

Clarissa Schär

IMAGINATIONEN DES KÖRPERS

Fotografische Selbstdarstellungen als Medien
der Subjektwerdung junger Menschen

KÖR
PER
KUL
TUR
EN::

[transcript]

Clarissa Schär
Imaginationen des Körpers

KörperKulturen

Editorial

Die jüngste (Wieder-)Entdeckung des Körperbegriffs in den Sozial- und Kulturwissenschaften »verkörpert« paradigmatisch ein neuartiges materialistisches Verständnis von Gesellschaft und Kultur, das von einer Inkorporierung symbolischer Ordnungen ausgeht. Die Reihe **KörperKulturen** stellt diesen innovativen Diskursen um den Körperbegriff ein eigenes editorisches Profil zur Verfügung, das die interdisziplinäre Vielfalt körpertheoretisch inspirierter Perspektiven zeigt.

Clarissa Schär (Dr. phil.), geb. 1983, ist wissenschaftliche Oberassistentin am Lehrstuhl Sozialpädagogik des Instituts für Erziehungswissenschaft an der Universität Zürich. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Jugendforschung, Kinder- und Jugendhilfe, Kinderschutz, sozialwissenschaftliche Körperleib- und Geschlechterforschung sowie Methoden qualitativ-rekonstruktiver Sozialforschung.

Clarissa Schär

Imaginationen des Körpers

Fotografische Selbstdarstellungen als Medien
der Subjektwerdung junger Menschen

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Clarissa Schär

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Gestaltet mit Adobe Firefly (Version April 2024), Adobe Inc., am 14. Juni 2024.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839472491>

Print-ISBN: 978-3-8376-7249-7

PDF-ISBN: 978-3-8394-7249-1

Buchreihen-ISSN: 2702-9891

Buchreihen-eISSN: 2702-9905

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

*Für zwei starke Frauen in meinem Leben:
meine Mutter Regula und meine Großmutter Annelies*

Inhalt

Danksagung	11
1 Einleitung	
Das Aufwachsen und Leben in einer Bildgesellschaft	15
1.1 Hinführung	15
1.2 Erkenntnisinteresse, Forschungsfragen und Konzeption der Studie	17
1.3 Aufbau der Studie	21
2 Forschungsstand	
Fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen im Social Web	23
2.1 Annäherung an fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen im Social Web	25
2.2 Der wissenschaftliche Diskurs zu fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen	28
2.3 Diskussion des Forschungsstandes und Formulierung der Forschungsdesiderate	35
3 Theoretische Zugänge	
Fotografische Selbstdarstellungen als Subjektivierung und Imaginationen	41
3.1 Subjektivierung: Subjektwerdung zwischen Geformtwerden und Selbstformung, Fremdpositionierung und Selbstpositionierung	42
3.1.1 Subjektivierung als Verkörperung von Normen	42
3.1.2 Subjektivierung als körpervermitteltes soziales Geschehen	45
3.1.3 Subjektivierung als Veränderung, Bespielung und Kritik der Normen	49
3.2 Imagination: Innere und äußere Bilder des Körpers	52
3.2.1 Imagination als kreatives Vermögen	52

3.2.2	Innere und äußere (Körper-)Bilder	54
3.3	Theoretische und analytische Bestimmungen von Bildern und fotografischen Selbstdarstellungen	56
3.3.1	Bildtheoretische Grundlagen: Semiotische und phänomenologische Umrahmungen eines anthropologischen Bildverständnisses	56
3.3.2	Heuristisch-analytischer Rahmen: Fotografische Selbstdarstellungen als Subjektivierung und Imaginationen	60
4	Methodologie und Methoden	
	Subjektwerdung im Spannungsfeld von Fremdpositionierung, Selbstpositionierung und Habitus	63
4.1	Methodologische Positionierungen	64
4.1.1	Rekonstruktive Sozialforschung	64
4.1.2	Fotografie als Gegenstand sozialwissenschaftlicher Forschung	66
4.1.3	Körperleibsensibilität	68
4.2	Voruntersuchung: Beobachtungen und autoethnografische Selbsterfahrungen ...	72
4.2.1	Beobachtungen von fotografischen Selbstdarstellungspraktiken im öffentlichen Raum	73
4.2.2	Autoethnografische Erfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen	74
4.2.3	Forschungsprozessrelevante Erkenntnisgewinne der Voruntersuchung	77
4.3	Hauptuntersuchung: Teilnarrative Fotointerviews mit jungen Menschen	81
4.3.1	Samplingverfahren und Feldzugang	82
4.3.2	Datenerhebung	84
4.3.3	Transkription und Protokollierung der Interviews	89
4.4	Hauptuntersuchung: Analyseverfahren und Auswertungsschritte	92
4.4.1	Die Grundorientierung der dokumentarischen Methode: Implizites Wissen explizieren	93
4.4.2	Vielfältige methodologische Entwicklungen: Ein wissenssoziologischer Zugang zu Subjektwerdung und Imaginationen in Bild und Text	96
4.4.3	Dokumentarische Methode zur Analyse von Fotografien und Interviews ...	104
4.4.4	Triangulation der Daten	114
5	Darstellung der Ergebnisse	
	Selbstpositionierungen junger Menschen in Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung	117
5.1	Bronja – »das isch das Optimale vo mir«	120
5.1.1	Bildanalyse	122

5.1.2	Interviewanalyse – Bronjas Adressierungserfahrungen: Die kranke Herzige zwischen Mobbing und Begehren.....	137
5.1.3	Interviewanalyse – Bronjas Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Die kontrolliert und diszipliniert schöne Erwachsene als Selbstbewusste und Freundliche	143
5.1.4	Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Vergeschlechtlichtes Erwachsenwerden als kontrollierte Arbeit am Körper	153
5.2	Halina – »als 15-Jährigi wirsch du denn zur Frau«	157
5.2.1	Bildanalyse: Verspielte Annäherung an das Erwachsen- und Frausein	159
5.2.2	Interviewanalyse – Halinas Adressierungserfahrungen: Die erwachsene, schöne und sexualisierte Frau	163
5.2.3	Interviewanalyse – Halinas Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Die lachende und ›schön perfekte‹ Jugendliche im großen Kleid	168
5.2.4	Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Vergeschlechtlichtes Erwachsenwerden als spielerisch-imaginative Annäherung an das Frausein	175
5.3	Diana – »d'Lüt hei afo träume«	178
5.3.1	Interviewanalyse – Dianas Adressierungserfahrungen: Erfahrungen der Diskriminierung einer handlungsmächtigen und attraktiven Frau	179
5.3.2	Bildanalyse: Phantastische Grenzüberschreitung	185
5.3.3	Interviewanalyse – Dianas Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Die selbstbestimmte, grenzüberschreitende und positive Macherin mit Maske	190
5.3.4	Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Die Unmögliches-möglich-Macherin als Identifikationsfigur	201
5.4	Naomi*Michael – »er fühlt sich auf zwei Seiten«	206
5.4.1	Bildanalyse Michael: Bedienung und Ironisierung markiger Männlichkeit ..	207
5.4.2	Interviewanalyse – Naomi*Michaels Adressierungserfahrungen: Mannseinmüssen und Frauseinwollen im Kontext eingeschränkter gesellschaftlicher Teilhabe.....	211
5.4.3	Bildanalyse Naomi: Eine selbstbewusste, starke und überlegene Frau im Zwielficht von Zeigen und Verbergen.....	218
5.4.4	Interviewanalyse – Naomi*Michaels Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Selbstbestimmtes Frausein und Frauwerden im Kontext von Unsicherheiten.....	222
5.4.5	Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Mannseinmüssen, Frauseinwollen und Transseinkönnen	232

5.5	Fallübergreifende Analyse: Subjektivierungserfahrungen und Facetten des Subjekts	237
5.5.1	Positionierungen in gesellschaftlichen Verhältnissen	238
5.5.2	Umgangsweisen mit Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung	247
5.5.3	Subjektivierungserfahrungen und Facetten des Subjekts	254
6	Schlussdiskussion	
	Imaginationen des Körpers	257
6.1	Forschungsmethodologische und -methodische Reflexion	258
6.1.1	Die körperleib sensible Haltung im Forschungsprozess	259
6.1.2	Voruntersuchung: Reflexion der Selbstreflexion	262
6.1.3	Hauptuntersuchung: Forschungsethische Reflexion	264
6.1.4	Hauptuntersuchung: Verallgemeinerbarkeit der Befunde	266
6.2	Die Denkfigur der ›Imaginationen des Körpers‹	269
6.2.1	Zur imaginären Stabilisierung im idealisierten Spiegelbild	270
6.2.2	Imagination als performative Kraft	278
6.2.3	Subjektivierungserfahrungen: Körperleibliche Erfahrungen des Subjektseins	283
6.2.4	Fotografische Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken als Imaginationen des Körpers	285
6.3	Imaginationen des Körpers zwischen Unterwerfung und Ermächtigung	286
6.3.1	Die Schwerkraft der Subjektivierung: Unbehagen mit und Leiden an Subjektformen und -positionen	287
6.3.2	Scheinbare Schwerelosigkeit: Ermächtigung in Unterwerfung	290
6.3.3	Imaginationen des Körpers als befreiende und riskante Potenzialität mit Bildungsrelevanz	296
7	Literatur	299
8	Anhang: Transkriptionsnotation	333

Danksagung

Niemand hätte jemals den Ozean
überquert, wenn er die Möglichkeit
gehabt hätte, bei Sturm das Schiff zu
verlassen.

Charles F. Kettering

Eine Dissertation zu verfassen, ist eine stürmische Reise in einem riesigen, endlos erscheinenden Ozean. Nur dass im Unterschied zu einer Schifffahrt die Dissertation jederzeit abgebrochen werden könnte. Dass ich meine Reise trotz teilweise stürmischer See fortgeführt habe, lag nicht nur an meiner ungebrochenen Begeisterung für das Thema, den aufregenden Entdeckungen und einer gewissen Sturheit, sondern wesentlich an den Menschen, die mich auf dieser Reise begleitet haben.

Mein besonderer Dank gilt den elf Interviewpartner*innen, die sich nicht nur die Zeit für ein Gespräch mit mir genommen haben, sondern die mir Einblicke in ihre Erfahrungen, Gedanken und Gefühle gewährten. Sie haben sich gewitzt und bedächtig, verbunden und unabhängig, vulnerabel und stark gezeigt. Ihre Geschichten haben nicht nur meine Dissertation bereichert, sondern auch mich tief berührt. Ohne ihre Bereitschaft und Offenheit wäre diese Studie nicht möglich gewesen.

Ein großer Dank gilt meinen beiden Betreuungspersonen. Meine Erstbetreuerin, Prof.in Dr. Catrin Heite, hat mir nicht nur einen Schutzraum geboten, in dem ich meine Dissertation vorantreiben und fertigstellen konnte, sie hat mir auch immer zum richtigen Zeitpunkt mit fachlichen Einschätzungen, anregenden Rückmeldungen und ermutigenden Parolen beigestanden. Ebenso dankbar bin ich meiner Zweitbetreuerin, Prof.in Dr. Birgit Bütow, die mit einem scharfen Auge Orientierung im dichten Empirie-Dschungel bot, mit kritischen Fragen den Fokus wiederherstellte und mir half, meine Gedanken zu sortieren.

Dr.in Rebecca Mörgen ist nicht nur meine Kollegin, sie ist meine Lebensbegleiterin im Geiste und im Herzen. Sie hat den gesamten Prozess meiner Dissertation begleitet, hat gelesen und gestrichen, gewürdigt und kritisiert, angeregt und ermutigt, inspiriert und beflügelt. Besonders in Erinnerung bleiben wird mir, wie sie mich mit Sätzen wie »Das machst du aber nicht!« stets auf Kurs hielt. Sie wusste immer, wann ich Strenge und wann ich Zuspruch brauchte. Einst schenkte sie mir das Buch »Meine geniale Freundin« von Elena Ferrante und nannte mich in der Widmung ihre geniale Freundin. Dabei schien ihr nicht bewusst zu sein, was für eine geniale Freundin sie mir in der Wissenschaft wie im Leben ist. Dafür möchte ich mich bei ihr aus tiefstem Herzen bedanken.

Ein langjähriger Wegbegleiter meines wissenschaftlichen Arbeitens und Denkens ist Prof. Dr. Peter Rieker. Er war »mein Professor«, bei dem ich studiert habe. Er hat mich für die Forschung begeistert, meine Masterarbeit betreut und stand mir auch bei der Dissertation abseits eines offiziellen Betreuungsverhältnisses mit Rat und Tat zur Seite. Ich danke ihm für seine beharrlichen Nachfragen rund um und mitten in die wunden Punkte, seine konstruktiven Hinweise und seinen undurchdringlichen Pokerblick.

Intensive Dissertationszeiten habe ich mit Dr.in Jeannine Hess und Prof.in Dr. Annina Tischhauser verbracht. Als infernales Trio haben wir unsere Dissertationen gemeinsam gemeistert. Wir haben unsere Textschöpfungen wohlwollend gelesen, kritisch reflektiert und produktiv weiterentwickelt. Aber nicht nur in fachlichen, auch in sozioemotionalen Belangen waren die beiden eine unschätzbare Stütze.

Wichtige Wegbegleiterinnen sind meine Kolleginnen am Lehrstuhl Sozialpädagogik des Instituts für Erziehungswissenschaft der Universität Zürich. Da sind Dr.in Franziska Schlattmeier und Prof.in Dr. Margot Vogel Campanello, mit denen ich nicht nur das Büro, sondern auch meine Gedanken und Sorgen, Höhen und Tiefen, Lachen und Weinen teilen darf. Mit ihren scharfsinnigen und klugen Hinweisen haben sie mich in meinem Denken immer weitergebracht. Jüngst zum Team hinzugekommen sind Andrea Riepl und Dr.in Anne Carolina Ramos. Sie haben nicht nur frischen Wind in den Lehrstuhl gebracht, sondern auch in unsere Diskussionen und Projekte. Lange Zeit habe ich mein Büro mit Dr.in Myriam Rutschmann geteilt, die ich im Abschluss ihrer Dissertation erleben und begleiten durfte und die mir auch darüber hinaus eine anregende Diskussionspartnerin und Inspiration blieb. Und großer Dank gilt auch Sonja Geiser, die das Lehrstuhlsekretariat leitet und alle administra-

tiven Aufgaben mit frohem Gemüt von den wissenschaftlichen Mitarbeitenden fernhält.

Auch in meinen früheren Arbeitszusammenhängen – im Institut Kinder- und Jugendhilfe der Hochschule für Soziale Arbeit FHNW sowie im Institut für Soziale Arbeit und Sozialpolitik der Fakultät für Bildungswissenschaften der Universität Duisburg-Essen – gibt es zahlreiche Personen, die mich auf meinem Weg zur Dissertation und jenseits davon begleitet haben, ohne die ich nicht die Wissenschaftlerin wäre, die ich heute bin. Zu nennen gäbe es viele Menschen, im Besonderen danken möchte ich an dieser Stelle Prof. Dr. Kay Biesel, Prof. Dr. Stefan Schnurr und Prof. Dr. Fabian Kessel.

Sehr wichtig und wertvoll waren die Interpretationsgruppen, in denen ich meine empirischen Daten vorlegen durfte und gemeinsam in gelöster und gespannter, lustiger und ernster Atmosphäre gearbeitet und gedacht wurde. Ich bedanke mich in der Interpretationsgruppe Sozialpädagogik am Institut für Erziehungswissenschaft der Universität Zürich bei Dr.in Rebecca Morgen, Dr.in Anna Schnitzer, Fränzi Buser, Dr.in Selin Kilic, Eveline Zwahlen, Dr.in Simone Brauchli, Dr.in Franziska Schlattmeier, Dr. Franz Zahradnik, Prof.in Dr. Margot Vogel Campanello, Ellen Höhne, Prof.in Dr. Veronika Magyar-Haas, Bettina Kunz, Dr. Samuel Keller, Dr.in Ursina Jäger, Giovanna Hartmann Schaelli, Dr. David Labhardt und Prof. Dr. Patrick Zobrist. In der Interpretationsgruppe Dokumentarische Methode am Institut für Erziehungswissenschaft der Universität Zürich gilt mein Dank Dr.in Silke Werner, Mareike Tillak, Prof.in Dr. Caroline Pulver, Dr.in Claudia Marusic-Würscher, Celina Nesme, Andrea Manno, Dr.in Katriina Vasarik-Staub, Annina Truniger, Prof.in Dr. Susann Schnepel, Andrea Scholian und David Schranz.

An meiner Dissertation waren auch Studierende bzw. Nachwuchswissenschaftler*innen in unterschiedlichen Rollen beteiligt. Katherine Bohren danke ich für ihre Unterstützung beim Feldzugang, das sorgfältige Transkribieren einiger Interviews sowie den gemeinsamen ersten offenen und anregenden interpretatorischen Zugang zu den erhobenen Datenmaterialien im Kontext ihrer Semesterassistenzen. Im Rahmen eines Forschungspraktikums hatte ich die Gelegenheit, mit ebenso interessierten wie klugen Studierenden vertieft am empirischen Material meiner Dissertation zu arbeiten. Ich danke Nina Bingham, Romina Bertschinger, Julia Sommerauer, David Friedl und Aparna Jegan für ihren analytischen Blick, ihre Offenheit und ihren Elan. Nina Bingham, die mich über das Praktikum hinaus bei den analytischen Auseinandersetzungen mit dem empirischen Material unterstützt hat, gilt dabei ein besonderer Dank.

Bei Prof.in Patricia Hermann-Shores und Petrea Bürgin bedanke ich mich für den fachlichen Austausch über Gebärdensprache sowie ihren sensibilisierenden Blick auf die Lebenssituationen und Möglichkeiten ›gehörloser‹ Menschen.

Nicht vergessen werden dürfen die Menschen außerhalb der Wissenschaft, die mich auf vielfältige Weise unterstützt haben. Sie haben sich nach meiner Dissertation erkundigt oder Nachfragen auch mal ruhen lassen, sie haben Feldzugänge realisiert, mit anderen Aktivitäten gelockt und abgelenkt oder auch einfach mal ein Abendessen gekocht. Meiner Familie, meinen Freund*innen und Bekannten möchte ich auf diesem Wege meinen tiefen Dank aussprechen. Im Besonderen bedanken möchte ich mich bei meiner Mutter, Regula Schär, bei Elsbeth Isenring, Angelika De Biasio und Gabriela De Biasio Baumgärtner.

Der Fels in der Brandung war und ist mein Lebenspartner, Jonas Isenring. Ihn wird die Schiffsmetapher dieser Danksagung besonders freuen, navigiert er mich doch nicht nur im Schiff über glitzernde Seen und durch raue Meere. Er hat mir während der Dissertation stets den Rücken freigehalten, hat mich motiviert und getröstet und mich – zuweilen auch mit der gebotenen Strenge – zur Selbstfürsorge angehalten. Er ist die Sonne, die meine Tage strahlen, und der Mond, der meine Nächte leuchten lässt.

Ich danke all diesen Menschen von Herzen, dass sie mit mir gemeinsam den Ozean überquert haben.

1 Einleitung

Das Aufwachsen und Leben in einer Bildgesellschaft

›Photós‹ hieß auf Griechisch Licht und ›graphein‹ schreiben, zeichnen. Ein Photograph ist also einer, der mit Licht malt, der die Welt mit Licht und Schatten immer wieder neu schreibt. Wim Wenders im Film »Das Salz der Erde. Eine Reise mit Sebastião Salgado« 2014

1.1 Hinführung

»Weil ich es mir wert bin«, haucht Claudia Schiffer in einem Werbespot für den Verkauf von Schönheitsprodukten in die Kamera. Ein »perfektes Lächeln« verspricht die Zahnverschönerungswerbung in der Straßenbahn. Zum Abnehmen animiert die Junk-Mail im Posteingang. »Laden Sie ein Foto von sich hoch«, fordert die Social-Media-Plattform im Anmeldeprozess. Mit attraktiven Fitnessfotos wirbt der Influencer auf Instagram. Das Aufwachsen von jungen Menschen vollzieht sich heute in einer Gesellschaft, die großen Wert auf den Körper und das Körperäußere legt, in der normierte Körperbilder in den Medien stets präsent und mithin normative Anforderungen an die ästhetische Gestaltung des eigenen Körpers wirksam sind.

Folgt man soziologischen Gegenwartsanalysen (vgl. u.a. Imhof 2006; Willems/Jurga 1998; Willems/Kautt 2003), leben wir in der westlichen Welt in einer »Gesellschaft der ›visuellen Kultur‹« (Jenks 1995, zit. in Burri 2016, S. 342) bzw. in einer »Bildgesellschaft« (Astheimer 2008, S. 10), für die die Kommunikation im Medium des Bildes kennzeichnend ist. Diese Analysen stellen keineswegs in Abrede, dass Bildern in den vergangenen Jahrhunderten ein bedeutender und wirkmächtiger Stellenwert zukam. Eine wesentliche Bedeutungsverschie-

bung wird allerdings hinsichtlich der Herstellung, Veränderung, Verbreitung und Rezeption von Bildern konstatiert. Technische Errungenschaften haben zu einer beschleunigten Herstellung und Verbreitung visueller Informationen geführt. So handelt es sich z. B. bei der Fotografie inzwischen um eine leicht zu erlernende Kulturtechnik, sowohl hinsichtlich der Herstellung als auch hinsichtlich der Manipulation von Bildern. Die Verbreitung von Fotografien ist durch die Digitalisierung und insbesondere durch das Social Web in Sekundenschnelle und weltweit möglich. Dadurch konnte das Fotografieren zu einem weit verbreiteten Kommunikationsmedium für alle Menschen avancieren (vgl. Maar/Burda 2006, zit. in Burkart/Meyer 2016, S. 11). Die Allgegenwart von Bildern und die wachsende Macht der visuellen Kommunikation haben Boehm (1994) im deutschen und Mitchell (1992) im anglo-amerikanischen Sprachraum fast zeitgleich zur Propagierung des »iconic turn« resp. »pictorial turn« bewogen. Sie haben in ein Verständnis von Bildern als sinnstiftende Einheiten eingeführt, welches die Macht und die Bedeutung von Bildern in der Gesellschaft prononciert (vgl. Boehm 2007, S. 29).

In diesem Kontext, so eine pointierte These zum iconic bzw. pictorial turn, sei auch der Körper zum Bild geworden (vgl. Klein 2008, S. 209). Zumindest wird eine verstärkte Fokussierung auf den Körper konstatiert: Mit der »wachsenden Visualisierung treten die Körper ins Zentrum medialer (Selbst-)Repräsentanz« (Kutzer 2021, S. 123). In diesem Zusammenhang seien Mitglieder der westlichen Gesellschaft ständig gefordert, sich »zu verändern, anzupassen, neu zu gestalten und zu optimieren« (Alkemeyer/Budde/Freist 2013a, S. 11). Die Maßgabe bilden dabei bestimmte Vorstellungen von Schönheit, Attraktivität, Leistungsfähigkeit und letztlich Normalität. Sie gerinnen in unterschiedlich normierten Körperbildern, die in Massenmedien – in Print- und Bildmedien, in Hochglanzjournalen, im Fernsehen – und in Social Media Verbreitung finden. »Der Körper ist machbar«, konstatiert Klein, und seine ästhetische Gestaltung sei »zu einer individuellen Pflicht geworden« (Klein 2008, S. 213). Diese Bedeutungsaufwertung des Körpers in gesellschaftlichen Entwicklungen hat in den Sozial- und Kulturwissenschaften zur Ausrufung des »body turn« (Gugutzer 2006) geführt.

Die Aufforderungen zur »Arbeit am Selbst« im Allgemeinen und zur Arbeit am Selbstbild im Spezifischen implizieren dabei grenzenlose und autonome Verfügungsmöglichkeiten über den eigenen Körper sowie über das Selbst, was als Versprechen einerseits, als Zumutung und Verunsicherung andererseits empfunden werden kann (vgl. Mayer/Thompson 2013, S. 7f.). Die damit konturierten Anforderungen an das Selbst und dessen Gestaltung bzw. Ge-

staltbarkeit wirken auf das Leben ein – das Sein wie auch das Werden. Dabei sind junge Menschen in besonderer Weise damit konfrontiert, sich mit den Anforderungen und Herausforderungen einer Bildgesellschaft sowie mit gesellschaftlichem Wandel mit und an ihren Körpern auseinanderzusetzen, denn sie befinden sich in einer Lebensphase, in der sie gehalten sind, sich gesellschaftlich (neu) zu positionieren, um Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht für sich beanspruchen zu können (vgl. Carstensen et al. 2014, S. 15; Shell Deutschland Holding 2006, S. 15ff.). Damit ist das grundsätzliche Interesse dieser Arbeit umrissen: die An- und Herausforderungen des Aufwachsens und Lebens junger Menschen in einer Bildgesellschaft.

1.2 Erkenntnisinteresse, Forschungsfragen und Konzeption der Studie

Dieses Interesse konkretisiert sich in der vorliegenden Studie in der Fokussierung auf den Umgang junger Menschen mit medialen Repräsentationen ihrer Körperbilder und auf die Vorstellungen des eigenen Körpers und Selbsts in visuell und diskursiv geprägten Kontexten. Orte, an denen solche Körper- und Bildpraktiken deutlich zutage treten, sind ›Social-Media-Plattformen‹ bzw. ›digitale soziale Netzwerke‹ wie Instagram, Facebook, Snapchat und Co. Dabei handelt es sich um webbasierte Dienste, in denen Inhalte nicht nur konsumiert, sondern auch selbst erstellt werden können. In solchen Netzwerken werden Fotografien – darunter auch fotografische Selbstdarstellungen – gepostet¹, betrachtet und kommentiert. Die Bildpraktiken junger Menschen im Social Web sind Gegenstand zahlreicher öffentlicher Debatten, quantitativer wie qualitativer Untersuchungen und wissenschaftlicher Diskurse. Dabei findet, wie in Kapitel 2 fundiert aufgezeigt wird, in diesen Auseinandersetzungen vielfach eine Individualisierung der Bild- und Körperpraktiken junger Menschen statt, die droht, die Gesellschaftlichkeit fotografischer Selbstdarstellungen zu vernachlässigen. Die durchaus vorhandenen gesellschaftstheoretischen Bezüge und Betrachtungsweisen tendieren vielfach dazu, sich selbst darstellende junge Menschen auf Spielbälle gesellschaftlicher Strukturen zu reduzieren (vgl. Schär 2019, S. 184). Auf den Fotografien gelangt eine Vielfalt

1 Gemäß einschlägigen Wörterbüchern wird mit dem englischen Begriff ›Posting‹ das Verfügbarmachen von Inhalten in Online-Kontexten (sozialen Netzwerken, Foren, Blogs etc.) bezeichnet.

an (jugend-)kulturellen Ausdrucksformen und Ästhetiken zur Darbietung, die sich wesentlich an den Körpern der jungen Menschen entfaltet. Die Körper werden zum Schauplatz unterschiedlicher Körperpraktiken, normierter Körperbilder, (hegemonialer) Diskurse und damit letztlich der Subjektwerdung. Dabei werden gesellschaftliche Strukturen aber nicht nur reproduziert; in den fotografischen Selbstdarstellungen vollziehen sich vielmehr »spannungsvolle Wechselspiele von Unterwerfung und subjektiver Mitgestaltungsmacht, von Heteronomie und Autonomie, von Beharrung und Veränderung« (Alkemeyer 2013, S. 42), von kreativem Widerstand und Anpassung. Es ist für die Fotografie kennzeichnend, dass sie das Abgebildete nie in gleicher Weise und identisch wiedergibt, dass mit ihr auch Vorstellungsbilder festgehalten oder erzeugt werden können – mithin etwas Neues geschaffen wird – und die Bilder zugleich an die gegebenen Strukturen gebunden bleiben. Hier zeigen sich Auseinandersetzungen mit Gesellschaft, hier finden Selbstpositionierungen in enger Verwobenheit von Vorstellungsbildern und auf den Fotografien materialisierten Körperbildern statt. Anhand fotografischer Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken werden in der vorliegenden Studie exemplarisch die Bild- und Körperpraktiken junger Menschen untersucht, um sie in ihren gesellschaftlichen und individuellen Bedeutungen zu rekonstruieren.

Aus diesem Erkenntnisinteresse resultieren folgende qualitativ ausgerichtete Forschungsfragen, die in einem zirkulären Forschungsprozess² entstanden sind: Wie positionieren sich junge Menschen mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken in der Gesellschaft? In welcher Weise gehen sie dabei mit den vorhandenen Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung um?

Um fotografische Selbstdarstellungen als Medien der Subjektwerdung zu konzeptualisieren und zu rekonstruieren, knüpft das Projekt an Subjektivierungs- und Körperleibtheorien an. Mit diesen werden die Subjektwerdungsprozesse junger Menschen im Kontext der fotografischen Selbstdarstellungen als körperleibliche Auseinandersetzungen mit Subjektnormen und Körperbildern untersucht (vgl. Alkemeyer/Budde/Freist 2013b; Alkemeyer/Villa 2010).

-
- 2 Przyborski und Wohlrab-Sahr (2014) sensibilisieren dafür, dass sich qualitative Forschung gerade dadurch auszeichne, »dass sie ihre Fragestellungen, Konzepte und Instrumente in Interaktion mit dem Forschungsfeld immer wieder überprüft und anpasst« (S. 3). Erst das Sich-Einlassen auf das Feld und die analytische Hinwendung zum erhobenen Datenmaterial haben das Erkenntnisinteresse konkretisiert und es ermöglicht, eine forschungsleitende Fragestellung festzulegen.

Eine solche theoretische Konzeption sensibilisiert sowohl für Prozesse der Reproduktion als auch solche der Transformation gesellschaftlicher Strukturen, stellt Subjektivierung und Subjektivität in ein Verhältnis zueinander (vgl. Alkemeyer 2013; Butler 1997, 2009). Damit ist diese Perspektive im Besonderen dazu geeignet, die Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Normen und Körperbildern in den Blick zu nehmen und der Ermöglichung von Eigensinn sowie der Aushandlung und Überschreitung von Grenzen nachzugehen. Die in den Fokus der Untersuchung gerückten Selbstpositionierungen der jungen Menschen stehen in Zusammenhang mit alltäglichen und biografischen Erfahrungen. Diese werden, wie in Kapitel 3.1.2 ausgeführt wird, als Adressierungserfahrungen verstanden (vgl. Reh/Ricken 2012; Rose 2019). Den jungen Menschen wird von anderen bedeutet, wer sie sind, wer sie zu sein haben oder wer sie sein könnten. Sie machen Erfahrungen der Anerkennung, der Bewertung, der Verkennung, der Diffamierung u.v.m. (vgl. Burghard/Magyar-Haas/Mörge 2014), mit denen bestimmte Subjektnormen und Körperbilder an die Menschen herangetragen werden, mit denen sie sich in ihren fotografischen Selbstdarstellungen auseinandersetzen und zu denen sie sich positionieren. Die dabei sich vollziehende Subjektwerdung in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen und Körperbildern verläuft nicht widerspruchsfrei, stellt sich nicht als reibungslose Einfügung in die normativen gesellschaftlichen Erwartungen dar (vgl. Alkemeyer/Villa 2010; Butler 1991). Sie ist von Spannungen und Ambivalenzen begleitet, die in dieser Studie vertieft untersucht werden. Dabei hat sich die subjektivierungs- und körperleibtheoretische Perspektive als äußerst fruchtbar darin erwiesen, die Selbstpositionierungen im Spannungsfeld zu den erfahrenen Fremdpositionierungen zu erfassen und empirisch untersuchbar zu machen.

Die fotografischen Selbstdarstellungen werden in der Studie als Imaginationen verstanden und untersucht. Als solche sind sie zu fassen, weil sie Bilder, Abbildungen oder Vorstellungen von etwas sind. Sie sind keine Wiedergabe der Realität (vgl. Pilarczyk/Mietzner 2005, S. 61–63), sie sind auf der Realität basierende Bilder und Abbildungen – also Konstruktionen von Eigenem oder Neuem. Berücksichtigt man die teilweise aufwändigen Produktions- sowie vielfältigen Selektions- und Bearbeitungsprozesse, die fotografische Selbstdarstellungen durchlaufen, ehe sie in einem digitalen sozialen Netzwerk gepostet werden, wird deutlich, wie hierin bestimmte Vorstellungen des eigenen Körpers transportiert werden können. Wenngleich seit der Digitalisierung Licht nicht mehr die gleiche und grundlegende Bedeutung für Fotografie hat, ist das einleitend angeführte Zitat von Wim Wenders für den

vorliegenden Untersuchungsgegenstand dennoch sehr treffend. Denn diese Arbeit interessiert sich dafür, wie junge Menschen mit Fotografien die Welt neu schreiben und zeichnen, in welchem Licht sie sich mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen erscheinen lassen – und zugleich auch dafür, was dabei im Schatten, in der Dunkelheit verbleibt. Hierbei kommt es zur Reproduktion von Gegebenem und zur Produktion von etwas Neuem, zu Veränderungen und Transformationen. Hierin kommt das biografische Gewordensein, das Mögliche und das Unmögliche zum Tragen (vgl. Bütow/Maurer 2021, S. 34). Imaginationstheoretisch werden innere, imaginierte von äußeren, materialisierten Körperbildern unterschieden und in ihrer Wechselwirkung erfasst (vgl. Belting 2011). Die fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken werden dadurch als materialisierte Imaginationen greifbar.

Empirisch gliedert sich die Studie in eine Voruntersuchung und eine Hauptuntersuchung. In der Voruntersuchung wurden einerseits Praktiken des Selfies im öffentlichen Raum beobachtet, andererseits wurden mit eben-diesen Praktiken autoethnografische Erfahrungen gemacht. Beide Zugänge dienten dazu, die Forscherin für den Forschungsgegenstand zu sensibilisieren, Vorannahmen und Vorurteile zu diesem Thema zu eruieren, diese so weit wie möglich zu reflektieren sowie ein Grundwissen zu erzeugen, auf dessen Basis informierte Nachfragen für den Hauptteil der Untersuchung entwickelt werden konnten. In der Hauptuntersuchung wurden »teilnarrative Foto-Interviews« (vgl. Friebertshäuser/Langer 2013; Helfferich 2011; Kruse 2010) mit jungen Menschen zu ihren fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken realisiert, die an Relevanzsetzungen der Interviewten anschlossen. Dabei wird von »jungen Menschen« gesprochen und nicht etwa von Jugendlichen oder jungen Erwachsenen, um der in der Jugendforschung schon länger breit diskutierten Erkenntnis auf begrifflicher Ebene Rechnung zu tragen, dass die Grenzen und Übergänge vom Jugend- ins Erwachsenenalter auch angesichts sich aufweichender gesellschaftlicher Differenzen (wie z.B. Geschlechterverhältnissen oder Geschlechterbinarität) fluid geworden sind (vgl. Hurrelmann/Quenzel 2015). Einst klassische Jugendfragen und -aufgaben der (Aus-)Bildung, des ökonomischen Unabhängigwerdens, der (Geschlechts-)Identitätsentwicklung etc. können sich weit ins Erwachsenenalter verschieben oder werden dann als Themen (wieder) virulent. Infolge solcher Statusunsicherheiten und -inkonsistenzen lässt sich »die Jugend« oder »die Adoleszenz« als biografische Phase nicht mehr klar vom Erwachsensein abgrenzen. In diesem Kontext haben die in dieser Studie geführten Interviews mit 14- bis 28-Jährigen gezeigt, wie Statusübergänge in vielfälti-

ge Gleichzeitigkeiten und Ambivalenzen eingelassen sind. Junge Menschen stehen im Fokus dieser Studie, weil sie qua gesellschaftlicher Anforderungen im besonderen Maße dazu angehalten sind, Statusübergänge zu vollziehen; untersucht wird, wie sie das machen, welche Spannungsfelder und Ambivalenzen sich dabei zeigen und wie sie damit umgehen. Die Datengrundlage bilden sowohl Fotografien als auch Interviewmaterial, das an den individuellen Orientierungen und biografischen Relevanzen der Forschungssubjekte ansetzt. Methodologisch orientiert sich die Studie an der dokumentarischen Methode (vgl. Bohnsack 2011a; Bohnsack 2011b) und rekonstruiert im Bild- und Interviewmaterial die imaginativen und habituellen Bezugnahmen der jungen Menschen auf die alltäglichen und biografischen Adressierungserfahrungen. Dadurch ist es möglich, das implizite Wissen und die damit verbundenen Orientierungen, Hoffnungen, Sehnsüchte, Unsicherheiten und Ängste der jungen Menschen in Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Anforderungen und Herausforderungen zu ergründen.

1.3 Aufbau der Studie

Nachdem oben das Erkenntnisinteresse und die Forschungsfrage dargelegt wurden und die Konzeption der Studie umrissen worden ist, wird nachfolgend der Aufbau der Studie erörtert. Die Erforschung von Bild- und Körperpraktiken junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken macht es in Kapitel 2 zunächst erforderlich, diesen Raum und die darin vollzogenen Praktiken zu beschreiben. Vor diesem Hintergrund wird der Forschungsstand beleuchtet, werden zentrale Erkenntnisse und Diskurse zu fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen rezipiert, um daraus Forschungsdesiderate für die vorliegende Untersuchung abzuleiten. In Kapitel 3 werden die bereits erwähnten theoretischen Bezugspunkte ausgeführt und im Sinne der Entwicklung eines heuristisch-analytischen Rahmens für die empirische Analyse miteinander in Verbindung gebracht. Zum einen wird Subjektwerdung im Reproduzieren und Verändern von gesellschaftlichen Normen sowie in Körperlichkeit und Leiblichkeit erfasst. Zum anderen wird Imagination als kreatives Vermögen im Wechselspiel innerer, imaginativer und äußerer, materieller Bilder gerahmt. Damit wird eine Heuristik erarbeitet, die es ermöglicht, fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen auf Social-Media-Plattformen als materialisierte Imaginationen zu untersuchen, mit denen Subjektwerdungsprozesse zwischen Fremd- und Selbstpositionie-

rung, Reproduktion von gesellschaftlichen Normen sowie Produktion von subjektivem Eigensinn und biografischer Eigenheit vollzogen werden. In diesem Kapitel werden außerdem die bildtheoretischen Grundlagen der Arbeit geklärt. Es folgt in Kapitel 4 die methodologische Verortung und das methodische Vorgehen der Untersuchung. Die Realisierung der Voruntersuchung – Beobachtungen im öffentlichen Raum sowie autoethnografische Erfahrungen mit Selfies – wird im Hinblick auf Datenerhebung, Datenauswertung sowie forschungsprozessrelevante Erkenntnisgewinne skizziert. Im Fokus des Kapitels steht die Haupterhebung – die teilnarrativen Fotointerviews mit jungen Menschen. Diesbezüglich werden Sampling, Feldzugang und Datenerhebung sowie -verarbeitung dargelegt. Hinsichtlich der Auswertung der Daten wird das für die Untersuchung innerhalb der dokumentarischen Methode entwickelte methodologische Modell vorgestellt und werden die Analyseschritte für die unterschiedlichen Datenmaterialien erörtert. Im Anschluss daran folgt mit Kapitel 5 die Darstellung der empirischen Ergebnisse. Sie ist in vier Fallanalysen angelegt, in denen die Adressierungserfahrungen und damit einhergehenden Fremdpositionierungen der porträtierten jungen Menschen, ihre Selbstpositionierungen mittels fotografischer Selbstdarstellung und die Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung in den Fotografien und Interviews rekonstruiert werden. Die triangulierten und verdichteten Befunde der Fälle münden in eine fallübergreifende Analyse. Dort werden zum einen die Positionierungen der jungen Menschen in gesellschaftlichen Verhältnissen diskutiert, zum anderen werden verschiedene Umgangsweisen mit Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung voneinander unterschieden und systematisiert. Abschließend – in Kapitel 6 – wird das forschungsmethodische und -methodologische Vorgehen reflektiert und die Verallgemeinerung der Befunde erörtert. Die empirischen Befunde der Untersuchung werden theoretisiert, was in die Denkfigur der ›Imaginationen des Körpers‹ mündet. Auf diese Weise können die Erkenntnisse im Diskurs um fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen verortet und kann ihr Neuigkeitswert herausgestellt werden. Des Weiteren werden die Imaginationen des Körpers als Formen der Ermächtigung kritisch diskutiert.

2 Forschungsstand

Fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen im Social Web

Das World Wide Web und insbesondere die Entstehung des Social Web ließen in unserer Gesellschaft buchstäblich eine neue Welt entstehen: eine Welt des Unbekannten, des Fremden und des scheinbar Unbegrenzten. Große Aufmerksamkeit und letztlich auch Mystifizierung und Verklärung erfuhr recht früh die Nutzung der neuen Medien durch die Generationen, die selbstverständlich damit aufwachsen und die Digitalisierung nicht als Bruch erleben. Ihr Umgang mit dem Verhältnis von Online- und Offline-Welt, ihre Aktivitäten im Social Web und insbesondere ihre fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken unterlagen im Besonderen einer moralischen Betrachtung (vgl. Neumann-Braun 2011; Pfeffer/Neumann-Braun/Wirz 2011, S. 125). Um fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen im Social Web entstand entsprechend ein ausgeprägter Gefahrendiskurs, der mit großer Hitzigkeit und Emotionalität geführt wurde und nach wie vor wird. In den Medien – (Tages-)Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehreportagen – dominiert seit Jahren dieser Blick auf Gefahren fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen. Mit reißerischen Schlagzeilen werden sich selbst darstellende Personen und vor allem Jugendliche als Egoist*innen und Narzisst*innen markiert (vgl. u.a. Gehlen 2010; Reitschuster 2017; Stauffacher 2020), wird eine zu starke Nacktheit und Sexualisierung der Fotografien moniert (vgl. u.a. Avanzino 2010; Blech 2009; Kutter 2008; Minor 2018) und aus diesem Anlass ein moralischer Verfall der Gesellschaft diagnostiziert. Vor dem Hintergrund mangelnden oder einseitig rezipierten Fachwissens dominieren in diesen Diskursen Ängste und Verunsicherungen ob der rasanten gesellschaftlichen Entwicklungen. Dem entgegen haben z.B. Klaus Neumann-Braun (2011) und Ulla Autenrieth (2014b) versucht, vorherrschende Vorurteile durch die Aufarbei-

tung belastbaren wissenschaftlichen Wissens über die Internetnutzung und fotografische Selbstdarstellungen auszuräumen. Die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zeichnen sich durch eine enorme Heterogenität der untersuchten Themen und der Betrachtungsweisen des Untersuchungsgegenstands aus. Fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen im Social Web werden nämlich aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven betrachtet. So ist in der Zwischenzeit ein kaum mehr überschaubarer Literaturkorpus aus sozial-, medien-, kultur-, kunst- und kommunikationswissenschaftlichen sowie psychologischen und historischen Untersuchungen entstanden (vgl. Gojny 2016, S. 23f.).

Vor dem Hintergrund des in der Einleitung formulierten Erkenntnisinteresses an der Art und Weise, wie sich junge Menschen mittels Fotografien in der Gesellschaft positionieren und in einem neuen Licht erscheinen lassen, wird nachfolgend die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen dargestellt. Diese Darstellung dient einerseits der Orientierung über fotografische Onlinepraktiken junger Menschen. Andererseits werden durch die Rekonstruktion der Diskurse Forschungsdesiderate eruiert; die vorliegende Arbeit positioniert sich im Sinne einer Abgrenzung von einigen Forschungssträngen sowie einer Erweiterung der bisherigen Perspektiven auf fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen. Zunächst werden im Rahmen einer ›Annäherung‹ (Kap. 2.1) das Ausmaß der Mediennutzung junger Menschen im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen und die Formen fotografischer Selbstdarstellung beleuchtet. Dies wird begleitet von einer Definition des zentralen Begriffs der Selbstdarstellung und einem Einblick in die Möglichkeiten, die Social-Media-Plattformen bieten. In einem weiteren Schritt wird der internationale, transdisziplinäre wissenschaftliche Diskurs zu fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen in Social Media entlang der wesentlichen Diskurslinien rekonstruiert (Kap. 2.2). Abschließend wird der Forschungsstand hinsichtlich des in dieser Studie verfolgten Erkenntnisinteresses diskutiert, werden Forschungsdesiderate formuliert und wird die Studie im Feld positioniert sowie in ihrem innovativen Charakter markiert (Kap. 2.3).

2.1 Annäherung an fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen im Social Web

Zur Mediennutzung von jungen Menschen gibt es regelmäßige Erhebungen.¹ Rund die Hälfte der in solchen quantitativen Studien befragten jungen Menschen geben an, mehrmals pro Woche Fotografien und Videos (von sich) zu erstellen und diese in Social Media zu posten (vgl. Bernath et al. 2020, S. 2, 19, 42; Feierabend/Rathgeb/Reutter 2018, S. 40f.; Institut für Jugendkulturforschung und Kulturvermittlung 2021). Daraus lässt sich schließen, dass sich das Fotografieren sowie das Erstellen und Posten fotografischer Selbstdarstellungen bei jungen Menschen großer Beliebtheit erfreut und es sich dabei um eine alltagsrelevante soziale Praktik zahlreicher junger Menschen handelt.

Unter Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken werden zunächst einmal Formen verstanden, sich selbst im virtuellen Raum darzustellen. Der Fokus dieser Arbeit liegt dabei auf fotografischen, also bildlichen Darstellungen des Selbst. Zur Definition von Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken wird vielfach auf Goffman (1976b) zurückgegriffen. Mit diesem lassen sich Selbstdarstellungen als Ausdrucksformen verstehen, mit denen Personen anderen einen bestimmten Eindruck von sich und ihrem Selbst vermitteln können. Im Verständnis von Goffman handelt es sich dabei um intentionales ›impression management‹, bei dem Kleidungsstile, Körperästhetisierungen, Gesten u.v.m. variiert werden, um einen bestimmten Ausdruck oder ein bestimmtes Image zu erzeugen. Im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen ist es dabei bedeutend, dass körperbezogene Ausdrucksweisen, wie z.B. Kleidung, Posen oder Gesten mit technischen Mitteln der (digitalen) Fotografie wie z.B. der Wahl der Perspektive oder Nachbearbeitung der Fotografie beeinflusst werden können. Dies macht aber nur eine Seite von Selbstdarstellungen aus, wie sie in dieser Arbeit verstanden werden. Denn Selbstdarstellungen erfolgen nicht nur intentional, sie haben immer auch unbewusste Anteile, indem z.B. Subjektnormen oder Körperidealen entsprochen wird oder Habitualisierungen und biografische Erfahrungen zutage treten

1 Im deutschsprachigen Raum sind die Schweizer JAMES-Studie (»Jugend, Aktivitäten, Medien – Erhebung Schweiz«) und die Deutsche JIM-Studie (»Jugend, Information, Medien«) die bedeutendsten Untersuchungen. Diese Studien erscheinen jährlich bzw. zweijährlich und stellen aktuelle statistische Erkenntnisse zur Mediennutzung junger Menschen zur Verfügung, wobei die Stichproben jeweils um die 1000 12- bis 19-Jährige umfassen.

(vgl. Meyer 2013, S. 17–19; Schwabl 2020b, S. 85–88). Des Weiteren hat Richard (2010) darauf hingewiesen, dass die fotografischen Selbstdarstellungen sich an ein Publikum richten, aber auch als virtuelle Spiegelinstanzen genutzt werden. Dadurch werden die auf den Fotografien abgebildeten Personen »selbst Zuschauer der eigenen Selbstdarstellung« (Richard 2010b, S. 339, Herv. i.O.) und können sich mit ihrem Selbstbild auseinandersetzen. Im Kontext von Selbstdarstellungen ist somit nicht nur der Blick der Anderen leitend, sondern geht es immer auch um den eigenen Blick auf sich selbst. In diesem Zusammenhang werden unter fotografischen Selbstdarstellungen auch sogenannte »Selfies« gefasst, deren Besonderheit darin liegt, dass sie von der abgebildeten Person selbst erstellt werden und keine zusätzliche Person zur Bilderzeugung benötigt wird.

Was findet nun aber auf den fotografischen Selbstdarstellungen Abbildung, die von jungen Menschen online gepostet werden? Im Sinne einer Systematisierung können die fotografischen Selbstdarstellungen nach den Kriterien der Bildakteur*innen – also der auf den Fotografien abgebildeten Personen oder Gegenstände –, des Bildhintergrunds sowie der Bildinszenierung unterschieden werden (vgl. Abb. 1).

Auf den Bildern gelangen die Profilbesitzenden selbst zur Darstellung (Selbstbezug) und auch ihre Peers, Familienmitglieder, Liebespartner*innen, Artefakte (wie u.a. Accessoires, Landesflaggen) oder bestimmte Ereignisse (wie z.B. Urlaubsreisen, Partys oder Geburtstagsfeiern). Bedeutend für die Diskussion der fotografischen Selbstdarstellungen sind vor allem deren Inszenierungsweisen (Bildinszenierung). Aufmerksamkeit hat erlangt, wie die jungen Menschen sich darstellen, welche Posen sie z.B. einnehmen, wie sie sich kleiden oder schminken (Darstellungshandeln) und dass bzw. wie die Fotografien mittels Bildbearbeitungsprogrammen nachbearbeitet werden (Bildbearbeitung). Fotografische Selbstdarstellungen werden mithin als sehr heterogene Praktik erkennbar, sowohl hinsichtlich der Bildmotive als auch hinsichtlich der Produktionsweisen (für detailliertere Ausführungen vgl. Schär 2023, S. 133–137).

Abb. 1: Formen fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken (Darstellung in Anlehnung an Autenrieth 2014a, S. 120, 131, zit. in Schär 2023, S. 134)

Bildakteur*innen Person(en)/ Gegenstände	Bildhintergrund Ort/Ereignis	Bildinszenierung Darstellungsstrategien
Selbstbezug Profilbesitzer*in Peerbezug Profilbesitzer*in und (beste) Freund*innen, Bekannte, persönliches Umfeld Familienbezug Profilbesitzer*in und Familie(nmitglieder) Romantikbezug Profilbesitzer*in und Partner*in Objektbezug Profilbesitzer*in und Artefakte/Marken	Ortsbezug z.B. im eigenen Zimmer, zu Hause, im Wald, am Meer Alltagsbezug z.B. Schule, Hobby und Freizeit Anlassbezug z.B. Party, Schulausflug, Urlaub	<div> während Bildproduktion Herstellungsart Selbst- vs. Fremdporträt, Handy- vs. professionelle Kamera, Profi vs. Amateur*in Darstellungshandeln Posen, Mimik, Gesten, Kleidung (z.B. Model- pose, Starimitation, Umarmung, Kuss) </div> <div> nach Bildproduktion Bildbearbeitung Bildausschnitt, Bildge- staltung (z.B. Filter, Farbveränderungen, Texte und Symbole) </div>

Die Plattformen, auf denen diese Fotografien geteilt werden, sind sogenannte »digitale soziale Netzwerke« oder »Social-Media-Plattformen«. Dabei handelt es sich um webbasierte Dienste, in denen Inhalte nicht nur konsumiert, sondern selbst erstellt werden können. Hierzu können je nach Plattform öffentliche oder teilöffentliche Profile generiert werden, die über Freund*innen-Listen oder »Abonnements« mit anderen Profilen verlinkt sind. Es werden Inhalte wie Profilfotografien, weitere Fotografien, Texte, Symbole etc. platziert und geteilt, welche wiederum von anderen User*innen gesehen, gelikt² oder kommentiert werden können (vgl. boyd/Ellison 2008, S. 211–214). Welche Plattformen von den jungen Menschen genutzt werden und aktuell »in« sind, variiert über die Zeit hinweg teilweise erheblich. So hat in den letzten Jahren Facebook massiv an Popularität bei den jungen Nutzer*innen verloren.

2 Mit dem englischen Begriff »Liken« wird das Kommentieren eines Beitrags in einem digitalen sozialen Netzwerk mit »gefällt mir«, also mit einer positiven Bewertung bezeichnet.

Demgegenüber haben Instagram und Snapchat unter den fotobasierten Plattformen die Führungsposition übernommen (vgl. Bernath et al. 2020, S. 34; Feierabend/Rathgeb/Reutter 2020, S. 27; Institut für Jugendkulturforschung und Kulturvermittlung 2021).³ Digitale soziale Netzwerke bieten den User*innen vielfältige Möglichkeiten, Fotografien (von sich) mit anderen zu teilen, sie zu speichern und zu sortieren, sie im Programm (weiter) zu gestalten und Reaktionen dafür zu bekommen bzw. in Interaktion und Kommunikation miteinander zu treten. Bei allen Möglichkeiten, die den User*innen dabei eröffnet werden, darf aber nicht vergessen werden, dass diese Netzwerke die Handlungen der Nutzer*innen auch vorstrukturieren und sie »regieren« (vgl. Carnap/Flasche 2022; Maschewski/Nosthoff 2019; Paulitz/Carstensen 2014; Wiedemann 2010).⁴

2.2 Der wissenschaftliche Diskurs zu fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen

Im internationalen, transdisziplinären wissenschaftlichen Diskurs zu fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen lassen sich unterschiedliche Diskurslinien rekonstruieren, die das Themenfeld und dessen Bearbeitung strukturieren.

Im Kontext der Untersuchung fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen in Social Media wurde früh deren Bedeutung für die eigene *Identität* ausgelotet und ein entsprechender Zusammenhang eruiert (vgl. Misoch 2007; Tillmann 2014; Wagner et al. 2013). Den eigenen Körper fotografisch abzubilden, ermöglicht es den jungen Menschen – im Sinne einer Spiegelfunktion –, sich mit ihren Körperbildern und ihrem Selbst auseinanderzusetzen (vgl. Autenrieth 2014a, S. 161f.; boyd 2007; Lobinger 2016, S. 43, 50; Reißmann 2015, S. 201–210; Schwabl 2020b). Es können unterschiedliche Stylings, Posen, Kleider oder Frisuren ausprobiert werden (vgl. Reißmann 2015, S. 203–210). Darüber hinaus können mit fotografischen Selbstdarstellungen auch narrative Identitäten entworfen und kann hierüber »visuelle Biografiearbeit« (Kramer

3 Unter den videobasierten Plattformen stehen YouTube und TikTok an der Spitze der Beliebtheit, diese stehen aber nicht im Fokus dieser Studie (für weiterführende Informationen vgl. Rack/Sauer 2020, S. 20–23).

4 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden in großen Teilen dem Beitrag Schär (2023, S. 136f) entnommen.

2020) geleistet werden. Für die Erkundung der eigenen Identität und des eigenen Körpers in der Gesellschaft sind die Anderen – insbesondere die Peers –, die Kommentare und Feedback auf die Selbstdarstellungen geben, von großer Bedeutung (vgl. Lobinger 2016, S. 51). In diesem Sinne werden fotografische Selbstdarstellungen auch als wichtige Form der *Beziehungsarbeit* verstanden. Im Medium der unterschiedlichen fotografischen Selbstdarstellungen werden einerseits gemeinsame Erlebnisse miteinander geteilt und erinnert, wobei der Spaß häufig im Vordergrund steht. Andererseits werden durch das Teilen und Verlinken von Fotografien (welche u.a. die Freund*innen gemeinsam abbilden), aber auch durch das Kommentieren dieser Bilder Freundschaften gepflegt und validiert (vgl. Autenrieth 2014a, S. 135, 162f., 175–237; Reißmann 2015, S. 217–231; Schmidt 2009, S. 71ff.; Schmidt/Lampert/Schwinge 2010, S. 261). Entsprechend unkritisch sind die Kommentare zu den Fotografien oftmals, welche mit Superlativen die Schönheit oder Coolness der abgebildeten Person hervorheben, sie als »beste Freundin« ausweisen oder die tiefe und innige Verbundenheit unterstreichen (vgl. Autenrieth 2014a, S. 195f.; Voigt 2015, S. 421–425). Fotografische Selbstdarstellungen und die um sie herum entstehende Interaktion und Kommunikation sind aus dieser Perspektive wichtig für das Sozialleben der jungen Menschen.

Fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen in Social Media werden aber nicht nur als Formen der Identitäts- und Beziehungsarbeit diskutiert, sondern auch als neoliberale *Selbstvermarktung* (vgl. Reichert 2008, S. 62). Die Währung auf diesen Märkten ist Aufmerksamkeit und Anerkennung (vgl. u.a. Astheimer 2010; Autenrieth 2014a; Reißmann 2015; Ritter 2010; Stiegler 2015). Darüber hinaus besteht unter jungen Menschen vielfach die wechselseitige Erwartung, auf Social-Media-Plattformen visuell präsent zu sein (vgl. Autenrieth 2014a, S. 156–158). Autenrieth (2019) beschreibt dies in Anschluss an boyd (2008) bzw. Sundén (2003) als eine fast schon existentielle Notwendigkeit, als »Picturing oneself into being« (Autenrieth 2019, S. 256) – ein Druck, auf den Social-Media-Plattformen zu partizipieren, aktiv zu sein und sich zu präsentieren. Um sich Aufmerksamkeit und Anerkennung zu sichern, ist zweierlei ausschlaggebend: Aktivität und Attraktivität. Es müssen beständig neue Inhalte generiert werden, die darüber hinaus aber auch der Ästhetik der Rezipient*innen entsprechen müssen (vgl. Hobi/Walser 2010, S. 95–98). Die dabei entstehenden Dynamiken, um Aufmerksamkeit und Anerkennung zu erhalten, werden in der Fachliteratur als »Wettbewerb« (Schmidt/Paus-Hasebrink/Hasebrink 2011, S. 280), »Konkurrenzkampf« (Walser/Neumann-Braun 2013, S. 160), »Steigerungsspirale« (Autenrieth 2019, S. 262) oder »Überbietungsrhe-

torik« (Muri 2010, S. 91) bezeichnet. Mit diesen Charakterisierungen wird ein Handlungsdruck erzeugendes System skizziert, innerhalb dessen die jungen Menschen ihre Selbstdarstellungspraktiken vollziehen (vgl. Heeg et al. 2018, S. 55, 67).⁵

Es wird in diesem Zusammenhang des Weiteren angeführt, dass sich der Wunsch nach positiven Kommentaren und Beiträgen zu den eigenen fotografischen Selbstdarstellungen auf Social-Media-Plattformen in einem (teil-)öffentlichen Raum vollzieht. Die Selbstpräsentation und die Reaktionen darauf sind weithin sichtbar und dadurch statusrelevant. Das Posten von fotografischen Selbstdarstellungen beinhaltet deswegen »das Risiko eines öffentlich dokumentierten Imageverlusts, respektive ein Zurschaustellen nicht vorhandenen sozialen (keine Likes aufgrund mangelnder sozialer Netzwerke) bzw. kulturellen (keine Likes aufgrund unansprechender Fotos [...]) Kapitals« (Autenrieth 2019, S. 261). Ein solcher *Imageverlust* gilt dann nicht nur für die Onlinewelt, sondern auch für die Offlinewelt, da die jungen Erwachsenen zwischen diesen Welten nicht unterscheiden und die Freundes- und Bekanntenkreise der beiden Welten meist weitestgehend kongruent sind (vgl. Neumann-Braun/Wirz 2010, S. 180). Eine große Schwierigkeit fotografischer Selbstdarstellung ist die Uneindeutigkeit bildbasierter Kommunikation, die sie für Fehlinterpretationen anfällig macht und das fragile Konstrukt ›Image‹ durch kleinste Verfehlungen zu zerstören droht (vgl. Autenrieth 2014a, S. 251). Dies kann von zeitweiligem Spott unter den Peers über sozialen Ausschluss bis hin zu (Cyber-)Mobbing reichen (vgl. Trost 2013, S. 154; weiterführend Katzer 2023). Autenrieth kommt vor diesem Hintergrund zu dem Schluss, dass für alle User*innen »immer die Notwendigkeit einer Aushandlung von Risiken und Potenzialen zwischen der Generierung von Aufmerksamkeit, dem Wunsch nach positivem Feedback und der gleichzeitigen Gefahr eines Imageverlustes« (Autenrieth 2014a, S. 246) bestehe.⁶

Im Zuge der Diskussion der fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen als Formen der Identitäts- und Beziehungsarbeit, der Imagepflege und Selbstvermarktung haben sich verschiedene Studien mit den dabei vorfindbaren Körperdarstellungen auseinandergesetzt. Hierbei wird zumeist

5 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden dem Beitrag Schär (2023, S. 137) entnommen.

6 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden dem Beitrag Schär (2023, S. 137f.) entnommen.

festgestellt, dass eine Orientierung an den antizipierten Erwartungen der Anderen, den gesellschaftlichen bzw. in der Community geteilten ästhetischen Normen stattfindet (vgl. Siibak 2010). Es werden medial verbreitete Körperbilder, wie sie sich bei Models, Stars und Celebrities finden, nachgeahmt. Von dieser Beobachtung ausgehend entfalten sich die fachlichen Diskussionen in ganz unterschiedliche Richtungen: Sie reichen von Auseinandersetzungen mit Geschlechterstereotypen, Optimierung und Idealisierung des Körpers über Sexualisierung, gestörte Körperbilder resp. -gefühle bis hin zu Emanzipation.

In der Nachahmung medial verbreiteter Körperbilder wird gesellschaftlichen Attraktivitäts- und Schönheitsvorstellungen entsprochen (vgl. Hobi/Walser 2010, S. 87), wodurch es zur Reproduktion *stereotyper und heteronormativer Körper- und Geschlechterbilder* aus Werbung, Boulevard und Musikfernsehen kommt (vgl. Astheimer 2010, S. 182; Brunazzi/Raab/Willenegger 2010; Schär 2012, 2013; Siibak 2009). Durch die Selbstdarstellungen werden Stereotype bedient und zementiert, und die Hoffnungen, die einige Wissenschaftler*innen mit Selbstdarstellungen im Internet verbanden, dass junge Menschen sich vielfältig ausprobieren und inszenieren könnten, dass gesellschaftliche Kategorien und Grenzen verflüssigt und überschritten würden (vgl. Otte 2008; Sandbothe 1997a, 1997b; Tillmann 2006; Turkle 1998, S. 340–377), konnten empirisch nicht bestätigt werden (vgl. Schär 2012). Gleichwohl gibt es – zumindest vereinzelt – auch fotografische Selbstdarstellungen, die von den gängigen Darstellungsnormen abweichen (vgl. Bütow/Schär 2019; Mörgen/Schär 2018; Schär 2019). So werden Grimassen oder Hässlichkeit zur Schau getragen (vgl. Lobinger 2016, S. 48) oder die *Kategorie Geschlecht* bespielt, indem z.B. weibliche Jugendliche sich mit Bart maskieren oder »Drag Kinging« betreiben, wodurch ihre weibliche Identität hinter einer männlichen Inszenierung verborgen bleibt. Darüber hinaus gibt es Fotografien, auf denen die abgebildeten Personen im Sinne des »gender trouble« nicht mehr in einer binären Geschlechterordnung verortet werden können (vgl. Richard et al. 2010, S. 241f., 219–222; Richard/Grünwald/Ruhl 2008, S. 126).

Solche Praktiken werden eingeordnet in Onlinebewegungen, die Normen unterlaufen und dekonstruieren, so u.a. die »Body Positivity«-Bewegung, welche unrealistische und diskriminierende Schönheitsideale thematisiert und sich für die Akzeptanz aller Körper einsetzt. Mit entsprechenden Hashtags werden dadurch auch auf Instagram, das im Besonderen im Verdacht steht, Geschlechterstereotype zu befördern, jungen Menschen alternative Darstellungen zugänglich (vgl. Autenrieth 2019, S. 263). Darüber hinaus werden Social-Media-Plattformen im Sinne einer »Amateurisierung und

Demokratisierung visueller Kommunikation« (ebd., S. 264) als Orte der Sichtbarkeit diskutiert, an denen sich auch marginalisierte Personen(gruppen) zu sehen geben und für ihre Zugehörigkeiten Anerkennung erfahren können (vgl. u.a. Nemer/Freeman 2015; Ritter/Muri/Rogger 2010; Ullrich 2019). Sie treten – trotz Anfeindungen und Diffamierungen – als handlungsmächtige Akteur*innen in Erscheinung, die die Kontrolle und Selbstbestimmung (zumindest) über ihre Selbstdarstellung haben. »Man drückt sich also in seiner eigenen ›visual voice‹ mit eigenem Bildstil aus« (Lobinger 2016, S. 51). In einer solchen Perspektivierung werden fotografische Selbstdarstellungen dann auch als Formen der *Ermächtigung oder Emanzipation* interpretiert. Wenngleich unter dem Begriff des ›(dis)empowerment paradox‹ verhandelt wird, wie die fotografischen Selbstdarstellungen hegemonialen Darstellungs- und Sichtbarkeitsnormen verhaftet blieben, wird an einem Potenzial für das subjektive Erleben von Ermächtigung und Emanzipation festgehalten (vgl. ebd., S. 53f.).

Nebst der Geschlechterstereotypisierung wird im Kontext der Nachahmung der Darstellungsweisen von Models, Stars und Celebrities auch angeführt, dass sich die imitierte kommerzielle Fotografie durch ein hohes Maß an *Idealisierung und Optimierung* auszeichne. Herausgestellt werden die in der Medienindustrie vorgenommenen, raffinierten Inszenierungsstrategien, aber auch technischen Mittel, mit denen die Körper den geltenden Schönheitsnormen angepasst werden. Die jungen Menschen übernehmen diese Darstellungsformen und bearbeiten die Fotografien mit Bildbearbeitungsprogrammen in unterschiedlicher Hinsicht nach. Die idealisierten, auf Social Media zu findenden Körperdarstellungen werden hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf das *Körper- und Wohlbefinden* von jungen Menschen breit diskutiert. Studien weisen darauf hin, dass sowohl weibliche als auch männliche Jugendliche – Erstere aber in ausgeprägterem Maße – unzufrieden mit ihren Körpern seien. Aufenthalte auf Social-Media-Plattformen haben nachweisbare negative Auswirkungen auf die Sorgen um das eigene Körperbild und den Wunsch nach dessen Veränderung (vgl. Fardouly et al. 2015; MaLisa Stiftung 2019; Tiggemann/Slater 2014). Diese können sich u.a. zu Depressionen (vgl. Frison/Eggermont 2017; Steers/Wickham/Acitelli 2014) oder zu Essstörungen (vgl. Turner/Lefevre 2017) ausweiten. Diesbezüglich führt Eichenberg (2019) jedoch kritisch an: »Die Orientierung an medial vermittelten Idealen ohne kritische Reflexion kann zwar zu einer erhöhten Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper beitragen und Medienideale können an bereits

vorhandene, bisher latent gebliebene Störungspotenziale andocken, nicht jedoch die alleinige Ursache [...] sein« (S. 28).⁷

Wenngleich die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen häufig idealisiert sind, wird des Weiteren in die Diskussion eingebracht, dass den Optimierungspraktiken aber auch Grenzen gesetzt seien. Es wird kein ideales Selbst im Sinne einer nicht erreichbaren Überzeichnung erzeugt, sondern ein *idealisiertes Selbst*, das »die bestmögliche Version der eigenen Person« (Autenrieth 2019, S. 260) zeigt. Die Idealisierungen und Optimierungen des Körpers nehmen aus diesem Grund nicht das in der kommerziellen Fotografie zu beobachtende Ausmaß an (vgl. Autenrieth 2014a, S. 121; Reißmann 2015, S. 215), denn sie würden von den aus Offlinekontakten bekannten Peers schnell als Eitelkeiten entlarvt. Es kann nämlich auch mit einer Über-Idealisierung ein Imageverlust verbunden sein (vgl. Autenrieth 2014a, S. 242–246). Die Selbstdarstellungen vollziehen sich dieser Lesart zufolge in einem Spannungsfeld authentischer und idealisierter Selbstpräsentation (vgl. ebd., S. 133). Des Weiteren, so wird in die Diskussion eingebracht, könnten idealisierte und optimierte Selbstdarstellungen als ein Ausdruck von *Medienkompetenz* verstanden werden, mit dem sowohl der Sicherung des Images als auch der Datensicherheit Rechnung getragen werde. Denn, so Autenrieth (2014b), »in sozialen Online-Netzwerken, in denen der Zugang nur schwer einzuschränken ist und Inhalte kaum nachhaltig gelöscht werden können, ist es aus Perspektive der User/-innen rational und sinnvoll, möglichst ausschließlich Inhalte online zu stellen, die sie nachhaltig in einem positiven Licht erscheinen lassen« (S. 54).⁸

Die Darstellungen von Stars und Celebrities, an denen sich junge Menschen orientieren, zeichnen sich aber nicht nur durch eine Idealisierung aus, sondern vielfach auch durch eine *Sexualisierung* (vgl. MaLisa Stiftung 2019). Auch eine solche findet sich in fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen, die Aufmerksamkeit zu erreichen suchen, indem z.B. laszive Posen eingenommen, viel Haut gezeigt, das Dekolleté präsentiert oder laszive Blicke geworfen werden (vgl. Albury 2015; Richard 2010a; Schär 2019). Nicht nur die fotografischen Selbstdarstellungen weiblicher, auch solche männlicher Jugendlicher weisen Züge der Erotisierung auf, wenn z.B. der nackte Oberkörper in Szene gesetzt wird, tiefsitzende Hosen gezeigt werden, die Unterhosen

7 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden dem Beitrag Schär (2023, S. 138f., 140) entnommen.

8 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden in großen Teilen dem Beitrag Schär (2023, S. 138) entnommen.

sehen lassen, oder eine Fotografie während des Knöpfens der Hose angefertigt wird (vgl. Tortajada/Araüna/Martinez 2013; Willem et al. 2010). Dabei sind weibliche Jugendliche aber stärker mit ästhetischen Modellen erwachsener Weiblichkeit und Sexualität konfrontiert als männliche Jugendliche. Außerdem zeichnet sich diesbezüglich eine sexuelle Doppelmoral ab. Sexualisierte Darstellungen von Frauen sind gefragt, sie erfahren in der Gesellschaft und in der Peergroup – insbesondere bei den männlichen Jugendlichen – Aufmerksamkeit. Sie erscheinen mithin für weibliche Jugendliche erstrebenswert. Zugleich konfliktieren sie mit normativen Modellen respektabler Weiblichkeit. Die weiblichen Jugendlichen erhoffen sich durch das Erfüllen sexualisierter Stereotypen sowohl die Akzeptanz ihrer männlichen als auch ihrer weiblichen Peers, sehen sich angesichts der Gratwanderung im Feld sexueller Doppelmoral aber schnell der Kritik und Diffamierung durch Gleichaltrige – insbesondere männliche Jugendliche – ausgesetzt (vgl. Mascheroni/Vincent/Jimenez 2015). Eine besondere damit verbundene Gefährdung entsteht durch das Phänomen des »Sexting«, bei dem mehr oder weniger erotisierte oder auch eindeutig sexualisierte Bilder, etwa Nacktfotos, digital versendet und missbräuchlich weiterverwendet werden (vgl. weiterführend Bücken 2023).⁹

Die Praktik des Anfertigens und Postens fotografischer Selbstdarstellungen, insbesondere aber von Selfies, hat darüber hinaus Kritik an einer zunehmend narzisstischen Generation laut werden lassen (vgl. Ullrich 2019, S. 13). Sie wird gerne mit der bekannten Aussage der Soziologin Sherry Turkle untermauert: »Ich poste, also bin ich« (Turkle 2011). Die Beschäftigung mit dem Selbst und vor allem dem eigenen Selbstbild wird dabei als übertrieben wahrgenommen (vgl. Autenrieth 2019, S. 258f.). Dies mündet in eine pathologisierende Perspektivierung fotografischer Selbstdarstellungen und insbesondere von Selfies als Ausdruck von *Persönlichkeitsstörungen* (vgl. u.a. Fox/Rooney 2015; Sorokowski et al. 2015). Keine dieser Studien vermag jedoch, so Autenrieth (2019) in Anschluss an Senft und Baym (2015, S. 1590), plausibel einen Zusammenhang zwischen Persönlichkeitsstörungen und der Produktion von Selfies herzustellen. Vielmehr halten Roberts, Edmonds und Grijalva (2010) aus einer entwicklungspsychologischen und generationenvergleichenden Perspektive entgegen, dass junge Menschen im Vergleich zu älteren Mitmenschen zwar stärker auf sich konzentriert seien, dass sich dieses Phänomen über die vergangenen Generationen hinweg jedoch konstant

9 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden dem Beitrag Schär (2023, S. 139f.) entnommen.

fortsetze (vgl. Roberts/Edmonds/Grijalva 2010, S. 100f.). Hierin dokumentiert sich, so Autenrieth (2019, S. 259) konkludierend, eine im Kontext der jugendlichen Entwicklungsaufgabe der Bildung einer eigenen Identität verstärkte Aufmerksamkeit für das Selbst und für die eigene Außenwirkung, die jedoch nicht pathologisiert zu werden braucht.

2.3 Diskussion des Forschungsstandes und Formulierung der Forschungsdesiderate

Nachdem die internationale, interdisziplinäre Diskurslage aufgearbeitet wurde, wird sie nun mit dem Ziel der Verortung des vorliegenden Projekts und der Formulierung von Forschungsdesideraten zusammengefasst und pointiert. Die in Kapitel 2.2 zusammengetragenen Erkenntnisse haben einen wichtigen Beitrag zum Verstehen fotografischer Online-Aktivitäten junger Menschen geleistet. So ist viel darüber bekannt, an welchen Mustern und Vorbildern die jungen Menschen bei ihren fotografischen Selbstdarstellungen orientiert sind. Sie zeigen sich etwa (mitunter sexualisiert) in Star- und Modelposes (vgl. u.a. Astheimer 2010; Schär 2012), sie verhandeln Zugehörigkeiten (vgl. u.a. Nemer/Freeman 2015; Ritter et al. 2010) und/oder drücken sich künstlerisch und ästhetisch aus (vgl. u.a. Richard et al. 2010). Es kommt auf diese Weise zur Reproduktion gesellschaftlicher Ordnungen und normierter Körperbilder, so beispielsweise in der Orientierung an geschlechterstereotypen und heteronormativen Ordnungen (vgl. u.a. Brunazzi et al. 2010; Siibak 2009). Diese werden aber auch verändert und transformiert, indem u.a. die Geschlechterordnung bespielt wird, Schönheitsideale aufgebrochen werden oder marginalisierte Personengruppen sich eine Plattform der Sichtbarkeit erschließen (vgl. u.a. Lobinger 2016; Richard et al. 2008). Die Diskussion der eruierten Bildpraktiken bzw. die Einordnung der Befunde läuft in unterschiedliche Richtungen. Sie werden als Formen der Identitäts- und Beziehungsarbeit (vgl. u.a. Autenrieth 2014a; Tillmann 2014) sowie auch der Biografiearbeit (vgl. Kramer 2020) gerahmt, sie werden als Suche nach Anerkennung und Aufmerksamkeit verstanden (vgl. u.a. Ritter 2010; Stiegler 2015), als Imagepflege oder Selbstvermarktung positioniert (vgl. u.a. Neumann-Braun/Wirz 2010; Reichert 2008), in ihrem ermächtigenden und emanzipativen Potenzial wahrgenommen (vgl. u.a. Lobinger 2016; Ullrich 2019) oder mit Blick auf psychologische Störungsbilder pathologisiert (vgl. u.a. Fox/Rooney 2015; Sorokowski et al. 2015). Diese Aufmerksamkeitsrichtungen lassen sich in Chancen- und Gefah-

rendiskurse einteilen, und beide Spielarten haben zur Sensibilisierung für die (Bewältigungs-)Leistungen junger Menschen im Social Web beigetragen.

Vor dem Hintergrund der vielfältigen Diskurslinien werden nachfolgende Forschungsdesiderate formuliert, die mit dem vorliegenden Projekt aufgegriffen werden:

Subjektivierungstheoretische Grundlegung als gesellschaftstheoretische Fundierung

In den öffentlichen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen ist die Tendenz zu einem individualisierenden und generationenspezifischen Blick festzustellen (vgl. Bütow/Schär 2019, S. 59; Schär 2019, S. 188). Dies äußert sich zum Beispiel in stark vorherrschenden identitätstheoretischen Perspektivierungen, die die Selbstinterpretation und Selbstfindung junger Menschen im Kontext fotografischer Selbstdarstellungspraktiken fokussieren. Diese stehen in der Gefahr, die Aneignung von und Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Körperbildern einseitig zu betrachten und ihre Gesellschaftlichkeit zu vernachlässigen. Selbstverständlich finden sich in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen auch gesellschaftstheoretische Reflexionen. So werden z.B. die als Form der Selbstvermarktung identifizierten Inszenierungsweisen junger Menschen in Social Media an Entwicklungen von Marktmechanismen in der westlichen Gesellschaft, an die »Marktgeseellschaft« (Neumann-Braun/Astheimer 2010, S. 20) rückgebunden. Auch wird mit dem Konzept der »Ökonomie der Aufmerksamkeit« (Franck 2007), also dem Verständnis eines mentalen statt monetären Kapitalismus, das Streben junger Menschen nach Anerkennung und Aufmerksamkeit gerahmt. Und letztlich werden die an einer binären Geschlechterordnung orientierten Bildpraktiken in der heteronormativen Matrix der Gesellschaft verortet. Mit solchen Perspektivierungen werden die Bildpraktiken junger Menschen im Social Web zwar gesellschaftstheoretisch verstanden und eingeordnet, vielfach werden damit die jungen Menschen aber auf Spielbälle gesellschaftlicher Strukturen und unterschwellig wirksamer Mächte reduziert (vgl. Schär 2019, S. 183f.). Demgegenüber gibt es Bestrebungen, junge Menschen nicht nur in ihrer Unterworfenheit unter gesellschaftliche Strukturen zu erfassen, sondern sie u.a. mit Blick auf Demokratisierungsprozesse und damit einhergehende Ermächtigung oder Emanzipation oder mit Blick auf die Bespielung von Geschlechterordnungen in ihrer Handlungsfähigkeit und -mächtigkeit sowie in ihrer Kritikfähigkeit zu erfassen. Diesen Bestrebungen folgend, nimmt die vorliegende Studie eine subjektivierungstheoretische Perspektive ein, wie sie Carstensen und

Kolleg*innen (2014, S. 12f.) im Kontext ihrer Untersuchung von medien- und technikbasierten sozialen Praktiken im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche im Allgemeinen und der Digitalisierung im Besonderen starkgemacht haben. Carstensen und Kolleg*innen grenzen sich damit von den im Feld vorherrschenden identitätstheoretischen Zugängen ab (wenngleich sie natürlich Überschneidungen zwischen den Begriffen Identität und Subjekt konstatieren). Eine subjektivierungstheoretische Perspektive ermöglicht es der vorliegenden Studie, eine spezifische gesellschaftstheoretische Fundierung vorzunehmen und damit die Auseinandersetzungen junger Menschen mit Gesellschaft in den Fokus zu rücken. Entsprechend untersucht sie die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen auf Social-Media-Plattformen als Selbstpositionierungen in der Gesellschaft, mit denen auf Adressierungserfahrungen reagiert wird. Dabei werden die jungen Menschen in ihren Bildpraktiken nicht nur unter dem Aspekt der Unterworfenheit unter gesellschaftliche Strukturen, sondern auch unter dem Aspekt eigener subversiver, transformierender und kritischer Einflussnahme fassbar (vgl. Kap. 3.1).

Körperlichkeit und Leiblichkeit fotografischer Selbstdarstellungen

Im Kontext der Untersuchung fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken wurde der Körper bzw. der Bildkörper, also der auf der Fotografie abgebildete Körper, in seiner Relevanz für die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität erkannt und analysiert. So eruiert Reißmann (2012) unterschiedliche Formen des Zugriffs auf die Bildkörper, die in ihren Möglichkeiten ausgelotet, die optimiert oder die zu Kunstwerken stilisiert werden (vgl. S. 171–175). Diese ertragreichen Analysen sind nicht an eine körpertheoretische Perspektivierung rückgebunden, welche Schwabl (2020a) in ihrer Untersuchung von Selfie-Praktiken Jugendlicher im berufsschulischen Übergangssystem mit Blick sowohl auf die Körperlichkeit als auch die Leiblichkeit von Identität in Anschlag bringt. In Anschluss an Gugutzer (2002) formuliert sie ein »Leib-Körper-fundiertes Identitätsmodell« (Schwabl 2020a, S. 79), mit dem der Körper als expressives und gestaltbares Medium und der Leib in seinem sinnlichen, spürenden und affektiven Bezug zur Welt in der Verwobenheit von Individuum und Gesellschaft als Ausgangspunkt von Identitätsentwicklungsprozessen gefasst werden (vgl. Kap. 3.1). Vor dem Hintergrund ihrer eigenen empirischen Analysen, die auf Bildmaterial – Selfies von Jugendlichen – fokussiert waren, betont sie die Relevanz sprachlicher Daten für die Rekonstruktion leiblicher Bedeutungsebenen von fotografischen Selbstdarstellungen (vgl. ebd., S. 266). Daran anschließend

wurden in der vorliegenden Studie nebst der Analyse fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen auch Interviews geführt und ausgewertet. Mit diesem sprachbasierten Zugang zu den Bildpraktiken und zum Leben junger Menschen wird das Ziel verfolgt, neben Hinweisen auf die Körpergestaltung auch die Rolle der Empfindungen und Gefühle, also der gespürten Erfahrungen im Kontext von Adressierungserfahrungen und fotografischen Selbstdarstellungen zu erschließen. Im Zentrum stehen Erfahrungen der Anerkennung, Verknennung, Diffamierung u.v.m., die in die fotografischen Selbstdarstellungen als körperleiblicher Ausdruck einfließen und im Medium dieser Darstellungen verarbeitet werden. Damit wird forschungsmethodologischen und -methodischen Konzeptionen im Untersuchungsfeld gefolgt, die die Bildanalysen in individuelle Orientierungen und biografische Relevanzstrukturen, die im Rahmen von Interviews erfasst werden können, einbetten.

Von der Idealisierung und Optimierung zur Imagination

Verschiedene Studien haben darauf hingewiesen, dass die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen in der Regel nicht einfach die Realität widerspiegeln, sondern dass sie optimiert und idealisiert sind. Dieser Aspekt wird, wie dargelegt wurde, in unterschiedliche Richtungen diskutiert und vorwiegend problematisiert. Die fotografischen Selbstdarstellungen werden in diesem Kontext aber nicht nur in einem Spannungsfeld von Idealisierung und Authentizität (vgl. Autenrieth 2014a; Reißmann 2015), sondern auch von Dokumentation und Imagination (vgl. Schreiber 2020) angesiedelt. Schreiber (2020, S. 201) verortet in ihrer Studie »Digitale Bildpraktiken« die Fotografien aufgrund ihrer Indexikalität, also der Verwiesenheit auf real Vorhandenes, als Dokumentation und zugleich, aufgrund ihrer Gestaltbarkeit und Nacharbeitbarkeit in einem Möglichkeitsraum, als Imagination. Der Begriff der Imagination ist breiter gefasst als die Begriffe der Idealisierung und Optimierung. Er bezeichnet keine Entwicklung von einem vermeintlichen ›Normalen‹ oder ›Realen‹ zu einem ›Idealk‹ oder zu einem ›Optimum‹. Insofern ist er sehr gut dazu geeignet, jene Bearbeitungs- und Transformationsprozesse fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen im Social Web, die aktuell unter den Chiffren Idealisierung und Optimierung diskutiert werden, vertieft zu untersuchen, ohne sie mit einem Problemdiskurs zu überformen. Entsprechend ermöglicht das Verständnis fotografischer Selbstdarstellungen als Imaginationen in der vorliegenden Untersuchung, den Blick auf die Positionierungen und die damit verbundenen Orientierungen, Hoffnungen, Sehnsüchte, Unsicherheiten und Ängste junger Menschen in Auseinander-

setzung mit gesellschaftlichen Anforderungen und Herausforderungen zu richten. Bedeutungsebenen wie Idealisierung und Optimierung, aber auch Identität, Sexualisierung oder Ermächtigung dienen der vorliegenden Studie gleichwohl als sensibilisierende Konzepte, die dabei helfen können, sich analytisch mit den fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen auseinanderzusetzen.

Im vorliegenden Projekt werden die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen als Imaginationen in ihrer Gesellschaftlichkeit sowie Körperlichkeit und Leiblichkeit erfasst und untersucht. Auf einer subjektivierungstheoretischen Grundlage werden die mit den Fotografien bedienten und erzeugten Körperbilder als Selbstpositionierungen in der Gesellschaft lesbar, mit denen gesellschaftliche Strukturen in der körperleiblichen Erfahrung von Welt und Anderen nicht nur reproduziert, sondern auch transformiert, bespielt und kritisiert werden können. Anhand der Analyse von Bild- und Interviewmaterial können die sich in den Fotografien dokumentierenden Imaginationen ebenso erschlossen werden wie die Adressierungserfahrungen, auf die damit reagiert wird.

3 Theoretische Zugänge

Fotografische Selbstdarstellungen als Subjektivierung und Imaginationen

Zur Konturierung des analytischen Blickes auf fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken haben sich subjektivierungs-, körperleib- und imaginationstheoretische Ansätze als weiterführend erwiesen. Diese werden im Folgenden entfaltet und in ihren epistemologischen Gehalten für das vorliegende Projekt diskutiert. Kapitel 3.1 widmet sich dem poststrukturalistischen Konzept der Subjektivierung besonders in seinen körperlichen und leiblichen Bezügen. Es geht sowohl auf die Verkörperung von Normen und Körperbildern als auch deren Unterwanderung, Veränderung, Bespielung und Transformation ein und zeichnet die Rolle von Adressierungserfahrungen in diesen Prozessen nach. In Kapitel 3.2 wird Imagination als kreatives Vermögen eingeführt, im Rahmen dessen innere, imaginierte und äußere, materialisierte Bilder in Wechselwirkung miteinander stehen. So können die fotografischen Selbstdarstellungen als Materialisierung innerer Bilder verstanden und untersucht werden, die immer auch von gesellschaftlichen Bildern und Strukturen durchwirkt sind. In Kapitel 3.3 werden dann die bildtheoretischen Grundlagen geklärt, die in den vorhergehenden Ausführungen teilweise eher implizit bleiben, und hinsichtlich des Verständnisses von Bildern in dieser Arbeit verdichtet. Abschließend wird die analytische Rahmung, mit der vor dem Hintergrund der theoretischen Gegenstandsfassung die empirische Untersuchung fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen vorgenommen wird, zusammenfassend erörtert. Sie bildet eine Heuristik, die das Ergebnis eines zirkulären Forschungsprozesses darstellt.

3.1 Subjektivierung: Subjektwerdung zwischen Geformtwerden und Selbstformung, Fremdpositionierung und Selbstpositionierung¹

Die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken werden mit einer subjektivierungs- und körperleibtheoretischen Perspektive als sich körperleiblich vollziehende Formen der Subjektwerdung untersucht. Im Fokus stehen dabei Subjektformen und -positionen sowie die ihnen entsprechenden Normen und Körperbilder, an denen die jungen Menschen bei ihren Bild- und Körperpraktiken orientiert sind (Kap. 3.1.1). Sie werden in ihrer Wechselwirkung mit körperleiblich fundierten Adressierungserfahrungen erfasst, die die jungen Menschen in ihrem Alltag und in ihrem Leben machen und die auf ihre Verkörperung von Subjektformen zurückwirken. Dabei sind die jungen Menschen den Adressierungen und Fremdpositionierungen, die damit einhergehen, nicht hilflos ausgesetzt. Diese können vielmehr im Modus der Re-Adressierung und Selbstpositionierung konturiert werden (Kap. 3.1.2). Eine wichtige Erkenntnis dieses Kapitels liegt in diesem Zusammenhang darin, dass die gesellschaftlichen Subjektformen und -positionen die Selbstdarstellungen der jungen Menschen nicht einfach determinieren, sondern dass in Subjektivierungsprozessen Veränderung, Bespielung und Kritik von Normen angelegt und möglich sind, sich die Subjekte zu den gesellschaftlichen Normen und Körperbildern verhalten können (Kap. 3.1.3).

3.1.1 Subjektivierung als Verkörperung von Normen

Das für diese Studie gewählte Subjektivierungsverständnis schließt an die poststrukturalistischen Arbeiten von Michel Foucault und Judith Butler an. Ihre Arbeiten erfreuen sich großer Beliebtheit und werden vielfältig rezipiert, weil sie in besonderer Weise dazu geeignet sind, (zeitgenössische) Entwicklungen bzw. Formen des Regierens und damit in Zusammenhang stehende Prozesse der Subjektwerdung, wie sie auch in dieser Arbeit im Fokus stehen, zu beschreiben (vgl. Geimer/Amling/Bosančić 2019, S. 1). Subjektivierung wird hierbei im Sinne des lateinischen ›subiectum‹ einerseits als Unterwerfung, andererseits aber auch als Ermächtigung konzeptualisiert. Subjekt zu sein bzw. zu werden, heißt demnach, sich in eine soziale Ordnung der Lesbarkeit einzufügen, sich (an)erkennbaren Formen und den damit verbundenen Normen

1 Die Ausführungen in diesem Kapitel wurden in Teilen dem Beitrag Schär (2019) entnommen.

zu unterwerfen. Dabei ist eine Norm »weder das Gleiche wie eine Regel noch wie ein Gesetz. Eine Norm wirkt innerhalb sozialer Praktiken als impliziter Standard der Normalisierung« (Butler 2009, S. 73). Normen stellen mithin die Bedingungen dafür dar, als spezifisches Subjekt (an)erkannt zu werden. Sie sind als implizite normative Erwartungen (vgl. Alkemeyer et al. 2013a, S. 19) spürbar, in ihrem impliziten Charakter aber zumeist nicht explizit fassbar (vgl. Butler 2009, S. 73). Subjekte manifestieren sich in sozialen Titeln (wie z.B. Arzt, Professorin, Schüler, Mutter, Femme fatale, Motorradfahrer, Homosexueller, Frau, Ausländerin), die durch diese Normen konstituiert werden. In der Unterwerfung unter gesellschaftliche Normen und normative Erwartungen wird sodann ein Akteur*innenstatus und mithin Handlungsfähigkeit und -mächtigkeit erworben (vgl. Alkemeyer 2013, S. 35; Villa 2010a, S. 203ff.). Dabei erlangen Menschen »in dem Maße Subjektstatus, wie ihr Auftreten und Verhalten, wie ihre Bewegungen, Haltungen und Gesten eine jeweils als angemessen akzeptierte soziale Form gewinnen« (Kalthoff/Rieger-Ladich/Alkemeyer 2015, S. 18). Subjektivierung vollzieht sich »in enger Wechselwirkung mit der Subjektivierungsgeschichte der Akteur*innen« (Kuhlmann/Sotzek 2019, S. 116), mit den gesellschaftlich verfügbaren und eingeübten Normen. Diese werden im Prozess der Subjektivierung von den Individuen – im Sinne von Bourdieus Habituskonzept (vgl. Bourdieu 1987) – praktisch angeeignet bzw. inkorporiert und dann für andere sichtbar verkörpert. Mit dem Habituskonzept verbindet Bourdieu Struktur- und Handlungsebene und weist damit dem Körper eine wesentliche Position im Kontext der Inkorporation von Strukturen und sozialen Praktiken zu. Bourdieu definiert den Begriff Habitus in seinem Werk »Sozialer Sinn« (1987) als System »dauerhafter und übertragbarer Dispositionen, als strukturierte Strukturen, die wie geschaffen sind, als strukturierende Strukturen zu fungieren, d.h. als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlage für Praktiken und Vorstellungen« (Bourdieu 1987, S. 98). Der Habitus wird somit als innere Instanz beschrieben, die sich entsprechend den gesellschaftlichen Strukturen bzw. dem gesellschaftlichen Wissen herausbildet, sich in Wahrnehmungs-, Denk-, Handlungs-, Bewertungs- und Gefühlsschemata niederschlägt und daher handlungsleitend ist, mithin die sozialen Strukturen reproduziert. Der Körper kann in diesem Zusammenhang in Anschluss an Gugutzer (2006, S. 14–20) als Produkt und Produzent von Gesellschaft verstanden werden, insofern er durch Diskurse geformt wird und diese in seinen Praktiken und Darstellungen hervorbringt. In diesem Sinne fungiert der Körper nicht bloß als eine gemäß den eigenen Wünschen gestaltbare Darstellungsplattform, sondern avanciert zum »Medium und

Schauplatz der Subjekt-*Werdung*« (Alkemeyer et al. 2013a, S. 19; Herv. i.O.; vgl. auch Duttweiler 2003, S. 33). Über die verkörperte, öffentliche Darstellung der normativen Erwartungen stellen sich Individuen folglich als Subjekte her (vgl. Alkemeyer et al. 2013a, S. 19).

Für die begriffliche Fassung der lesbaren bzw. (an)erkennbaren Form des Subjekts gibt es vielfältige Entwürfe (für eine umfassende Zusammenstellung der in diesem Theoriefeld verwendeten Begrifflichkeiten vgl. Geimer et al. 2019, S. 2), wobei keine konzise Begriffsverwendung konstatiert werden kann, die auf eindeutige theoriesystematische Unterscheidungen rückschließen ließe. In dieser Arbeit finden die Begriffe ›Subjektform‹ und ›Subjektposition‹ Verwendung, weil sie, wie zu zeigen sein wird, geeignet sind, zwei theoretische Schwerpunktsetzungen dieser Untersuchung nuanciert zu erfassen. Mit dem Begriff der »Subjektform« (Reckwitz 2021, S. 12) beschreibt Reckwitz (2003, S. 299; 2012, S. 135; 2016, S. 16; 2021, S. 12–15) die mit der Subjektivierung zusammenhängenden gesellschafts- oder bereichsspezifischen kulturellen, (an)erkennbaren Typisierungen. Ein Subjekt zu werden, heißt mithin, eine gesellschaftliche Form, eine Gestalt oder ein Erscheinungsbild anzunehmen und zu verkörpern. Für das vorliegende Projekt weiterführend sind hierbei insbesondere die Materialität und Körperlichkeit, die der Begriff der Form suggeriert. Er umfasst unterschiedliche körperliche Ausdrucksweisen wie Körperhaltung, Gesten, Kleidung, Körperästhetisierungen u.v.m. Mit Subjektformen gehen somit auch unterschiedliche Körperbilder einher, die einen Teilaspekt der Intelligibilität von Subjektformen ausmachen. Alkemeyer und Kolleginnen (2013a) metaphorisieren Subjektformen in Anschluss an Reckwitz und unter Bezug auf Villa (2010b, S. 259) als »bewohnbare[] Zonen, die von einem Individuum auf eine akzeptierte Weise bewohnt werden müssen, um als Subjekt soziale Anerkennung zu erlangen« (Alkemeyer et al. 2013a, S. 18). Subjektformen müssen somit regelrecht körperlich bewohnt, ausgefüllt und bekleidet werden. Der Begriff der Subjektform ist vor diesem Hintergrund im Besonderen dazu geeignet, die Körperlichkeit der Subjektivierung mitzudenken. Mit dem Begriff der »Subjektposition« (Bühmann/Schneider 2008, S. 30; Butler 2001, S. 140) wird demgegenüber stärker die Positionierung von Subjekten innerhalb gesellschaftlicher Ordnungsverhältnisse in den Fokus gerückt. In Subjektformen werden spezifische Strukturkategorien verkörpert, die mit gesellschaftlichen (Macht-)Konstellationen (z.B. der Geschlechterordnung, rassifizierenden Kategorisierungen, Klassenzugehörigkeiten) in Zusammen-

hang stehen, die Handeln, Sprechen u.v.m. ermöglichen oder aber auch verunmöglichen (vgl. Alkemeyer et al. 2013a, S. 19f.; Reckwitz 2021, S. 14).²

Die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen werden in der vorliegenden Studie als Form der Subjektwerdung verstanden. In den Fotografien werden mittels der abgebildeten Körper unterschiedliche Subjektformen und -positionen bedient. Sie sind an gesellschaftlichen Normen und Körperbildern orientiert, insofern Normen verkörpert werden, und gehen mit Positionierungen in gesellschaftlichen Ordnungsverhältnissen einher. Dabei stellen die Bilder momenthafte Ausschnitte von Subjektivierung als sozialem Geschehen dar, das im nächsten Kapitel genauer beschrieben wird.

3.1.2 Subjektivierung als körpervermitteltes soziales Geschehen

Subjekt wird und bleibt man nicht einfach, Subjektsein muss immer wieder aufgeführt und neu bestätigt werden (vgl. Alkemeyer 2013, S. 61). In diesem Zusammenhang wird Subjektwerdung »als in Sozialität situiertes produktiv-praktisches Geschehen entworfen« (Rose 2019, S. 69f., Herv. i.O.). Das Subjekt ist im Prozess der Subjektwerdung konstitutiv auf Andere verwiesen. Wie bereits angedeutet, müssen Subjekte als solche (an)erkannt werden, sie sind also in Anerkennungs- und – wie im Folgenden nun ausgeführt wird – in damit in Zusammenhang stehende Adressierungsverhältnisse involviert. Hierfür haben Ricken, Reh und Rose eine konsistente Theorie und Methodologie ausgearbeitet, an die im vorliegenden Projekt angeschlossen wird, weil sie zu verstehen und untersuchen hilft, wie die Subjektwerdung (junger) Menschen in soziale Beziehungen und Prozesse eingebunden ist (vgl. u.a. Reh/Ricken 2012; Ricken 2013; Rose 2019; Rose/Ricken 2017).

Ausgangspunkt ist Althussters Konzept der »Interpellation«, mit dem er darlegt, wie Individuen in der Anrufung – ein Ruf, eine Anrede oder eine Adressierung – und ihrer Reaktion darauf als Subjekt konstituiert werden, gerade weil sie sich den damit verbundenen Subjektnormen unterwerfen. Althussters viel zitiertes Beispiel ist jenes des Passanten, der durch einen Polizisten mit »He, Sie da!« angerufen wird. Indem sich der Passant auf die Anrufung hin umdreht, erkennt er diese an und konstituiert sich als Bürgersubjekt (vgl. Althus-

2 Gutierrez Rodríguez (2000) macht in dieser Hinsicht darauf aufmerksam, dass die hierbei hergestellten Subjektordnungen nicht nur in symbolischer, sondern auch in materieller Hinsicht Wirksamkeit entfalten, da der Subjektstatus darüber (mit)entscheidet, wer privilegiert und wer deprivilegiert wird.

ser 1977, S. 142). Butler (1997, 2001) greift dieses Konzept kritisch-weiterentwickelnd auf. So verweist Butler (2005, S. 53) »auf eine grundlegende Struktur der Adressierbarkeit [...] in der Sprache« (Rose 2019, S. 72), welche die Menschen für Subjektivierungen öffne. Es zeigt sich darin eine Angewiesenheit auf die Anerkennung durch Andere und damit zugleich eine Abhängigkeit und Vulnerabilität (vgl. Burghard et al. 2014, S. 112f.; Magyar-Haas 2020a, S. 9; Rose 2019, S. 72). Vor diesem Hintergrund entwerfen Rose, Ricken und Reh eine Theorie der Adressierung sowie eine »Adressierungsanalyse« (Rose 2019, S. 73; Rose/Ricken 2017), mit der Subjektivierungs- und Anerkennungsprozesse als konkrete Adressierungsvollzüge erfasst und untersucht werden können (vgl. Reh/Ricken 2012, S. 43–45; Rose 2019, S. 73). Dabei geht es zunächst um interaktive Prozesse, in denen Menschen von Anderen bedeutet wird, wer sie in ihren Augen sind, sein sollten oder sein könnten (vgl. u.a. Geimer/Burghardt 2019, S. 236; Koppetsch 2006). Hierdurch kommt es zu Fremdpositionierungen, zu Zuschreibungen einer Position durch Andere. Die in sozialen Praktiken vollzogenen Adressierungen und damit einhergehenden Fremdpositionierungen können expliziten Charakter haben – z.B. konkrete Ansprachen und Aussagen –, aber auch implizit bleiben in dem Sinne, dass jemand als ›Jemand‹ angesprochen, angeblickt, sichtbar oder unsichtbar gemacht wird (vgl. Burghard et al. 2014, S. 116; Rose 2019, S. 74).

Zentral ist nun, dass die Adressierungsprozesse wesentlich an den Körpern der adressierten Personen ansetzen. So werden »an und über Körper« (Burghard et al. 2014, S. 115, Herv. i.O.) Subjektformen und -positionen verhandelt. In Adressierungen können körperbezogene Aspekte wie Geschlecht, Alter oder ›Behinderung‹³ angeführt werden, wodurch normative Erwartungen an die Körper hervorgebracht und Personen zu Frauen, Männern, Jungen, Alten oder ›Behinderten‹ gemacht werden (vgl. ebd., S. 117). Solche Adressierungsprozesse vollziehen sich – genauso wie die Inkorporierung und Verkörperung von Subjektformen (vgl. Kap. 3.1.1) – körperlich bzw. leiblich.

Mit der für diese Adressierungsprozesse relevanten Kategorie des ›Leibes‹ wird im Sinne der philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners das

3 Der Begriff der ›Behinderung‹ wird in dieser Arbeit in einfache Anführungszeichen gesetzt, um seinen sozialen Konstruktionscharakter und normativen Einsatz sichtbar zu machen und sich davon zu distanzieren. Im Anschluss an die Disability Studies wird davon ausgegangen, dass Menschen nicht ›behindert‹ sind, sondern von der Gesellschaft und deren Normalitätsvorstellungen ›behindert‹ werden (vgl. Dederich 2007, S. 17–56).

Körper-Haben vom Leib-Sein analytisch unterschieden, den Körper hat man und der Körper ist man zugleich auch (vgl. Plessner 2003 [1941], S. 238f.). In dieser doppelten Gegebenheit des Körpers ist der Mensch an das Hier und Jetzt gebunden, das er leiblich erfährt, ist zugleich aber auch exzentrisch positioniert, kann in Distanz zu sich und seinem Körper treten (vgl. ebd., S. 364). Eine solche Bestimmung des Körpers bildet gemäß Mörgen (2020) in Anschluss an Jäger (2004) »die Grundlage dafür, die Vermittlung zwischen Innen und Außen, Individuum und Gesellschaft, Konstruktion und Materialität als Verschränkung zu denken« (Mörgen 2020, S. 58). Dem materiellen, äußerlich wahrnehmbaren, form- und manipulierbaren Körper korrespondiert der für das Subjekt (affektiv) spür-, erleb- und erfahrbare Leib. Er ist mithin bedeutend für soziale Interaktionen und die in vorliegender Untersuchung eingenommene subjektivierungstheoretische Perspektive auf Adressierungen, die sich an und über Körper vollziehen. Mit dieser analytischen Unterscheidung von Körper und Leib in anthropologischen Auseinandersetzungen arbeiten zahlreiche phänomenologische Ansätze. In Merleau-Pontys existentialphilosophischen Arbeiten und insbesondere in seinem Werk »Phänomenologie der Wahrnehmung« (1956) führt er den Leib als sinnliche Vermittlungsinstanz zwischen menschlicher Existenz und Welt, zwischen Innen und Außen ein (vgl. Prinz 2014, S. 172). Menschen sind in diesem Verständnis, und das ist sehr weiterführend für diese Studie, leiblich zur Welt. Denn es ist der empfindsame und spürende Leib, über den die Welt erfahren wird und der zwischen Mensch und Welt, zwischen Innen und Außen vermittelt (vgl. Meyer-Drawe 2001, S. 20; weiterführend und vertiefend hierzu Kap. 4.1.3). Daran anschließend können sich (gewaltvolle) Akte des Angesprochen-Werdens, »Angeblickt-Werdens«, des »(Un)Sichtbar-Gemacht-Werdens« (Burghard et al. 2014, S. 117), der Bewertung, Anerkennung, Ablehnung, Würdigung, Diffamierung etc. in ambivalenten Empfindungen und Gefühlen der Freude, Glückseligkeit, Fröhlichkeit, aber auch in Unwohlsein, Angst, Ohnmacht, Wut oder Scham manifestieren. In Bezug auf das Subjektivierungsverständnis dieser Arbeit bedeutet dies, dass Adressierungen und damit einhergehende Fremdpositionierungen durch Andere körperleiblich⁴ wahrgenommen, gespürt und in

4 In dieser Arbeit wird der Begriff des Körperleibs verwendet, um – wie Burghard, Magyar-Haas und Mörgen (2014) in Anschluss an Jäger (2004) darlegen – »auf die Verschränkung von Körper und Leib, zwischen denen in phänomenologischen und anthropologischen Auseinandersetzungen analytisch differenziert wird, hinzuweisen« (S. 108).

das eigene Handeln sowie in die eigenen (fotografischen) Selbstdarstellungen aufgenommen werden.

Für einen solchen körperleiblichen Vollzug wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff der ›Adressierungserfahrungen‹ verwendet. Darunter werden alltägliche und biografische Erfahrungen verstanden, bei denen die jungen Menschen im Kontext von Adressierungen mittels Sprache, Blicken, (Un-)Sichtbarmachungen etc. in spezifischer Weise subjektiviert, also zu spezifischen Subjekten gemacht und auf ein So-Sein, So-Sein-Sollen oder So-Sein-Können festgelegt werden. Diese Erfahrungen der Konfrontation mit spezifischen Subjektformen und -positionen sowie damit einhergehenden Normen und Körperbildern sind für die jungen Menschen körperleiblich spür- und empfindbar, sie werden von ihnen mehr oder minder bewusst eingeordnet und beeinflussen ihre fotografischen Selbstdarstellungen. In dieser Untersuchung werden nicht Adressierungssituationen beobachtet, es wird an die individuellen Erfahrungen und Deutungen dieser Situationen durch die jungen Menschen angeschlossen. Dabei sind die jungen Menschen den Adressierungen und Fremdpositionierungen aber nicht hilflos ausgeliefert.

Adressierung wird von Rose, Ricken und Reh als »rekursives soziales Phänomen« (Rose 2019, S. 74) begriffen (vgl. u.a. Reh/Ricken 2012; Ricken 2013; Rose 2019; Rose/Ricken 2017). Es wäre falsch verstanden als bloße Zuschreibung. Die auf spezifische Weise adressierten Menschen können nämlich auf die Adressierungen mit sogenannten »Re-Adressierungen« (Reh/Ricken 2012, S. 44; Rose 2019, S. 73) reagieren. In praxeologischer Erweiterung poststrukturalistischer Positionen der Determiniertheit von Individuen durch Diskurse bemerkt Alkemeyer (2013) zu Recht: »Beobachtet man Individuen ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihres Positioniert-Werdens, belässt man sie im Objektstatus bloßer Spielbälle« (S. 35). Denn die als spezifische Subjekte Adressierten sind in dieser Theorieperspektive durch die mit den Adressierungen verbundenen Normen und Körperbildern nicht determiniert. Menschen nehmen Re-Adressierungen und somit auch Selbstpositionierungen vor. Denn wie Hall (2008) betont, erfordert das Einnehmen einer Subjektform und -position eine »Identifikation« (S. 173) mit ihr. Die im Fokus dieser Untersuchung stehenden jungen Menschen können die an sie herangetragenen Subjektformen und -positionen und die damit einhergehenden Körperbilder und Normen annehmen, sie können sie (mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen) einzunehmen versuchen und darin investieren. Sie können sich aber auch an anderen gesellschaftlich verfügbaren Subjektformen orientieren und sich darin gegenüber den an sie herangetragenen Zuschreibungen

selbst positionieren. Und sie haben die Möglichkeit, die Subjektformen und -positionen kreativ auszugestalten oder zu verändern, wie im Folgenden ausgeführt wird.

3.1.3 Subjektivierung als Veränderung, Bespielung und Kritik der Normen

Althussters Beispiel der Anrufung dient Butler (1997, 2001) zwar einerseits dazu, darzulegen, dass Subjekte in diskursiven Ordnungen entstehen, Individuen sich den Normen unterwerfen und dadurch mit Handlungsmächtigkeit ausgestattet werden. Andererseits betont sie aber auch – und damit geht sie weit über Althussters Theorie hinaus –, dass Anrufungen kein durchgreifendes, lineares Vollzugsgeschehen darstellen, sondern auch Umdeutungen erfahren (vgl. Butler 1997, S. 317f.). Butler (1991) pointiert:

»Das Subjekt wird von den Regeln, durch die es erzeugt wird, nicht *determiniert*, weil die Bezeichnung kein *fundierter Akt*, sondern eher ein *regulierter Wiederholungsprozess* ist, [...] der seine Regeln aufzwingt. [...] [D]aher ist die ›Handlungsmöglichkeit‹ in der Möglichkeit anzusiedeln, diese Wiederholung zu variieren« (S. 213, Herv. i.O.).

In der performativitätstheoretischen Grundlegung von Subjektivierung erfasst Butler somit die Notwendigkeit beständiger Wiederholungen von Subjektnormen zu deren Etablierung (vgl. Kap. 3.1.2) und konstatiert zugleich konstitutive Verschiebungen. Damit bringt sie Veränderungspotenzial wie auch ein partielles Scheitern des Subjektseins und des Bewohnens von Subjektformen in Anschlag, das sie in der Unmöglichkeit von identischen Wiederholungen verortet (vgl. Alkemeyer/Villa 2010, S. 322; Villa 2010a, S. 212). Alkemeyer und Villa konstatieren in Anschluss an Butler eine »Kluft zwischen Normen und Praxis« (Alkemeyer/Villa 2010, S. 322; Villa 2010b, S. 269), die einerseits aus der Veränderlichkeit, der Aushandlungsbedürftigkeit, der unvollständigen Transparenz und Erfassbarkeit der Normen, andererseits aus den Kontingenzen ihrer Verkörperung resultiert (vgl. Villa 2010a, S. 212). Für die Analyse dieser Kluft haben Villa (2006, 2010a, 2010b) und Alkemeyer (Alkemeyer/Villa (2010) das Mimesis-Konzept von Gebauer und Wulf (1992) fruchtbar gemacht, das für die Gleichzeitigkeit von Produktion, Reproduktion und Transformation des Sozialen sensibilisiert (vgl. Alkemeyer/Villa 2010, S. 323). Mimetisches Handeln ist nach Gebauer und Wulf das Imitieren und

Nachahmen von Handlungen, Haltungen, Gesten und Auftritten, womit die körperlich-praktische Dimension der Bezugnahme auf vorgängige Subjektformen akzentuiert wird. Dabei vollzieht sich aber nie eine exakte Kopie der vorgängigen Subjektformen, sondern nur eine Angleichung bzw. »An-ähnlichung« (Wulf 2005, S. 95) an ebendiese. Individuen sind aufgrund der Einzigartigkeit ihrer (sozialisierten) Körper, der Situationen und Kontexte, in denen sie ihre Handlungen und Praktiken vollziehen – so z.B. im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen –, nicht dazu in der Lage, Subjektformen identisch zu reproduzieren. Im mimetischen Akt werden die vorgängigen Subjektformen, die damit verbundenen Handlungen, Gesten und Auftritte dem eigenen körperleiblichen Empfinden angepasst (vgl. Alkemeyer/Villa 2010, S. 322). Das performative Moment von Subjektivierungsprozessen – im Bestreben, zum Beispiel die Subjektformen Frau, Schüler oder Hetero zu verkörpern – manifestiert sich also zwangsläufig in mehr oder minder kreativen Variationen, Verschiebungen und der Erschaffung von etwas Neuem (vgl. ebd.; Villa 2010a, S. 214f.). Aus den Körperpraktiken resultiert daher einerseits die Reproduktion gesellschaftlicher Strukturen, andererseits zugleich die Produktion von Neuem (vgl. Villa 2007, S. 26). Diese Neuheiten können noch so klein und kaum wahrnehmbar sein, sie sind trotzdem vorhanden (vgl. Villa 2010a, S. 215).

In diesem Zusammenhang ist die Widerständigkeit von Individuen zu berücksichtigen, die Foucault erst in seinen späteren Arbeiten mitdenkt (vgl. Rieger-Ladich 2004, S. 203f.). So weist Richter (2009) darauf hin, dass »Körperbilder und Körperselbstbilder die normative Ordnung einer Gesellschaft nicht einfach widerspiegeln [...], sondern dass die empirischen Subjekte das Repertoire der leiblichen Ausdrucksformen in seiner ganzen Breite verwenden, um die ihnen zugemutete normative Ordnung zu bespielen« (S. 30f.). Burghard, Magyar-Haas und Mörgen machen in Anschluss an Richter deutlich, wie sich Menschen über vielgestaltige körperleibliche Ausdrucksweisen eindeutigen Zurordnungsversuchen entziehen können. Sie verhalten sich zu den normativen Ordnungen im mimetischen Einüben, Überschreiten und Umdeuten der Regeln und Normen (vgl. Burghard et al. 2014, S. 112; Magyar-Haas 2020a, S. 12). Dabei lässt sich mit Jäger – und im Einklang mit dem hier vorgeschlagenen Verständnis von »Adressierungserfahrungen« – das post-strukturalistische Verständnis der Materialisierung von Diskursen am Körper phänomenologisch perspektivieren, indem es mit der gelebten Erfahrung zusammengedacht wird (vgl. Burghard et al. 2014, S. 112; Magyar-Haas 2020a, S. 12). Jäger (2014) zufolge kann der Körperleib »sowohl als Ort verstanden

werden, an dem die Macht wirksam wird, als auch als potentieller Ort des Widerstands« (S. 81, zit. in Burghard et al. 2014, S. 112). In dieser Gleichzeitigkeit von diskursivem Körperwissen und körperleiblicher Widerständigkeit werden Körperpraktiken in ihrem subversiven und transformativen Potenzial erkennbar (vgl. Magyar-Haas 2020a, S. 12).

In Bezug auf die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen kann daraus gefolgert werden, dass der Subjektwerdung bzw. der Imitation von Subjektformen Verschiebung, Veränderung, Subversion oder Scheitern inhärent sind. Neben (empirisch) kaum wahr- oder beobachtbaren Verschiebungen – wie beispielsweise einem unsicheren Blick während der Einnahme einer erotischen oder selbstsicheren Pose – eröffnet Subjektivierung somit auch die Möglichkeit der Veränderung, Bespielung und Kritik gesellschaftlich vorgefundener Subjektformen und damit einhergehender Normen und Körperbilder und somit von Grenzverschiebungen in und an den Körpern. Individuen können im Rahmen ihrer Subjektivierung in körperleiblichen Vollzugsprozessen Fähigkeiten entwickeln, stabilisieren und ausbauen, die es ihnen nicht nur erlauben,

»mitzuspielen und sich in unvorhergesehenen bzw. unklaren Situationen mit anderen [...] Handlungsträgern zu koordinieren, sondern auch reflektiert Stellung zu beziehen, intentional in ein soziales Geschehen einzugreifen, Kritik zu üben und eine Subjektform performativ durch »Überschreibung« zu verändern – jedoch nicht souverän und autonom, sondern aus den Verflechtungszusammenhängen des Geschehens heraus« (Alkemeyer et al. 2013, S. 21; vgl. auch Alkemeyer 2013, S. 35).

Entsprechend werde bei der Subjektwerdung, so kritisiert Alkemeyer (2013) das kulturalistische Subjektverständnis von Reckwitz, vielfach eine wichtige Dimension vernachlässigt: die Subjektivität. Darunter versteht er »Charakteristika des Subjektiven – Intentionalität, (Eigen-)Sinn, praktisches Verständnis, Reflexions- und Entscheidungsvermögen, Begehren« (S. 40). Sie tragen sowohl zur Stabilisierung gesellschaftlicher Strukturen bei als sie auch an deren Veränderung beteiligt sein können (vgl. ebd.). Und so können die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen nicht nur hinsichtlich der Reproduktion gesellschaftlicher Normen untersucht werden, sondern auch hinsichtlich der Veränderung, Bespielung und Kritik der Subjektformen und -positionen.

3.2 Imagination: Innere und äußere Bilder des Körpers

In diesem Kapitel findet zunächst eine grundlegende Klärung von ›Imagination‹ statt, die – mit Blick auf den historischen Wandel des Begriffs – in ihrem kreativen Vermögen erfasst wird (Kap. 3.2.1). Unter Rückgriff auf Hans Beltings Bildanthropologie wird eine instruktive Unterscheidung von inneren und äußeren Bildern vorgenommen, die materialisierte Bilderzeugnisse von den imaginierten Bildern im Kopf differenziert (Kap. 3.2.2). Vor dem Hintergrund seiner anthropologischen Ausführungen kann dabei auch ein Verständnis von Körperbildern skizziert werden, das weiterführend ist für die Untersuchung fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen.

3.2.1 Imagination als kreatives Vermögen

›Imagination‹ stammt vom Lateinischen ›imāgo‹ ab, das mit ›Bild‹, ›Abbildung‹ oder ›Vorstellung‹ übersetzt werden kann. Entsprechend wird unter der Imagination die Ein-Bild-ung als das bildhafte, anschauliche Vorstellen verstanden (vgl. Schischkoff 1991, S. 325). Etwas Imaginäres ist dieser Definition zufolge dann etwas, das »eingebildet, bloß in der Einbildung bestehend, nicht wirklich« (ebd.) ist. Mit Verweis auf das Imaginäre wird zwischen dem Wirklichen und dem Nicht-Wirklichen unterschieden, scheint Imagination also zwischen dem Wirklichen und dem Nicht-Wirklichen angesiedelt zu sein. Imagination wird mit Begriffen wie Phantasie oder Einbildungskraft umschrieben und häufig synonym damit verwendet, wobei diese beiden Begriffe das mit ›Imagination‹ Gemeinte weder hinreichend erfassen noch sich eindeutig vom Imaginationsbegriff abgrenzen lassen (vgl. Wulf 2014, S. 70).⁵

Der Begriff Imagination durchlief einen zeitlich ziemlich präzise festzustellenden, tiefgreifenden Wandel (vgl. Schulte-Sasse 2001, S. 89). Von der Antike bis ins 18. Jahrhundert beschrieb die Imagination ein sinnlich vermitteltes, psychisches Vermögen, das unzuverlässig war und deshalb von der Vernunft kontrolliert werden musste. So verstand Aristoteles Imaginationen

5 Im Begriffsursprung liegt ein Unterschied zwischen Phantasie und Imagination darin, dass der Begriff der Phantasie in seiner griechischen Herkunft ›phainestai‹ dafür steht, dass etwas zu Erscheinung kommt, während das lateinische ›imaginatio‹ ebenso wie die ›Einbildungskraft‹ den »Prozess der Ein-bildung bzw. Verkörperung von Bildern« (Wulf 2014, S. 36), also die Schaffung einer inneren Bilder- und Vorstellungswelt fassen.

als Wirkungen von Sinneswahrnehmungen, die auch bei Tieren nachweisbar seien. Patristische und scholastische Autoren rechneten die Imagination in der Folge der Materialität zu und grenzten sie mithin von der Immaterialität der Transzendenz ab. Entsprechend stand für sie die Imagination »der kognitiven und moralischen Vervollkommnung des Menschen im Wege« (ebd.). Im 18. Jahrhundert änderte sich dieses negative Verständnis von Imagination grundlegend. Imagination wurde aufgewertet zu einem »unentbehrlichen Vermögen, mit dem sich der Mensch kreativ auf Objekte in Raum und Zeit bezieht« (ebd.). Und so avancierte Imagination ab dem 18. Jahrhundert rasch zum Gegenstand zahlreicher Werke, so z.B. in Abhandlungen zum Genie (vgl. ebd.). Schulte-Sasse (ebd., S. 91) erklärt diesen abrupten Wandel mit der Entstehung der Ästhetik und der damit in Zusammenhang stehenden Aufwertung der Sinnlichkeit im 18. Jahrhundert. Der Philosophie und den rationalen Wissenschaften wurde eine Kunst »als Ausdrucksform des Sinnlichen« (ebd.) gegenübergestellt. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde Imagination vorbehaltlos als kreative Kraft anerkannt, die handlungsleitende Zukunftsentwürfe ermöglicht und mithin Vorbedingung der moralischen Handlungsfähigkeit von Menschen ist (vgl. ebd., S. 103). Gleichwohl lässt sich beispielsweise anhand von Kants Verständnis der Imagination im 18. Jahrhundert eine Übergangsfigur identifizieren. Denn eine zügellose Imagination bedarf der Bildung und Zähmung durch die Vernunft. Es gilt nicht die Imagination zu unterdrücken, wohl aber sie produktiv in die Subjektivität zu integrieren (vgl. ebd., S. 106). In den vergangenen mehr als 200 Jahren dominiert eine positive Auslegung von Imagination im Rahmen individueller und gesellschaftlicher Prozesse, der in der vorliegenden Arbeit gefolgt wird.

Imagination wird mithin in dieser Arbeit als kreatives Vermögen verstanden, mit dem Bilder der Welt einge-bild-et, in die innere Bilderwelt geholt und zugleich neue innere Bilder geschaffen werden. Imaginativ kann sowohl Neues entworfen als auch Zukünftiges visioniert werden. Diese positiven Auslegungen wurden innerhalb unterschiedlicher theoretischer Strömungen stark ausdifferenziert und spannen ein kaum mehr zu überblickendes Feld auf. Als weiterführend für die vorliegende Untersuchung hat sich ein anthropologischer Zugang zu Imagination im Kontext von Bild und Körper erwiesen, mit dem die Rolle der Imagination in der Auseinandersetzung mit Körperbildern konturiert werden kann. Er wird im Folgenden skizziert.

3.2.2 Innere und äußere (Körper-)Bilder

Weiterführend für Fragen der Imagination und für die vorliegende Untersuchung ist Hans Beltings Erweiterung des klassischen Bildbegriffs – eines materiellen Bildverständnisses – durch einen Begriff innerer, mentaler Bilder (vgl. Belting 2011, S. 20). Aber bereits mit seinem Begriff des materiellen Bildes transzendiert Belting klassische Bildverständnisse. So verhandelt er darunter nicht nur Gemälde und Fotografien, sondern auch bemalte Gesichter, Masken, Mumien, Totenschädel, Wappen, Statuen und vieles mehr (vgl. Belting 2011; Breckner 2010, S. 169; Strehle 2011, S. 509). Mit der Erweiterung bildtheoretischer Diskurse um die inneren Bilder öffnet er diese hin zu Imaginationen und vollführt fruchtbare Denkbewegungen zwischen innerem und äußerem bzw. imaginiertem und materialisiertem Bild (vgl. Strehle 2011, S. 509). Im Lichte der Beschäftigung mit inneren Bildern ist auch einer seiner meistzitierten Sätze zu verstehen, der den Körper als den Ort der Bilder ausweist:

»Im anthropologischen Blick erscheint der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern – was etwas ganz anderes ist – als ›Ort der Bilder‹, die seinen Körper besetzen: er ist den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert, auch wenn er sie immer wieder zu beherrschen versucht« (Belting 2011, S. 12).

Anhand dieser Textstelle wird auch die anthropologische Perspektive seines zentralen Werks »Bild-Anthropologie« (2001) nachvollziehbar, die über den Bezug auf die inneren Bilder den Menschen und den menschlichen Körper als Bildträger in den Fokus rückt (vgl. Strehle 2011, S. 510). »Körper sind Orte in der Welt, an denen die Bilder zu Hause sind: Hier, anders als in den Bildapparaten, werden sie erzeugt durch Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung, die in unserem Blick unauflösbar zusammen wirken« (Belting 2002, S. 743). Für den nun folgenden Argumentationszusammenhang ist Beltings Verständnis innerer und äußerer Bilder und ihres Zusammenwirkens entscheidend.

Belting geht von einem »lebenden Bildbezug« aus, den er wie folgt ausformuliert: »Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern« (Belting 2011, S. 11). Dabei ist es zentral, dass er keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der materiellen Bildproduktion und der Bildrezeption macht (vgl. Breckner 2010, S. 168f.). Sowohl in die Herstellung eines materiellen Bildes als auch in dessen Betrachtung sind innere Bilder involviert, insofern sie darin emergieren und die Akte der Herstellung und Wahrnehmung beeinflussen. Innere Bilder entstehen unterschiedlich u. a. im Prozess der Wahrnehmung, in der

Erinnerung, in der Phantasie und im Träumen. Wichtig ist hierbei, sie nicht als rein individuelle Erzeugnisse misszuverstehen. In die mentalen Bilder fließen auch kollektive Bilder mit ein, nur dass diese meist so verinnerlicht werden – so Belting –, »dass wir sie für unsere eigenen Bilder halten« (Belting 2011, S. 21). Strehle (2011) bringt das Verhältnis von inneren und äußeren Bildern treffend auf den Punkt, wenn er resümiert: »Die inneren Bilder (Wunschbilder, Angstbilder, Erinnerungsbilder o. ä.) werden in äußere Bilder materialisiert, die ›entäußerten‹ Bilder werden sodann erneut als Wahrnehmungsbilder rezipiert und ins Innere des Körpers zurückgeholt, wo sie wiederum zur Produktion neuer innerer Bilder anregen« (S. 510). Was hier bei Strehle bereits anklingt, ist, dass von einer komplexen Wechselbeziehung zwischen inneren und äußeren Bildern auszugehen ist, die weder als chronologisches Abfolgeverhältnis noch etwa als einseitiges Kausalverhältnis verstanden werden sollten, in welchem die äußeren die inneren Bilder bedingen. Belting geht von vieldeutigen Interdependenzen aus, die kaum auseinanderdividiert werden können: »Das Bild im Kopf ist von dem Bild an der Wand nicht so klar zu unterscheiden, wie es das dualistische Schema nahelegt. Träume, Visionen und Erinnerungen sind nur äußere Symptome für dieses unausschöpfliche Wechselverhältnis« (Belting 2011, S. 54).

Da Belting den Ort von Bildern in den menschlichen Körpern bestimmt, ist es naheliegend, dass er sich im Sinne seines anthropologischen Interesses auch mit Abbildungen von Körpern befasst. Diese verortet er zwischen Schein und Sein und konkludiert, dass es in solchen Bildern nicht zur Reproduktion des Körpers komme, sondern zur Produktion eines Körperbilds (vgl. ebd., S. 88f.). In dem im Bild abgebildeten Körper sind sodann die äußeren Erscheinungsformen mit den inneren, imaginierten Bildern des Körpers verschmolzen. Beltings grundlegendes Verständnis der Beziehung zwischen Bild und Körper bei der Entstehung von Körperbildern und der darin involvierten Imagination ist für das vorliegende Projekt analytisch weiterführend. Es überwindet den Dualismus zwischen Imagination und materiellem Bild und sensibilisiert für die vielfältige Verschränkung innerer und äußerer Bilder, die sich gegenseitig befruchten und irritieren. Es zeigt zugleich auf, wie in diesem Wechselspiel Körperbilder entstehen. Fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen sind vor diesem Hintergrund in der vielfältigen Durchwirkung gesellschaftlich verfügbarer und innerer, imaginierter Körperbilder zu verstehen und zu erfassen. So hat Coleman (2008) die klassische Annahme der Medienwirksamkeitsforschung, die imaginierten Bilder würden durch in den Medien verfügbare Körperbilder unidirektional beeinflusst, aufgrund

ihrer Unterkomplexität kritisiert. Sie schreibt: »Bodies exist not separately to (photographic) images but rather become through these images; knowledges, understandings, and experiences of bodies are not ›effected‹ by images but are produced through, or become through, these images« (S. 172, zit. in Lobinger 2016, S. 50). Coleman betont das Werden des Körpers im Spannungsverhältnis innerer und äußerer Bilder und zeigt mit ihrem medienwissenschaftlichen Hintergrund eine Wissenslücke auf in Bezug auf den Beitrag von fotografischen Selbstdarstellungen zum Werden des Körpers (vgl. Lobinger 2016, S. 50f).

Eine imaginationstheoretische Betrachtungsweise in Anschluss an Belting sensibilisiert dafür, dass die inneren, imaginierten Bilder nie identisch sind mit den veräußerlichten Bildern. Es besteht ein nicht zu durchdringendes Wechselverhältnis zwischen den Bildern des Imaginären und den fotografischen Selbstdarstellungen, wodurch die inneren und äußeren Bilder des Körpers und des Selbst unauflösbar miteinander verbunden sind. So werden die fotografischen Selbstdarstellungen selbst als Imaginationen fassbar.

3.3 Theoretische und analytische Bestimmungen von Bildern und fotografischen Selbstdarstellungen

Mit den in Kapitel 3.1 und 3.2 skizzierten theoretischen Zugängen werden fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen als Formen der Subjektwerdung und der Aushandlung innerer Körperbilder untersuchbar. Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Imaginationen, Bildern und Körperbildern werden nun zunächst die bildtheoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit verdeutlicht und kontextualisiert, um das grundlegende Verständnis des Bildes in dieser Arbeit zu klären (Kap. 3.3.1). Im Kern der theoretischen Auseinandersetzungen liegt das Erarbeiten einer heuristisch-analytischen Rahmung für die empirische Untersuchung. Sie wird abschließend zusammenfassend dargelegt und konturiert (Kap. 3.3.2).

3.3.1 Bildtheoretische Grundlagen: Semiotische und phänomenologische Umrahmungen eines anthropologischen Bildverständnisses

Bis hierher wurde im vorliegenden Kapitel explizit, aber auch implizit über das Bild gesprochen und wurden unterschiedliche Bildverständnisse kolportiert.

So ist in Kapitel 3.1 von Körperbildern die Rede, die in die Subjektivierungen der jungen Menschen einfließen und ihre fotografischen Selbstdarstellungen prägen, also von Körpern, die im Foto zum Bild werden. Jene noch eher unbestimmten Körperbilder wurden in Kapitel 3.2 mit Belting systematisiert und zunächst das Bild als materieller Gegenstand, wie er als Fotografie vorgefunden wird, von Vorstellungsbildern, den inneren, imaginierten Bildern unterschieden. Darauf aufbauend wurden Körperbilder in ihrer Wechselwirkung zwischen materiellen und imaginierten Bildern erfasst. Diese Bildverständnisse werden in diesem Kapitel aufgegriffen, kontextualisiert und im Sinne einer bildtheoretischen Grundlegung der vorliegenden Arbeit expliziert, die verdeutlicht, was im Kontext der Erforschung fotografischer Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken unter ›dem Bild‹ verstanden und wie es untersucht wird. Grundsätzlich ist eine disziplinübergreifende und theoretisch vielfältige Beschäftigung mit dem Bild zu konstatieren, die sich in Subdisziplinen wie den ›Visual Cultural Studies‹ oder den ›Bildwissenschaften‹ konkretisiert (vgl. Kramer 2020, S. 94; Schulz 2009). Dabei muss die grundlagentheoretische Bestimmung dessen, was ein Bild ist und was es charakterisiert, als »offenes Projekt« (Breckner 2010, S. 10) bezeichnet werden. In dieser Arbeit wird, wie nachfolgend plausibilisiert und ausgeführt wird, eine sozialwissenschaftliche Perspektive auf Bilder eingenommen, die Bilder in ihrer sozialen Eingebundenheit und Gesellschaftlichkeit fasst. Dabei findet vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Körperbildern eine Orientierung an einer anthropologischen Bildtheorie statt. Diese wird jedoch durch semiotische und phänomenologisch-bildtheoretische Überlegungen ergänzt, um den im Bild abgebildeten Körpern wie auch deren Wahrnehmung durch die Bildbetrachtenden gerecht werden zu können. Damit wird keine systematische Bildtheorie vorgelegt, sondern werden aus der Vielfalt bildtheoretischer Arbeiten für die vorliegende Untersuchung weiterführende Theorieelemente entlehnt, die in ihrem epistemologischen Gehalt dargestellt und diskutiert werden.

Mit dem sogenannten »pictorial turn« bzw. »iconic turn« (Boehm 1994; Mitchell 1992) in den 1990er Jahren setzte sich die Auffassung von Bildern als sinnstiftenden Einheiten in der Gesellschaft durch (vgl. Boehm 2007, S. 29). Unter einem Bild – als materiellem Gegenstand – wird dabei grundsätzlich eine Visualisierung verstanden, die eine Eigenlogik und einen Sinn aufweist. Jener bildliche Sinn ergibt sich aus dem Inhalt und der formal(ästhetischen) Komposition des Bildes, die Dynamiken und Stimmungen erzeugen (vgl. Kap. 4.4.3.1), dem konkreten physischen Bildträger, der das Bild sichtbar macht, zugleich aber dessen Sinn verändern kann, und dem*der Bildrezipi-

ent*in, auf den*die das Bild wirkt und der*die sich ein eigenes Bild davon macht (vgl. Boehm 2007; Mietzner 2014, S. 469). Mit einer solchen Bestimmung ist auf unterschiedliche Aspekte des Bildes verwiesen – die Bildinhalte und deren kompositionales Arrangement, den Bildträger und den*die Bildrezipient*in –, die für den Bildsinn in unterschiedlicher Hinsicht relevant sind und die in der nachfolgend erläuterten bildtheoretischen Grundlegung aufgegriffen werden.

In erster Linie werden Bilder in der vorliegenden Arbeit – in einem grundlegend sozialwissenschaftlich ausgerichteten Interesse an Subjektivierung im Medium fotografisch erzeugter Bilder vom Körper – als Teil der sozialen Welt verstanden. Bilder werden nicht, wie etwa in philosophischen oder bildwissenschaftlichen Verständnissen, als eigenständige Entitäten, sondern als Produkte und zugleich Produzenten von Gesellschaft verstanden (vgl. Kanter 2016, S. 8). So entwirft Breckner Umriss einer »Sozialtheorie des Bildes« (2010), in der sie nicht nur der Repräsentation sozialer und kultureller Zusammenhänge im Bild nachgeht, sondern mit der insbesondere auch deren Erzeugung »in Prozessen der Sichtbarmachung« (Breckner 2010, S. 9) hervorgehoben werden soll. Und so fasst Kanter (2016) Bilder sehr pointiert als »sozial gestaltete Produkte« (S. 8, Herv. i.O.), in denen Gesellschaft ebenso wirkt wie sie mit diesen auch konstruiert wird. Bilder, das in ihnen Abgebildete, die Inhalte und die Komposition verweisen auf gesellschaftliche Zusammenhänge, in ihnen erscheint auf ikonische Weise Gesellschaft. Die in dieser Arbeit untersuchten Bilder werden von Menschen geschaffen, entsprechend interessiert auch, wie diese in den vollzogenen Gestaltungsprozessen Gesellschaft herstellen (vgl. ebd.). Ein solches sozialwissenschaftliches Verständnis vom Bild ist eine konsequente Weiterführung der subjektivierungs- und körperleibtheoretischen Ausführungen in Kapitel 3.1, die für die Reproduktion und Produktion von Gesellschaft sensibilisiert.

Imaginationstheoretisch wird in dieser Studie an die Arbeiten von Belting angeschlossen, um die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen als Imaginationen zu untersuchen. Damit wird auf eine anthropologische Bildtheorie rekurriert, die den Körper als Ort der Bilder ausweist (vgl. Kap. 3.2.2). Durch diese Theorie wurde das Bild bereits in einem doppelten Sinne erschlossen: Es ist nicht nur materielles, sondern auch immaterielles bzw. inneres, imaginiertes Bild. Essenziell für die vorliegende Untersuchung ist dabei, dass die als Imaginationen verstandenen fotografischen Selbstdarstellungen in der Durchwirkung unterschiedlicher Bilder deutlich werden. In ihnen materialisieren sich gesellschaftlich verfügbare (Körper-)Bilder ebenso wie

eigene innere (Körper-)Bilder. Die auf den fotografischen Selbstdarstellungen abgebildeten Körper geraten in ihrer Durchwirkung mit gesellschaftlichen Bildern dann als Zeichenträger in den Blick. Wenngleich sich Belting mit seinem Aufsatz »Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen« (2005) entschieden von bildsemiotischen Ansätzen abgrenzt, sind seiner »Bild-Anthropologie« (2001) dennoch Bezüge auf das Symbolische und Semiotische zu entnehmen (vgl. Halawa 2014, S. 73). Dort versteht er Bilder als »Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung« (Belting 2011, S. 11) und gemahnt zur Untersuchung kulturell hervorgebrachter Symbole im Bild (vgl. ebd., S. 22f., 28f.). So kann der auf einem Bild abgebildete Körper in einer bildsemiotischen Lesart als gesellschaftlich geformter Zeichenträger verstanden werden, der beispielsweise als vergeschlechtlichter, sexualisierter, rassifizierter Körper gelesen und interpretiert werden kann (vgl. Magyar-Haas/Mörge 2014). Ein bildanthropologischer Zugang ermöglicht es insofern, den gesellschaftlich wie auch subjektiv geformten Körper in den Blick zu nehmen (vgl. Pilarczyk/Mietzner 2005, S. 46).

Beltings wesentliche Kritik an bildsemiotischen Ansätzen betrifft vorwiegend deren linguistische Analogisierung (vgl. Belting 2005). Denn das im Bild Abgebildete verweise nicht in derselben Weise »auf das Abwesende, wie ein sprachlicher Signifikant auf sein Signifikat, vielmehr macht es das Abgebildete in einer eigenen Körperlichkeit tatsächlich anwesend, zumindest visuell« (Strehle 2011, S. 510). Im lebenden Bildbezug ist es dann das imaginierende Auge, das die Bilder zu Bildern erweckt, sie zu »Bildern-für-jemanden« (ebd.) macht. Und so stehen mit Beltings Bildanthropologie auch die Rezipient*innen von Bildern im Fokus. Hierbei geht es um die Relevanz der Wahrnehmung der Bildbetrachtenden. Breckner (2010) argumentiert im Anschluss an Belting, dass die Bildbetrachtenden über einen »leiblich fundierten Blick« (S. 175) ein spezifisches Verhältnis zum Bildgegenstand eingehen. Dieses Verhältnis lässt sich mit phänomenologischen Zugängen vertieft verstehen und genauer bestimmen. Wenngleich Merleau-Ponty keine systematischen Bildanalysen vorgelegt oder zu einer konzisen Bildtheorie ausgearbeitet hat (vgl. Morscheck 2014, S. 51), so nimmt er dennoch eine bildtheoretische Erweiterung vor, die »die Entstehung eines Bildes »auf die Tätigkeit des leiblichen Sehens« bezieht« (Breckner 2010, S. 88). Er entwirft in seiner leibphänomenologischen Ausrichtung den*die Bildrezipient*in als körperleiblich wahrnehmendes Wesen. Diesem geht es nicht darum, einen abgebildeten Gegenstand (wieder) zu erkennen, sondern um den Stil und darum, wie das Dargestellte dargestellt ist. So führt Merleau-Ponty in »Die Prosa der Welt« (1984) aus, dass Künstler*innen

es vermögen, die Art und Weise ihres Sehens in ihren Bildern zu verkörpern. Damit können Bildbetrachtende im Bild »eine typische Weise, die Welt zu bewohnen und mit ihr umzugehen und ihr schließlich eine Bedeutung zu geben« (Merleau-Ponty 1993, S. 81) erkunden. In Rückbezug auf Beltings lebenden Bildbezug entstehen dabei neue innere Bilder, kreieren die Bildbetrachtenden ihre je eigenen Bilder.

Ausgehend von Beltings Bildanthropologie und der Unterscheidung innerer und äußerer Bilder ist dann auch der Begriff des Mediums (neu) zu bestimmen. Das Bild an sich ist kein Medium, Bild und Medium fallen nicht in eins (vgl. Belting 2001, S. 13). Die äußeren, materialisierten Bilder benötigen ein künstliches Trägermedium bzw. einen Bildträger, wie z.B. eine Leinwand oder einen Bildschirm. Die inneren, quasi körpereigenen Bilder hingegen haben im Sinne von Beltings lebendem Bildbezug den menschlichen Körper selbst als Medium (vgl. ebd., S. 20). Vor diesem Hintergrund setzt Belting »Medium – Bild – Körper« (ebd., S. 11) in ein dynamisches Verhältnis zueinander, in dem innere und äußere Bild vielfältig ineinander verwoben sind (vgl. Strehle 2011, S. 510). Angesichts einer solchen medialen Verfasstheit von Menschen deuten diese die »Welt« nicht nur in Sprache und mit Worten, »sondern gerade auch in und über Bilder – in und mit diesen setzen sie sich zur Welt in Beziehung« (Magyar-Haas/Mörger 2014).

In einer so verfassten sozialwissenschaftlichen Perspektive auf Bilder, die durch ein anthropologisches Bildverständnis justiert wird, werden Bilder im Allgemeinen und Körperbilder im Spezifischen als materialisierte und mentale Repräsentationen untersuchbar, die im Wechsel der Medien Gesellschaft reproduzieren und produzieren. Insbesondere eine an der Semiotik orientierte bildtheoretische Erweiterung lässt dabei die auf den Fotografien abgebildeten Körper als Zeichenträger gesellschaftlicher Strukturen deutlich werden, wohingegen phänomenologische Theorieansätze die Bildrezipient*innen und deren körperleiblich verfasste Möglichkeiten der Wahrnehmung von Wahrnehmungsweisen der Bildproduzent*innen greifbar werden lassen.

3.3.2 Heuristisch-analytischer Rahmen: Fotografische Selbstdarstellungen als Subjektivierung und Imaginationen

Die in dieser Studie fokussierten fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen werden als Formen der Subjektwerdung untersucht (vgl. Kap.

3.1). Es wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass sich in den fotografischen Selbstdarstellungen körperleibliche Ausdrucksweisen inkorporierter und habitualisierter Subjektformen und damit einhergehender Normen und Körperbilder dokumentieren. Im Besonderen werden fotografische Selbstdarstellungen junger Menschen dabei in Adressierungs- und Anerkennungsverhältnissen untersucht. Es wird davon ausgegangen, dass die jungen Menschen alltägliche und biografische Adressierungserfahrungen machen, im Rahmen derer sie an ihren Körpern und über ihre Körper von Anderen auf spezifische Weise als Subjekte adressiert werden, auf ein bestimmtes So-Sein oder So-Sein-Sollen festgelegt, in einem So-Sein-Können bestärkt werden – dass sie sich also mit bestimmten Subjektformen sowie damit einhergehenden Normen und Körperbildern konfrontiert sehen. Im Sinne der leibphänomenologischen Grundlegung sind diese Erfahrungen mit unterschiedlichen körperleiblichen Empfindungen verbunden, die die erfolgreiche Verkörperung von Subjektformen bestätigen, irritieren oder negieren und die in der Folge in die mit den Selbstdarstellungen verbundenen Subjektivierungen einfließen. Im Sinne eines rekursiven Verständnisses von Subjektivierung sind die jungen Menschen den mit den Adressierungserfahrungen einhergehenden Fremdpositionierungen aber nicht einfach ausgesetzt. Sie können sich dazu positionieren, sie nehmen Selbstpositionierungen vor. Sie können in die an sie herangetragenen Subjektformen und -positionen investieren, sie können andere Subjektformen und -positionen bedienen, sie können sie im mimetischen Einüben aber auch umdeuten und überschreiten, können sie unter Umständen auch kreativ ausloten, kritisieren und verändern. Prozesse der Subjektivierung stehen in dieser Hinsicht in Zusammenhang mit Subjektivität, die zur Veränderung wie auch umgekehrt zur Stabilisierung gesellschaftlicher Strukturen beitragen kann. Der Auseinandersetzung junger Menschen mit Gesellschaft und gesellschaftlich vorherrschenden Subjektformen sowie damit einhergehenden Normen und Körperbildern wird somit auch im Hinblick auf die Ermöglichung von Eigensinn sowie auf die Einhaltung, Aushandlung und Überschreitung von Grenzen nachgegangen. Insofern sollen die Selbstdarstellungen junger Menschen im Kontext subjektkonstituierender Kräfte ernst genommen und soll zugleich das transformierende, subversive und kritische Potenzial genauso in den Blick der Untersuchung genommen werden wie die Spannungen von Geformtwerden und Selbstformung, Fremd- und Selbstpositionierungen sowie die Mehrdeutigkeiten der Selbstdarstellungen junger Menschen (vgl. Alkemeyer et al. 2013a, S. 9f.).

Die fotografischen Selbstdarstellungen als Materialisierung von alltäglichen und biografischen Erfahrungen stehen in imaginationstheoretischer Perspektive auch in Zusammenhang mit inneren Körperbildern (vgl. Kap. 3.2). So wird mit Beltings instruktiver Unterscheidung innerer, imaginierter und äußerer, materialisierter Körperbilder die analytische Grundlage dafür geschaffen, die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen als Materialisierung innerer Körperbilder zu verstehen. Dabei ist das Wechselverhältnis innerer und äußerer Bilder wegweisend dafür, die Fotografien unter dem Aspekt der vielfältigen Durchwirkung gesellschaftlich verfügbarer sowie innerer Körperbilder untersuchen zu können. Es ist aber davon auszugehen, dass die inneren Körperbilder nie eins zu eins in ein materialisiertes Bild, in eine Fotografie gelangen. Dies liegt wesentlich am Medium der Fotografie. Fotografien sind nicht bis ins letzte Detail planbar und halten immer auch Momente des Zufalls und der Überraschung bereit (vgl. Kap. 4.1.2). Und so wird auch die Imagination als kreatives Vermögen in Anschlag gebracht, mit dem Neues entworfen und Zukünftiges visioniert werden kann. Die jungen Menschen können vor dem Hintergrund der an sie herangetragenen Subjektformen und Körperbilder ihre eigenen Bilder entwerfen und diese den Fremdpositionierungen entgegenhalten. Mithin ist Beltings anthropologisches Bildkonzept äußerst anschlussfähig an die subjektivierungs- und körperleibtheoretische Perspektive, wird die Wechselwirkung gesellschaftlicher und imaginativer, innerer Bilder, die sich in den fotografischen Selbstdarstellungen materialisieren, als eine Wechselwirkung von Subjektivierung und Subjektivität lesbar.

Zusammenfassend lassen sich die fotografischen Selbstdarstellungen als materialisierte Imaginationen verstehen, mit denen Subjektwerdungsprozesse zwischen Fremd- und Selbstpositionierung vollzogen werden. In dem vorgelegten heuristisch-analytischen Rahmen können sie als Reproduktionen gesellschaftlicher Normen und zugleich auch als Produktionen von subjektivem Eigensinn und biografischer Eigenheit untersucht werden, die nicht nur vorgegebene Körperbilder bedienen, sondern etwas je Spezielles und Individuelles hervorbringen. Somit kann in den Fotografien sowohl »das sozial bedingte So-geworden-Sein« zum Tragen kommen als auch »das Noch-nicht-Realisierte, das Mögliche« (Bütow/Maurer 2021, S. 34) und schließlich das Unmögliche.

4 Methodologie und Methoden

Subjektwerdung im Spannungsfeld von Fremdpositionierung, Selbstpositionierung und Habitus

Diese Studie interessiert sich für die gesellschaftlichen Positionierungen, die junge Menschen mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken vornehmen, sowie für deren Umgangsweisen mit den dabei auftretenden Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung. Ein so verfasstes Erkenntnisinteresse erfordert eine qualitative Vorgehensweise, mit der im Sinne einer »Logik des Entdeckens« (Rosenthal 2015, S. 13) dem Einzelfall nachgespürt werden kann, um gegenstandsbezogene Hypothesen zu generieren. Verfolgt wird damit der »Anspruch auf Generalisierung am Einzelfall« (ebd.). Das Projekt gliedert sich in eine Voruntersuchung und eine Hauptuntersuchung. In der *Voruntersuchung* wurden einerseits autoethnografische Selbsterfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen gemacht, andererseits wurden ebensolche Praktiken im öffentlichen Raum beobachtet. Diese beiden Zugänge erlaubten erste explorative Annäherungen an den Forschungsgegenstand und mithin Sensibilisierungs- und Reflexionsprozesse; sie unterstützten einen Erfahrungs- und Wissensaufbau, der die Entwicklung informierter Rückfragen im Hauptteil der Erhebung ermöglichte. In der *Hauptuntersuchung* wurden junge Menschen zu ihren Erfahrungen und Praktiken mit fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken interviewt. So konnten über die Fotografien und Erzählungen jeweils spezifische Orientierungen in Bezug auf die vollzogenen Bild- und Körperpraktiken rekonstruiert werden.

In diesem Kapitel werden zunächst die methodologischen Positionierungen des vorliegenden Projekts erörtert (Kap. 4.1). Sie bilden die Grundlage der Vor- und Hauptuntersuchung. In Kapitel 4.2 wird die Voruntersuchung hinsichtlich ihrer Anlage, ihrer Durchführung und ihres Erkenntnisgewinns für

die nachfolgenden Untersuchungsschritte dargestellt. In Kapitel 4.3 werden die in der Hauptuntersuchung vorgenommenen Interviews mit jungen Menschen erläutert. Es werden hierzu der Feldzugang und die Datenerhebung skizziert. Im Anschluss wird das methodologische und methodische Vorgehen der Auswertung der Daten der Hauptuntersuchung beschrieben (Kap. 4.4). Das dabei innerhalb der dokumentarischen Methode für die Hauptuntersuchung entwickelte methodologische Modell wird vorgestellt und das konkrete methodische Vorgehen im Rahmen der Bild- und Interviewanalysen sowie deren Triangulation skizziert.

4.1 Methodologische Positionierungen

Das vorliegende Projekt nimmt drei methodologische Positionierungen vor, die dem gesamten Forschungsdesign einen Rahmen geben. Dabei handelt es sich erstens um eine Positionierung innerhalb rekonstruktiver Sozialforschung, die definitionsgemäß darauf abzielt, Konstruktionen sozialer Wirklichkeit zu rekonstruieren (Kap. 4.1.1). Zweitens bilden Fotografien den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Studie, was eine methodologische Präzisierung erforderlich macht (Kap. 4.1.2). Und drittens wurde in dieser Untersuchung eine körperleib sensible Haltung eingenommen, mit der die Leiblichkeit der Forscherin für Verstehen und Erkenntnis in allen Forschungsschritten in Anschlag gebracht wurde (Kap. 4.1.3).

4.1.1 Rekonstruktive Sozialforschung

Die vorliegende Untersuchung verortet sich im interpretativen Paradigma, das davon ausgeht, dass soziale Wirklichkeit nicht losgelöst von Individuen besteht, diesen quasi gegenübersteht, sondern dass soziale Wirklichkeit eine interpretative Leistung der Individuen darstellt (vgl. Rosenthal 2015, S. 15; Schütz 1971, S. 6). Soziale Wirklichkeit wird im Alltagshandeln von Individuen konstruiert. Diese Konstruktionsleistungen sind in Anschluss an Schütz (1971) als Alltagskonstruktionen bzw. Konstruktionen ersten Grades zu verstehen. Rekonstruktive Sozialforschung, zu der sich die vorliegende Untersuchung zählt, zielt darauf, diese Alltagskonstruktionen wissenschaftlich zu rekonstruieren, und vollführt damit Konstruktionen zweiten Grades (vgl. Rosenthal 2015, S. 41). Bei den zu rekonstruierenden Wirklichkeitskonstruktionen handelt es sich zumeist nicht um ein intendiertes und bewusst vorgenommenes,

sondern um ein habitualisiertes Handeln (vgl. Bohnsack 2003, S. 561). Dieses Handeln ist an eine Form des Wissens rückgebunden, das als »stillschweigendes« oder »implizites Wissen« (Polanyi 1985) bezeichnet wird. Es leitet das Handeln der Individuen an, ist ihnen aber nicht einfach reflexiv zugänglich (vgl. Kap. 4.4.1). »Rekonstruktive Sozialforschung betreibt die Rekonstruktion der impliziten Wissensbestände und der impliziten Regeln sozialen Handelns« (Meuser 2011, S. 140), sie möchte die Relevanzstrukturen der beforschten Personen verstehend nachvollziehen. Da jenes Wissen den beforschten Personen aber zumeist unverfügbar ist, können diese nicht danach befragt werden, wohl aber kann es im Beobachten von Handlungen sowie in symbolischen Repräsentationen, wie z.B. in verbalen und visuellen Darstellungen im Rahmen von Interviews oder Fotografien, erschlossen werden.

Die Orientierung am Paradigma der rekonstruktiven Sozialforschung prägt die Vor- und die Hauptuntersuchung dieser Studie. Dieses Paradigma stellt geeignete Methoden zur Verfügung, mit denen die Bild- und Körperpraktiken im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken als Konstruktionen sozialer Wirklichkeit untersucht werden können. Denn in der vorliegenden Arbeit bildet das Wie dieser Bild- und Körperpraktiken das zentrale Erkenntnisinteresse. In der Voruntersuchung wurden autoethnografische Selbsterfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen gemacht und wurde das Erstellen ebensolcher Selbstdarstellungen im öffentlichen Raum beobachtet (vgl. Kap. 4.2). Im Fokus steht hierbei, wie die Forscherin selbst fotografische Darstellungen von sich erzeugt und »sich als Bild herstellt«, als auch wie dies junge Menschen im öffentlichen Raum tun. Über diese Zugänge wird die Konstruktion sozialer Wirklichkeit (selbst-)beobachtend erschlossen. Im Rahmen der Hauptuntersuchung wurden Interviews mit jungen Menschen zu ihren fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken geführt (vgl. Kap. 4.3). Hierbei steht das Wie der Positionierung junger Menschen mittels fotografischer Selbstdarstellungen und das Wie der Umgangsweisen mit Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung im Zentrum der Aufmerksamkeit. In der Hauptuntersuchung wurden als Datenmaterial Fotografien und Interviewtranskripte gewonnen. Diese Datenmaterialien ermöglichen einen Zugang zu verbalen und visuellen Konstruktionen sozialer Wirklichkeit.

Innerhalb des Paradigmas rekonstruktiver Sozialforschung wurde in der vorliegenden Studie mit der dokumentarischen Methode gearbeitet. Dabei handelt es sich um eine wissenschaftshistorisch begründete Methodologie, die Erhebung und Auswertung in einen bestimmten theoretischen Rahmen

einordnet. Sie stellt somit nicht nur eine Datenauswertungsmethode dar, die als Methodenkoffer Techniken der Auswertung an die Hand gibt. Sie ist im Besonderen als Methodologie und Methode für die vorliegende Arbeit geeignet, weil sie nicht nur theoretisch und methodisch auf die Konstruktion sozialer Wirklichkeit und implizites Wissen zugreift, sondern in der Zwischenzeit auch zu einer Subjektivierungsanalyse ausgearbeitet wurde (vgl. Kap. 4.4.2). Während im Kontext der Selbst- und Fremdbeobachtungen der Voruntersuchung die Konstruktionen sozialer Wirklichkeit gut zugänglich waren, galt es in den Interviews der Haupterhebung im Sinne eines reaktiven Erhebungsverfahrens einen Raum zu schaffen, in dem Interviewpartner*innen die Möglichkeit hatten, »in eigener Sprache und gemäß den eigenen Relevanzstrukturen ihr Handeln darzustellen« (Meuser 2011, S. 141; vgl. Kap. 4.3.2). Dies bildete die Grundlage dafür, anhand der dokumentarischen Methode in der Auswertung überhaupt das jeweilige implizite Wissen und die jeweiligen Konstruktionen sozialer Wirklichkeit erschließen zu können (vgl. Kap. 4.4). Die dokumentarische Methode zeichnet sich des Weiteren durch ausgearbeitete Triangulationsverfahren aus. Die Datenmaterialien der Haupterhebung, die Interviewtranskripte und Fotografien, stellen unterschiedliche Zugänge zur Konstruktion von Wirklichkeit dar, die mit der dokumentarischen Methode fruchtbar gemacht und aufeinander bezogen werden können (vgl. Kap. 4.4.4).

Das Paradigma rekonstruktiver Sozialforschung bildet somit im vorliegenden Projekt den methodologischen Rahmen der Vor- und Hauptuntersuchung, mit der die Konstruktion sozialer Wirklichkeit sowohl im Text als auch im Bild erfasst werden kann.

4.1.2 Fotografie als Gegenstand sozialwissenschaftlicher Forschung

Fotografien stellen einen zentralen Forschungsgegenstand dieser Untersuchung dar. Denn es ist von Interesse, wie sich junge Menschen mit fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken in der Gesellschaft positionieren. Es ist aber eine verhältnismäßig junge Tradition der Erforschung von Fotografien zu konstatieren, die eine genaue Gegenstandsbestimmung erforderlich macht. Zudem wird nachfolgend Fotografie als Untersuchungsgegenstand innerhalb der angeführten methodologischen Positionierung in der rekonstruktiven Sozialforschung weiter konturiert.

In den 1970er Jahren setzte sich die Ansicht durch, dass menschliches Denken und menschliche Erkenntnis sprachlich verfasst sei. Diese häufig als ›linguistic turn‹ bezeichnete Entwicklung hatte eine Vormachtstellung von

Sprache und Text gegenüber dem Bild zur Folge, die auch auf empirisch-rekonstruktiver Ebene mitgetragen wurde (vgl. Bohnsack 2011b, S. 26; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 317f.). »Verbunden mit der Erfolgsgeschichte des Textparadigmas entwickelte sich in der qualitativen Forschung eine Auffassung, dass – pointiert ausgedrückt – nicht nur die wissenschaftliche Welt, sondern die gesamte soziale Welt textförmig verfasst ist« (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 318). So wurde davon ausgegangen, dass nur Texte als Grundlage des wissenschaftlichen Zugangs zu Welt dienen könnten, weil auch jegliche Verständigung textförmig vonstattengehe. »Damit wird das Bild bzw. die Bildhaftigkeit, die Ikonizität als ein Medium der Verständigung in seiner Eigenlogik und Eigensinnigkeit gegenüber dem Text dann grundsätzlich in Frage gestellt« (Bohnsack 2011b, S. 27). Erst mit dem »pictorial bzw. »iconic turn« erfuhr das Bild eine Aufwertung und wurde als sinnstiftende Einheit in der Gesellschaft erkannt (vgl. Kap. 3.3.1). Dabei waren es nicht zuletzt die Auseinandersetzungen rekonstruktiver Verfahren der Textinterpretation, die deutlich werden ließen, dass Sprache »nicht erst in ihrer metaphorischen Ausprägung, sondern immer schon auf anschauliche Evidenzen« (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 318) verweist. Kanter (2018, S. 488) konstatiert daher, dass Bilder und speziell Fotografien inzwischen seit gut zwei Jahrzehnten Gegenstand der deutschsprachigen qualitativen Sozialforschung seien.

Was ein Bild zu einer Fotografie macht, ist grundsätzlich der Herstellungsprozess, bei dem Aufnahmen der Wirklichkeit mit Hilfe einer Kamera erstellt werden (vgl. Seel 2008, S. 29). Charakteristik von Fotografien ist es dabei, dass sie einen Bezug zu etwas außerhalb des Bildes aufweisen (vgl. Müller 2014, S. 201). In diesem Zusammenhang werden Fotografien weithin als Dokumentationen der Wirklichkeit verstanden, insofern sie auf eine »reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war« (Barthes 2019 [1989], S. 86) verweisen. Dies habe sich, so Schreiber, »auch mit der Transformation von analoger zu digitaler Fotografie nicht massiv geändert, denn am Ende ist es wichtig, als was eine Ansammlung von Pixeln wahrgenommen wird« (Schreiber 2020, S. 49). Und so vermögen auch digitale Fotografien aufgrund der ihnen zugeschriebenen Indexikalität ein »Wirklichkeitsgefühl« (Fuhs 2013, S. 626) zu vermitteln und als »Beweismaterial« (Sontag 2018 [1980], S. 11) zu fungieren. Fotografien sind aber eigentlich vielmehr als Konstruktionen sozialer Wirklichkeit zu verstehen (vgl. Fegter 2011, S. 212), insofern »ein Moment aus dem Fluss des Geschehens herausgerissen, fixiert und in ein zweidimensionales Bild übertragen« (Pilarczyk/Mietzner 2005, S. 53) wird. Bilder geben die Realität nie identisch wieder, sie erzeugen neue Wirklichkeiten. Die Fotografien setzen das real Vorhande-

ne in einen Rahmen, beschneiden es und bilden es aus einer bestimmten Perspektive ab. Sie machen Gegebenes in spezifischer Weise sichtbar und zugleich auch unsichtbar. Dabei können Fotografien noch so sehr geplant und durchdacht werden, ihnen ist immer auch ein Moment des Zufalls und der Überraschung inhärent (vgl. ebd., S. 59). So wird den jungen Menschen zugestanden, dass sie mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen mitunter überraschende oder neue Seiten an sich entdecken, die ihnen so gefallen und ästhetisch entsprechen, dass sie sich entscheiden, sich damit in digitalen sozialen Netzwerken selbst darzustellen (vgl. Kap. 3.3.2). Fotografien sind zudem insofern als Konstruktionen sozialer Wirklichkeit zu verstehen, als sie mit Bildbearbeitungsprogrammen vielfältig manipuliert und verändert werden können. Fotografien transportieren spezifische Bilder und Vorstellungen von etwas (vgl. Pilarczyk 2014, S. 70) und tragen zur Herstellung von Gesellschaft bei. Wesentlich daran beteiligt sind die Bildproduzent*innen, die die Fotografien und somit ›Welt‹ gestalten (vgl. Kanter 2016, S. 9). Nebst Prozessen sozialer Repräsentation sind Fotografien und insbesondere fotografische Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken aber auch in Prozesse der Wahrnehmung, Deutung und Beurteilung durch Andere involviert (vgl. Magyar-Haas/Mörgen 2014). Es geht entsprechend nicht darum, über die Fotografien Intentionen zu erschließen, sondern, im Sinne der rekonstruktiven Sozialforschung (vgl. Kap. 4.1.1), die Art und Weise der Herstellung sozialer Wirklichkeit zu rekonstruieren.

4.1.3 Körperleibsensibilität¹

In Kapitel 3.1.2 wurde eine analytische Unterscheidung von Körper und Leib (vgl. Plessner 2003 [1941]) vorgenommen, mit der in Anschluss an Merleau-Ponty (1974 [1956]) der Leib als sinnliche Vermittlungsinstanz zwischen Mensch und Welt eingeführt wurde. Diese theoretische Differenzierung ist nicht nur relevant, um den Untersuchungsgegenstand dieser Studie genauer zu bestimmen, eine Sensibilität für Leiblichkeit kann vielmehr auch den Forschungsprozess bereichern (vgl. Abraham 2002; Duttweiler 2013; Gugutzer 2017; Jäger 2014; Stenger 2013). Der entsprechende wissenschaftliche Diskurs und die körperleibsensiblen Forschungszugänge haben sich in den letzten Jahren intensiviert und differenziert (vgl. u. a. Carnin 2021; Farrenberg 2021; Ganterer 2019,

1 Die Ausführungen in diesem Kapitel wurden in großen Teilen dem Beitrag Schär (2021b) entnommen (Reproduziert mit Genehmigung von Springer Nature).

2021; Magyar-Haas 2021; Mörgen 2020, 2021). In vorliegender Studie wurde der Körperleib der Forscherin in seiner Offenheit zur Welt und zu Anderen als »Erkenntnisinstrument« (Gugutzer 2017, S. 388) in Anspruch genommen. Dabei wird davon ausgegangen, dass Verstehen und Erkenntnis verwoben sind mit körperleiblichen Erfahrungen wie Empfindungen, Affekten und Emotionen. Verstehen und Erkenntnis werden als körperleibliches Vollzugsgeschehen gefasst und der Körperleib des*der Forscher*in als Quelle und Instrument der Erkenntnis markiert (vgl. Abraham 2002; Gugutzer 2017; Stenger 2013). Für die Forschung bedeutet dies, dass das erkennende und verstehende Subjekt – der*die Forscher*in – immer körperleiblich in seine*ihre wissenschaftlichen Untersuchungen verstrickt ist. Um diese Verstrickung theoretisch weiter zu vertiefen, wird mit der Leibphänomenologie von Merleau-Ponty gearbeitet, weil sie im Besonderen dazu geeignet ist, die Gerichtetheit auf und das Getroffensein von Welt und Anderen im Kontext von Forschung zu beschreiben.²

Grundlage von Merleau-Pontys existentialphilosophischer Arbeiten ist eine Vorstellung der Verwobenheit menschlicher Existenz mit der Welt. Damit transzendiert er die epistemologische Trennung von subjektivem Bewusstsein und objektiver Welt und propagiert eine »dritte Seinsweise« (Merleau-Ponty 1974 [1956], S. 401) zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Geist und Materie, zwischen Innen und Außen – ein Dazwischen (vgl. Prinz 2014, S. 172). Das menschliche Sein ist somit weder allein von den inneren Anlagen noch von den äußeren sozialen und gesellschaftlichen Bedingungen her zu bestimmen. Es ist in der unhintergehbaren Verschränkung von Innen und Außen, von innerer und äußerer Welt angelegt (vgl. ebd., S. 172f.). Dieses existentielle »Zur-Welt-Sein« (Merleau-Ponty 1974 [1956], S. 413) gründet für Merleau-Ponty auf dem Leib, der »unsere Verankerung in der Welt« (ebd., S. 174) ist. Und der Leib vermittelt zwischen ebendieser Welt und uns. Im Begriff der »Zwischenleiblichkeit« (Merleau-Ponty 2004 [1986], S. 185) fasst er die damit verbundene Gerichtetheit des Menschen auf Anderes und Andere. Dabei ist dem Leib zum einen das Vermögen der Wahrnehmung inhärent. Über den Leib nehmen wir die

-
- 2 Das Verhältnis von Körper und Leib wird in unterschiedlichen Traditionen unterschiedlich bestimmt. Magyar-Haas (2020) macht deutlich, dass die sogenannte »Neue Phänomenologie« – mit Vertretern wie Schmitz (2003) und Gugutzer (2012) – Körper und Leib »ontologisch getrennten Sphären« (Magyar-Haas 2020b, S. 225) zuordne, während die »klassische« Phänomenologie – mit Vertretern wie Merleau-Ponty (1974 [1956]) und Waldenfels (2013) – eine solche Trennung unterlasse. Durch das Unterlassen einer solchen Trennung wird es möglich, das leibliche Sein in seiner primären Bedeutung hervorzuheben. Dieser Weichenstellung wird in dieser Arbeit gefolgt.

Welt wahr und in dieser Wahrnehmung von Welt nehmen wir auch uns selbst wahr (vgl. Merleau-Ponty 1974 [1956], S. 242). Zum anderen figuriert der Leib als handelndes Subjekt, das auf die Welt und andere Menschen reagiert, mit ihnen interagiert (vgl. ebd., S. 413). Merleau-Ponty konzipiert auf diese Weise ein zugleich wahrnehmendes und handelndes Subjekt (vgl. Prinz 2014, S. 173).

Wahrnehmung wird bei Merleau-Ponty als sinnliches Vermittlungsgeschehen verstanden. In seinen Überlegungen zum synästhetischen Zusammenspiel der verschiedenen Sinne wird aber deutlich, dass die sinnliche Wahrnehmung und die ihr korrespondierenden Empfindungen – das Gespürte, die Emotionen, die Affekte – eines Verständnisses bedürfen, das über eine Banalisierung der Wahrnehmung im Modus der Einzelsinne weit hinausgeht. So spricht er einerseits von einer Kommunikation der Sinne miteinander, die zu einer synästhetischen Wahrnehmung – dem »Sehen von Tönen« oder dem »Hören von Farben« – führe, die die Regel und nicht die Ausnahme sei (vgl. Merleau-Ponty 1974 [1956], S. 266, 268). Andererseits erinnert Crossley (2017) in Abgrenzung von eng gefassten Verständnissen sinnlicher Erfahrungen an das phänomenologische Grundverständnis der wechselseitigen Durchdringung von Wahrnehmung und körperlichem Handeln in der Praxis, das immer schon auf sich und andere bezogen ist (vgl. S. 318). Unter Rückgriff auf Herders »sensorium commune« (Merleau-Ponty 1974 [1956], S. 274, 279) würden sich gemäß Merleau-Ponty »die qualitativ verschiedenen Informationen aller äußeren Sinne zu einer einzigen Erfahrung« (Günzel 2007, S. 33) bündeln.

Vor diesem Hintergrund wird in dieser Arbeit in ein Verständnis der Vernetzung der »Kanäle« sinnlicher Wahrnehmung im praktischen Vollzug – in Bewegung, im Handeln, im Interagieren – eingeführt, das sich trefflich nach einem Werk der sensorischen Ethnografie³ »Seeing in Motion and the Touching Eye: Walking over Scotland's Mountains« von Katrín Lund (2005) in dem Begriffspaar des »bewegten Sehens« und des »berührenden Auges« (Bendix 2006, S. 81) formulieren lässt. Leiblich-affektive Wahrnehmungen sind in dieser Perspektive weit mehr als das Riechen eines Körpergeruchs, das Spüren einer Berührung oder das Erhaschen eines Blicks, sie sind komplex korrelierende Sinneswahrnehmungen, die mit ebenso komplexen Empfindungen korrespondieren. Die Verschränkung unserer Sinne und das leibliche Erfasstwerden

3 Bei der sensorischen Ethnografie handelt es sich um einen Zweig der Ethnografie, der seine Forschungspraxis sinnlich anreichert. Deren Vertreter*innen plädieren für eine Reflexion der sinnlichen Erfahrungen der Forscher*innen im Feld und mithin für den Erkenntniswert der Körper und Sinne der Ethnograf*innen (vgl. Arantes 2014).

bleiben uns letztlich unfassbar – es überkommt uns, nimmt uns ein und affiziert uns. Der forschende Leib lässt sich auf diesem Wege als »sinnlich-sinnstiftende[r] Leib« (Prinz 2014, S. 174) konturieren, dessen sinnlich vermittelte Empfindungen etwas bedeuten und daher sinnhaft sind. Für den Forschungsprozess und die Gewinnung von Erkenntnissen ist es aber erforderlich, dass sie in Sprache bzw. Text überführt und der Analyse zugänglich gemacht werden.

Eine leibphänomenologische Fundierung des forschenden Leibes in Anschluss an Merleau-Ponty sensibilisiert für die Welt- und Selbsterfahrung der Forschenden in der Verwobenheit von Sein und Welt. Dem Primat leiblicher Erfahrung folgend wird dem empfindenden Verstehen ein analytischer Erkenntniswert zugeschrieben, der in körperleibsensiblen (Selbst-)Beobachtungen sowie Protokollführungen und Tagebucheinträgen seinen Ausdruck findet. Dies macht jedoch die bewusste Wahrnehmung und Erkundung der eigenen körperleiblichen Erfahrungen im Forschungsprozess erforderlich. Sie zielt – so Abraham im Anschluss an Seewald – »auf das Unthematische, auf die Verwicklungen mit den eigenen Gefühlen, Stimmungen und inneren Bildern« (Seewald 1996, S. 87, zit. in Abraham 2002, S. 196). So werden Assoziationen, mentale Bilder, Gefühle, Atmosphären und Stimmungen Gegenstand der Auseinandersetzung (vgl. Abraham 2002, S. 199; zur Versprachlichung körperleiblichen Empfindens vgl. Kap. 4.3.3). In diesem Zusammenhang ist dann auch der Körperleib der Erforschten, im vorliegenden Projekt der Interviewpartner*innen, genauer in den Blick zu nehmen und theoretisch zu konturieren (vgl. Kap. 4.3.2).

Die angeführten theoretischen Bestimmungen haben im vorliegenden Projekt zu einer körperleibsensiblen Haltung geführt, die in allen Phasen der Forschung präsent war. Sie ist auf Ebene der Datenerhebung zu kritisch-reflexiven (Selbst-)Beobachtungen sowie körperleibsensibler Protokollführung und Tagebucheinträgen geronnen (vgl. Kap. 4.2 und 4.3). Auf Ebene der Datenauswertung wurden die erfassten körperleiblichen Erfahrungen zum Gegenstand der Analyse und waren wegweisend für das Auffinden relevanter Analysegegenstände (vgl. Kap. 4.4). Eine solche Körperleibsensibilität im Forschungsprozess soll dabei nicht als Substitution klassischer Forschungsmethoden, sondern als bereicherndes Supplement, als »erweiternde[r] Zugang zu dem Gegenstand der Betrachtung« (Abraham 2002, S. 188) fungieren. Wie die körperleib sensible Haltung in Bezug auf den Körperleib der Forscherin sowie den Körperleib der Erforschten bzw. die zwischenleibliche Kommunikation in der Vor- und Hauptuntersuchung konkret umgesetzt wurde, wird nachfolgend im Zusammenhang mit den jeweiligen Forschungsschritten er-

läutert. Die konkreten Erfahrungen in der Umsetzung einer solchen Haltung werden in der forschungsmethodischen Diskussion im Schlusskapitel einer Reflexion zugeführt (vgl. Kap. 6.1.1).

4.2 Voruntersuchung: Beobachtungen und autoethnografische Selbsterfahrungen

Dass dieses Projekt eine Voruntersuchung aufweist, hat zwei Gründe. In erster Linie bezweckte die Voruntersuchung eine explorative Annäherung an den Forschungsgegenstand bzw. das untersuchte Phänomen der fotografischen Selbstdarstellung, das der Forscherin persönlich weitgehend fremd war.⁴ Diese Annäherung diente somit der Sensibilisierung für den Forschungsgegenstand und unterstützte beispielsweise die Entwicklung des Interviewleitfadens für die exmanenten Nachfragen in den Interviews der Hauptuntersuchung, aber auch das Generieren spontaner, immanenter Nachfragen (vgl. Kap. 4.3.2). Des Weiteren ermöglichte die Annäherung im Rahmen der Voruntersuchung Reflexionsprozesse, die insbesondere deswegen erforderlich waren, weil die Praktiken der fotografischen Selbstdarstellung der Forscherin nicht nur fremd waren, sondern sie auch befremdeten. Die persönliche Einstellung gegenüber dem Forschungsgegenstand ließ früh im Forschungsprozess deutlich werden, dass Techniken der Selbstreflexion erforderlich sein würden, um die Ergebnisse der Untersuchung nicht in eine bestimmte Richtung zu entwickeln. Diese Annäherungen an den Forschungsgegenstand wurden mittels Beobachtungen von fotografischen Selbstdarstellungen im öffentlichen Raum wie auch in Gestalt von autoethnografischen Selbsterfahrungen der Forscherin mit dieser Praktik realisiert. Nachfolgend werden zunächst die Beobachtungen im öffentlichen Raum (Kap. 4.2.1) und die Autoethnografie (Kap. 4.2.2) beschrieben und forschungsmethodisch eingeordnet, ehe die daraus resultierenden forschungsprozessrelevanten Erkenntnisse dargestellt werden (Kap. 4.2.3).

4 Zwar besaß die Forscherin schon länger ein Facebook-Profil, doch bevorzugte sie es, sich verfremdet darzustellen.

4.2.1 Beobachtungen von fotografischen Selbstdarstellungspraktiken im öffentlichen Raum

Im Zeitraum von rund einem Jahr – Mai 2016 bis Juli 2017 – wurden acht Beobachtungs- und Erinnerungsprotokolle von Situationen erstellt, in denen im öffentlichen Raum fotografische Selbstdarstellungen angefertigt wurden. Die Protokolle entstanden immer dann, wenn sich der Forschungsgegenstand der Forscherin aufdrängte. Es wurde nicht gezielt nach Orten gesucht, an denen Menschen – insbesondere junge Menschen – fotografische Selbstdarstellungen von sich erstellten, sie begegneten der Forscherin vielmehr als alltägliche Handlungen beiläufig und an verschiedenen Orten. So ergaben sich Beobachtungen in Cafés, im Zug, im Urlaub am Strand oder am Bahnhof. Da die Forscherin an diesen Beobachtungssituationen weder beteiligt war noch ihre beobachtende Tätigkeit offenlegte bzw. diese den Beobachtenden nicht auffiel, handelt es sich dabei um eine »nicht-teilnehmende« und »verdeckte Beobachtung« (Flick 2012, S. 282). Diese wird in der vorliegenden Studie als forschungsethisch unbedenklich erachtet, da die Beobachteten in den Protokollen nicht erkennbar sind und keine sensiblen Lebensbereiche tangiert wurden – schließlich agierten die Beobachteten in der Öffentlichkeit (vgl. ebd., S. 283).

Nahm die Forscherin Situationen wahr, in denen Menschen sich vor ihrem Handybildschirm oder dem einer anderen Person platzierten und posierten, wurden, sofern gerade der Laptop oder andere Schreibutensilien zur Hand waren, begleitende Feldnotizen angefertigt, um anschließend an die Situation ein Beobachtungsprotokoll auszuformulieren. Demgegenüber wurden Erinnerungsprotokolle erstellt, wenn es nicht möglich war, während der Beobachtung Feldnotizen zu machen. Dabei ist generell zu konstatieren, dass wir »nur eine sehr beschränkte Erinnerungs- und Wiedergabefähigkeit für die amorphen Ereignisse eines aktuellen sozialen Geschehens [haben]. Dem teilnehmenden Beobachter [und der teilnehmenden Beobachterin] bleibt also gar keine andere Wahl als die, die sozialen Vorgänge, deren Zeuge [oder Zeugin] er [oder sie] war, zumeist in typisierender, resümierender, rekonstruktiver Form zu notieren« (Bergmann 1985, S. 308).

Die Beobachtungs- und Erinnerungsprotokolle sind derart angelegt, dass sie möglichst detailgetreu die vollzogenen Praktiken und Interaktionen der an den Situationen beteiligten Akteur*innen, im Sinne einer körperleibsensiblen Haltung gleichzeitig aber auch das Befinden, die Gefühle, Eindrücke, Atmosphären, Assoziationen, Eindrücke und Stimmungen der Beobachterin

wiedergeben (für Ausführungen zur Versprachlichung körperleiblichen Empfindens vgl. Kap. 4.3.3). So dienten die Protokolle einerseits dazu, die Praktiken fotografischer Selbstdarstellung näher zu betrachten und zu dechiffrieren. Hierfür waren die Fragen leitend: Was machen die Beobachteten? Wie machen sie es? Welche Artefakte spielen dabei eine Rolle? Welches Verhalten der Beobachteten ist für die Beobachterin vertraut, welches Verhalten löst Irritationen aus? Andererseits sollte die körperleib sensible Protokollierung des Befindens, der Gefühle, Eindrücke, Atmosphären, Assoziationen, Eindrücke und Stimmungen der Beobachterin deren Subjektivität rekonstruierbar machen, um sie der Reflexion zuzuführen.

4.2.2 Autoethnografische Erfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen⁵

In der Zeitspanne von Januar bis September 2017 wurden autoethnografische Selbsterfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen gemacht. Sie wurden in einem Arbeitsurlaub in der Toskana im Juni und Juli 2017 intensiviert und besonders fokussiert. Die Erfahrungen wurden in einem Autoethnografie-Tagebuch festgehalten.

Unter dem Begriff Autoethnografie wird in der Fachliteratur sehr viel subsumiert. Dabei bezeichnet Autoethnografie zunächst einmal einen Forschungsansatz, »der sich darum bemüht, persönliche Erfahrung (*auto*) zu beschreiben und systematisch zu analysieren (*grafie*), um kulturelle Erfahrung (*ethno*) zu verstehen« (Ellis/Adams/Bochner 2010, S. 345, Herv. i.O.). Damit rückt der*die Forscher*in als Erkenntnissubjekt in den Vordergrund, der*sie sich über eigengelebte Erfahrungen sozialen und kulturellen Phänomenen annähert. Bönisch-Brednich (2012, S. 54–61) unterscheidet drei verschiedene Schulen oder Spielarten der Autoethnografie, die für die Verortung der vorliegenden Studie weiterführend sind: die Methode des *ethnographic self as resource* als eine Herangehensweise, die sich der Selbstreflexion der eigenen Disziplin und Arbeit verschrieben hat; die *evocative autoethnography* – auch als die eigentliche Autoethnografie verstanden –, die narrative Präsentationen des Forscher*innen-Selbst in Form freier, literarischer und stimmungserzeugender Texte in den Mittelpunkt der Arbeit stellt; die *analytische Autoethnografie*, die »epistemologische Paradigmen der qualitativen Sozialforschung mit

5 Die Ausführungen in diesem Kapitel wurden in Teilen dem Beitrag Schär (2021b) entnommen (Reproduziert mit Genehmigung von Springer Nature).

Autoethnographie« (ebd., S. 61) zu verbinden sucht. Die vorliegende Studie ordnet sich der analytischen Autoethnografie zu. Gegenüber der evokativen Autoethnografie ist sie erkenntnistheoretisch stärker an der klassischen Ethnografie orientiert und legt großen Wert darauf, dass »der Umgang mit den autoethnografischen Daten eng mit theoretischer Analyse verbunden wird (im Unterschied zu einer primär emotionalisierenden Präsentation des Materials in der evokativen Autoethnografie)« (Döring/Bortz 2016, S. 342). Mit der Wahl dieser Schule der Autoethnografie wird mithin zugleich Distanz gewonnen zu einer vielfach an der Autoethnografie geübten Kritik, die sich in der Regel auf die evokative Autoethnografie bezieht: So setze sich diese dem Verdacht eines »solipsistischen Selbstmissverständnisses« (Ploder/Stadlbauer 2013, S. 381) aus, das aus einer »narzisstischen Nabelschau« (ebd.) erwachse. Das Risiko dieser Methode liege insbesondere in einer Reduktion der Erkenntnisse auf ein spezifisches, in der Regel privilegiertes soziales Milieu sowie einer Missachtung von Macht- und Hierarchiebeziehungen, welche sich in romantisierenden, paternalistischen oder viktimisierenden Anklängen äußern könne. Des Weiteren fehle es der evokativen Autoethnografie an Gütekriterien, stehe sie durch ihren häufig emanzipatorischen Anspruch in der Gefahr ideologischer Perspektivenverengung und stelle ihre Theorieferne ein erhebliches Manko dar (vgl. ebd., S. 380–397). Wenngleich die analytische Autoethnografie in Abgrenzung von der evokativen Autoethnografie nicht das Ziel verfolgt, durch poetische und ästhetische Introspektionen Rezipient*innen zu affizieren, so versucht sie doch, »den körperlichen, sinnlichen und emotionalen Aspekt von Erlebnissen darzustellen« (Winter 2014, Abs. 33) beziehungsweise »die Auseinandersetzung mit (eigenen und fremden) Gefühlen« als »unvermeidliche[n] und unverzichtbare[n] Bestandteil des Forschungsprozesses« (Ploder/Stadlbauer 2013, S. 374f.) zu initiieren. In der analytischen Autoethnografie – und in dieser Hinsicht ist sie sehr anschlussfähig an die körperleib sensible Haltung der vorliegenden Studie – stehen die Sensibilisierung des*der Forscher*in für das eigene Selbst im Forschungsprozess, mithin ihre Subjektivität, ihre Motivationen und Emotionen sowie ihr Einfluss auf Forschungsgegenstand und -ergebnisse im Vordergrund (vgl. Ochs/Schweitzer 2010, S. 171f.). Dabei ist zu betonen, dass der kritisch-reflexive Blick auf das Selbst des*der Forscher*in im Forschungsprozess nichts Neues ist. Es war die von Georges Devereux (1984) entwickelte Ethnopsychanalyse, die hierzu theoretische wie methodische Grundlangen vorgelegt hat (vgl. Ochs/Schweitzer 2010, S. 172; Ploder/Stadlbauer 2013, S. 394). Die Autoethnografie eignet sich für eine kritisch-reflexive Selbstreflexion des*der

Forscherin aber besonders gut, »weil sie eine Fülle von Möglichkeiten bietet, diese Berücksichtigung des eigenen Selbst im Forschungsprozess methodisch umzusetzen« (Ochs/Schweitzer 2010, S. 172). Wenngleich in der Autoethnografie der Körper der Forschenden »das Erkenntnisinstrument schlechthin« (Gugutzer 2017, S. 388) sei, finden sich in entsprechenden Studien bisweilen eher beiläufige Verweise auf Körperleibtheorien, ohne dass diese systematisch ausgearbeitet und methodisch-methodologisch fruchtbar gemacht werden (vgl. z.B. Boll 2019; Kubes 2018). Entsprechend hat die Forscherin eine explizit leibphänomenologische Fundierung autoethnografischer Forschungszugänge vorgenommen (vgl. Schär 2021b; Kap. 4.1.3).

Die Erzeugung autoethnografischer Selbsterfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen ist auf den ersten Blick einfach: Man erstellt Selfies, postet diese online in digitalen sozialen Netzwerken und verschriftlicht die Erfahrungen. Doch so einfach war es dann doch nicht, denn es galt einige Hürden der Überwindung zu nehmen. Zunächst stellten fotografische Selbstdarstellungen im Internet für die Forscherin, wie bereits angedeutet, eine befremdende Praktik dar, die – so zeigte sich im Verlaufe der Autoethnografie – mit Widerstand, Scham und diffusen Ängsten verbunden waren. Der Hauptteil der autoethnografischen Selbsterfahrung wurde in einem Arbeitsurlaub in der Toskana realisiert. In einem ersten Schritt wurden Selfies auf dem weitläufigen Landgasthof, auf dem der Arbeitsurlaub verbracht wurde, angefertigt, wobei die Forscherin bemerkte, dass sie peinlich genau darauf achtete, dabei von niemandem gesehen oder beobachtet zu werden. Der Schritt, Selfies von sich in der belebten Öffentlichkeit zu erstellen, war eine Hürde, welche die Forscherin vermutlich nur deswegen meisterte, weil die Kollegin, die mit ihr den Arbeitsurlaub verbrachte, sie dazu ermutigte und sich auf den ersten Selfies dazugesellte. Die größte Hürde war jedoch das Posten der Fotografien in digitalen sozialen Netzwerken. Diese Form der Exponierung in einem nur schwer zu überschauenden Rezipient*innen-Kontext war für die Forscherin emotional am schwierigsten zu bearbeiten und zu bewältigen. So gestaltete sich die Autoethnografie als Phase der Erkundung, der Überwindung und der beständigen (Selbst-)Reflexion, die mit diversen Emotionen einherging. Die Tagebucheinträge wurden entweder direkt nach einem Teilschritt fotografischer Selbstdarstellung in digitalen sozialen Netzwerken vorgenommen – so gingen aus der aufregenden Zeit der ersten Posts und der Beobachtung allfälliger Likes und Reaktionen fast stündlich Tagebucheinträge hervor – oder spätestens am Abend eines Tages. Bei den Einträgen wurde darauf geachtet, die Situationen und Erfahrungen einerseits möglichst objektiv zu beschreiben, sie als

körperleibliche Erfahrungen aber auch auf der Ebene des subjektiven Erlebens möglichst umfassend und detailliert zu erfassen (vgl. Schär 2021b; für Ausführungen zur Versprachlichung körperleiblichen Empfindens vgl. Kap. 4.3.3). Sie wechseln sich ab mit kritisch-reflexiven (Selbst-)Beobachtungen.

4.2.3 Forschungsprozessrelevante Erkenntnisgewinne der Voruntersuchung

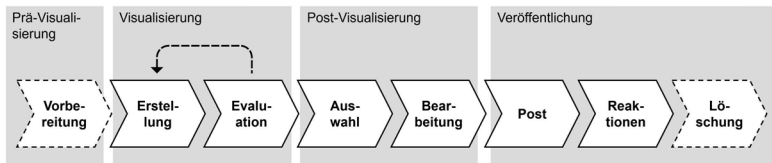
Die Beobachtungen im öffentlichen Raum und die autoethnografischen Selbsterfahrungen mit dem Herstellen und Posten fotografischer Selbstdarstellungen dienten der explorativen Annäherung an den Forschungsgegenstand sowie der Selbstreflexion angesichts eines gewissen Befremdens der Forscherin gegenüber der untersuchten Praktik. Nachfolgend wird erörtert, wie analytisch mit den Daten umgegangen wurde und werden forschungsprozessrelevante Erkenntnisse aus der Annäherung an den Forschungsgegenstand und der Selbstreflexion dargestellt.

Die Daten liegen einerseits als Beschreibungen beobachteter oder selbst vollzogener Praktiken und körperleibsensibler Wahrnehmungen und Empfindungen vor, andererseits als (selbst-)reflexive Texte. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Textsorten, die in der analytischen Hinwendung zum Datenmaterial voneinander unterschieden werden müssen. Die (selbst-)reflexiven Textsequenzen wurden aufgrund ihres hohen Abstraktionsniveaus nicht methodologisch-methodisch angeleitet ausgewertet, sondern im Sinne eines reduktionistischen Verfahrens weiter verdichtet. In Bezug auf die Auswertung ausgewählter Sequenzen beobachteter Praktiken in den Beobachtungsprotokollen, ausgeführter Praktiken im Autoethnografie-Tagebuch sowie körperleibsensibler Wahrnehmungen und Empfindungen wurde mit der dokumentarischen Methode gearbeitet (für weitere Ausführungen vgl. Schär 2021b).

Im Sinne der Orientierung an einer analytischen Autoethnografie findet nachfolgend auch das Anliegen Berücksichtigung, die Forscherin nicht zu stark als Persönlichkeit und in ihrer Privatheit zu exponieren und auf diese Weise vulnerabel zu machen. Ihre persönlichen Erkenntnisse werden möglichst nüchtern und kondensiert zusammenfassend dargestellt, um deren epistemologischen und selbstreflexiven Gehalt herauszuheben, zumal der Schwerpunkt der Studie nicht auf der Vor-, sondern auf der Haupterhebung liegt.

Die empirischen Erkenntnisse und Erfahrungen aus der Voruntersuchung haben eine Gliederung der Praktik fotografischer Selbstdarstellung in unterschiedliche Phasen ermöglicht, die sich als wichtige Orientierungshilfe und Heuristik im Kontext der Haupterhebung (vgl. Kap. 4.3.2) erwies und durch diese bestätigt und vertieft werden konnte (vgl. Abb. 2):

Abb. 2: Ablaufmodell der Erstellung und Veröffentlichung fotografischer Selbstdarstellungen



In Anlehnung an Uelsmanns Begriffsschöpfung der »Prä-Visualisierung« und »Post-Visualisierung« (Uelsmann 1999, zit. in Pilarczyk/Mietzner 2003, S. 74) kann die Praktik fotografischer Selbstdarstellungen in vier Phasen unterteilt werden:

- *Prä-Visualisierung:* Im Kontext der Anfertigung vieler Fotografien findet eine *Vorbereitung* statt. Dies kann von längerfristigen Planungen des Ortes und der Wahl des Outfits über das Herrichten und Schminken bis hin zu kurzfristigen Vorbereitungen unmittelbar vor der Fotografie reichen (z.B. Haare richten). Es gibt aber auch spontane Fotografien, bei denen die Vorbereitung weitestgehend entfällt.
- *Visualisierung:* Im Rahmen der Visualisierung kommt es zunächst zur *Erstellung* einer fotografischen Selbstdarstellung. Hierbei wird vielfach für Fotografien posiert und werden zumeist mehrere Fotografien auf einmal angefertigt, bei denen leichte Variationen der Posen, Gesten, Gesichtsausdrücke oder Kamerawinkel vorgenommen werden. Die einzelne Fotografie oder die Fotoserie, die dabei erzeugt wird, wird im Anschluss einer *Evaluation* unterzogen. Hierbei werden die Fotografien im Handy durchgesehen und alleine oder gemeinsam evaluiert. Gegebenenfalls werden weitere Fotografien erstellt, die wiederum evaluiert werden.
- *Post-Visualisierung:* Sind die Fotografien erstellt und befinden sich darunter zeigenswerte Exemplare, kommt es direkt im Anschluss an die

Erstellung oder später zu einer *Auswahl*. Eine besonders gelungene fotografische Selbstdarstellung wird vor dem Hintergrund habitualisierter Geschmackspräferenzen ausgewählt. Vor dem Posten in einem digitalen sozialen Netzwerk werden die Fotografien zumeist mit einem Bildbearbeitungsprogramm nachbearbeitet. Die *Nachbearbeitung* kann von Farbfiltren über Retuschen von Hautunreinheiten, das Einfügen von Symbolen, Texten und Emoticons bis hin zu Veränderungen der Körperform reichen. Für die Nachbearbeitung stellen einerseits die Social-Media-Plattformen Bearbeitungsmöglichkeiten zur Verfügung, die im Prozess des Postens einer Fotografie automatisch durchlaufen werden. Andererseits gibt es dafür auch eigene Applikationen, in die die Fotografien geladen, bearbeitet und dann in veränderter Version gespeichert werden.

- *Veröffentlichung*: Nach der Post-Visualisierung kommt es zum *Post* der ausgewählten Fotografie auf einer Social-Media-Plattform. Die Fotografie kann hierbei noch mit einem Begleittext versehen und veröffentlicht werden. Auf die Veröffentlichung der fotografischen Selbstdarstellungen folgen dann in der Regel *Reaktionen* der Community. Sie werden mit von der Plattform zur Verfügung gestellten Symbolen (z.B. Herzen, Emoticons) oder auch in Form von Kommentaren bewertet. Im weiteren Verlauf werden die Fotografien zumeist früher oder später wieder gelöscht.

Im Kontext der autoethnografischen Erfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen wurde die Forscherin zunächst dafür sensibilisiert, wie herausfordernd es ist, eine vorteilhafte Fotografie von sich herzustellen. Das Erstellen fotografischer Selbstdarstellungen erfordert unterschiedliche Kompetenzen und Wissen z.B. über Kameraperspektiven, das Posieren oder die eigene ›Schokoladenseite‹. Die Forscherin wurde in diesem Zusammenhang nicht nur darauf aufmerksam, wie voraussetzungsreich dieser Prozess ist, sondern wurde auch sensibilisiert für die Aushandlung innerer, imaginierter und äußerer, materialisierter Bilder, die sich dabei vollzieht (vgl. Kap. 3.2.2). Das Posieren in der Öffentlichkeit erwies sich für die Forscherin des Weiteren, wie bereits erwähnt (vgl. Kap. 4.2.2), als große Herausforderungen. Es stellte für sie eine am eigenen Körperleib wahrnehmbare, schambehaftete Praktik dar, im Rahmen derer sie fürchtete, von anderen gesehen und im Hinblick auf die Eitelkeit, die im Anfertigen von Selfies für sie mitschwingt, ›entlarvt‹ zu werden. Und als eitel empfand sich die Forscherin auch in der Selbstbeurteilung ihrer Fotografien. Sie verfolgte sehr deutlich das Ziel, auf den Fotografien möglichst gut auszusehen. Dabei versuchte sie mit ihren Fotogra-

fien vergeschlechtlichte Schönheits- und Attraktivitätsnormen zu erfüllen. Dies beschäftigte sie insofern besonders, als sie sich für eine feministisch informierte, kritische Wissenschaftlerin hielt, die sich ein bisschen über oder jenseits gesellschaftlicher Subjektformen bewegt – um dann festzustellen, dass sie sich mitten darin befindet. Dies verdeutlichte der Forscherin die Wirkmächtigkeit gesellschaftlicher Strukturen wie auch die Relevanz verborgener und imaginerter Blicke Anderer in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst(-Bild). Ebenso war der Prozess des Postens von fotografischen Selbstdarstellungen auf einem eigens dafür geschaffenen Instagram-Account für die Forscherin mit großer Aufregung und körperleiblich spürbaren Ängsten verbunden. Was, wenn niemand auf die geposteten Fotografien reagieren würde; was, wenn ein negativer Kommentar gepostet würde? Sich selbst fotografisch darzustellen, erlebte die Forscherin als eine Ausgesetztheit in einem unberechenbaren Kosmos der Bewertung, der emotional sehr herausfordernd war. Nach ersten positiven Rückmeldungen und Erfahrungen legte sich die Aufregung; sie verschwand nicht ganz, mischte sich aber mit einer gewissen Lust auf diese Art von Anerkennung. Insoweit sammelte die Forscherin jedenfalls ausreichend Hinweise, um im weiteren Verlauf für körperleibliche und vor allem emotionale Aspekte des Postens von fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken bei den jungen Menschen aufmerksam zu bleiben.

Im Rahmen der Beobachtungen im öffentlichen Raum wie auch der autoethnografischen Selbsterfahrungen konnten im Hinblick auf die Selbstreflexion zudem unterschiedliche Annahmen und Vorurteile ans Licht gebracht werden. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei fotografischen Selbstdarstellungen und insbesondere beim Herrichten und Posieren für die Fotografien – zumindest der ursprünglichen Sichtweise der Forscherin zufolge – um eine von Narzissmus geprägte Praktik. Dies macht in ihren Augen jene Personen, die sich selbst fotografieren und Fotografien von sich posten, zu Narzisst*innen. Dabei handelt es sich um eine abwertende und einseitige Beurteilung der Selbstdarsteller*innen, die den Blick für weitere Aspekte der Selbstdarstellungen verstellen kann. Ebenso schwingt für die Forscherin in fotografischen Selbstdarstellungen ein Egozentrismus mit. Besonders deutlich wurde die Abneigung der Forscherin gegenüber einem mit den fotografischen Selbstdarstellungen einhergehenden Egozentrismus in einem Beobachtungsprotokoll, in dem sie zwei weibliche Jugendliche in einem Café beobachtete (vgl. Beobachtungsprotokoll »Eine Freundin mit Handy« vom 18.03.2017). Die Beobachterin ist überrascht darüber, dass sich

eine der beiden weiblichen Jugendlichen längere Zeit der Interaktion mit der gegenüberstehenden Freundin entzieht und sich mit ihrem Handy beschäftigt, um Aufnahmen von sich zu erstellen. Obwohl die Freundin augenscheinlich routiniert und gelassen damit umgeht und sich selbstgenügsam mit ihrem Getränk beschäftigt, empfindet die Forscherin angesichts dieser Szene eine Irritation, in der ihre normativen Wertorientierungen deutlich werden: Menschen, die fotografische Selbstdarstellungen von sich anfertigen, stehen für sie im Verdacht, egoistisch und eben nicht sozial und zugewandt zu sein. Der analytische Zugang hat des Weiteren aufgezeigt, dass die Forscherin von einer generationalen Differenz zu den im Fokus der Untersuchung stehenden jungen Menschen ausging. Für eine solche Differenz gilt es selbstverständlich sensibel zu sein, schließlich können körperleibliche Erlebensweisen fotografischer Selbstdarstellungen und Umgangsweisen mit modernen Technologien und damit einhergehenden Praktiken generational gerahmt sein. Die Analyse der Beobachtungsprotokolle und vor allem des Autoethnografie-Tagebuchs hat aber darauf hingewiesen, dass die Forscherin dazu tendierte, ihre Unbeholfenheit, ihre Aufgeregtheiten und ihre Emotionen im Allgemeinen mit ihrer generationalen Lagerung und damit einhergehenden Distanziertheit gegenüber Social Media in Zusammenhang zu bringen. Damit affirmierte sie nicht nur die teilweise in der Fachwelt sehr stark betonte Differenzierung zwischen sogenannten ›Digital Natives‹ und ›Digital Immigrants‹, die sie eigentlich selbst kritisch diskutiert (vgl. Schär 2013, S. 140), sondern lief auch Gefahr, die Befindlichkeiten, Gefühle und die Unbeholfenheit der jungen Menschen, die sie erforscht, zu negieren.

Die explorative Annäherung an den Forschungsgegenstand über die Beobachtungen und die Autoethnografie war äußerst relevant, um informiert (über die Aufarbeitung der Literatur zum Forschungsgegenstand hinaus) und sensibilisiert die Hauptuntersuchung vornehmen zu können. Im Sinne einer fortwährenden Selbstreflexion wurde im gesamten Forschungsprozess ein Forschungstagebuch geführt, in dem punktuell Erfahrungen und Eindrücke notiert, festgehalten und reflektiert werden konnten.

4.3 Hauptuntersuchung: Teilnarrative Fotointerviews mit jungen Menschen

Die Hauptuntersuchung der vorliegenden Studie bilden Interviews mit jungen Menschen in der Schweiz zu ihren fotografischen Selbstdarstellungen in

digitalen sozialen Netzwerken. Sie wurden als »teilnarrative Fotointerviews« ausgestaltet. Im Zentrum der Interviews stehen Fotografien, zu denen mittels offener Erzählaufforderungen Narrationen gebildet und die durch immanente sowie exmanente, leitfadengestützte Nachfragen vertieft wurden. Die Interviews wurden durch Beobachtungen ergänzt, die u.a. situierte Praktiken der Interviewpartner*innen, aber im Sinne der körperleibsensiblen Haltung auch körperleibliches Ausdrucksverhalten der Interviewpartner*innen und körperleibliche Empfindungen der Forscherin umfassen. Der Datenkorpus der Hauptuntersuchung besteht aus fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen, den mit ihnen geführten und transkribierten Interviews sowie den dazugehörigen Beobachtungsprotokollen. Nachfolgend werden zunächst die gewählten Samplingverfahren und der Feldzugang skizziert (Kap. 4.3.1). Danach wird die Datenerhebung in ihren methodologischen Grundlagen umrissen sowie das konkrete methodische Vorgehen geschildert (Kap. 4.3.2). Abschließend wird die Datenaufbereitung, also das Vorgehen bei der Transkription der Interviews und bei der Protokollierung der Beobachtungen besprochen (Kap. 4.3.3).

4.3.1 Samplingverfahren und Feldzugang

Im Vordergrund der Untersuchung fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken steht deren Selbstpositionierung in der Gesellschaft vor dem Hintergrund körperleiblicher Adressierungserfahrungen. Für die Interviews wurden grundsätzlich junge Menschen gesucht, die Fotografien von sich in digitalen sozialen Netzwerken posteten, egal wie häufig und mit welchem Anspruch sie dies taten oder wie sie sich darstellten. Beim Sample wurde des Weiteren angestrebt, dass es – soweit möglich – die Diversität der Gesellschaft abbildet. Dabei wurde davon ausgegangen, dass die Diversität der Gesellschaft mit unterschiedlichen Subjektpositionen und damit in Zusammenhang stehenden Strukturkategorien – wie z.B. Alter, Ethnizität/Ethnie, sexuelle Orientierung – verknüpft ist. Damit wurde eine »*Varianzmaximierung*« (Reinders 2012, S. 118; Herv. i.O.) verfolgt, die es im Rahmen qualitativer Forschung ermöglicht, heterogene Aussagen zu gewinnen, um ein Phänomen möglichst umfassend verstehen zu können.

Das Sampling zeichnet sich durch eine Kombination unterschiedlicher Verfahren aus: »Theoretical Sampling« und »Sampling nach bestimmten, vorab festgelegten Kriterien« (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 185). Entsprechend dem Ziel, ein Sample zusammenzustellen, das die Diversität der

Gesellschaft abbildet, wurden im Sinne des »Sampling nach bestimmten, vorab festgelegten Kriterien« (ebd., S. 182) unterschiedliche relevante gesellschaftliche Strukturkategorien vor der Erhebung festgelegt. So wurde angestrebt, ähnlich viele Interviews mit weiblichen wie männlichen Personen zu führen sowie unterschiedliche sozioökonomische Hintergründe und ethnische Zugehörigkeiten zu berücksichtigen. Gleichwohl wurde im Feldzugang darauf geachtet, für weitere Ungleichheitskategorien offen und sensibel zu bleiben. Das »Theoretical Sampling« (ebd., S. 181) kam nach den ersten acht Interviews zum Zuge, als erste Daten ausgewertet wurden. Dieses Samplingverfahren zeichnet sich dadurch aus, dass theoriegeleitet Fälle gesucht werden, die minimal oder maximal mit den bisherigen Fällen kontrastiert werden können (vgl. ebd.). In der vorliegenden Studie wurde im Hinblick auf die Strukturkategorie Geschlecht nach weiteren männlichen Interviewpartnern gesucht, da mehr Interviews mit weiblichen Personen durchgeführt werden konnten. Des Weiteren sollte die Varianz in Bezug auf die Professionalität des Anfertigers und Postens von Fotografien, in Bezug auf die Anzahl von Followern (z.B. im Rahmen von Influencing) oder in Bezug auf das Ausmaß der Nachbearbeitung der Bildkörper auf den Fotografien erhöht werden.

Infolge der Fokussierung auf sich selbstdarstellende junge Menschen, die in Bezug auf gesellschaftliche Strukturkategorien möglichst divers sein sollten, war die Zielgruppe der Interviews eher unspezifisch, so dass unterschiedliche Feldzugänge mit unterschiedlichem Erfolg verfolgt wurden. Einerseits wurde versucht, junge Menschen in (teil-)öffentlichen Räumen aufzusuchen, persönlich anzusprechen und mit einem Flyer zur Kontaktaufnahme zu versorgen, was in Jugendtreffs, auf der Straße und bei einem von Jugendlichen organisierten Festival realisiert wurde. Andererseits berichtete die Forscherin Freund*innen, Bekannten und Fachkolleg*innen im persönlichen Kontakt, aber auch via Facebook von der Suche nach Interviewpartner*innen und versorgte auch diese mit ihren Flyern. Während das Ansprechen von jungen Menschen auf der Straße, in Jugendtreffs oder auf dem Festival nicht fruchtete – sich selbstständig oder vermittelt über Fachpersonen der Jugendtreffs bei der Forscherin zu melden, schien zu hochschwellig zu sein –, war der Feldzugang über Multiplikator*innen im fachlichen und privaten Netzwerk erfolgreicher. Nach der Durchführung von insgesamt acht Interviews führte der Ausbruch der Corona-Pandemie in der Schweiz nach unterschiedlichen die Bewegungsfreiheit einschränkende Maßnahmen am 16. März 2020 zu einem Lockdown. Im Sommer 2020, nach dem ersten und vor dem zweiten Lockdown, konnten drei weitere Interviews durchgeführt werden. Im Sinne der mit dem Theore-

tical Sampling verfolgten Varianzmaximierung wurden junge Menschen auf Instagram angeschrieben, die sich über den Hashtag einer ›Selfie-Installation‹ auf Instagram präsentierten. Bei dieser Installation handelte es sich um eine kommerzielle Installation unterschiedlicher Hintergründe und Räume, mit denen die Nutzer*innen ungewöhnliche und effektvolle Selfies anfertigen konnten. Über diesen Hashtag war es der Forscherin möglich, auf Instagram Menschen zu eruieren, die mit großer Wahrscheinlichkeit in der Schweiz leben und sich für fotografische Selbstdarstellungen interessieren. Es wurden auf der betreffenden Plattform verschiedene Personen, die auf den Fotografien wie junge Menschen wirkten, für ein Interview angeschrieben. Von zahlreichen angeschriebenen Personen antworteten vier und mit dreien kam ein Interview zustande, ehe der nächste Corona-bedingte Lockdown folgte.

Im Zeitraum von Juni 2019 bis August 2020 konnten so insgesamt elf Interviews realisiert werden. Das Sample ist in unterschiedlicher Hinsicht sehr divers. Es umfasst junge Menschen im Alter von 14 bis 28 Jahren, die in ländlichen und städtischen Gegenden der Schweiz wohnen (in acht verschiedenen Kantonen). Fünf Interviews wurden mit (ehemaligen) Schüler*innen einer Privatschule realisiert, deren Eltern wohlhabenden sind. Bei anderen Interviewpartner*innen ließen die Wohnverhältnisse auf bescheidenere sozioökonomische Verhältnisse schließen, wobei eine Person zum Zeitpunkt des Interviews Sozialhilfe empfing. Das Sample beinhaltet eine Person of Colour und eine Person mit familiärem Migrationshintergrund. Nach Beendigung der Erhebungsphase umfasste das Sample drei Interviews mit sich männlich positionierenden Personen und sieben mit sich weiblich positionierenden Personen. Eine Diversifizierung der Geschlechtszugehörigkeiten im Sample wurde über eine Person geschaffen, die sich zum Zeitpunkt des Interviews in einer geschlechtsangleichenden Hormontherapie vom Mann zur Frau befand und sich aktuell sowohl männlich als auch weiblich positionierte. Zwei Personen weisen eine körperliche ›Behinderung‹ auf.

4.3.2 Datenerhebung

Mit den jungen Menschen wurden ›teilnarrative Fotointerviews‹ geführt. Dabei handelt es sich nicht um eine klassische Interviewform, sondern um eine für die Anforderungen des Feldes angepasste Form der Gesprächsführung, die sich aus einem Fotointerview und einem teilnarrativen Interview zusammensetzt.

Das *Fotointerview* ist weniger eine wissenschaftshistorisch begründete Interviewmethode als vielmehr eine methodisch vielfältige Inbezugsetzung von Fotografien und Interviews (vgl. Friebertshäuser/Langer 2013, S. 447–449). Das ursprünglich von Buchner-Fuhs (1997) entwickelte Gesprächsverfahren wird von Friebertshäuser und Langer hinsichtlich zweier Einsatzweisen der Fotografien in Interviews unterschieden: Fotografien, die von den Forschenden ausgesucht werden, und Fotografien, die von den Interviewten ausgewählt oder sogar erstellt werden. Letztere Variante eignet sich u.a. dazu, »Phänomene der Inszenierung von Körper« (Friebertshäuser/Langer 2013, S. 447) zu untersuchen. Charakteristisch für das Fotointerview ist, dass die Fotografien mit einem narrativen Interview gekoppelt werden. Dabei variiert der Stellenwert der Fotografien von Erzählstimulus bis hin zum einem mit dem Interview gleichrangigen Analysegegenstand (vgl. ebd.). In der vorliegenden Studie bilden Fotografien einen zentralen Forschungsgegenstand (vgl. Kap. 4.1.2). Deshalb wurden die Gesprächspartner*innen vor den Interviews gebeten, Fotografien mitzubringen. Diese sollten sie abbilden, sollten schon einmal online gewesen sein oder immer noch sein, sollten für sie »besonders« sein oder die Gesprächspartner*innen sollten etwas mit ihnen verbinden. Entsprechend bildeten die mitgebrachten Fotografien – die entweder im Handy oder ausgedruckt betrachtet wurden – während der Interviews zentrale Orientierungspunkte. Wenngleich von den mitgebrachten Fotografien auch abgewichen wurde, weil z.B. im Verlauf der Interviews gemeinsam die Online-Profile der jungen Menschen betrachtet und weitere Fotografien relevant wurden oder biografische Erzählungen Raum einnahmen, bildeten sie den zentralen Gesprächsgegenstand der Interviews. Dabei wird der »Erzählgegenstand« vom »Erzählanreiz« abgegrenzt, da die Fotografien nicht bloße Erinnerungshilfen und Anreize für die Erzählungen der Interviewten darstellten, sondern zentraler Forschungsgegenstand sind (vgl. Friebertshäuser/Langer 2013, S. 447).

Für das *teilmnarrative Interview* ist kennzeichnend, dass es sowohl erzählgenerierende als auch leitfadengestützte Anteile umfasst. Im Sinne eines narrativen Interviews zielt es auf Erzählungen der interviewten Personen ab, im Unterschied zu klassisch narrativen Interviews beinhaltet es aber auch einen Interviewleitfaden (vgl. Helfferich 2011, S. 179–189; Kruse 2010, S. 64–80). Als »narrativ fundiertes Interview« (Nohl 2017, S. 15) ist diese Form der Gesprächsführung zunächst darauf ausgerichtet, Narrationen der Interviewten zu generieren. Mit offenen Fragen und immanenten Nachfragen sollen die Interviewten zu Erzählungen ermuntert werden, um an ihre eigenen Erfahrungen und

Relevanzsetzungen anzuschließen. Nach einer Exploration der mitgebrachten Fotografien wurden die jungen Menschen gebeten, eine der Fotografien, mit der sie besonders viel verbanden, die sie besonders mochten oder zu der sie besonders viel zu erzählen wussten, auszusuchen und die Geschichte dazu zu erzählen. Hierzu lagen im Interviewleitfaden vorformulierte immanente narrative Vertiefungsfragen vor, die aber auch situationsspezifisch und spontan angepasst oder umformuliert werden konnten. Sie dienten dazu, den Erzählfluss der jungen Menschen anzuregen und sie zu Erzählungen konkreter Situationen und (biografischer) Erfahrungen zu ermuntern. Erzählungen haben deswegen einen so bedeutenden Stellenwert, weil sie Einblicke in die »Erfahrungsaufschichtung« (ebd., S. 25) der interviewten Person ermöglichen (vgl. Kap. 4.4). Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich bei diesen erzählten Erfahrungen nie um das wirkliche Geschehen handelt, sondern um Konstruktionen der interviewten Personen in der Erzählsituation (vgl. ebd., S. 25f.), die entsprechend dem rekonstruktiven Paradigma rekonstruiert werden (vgl. Kap. 4.1.1). Nebst immanenten Nach- und Vertiefungsfragen umfasste der Interviewleitfaden auch exmanente Fragen, die nach den offenen Erzählungen der Interviewten gestellt wurden. Dieser Teil des Leitfadens wurde auf Basis theoretischer und empirischer Kenntnisse formuliert (vgl. Friebertshäuser/Langer 2013, S. 439). So ermöglichten es die empirischen Erkenntnisse und Erfahrungen aus der Voruntersuchung (vgl. Kap. 4.2.3), wie z.B. das Ablaufmodell der Erstellung fotografischer Selbstdarstellungen, zu den identifizierten Phasen (vertiefende) Fragen vorzuformulieren. Dies umfasste z.B. Fragen danach, wie viele Fotografien derselben Situation erstellt, welche Fotografien nicht online gepostet oder ob und gegebenenfalls wie die Fotografien nachbearbeitet wurden. Auch vor dem Hintergrund des verfolgten theoretischen Interesses an Subjektivierung und Subjektivität, Körper und Leib sowie Imaginationen wurden Fragen vorformuliert; so z.B. Fragen danach, was passieren würde, wenn dieselbe Fotografie ohne Bearbeitung gepostet würde, wie der Moment des Postens erlebt oder wie auf eine konkrete negative Rückmeldung reagiert wurde. Dabei fungierte der Leitfaden als flexible »Gedächtnisstütze« (Witzel 1982, S. 90) und nicht als abzuhakende Checkliste. Entsprechend wurde nicht nur eine Vergleichbarkeit der bearbeiteten Themen unter den interviewten jungen Menschen angestrebt, sondern eine Vielfältigkeit der Erzählungen und geschilderten Erfahrungen.

Die Durchführungsorte der Interviews orientierten sich an den Wünschen der Interviewpartner*innen bzw. der Eltern, welche die Interviewtermine ihrer Kinder vereinbarten. In den meisten Fällen handelte es sich dabei um das

eigene Zuhause, es wurden aber auch je ein Interview im Zuhause der Schwester, die das Interview übersetzte, in einem Café und im Büro der Forscherin durchgeführt. Die Wahl der Plätze für die Interviews, insbesondere im eigenen Zuhause, wurde den Interviewpartner*innen überlassen. Sie sollten sich während des Interviews möglichst wohlfühlen, um eine offene Erzählhaltung zu unterstützen. Die meisten Interviews fanden in den Wohn- bzw. Esszimmern, zwei in den Jugend- bzw. Schlafzimmern statt, wo ungestörte Gespräche realisiert werden konnten.

Neben der Aufzeichnung der Interviews wurden auch *Beobachtungsprotokolle* angefertigt. Sie umfassen einerseits Beobachtungen der Infrastruktur und der materiellen Kultur, wie z.B. die auf den Reisewegen zu den Interviewterminen wahrgenommenen Wohngegenden, die Wohnungen und Häuser, die (Jugend-)Zimmer und ihre Ausstattungen oder der Kleidungsstil der jungen Menschen. Dies diente dazu, den sozioökonomischen Hintergrund der Interviewpartner*innen zu erfassen, das Bild der Interviewpartner*innen zu vervollständigen und deren alltägliches Auftreten und Leben den Online-Selbstdarstellungen gegenüberstellen zu können. Andererseits wurde das körperleibliche Ausdrucksverhalten der Interviewpartner*innen sowie, im Sinne einer körperleibsensiblen Haltung (vgl. Kap. 4.1.3), auch das körperleibliche Empfinden der Forscherin in der Interaktion mit den Interviewpartner*innen beobachtet. So waren Gefühle und Stimmungen der Forscherin sowie deren atmosphärische Eindrücke Gegenstand der Wahrnehmung und Protokollierung, um im Zuge der Auswertung eine Reflexion der Interviewsituation sowie der Themen und Thematisierungsweisen zu ermöglichen (vgl. Abraham 2002, S. 188). Dabei galt ein besonderes Augenmerk der Interaktion mit den Interviewpartner*innen.

In Anschluss an die ethnografischen Arbeiten von Mörgen (2020) wird das Interview in der vorliegenden Untersuchung als »soziale Situation« und mithin als »körperleibliches Vollzugsgeschehen« (S. 82) verstanden. Die leibphänomenologische Bestimmung des forschenden Körperleibes (vgl. Kap. 4.1.3) stellt auch in Bezug auf den Körperleib der Interviewpartner*innen eine relevante theoretische Grundlegung dar. Dies einerseits, weil mit dem Konzept der »Zwischenleiblichkeit« (Merleau-Ponty 2004 [1986], S. 185) die Gerichtetheit auf Andere eingeführt wurde und auf diese Weise für die zwischenleibliche Kommunikation fruchtbar gemacht werden kann. Andererseits ist – damit in Zusammenhang stehend – der forschende Körperleib auch in der Wahrnehmung des erforschten Körperleibes essenziell. Der erforschte Körperleib zeigt unterschiedliches körperleibliches Ausdrucksverhalten, das

gedeutet werden kann, um so Erkenntnisse über die Interviewsituation, das Befinden der Interviewpartner*innen im Kontext des Erzählten sowie darin eingelassene Relevanzen und Betroffenheiten zu gewinnen. Gleichwohl lassen sich keine Aussagen über die subjektiven Gefühle der Interviewpartner*innen treffen (vgl. Mörgen 2020, S. 325). Soziale Situationen zeichnen sich dadurch aus, so argumentiert Mörgen in Anschluss an Lindemann (1996, S. 172), dass »es gerade nicht nur um den Körper und Leib einer Person [...], sondern um den Körper und Leib von mehreren Personen« (Mörgen 2020, S. 62) gehe. Wird dies auf Interviews als soziale Situationen übertragen, stehen somit Körperleiber im Fokus, die aufeinander gerichtet sind und die miteinander kommunizieren (vgl. Crossley 2017, S. 327). Dies ist ein wechselseitiger Prozess, bei dem nicht der eine von der anderen beobachtet wird, sondern in dem immer beide Parteien als verkörperte Subjekte wechselseitig wahrnehmen und wahrgenommen werden. Mit dieser Zwischenleiblichkeit hat Merleau-Ponty ein Konzept von Intersubjektivität begründet, das erklärt, wie nonverbales Kommunizieren und Verstehen möglich ist (vgl. Mörgen 2020, S. 66). Diesbezüglich sind Gestik, Mimik, Bewegungen und Blicke essenzielle Dimensionen nonverbaler Kommunikation, so z.B. die Art des Lachens, Gesichtsausdrücke oder die Unterstützung des Gesprochenen mit Bewegungen und Gesten (vgl. Breidenstein et al. 2015, S. 32). Innerhalb dieser Form zwischenleiblicher Kommunikation ist es die Aufgabe der Forschenden, die körperleibliche Sprache wahrzunehmen und in Text überführt festzuhalten (vgl. Kap. 4.3.3). Entsprechend richtete die Forscherin in der vorliegenden Studie ihre Aufmerksamkeit sowohl auf körperleibliche Ausdrücke und Äußerungen der Interviewpartner*innen als auch auf die eigenen körperleiblichen Empfindungen. Sie ging z.B. davon aus, dass sich ein Unbehagen oder eine Nervosität der Erforschten in mehr oder minder gut zu beobachtenden körperleiblichen Ausdrucksformen äußert (z.B. schnalzendes Sprechen, vermehrtes Kichern oder ein unsicherer Blick), die von der Forscherin wahrgenommen und festgehalten werden können, um sie im Nachhinein deutend für das Verstehen der Situation und des Erzählten fruchtbar machen zu können. Ebenso wurde mit den körperleiblichen Empfindungen der Forscherin umgegangen. So konnte im Rahmen der Auswertung gefragt werden, womit das von der Forscherin wahrgenommene körperleibliche Ausdrucksverhalten der Interviewpartner*innen sowie die körperleiblichen Empfindungen der Forscherin in Zusammenhang standen: Lag es an Unsicherheiten der Forscherin, an der für den*die Interviewpartner*in ungewohnten Interviewsituation, dem Verhalten der Forscherin gegenüber dem*der Beforschten und umgekehrt

oder an der besprochenen Thematik und den dahinterstehenden Erfahrungen des*der Beforschten oder der Forscherin? Die epistemologische Grundannahme der Zwischenleiblichkeit, aufgrund derer das Interview als soziale Situation »weder als statisch noch als durch die Intentionen der Akteur*innen determiniert verstanden« (Mörgen 2020, S. 85f.), sondern als körperleibliches Vollzugsgeschehen konzeptualisiert wird, bildet somit einen wertvollen Zugang zu Erkenntnis und Verstehen im Rahmen dieser Interviewstudie.

4.3.3 Transkription und Protokollierung der Interviews

Während die von den jungen Menschen im Verlaufe der Interviews besprochenen Fotografien mit deren Einverständnis⁶ archiviert werden konnten, erfahren Interviews und Beobachtungen im Prozess ihrer Verschriftlichung eine Veränderung, die es zu reflektieren gilt. Diese Veränderungen beziehen sich auf formale Aspekte der Erstellung von Transkripten und Protokollen, sie beziehen sich aber auch auf körperleibliche Ausdrucksweisen, deren Erfassbarkeit und Übersetzung in Sprache. Auf diese Aspekte wird im Folgenden eingegangen.

Die *Interviews* wurden vollständig nach Maßgabe der für die dokumentarische Methode empfohlenen Richtlinien transkribiert (vgl. Bohnsack 2010, S. 236; Nohl 2017, 123; Transkriptionsnotation im Anhang, vgl. Kap. 8). Obwohl im Interview das Gesprochene möglichst genau transkribiert wurde, handelt es sich bei der Transkription und Anonymisierung um eine Veränderung. Sowohl die Übertragung der gesprochenen in geschriebene Erzählungen als auch die Anonymisierung von Personen, Orten und Institutionen entrückt das erzeugte Dokument von der Realität, der realen Situation und der realen Person, die ihre Geschichte geteilt hat (vgl. Thon 2008, S. 135f., zit. in Rutschmann 2015, S. 76). Des Weiteren macht Stenger (2013) darauf aufmerksam, dass die dokumentarische Methode zwar über ein Zeichensystem verfügt, das parasprachliche und nonverbale Gesprächsanteile erfasst, dass sich dieses im Hinblick auf die körperleibliche Dimension des Verstehens von Situationen und Menschen jedoch hinter der Sprache als Leitdisziplin verstecke (vgl. S. 107f.). Sie verdeutlicht dies am Notationszeichen für das Lachen – einem @. Das mit dem @ im Transkript symbolisierte Lachen kann in seiner

6 Waren die interviewten Personen unter 18 Jahren alt, mussten zusätzlich die Eltern bzw. ein Elternteil das Einverständnis erteilen und die Einverständniserklärung mitunterzeichnen.

Dauer Darstellung finden, indem z.B. ein dreisekündiges Lachen mit @ (3) @ dargestellt wird.

»Dies kann je nach Forschungsfrage eine ausreichende Information sein, doch beim Leser [oder bei der Leserin] entsteht oft kein wirkliches Bild von den Menschen, die in der Szene agieren. Man kann anhand der Transkription nicht erkennen, um welche Art Lachen es sich handelt. [...]. War es ein hämisches Lachen, ein freudiges oder ein schadenfrohes, ein erleichtertes, oder ein befreiendes, ein ansteckendes Lachen? Diese Frage wird über ein @ nicht beantwortet. Ein Lachen kann ein Kommentar sein oder ein Protest, Zustimmung oder Gleichgültigkeit signalisieren. Mit einem Lachen kann eine ganze Situation kippen von Bedrohlichkeit in Freundlichkeit oder Ausgelassenheit« (Stenger 2013, S. 108).

Vor dem Hintergrund dieser Kritik plädiert sie dafür, dass es in manchen Interviewsituationen angezeigt sein könne, »ganz detailliert das Lachen über die Stimmlage, Körperhaltung und die ausgetauschten Blicke und zu- oder abwendenden Gesten zu beschreiben« (ebd., S. 108). Im Sinne der körperleibsensiblen Haltung wurden im vorliegenden Forschungsprojekt parasprachliche Aspekte – wie z.B. die Lautstärke oder Stimmlage des Gesprochenen oder tiefes Ein- und Ausatmen – und nonverbale Kommunikation – wie z.B. Gesten, Gesichtsausdrücke oder Körperhaltungen –, soweit sie in der Interviewsituation notiert werden konnten, mit transkribiert. Ebenso wurde im Rahmen der körperleibsensiblen Beobachtung der Interviewsituation körperleibliches Ausdrucksverhalten, das die Forscherin am Gegenüber vernahm, oder körperleibliche Empfindungen, die sie hatte, notiert und später protokolliert. Besondere Aufmerksamkeit kam hierbei dem Lachen – sowohl jenem der interviewten Personen als auch jenem der Interviewerin – zu, da sich dieses als Kristallisationspunkt von Stimmungen und Atmosphären erwies. Nebst der Protokollierung der wahrgenommenen Stimmungen und Atmosphären wurde das Lachen im Rahmen der Transkription weiter charakterisiert. Es wurde der Klang und der Ort der Klangbildung des Lachens beschrieben. So wurde z.B. kicherndes (Lautbildung im Gaumen) von schnaubendem Lachen (Lautbildung in der Nase) unterschieden (vgl. Transkriptionsnotation im Anhang, Kap. 8). Durch den Vergleich des Lachens innerhalb desselben Transkripts und im Abgleich mit den Situationsbeobachtungen und dem Gesprochenen ließen sich verschiedene Arten des Lachens intersubjektiv nachvollziehbar z.B. als

schamvolle, entschuldigende, ironische Praktiken interpretieren, was für das Erschließen der Interviewsequenzen gewinnbringend war.

Nicht nur im Prozess der Transkription von Interviews kommt es zu Veränderungen des Gesprochenen, sondern ebenso, wenn nicht sogar ausgeprägter beinhaltet die Anfertigung von *Beobachtungsprotokollen* Veränderungen des Beobachteten, wie in der ethnografischen Forschungsliteratur breit reflektiert wird. Diese Veränderungen liegen darin begründet, dass Beobachtungen und deren Beschreibungen immer selektiv, perspektivisch und interpretativ sind (vgl. Breidenstein et al. 2015, S. 40f.). Der genuinen Selektivität, Perspektivität und Interpretativität des Beobachtens gesellt sich im Kontext der expliziten Berücksichtigung des Körperleibs der Forscher*innen als Erkenntnissubjekt die Frage der Übersetzbarkeit bzw. Versprachlichung körperleiblichen Empfindens hinzu. Demmer (2016) hält hierzu fest, dass das körperliche Erleben in der Verschriftlichung »ein Stück weit seiner Eigentümlichkeit beraubt« (Abs. 34) werde. Diese »Bruchstelle« (ebd.) erfordert eine Auseinandersetzung mit der Frage der Versprachlichung des Nicht-sprachlich-Artikulierten beobachteter Situationen. Wie mit diesem Umstand forschungspraktisch umgegangen werden kann, hat Mörgen (2020) trefflich ausgearbeitet. So legt sie unter Bezug auf die Ethnograf*innen Amann und Hirschauer (1997), Hirschauer (2001) und Heimerl (2014) dar, was erforderlich ist, um Aussagen über die Situationsbeschaffenheit machen zu können, und wie hierbei mit dem körperleiblichen Empfinden umgegangen werden kann. Sie prononciert im Sinne einer »sprachlichen Zeitlupe« (Hirschauer 2001, S. 442) die Notwendigkeit möglichst detaillierter begrifflicher Darstellungen der beobachteten Situationen – also der vollzogenen Handlungen, Gesten, Blicke, Gesichtsausdrücke u.v.m. (vgl. Mörgen 2020, S. 115). In Bezug auf das körperleiblich Wahrgenommene bedeutet dies, eine möglichst adäquate »Beschreibungssprache« (Hirschauer 2001, S. 437) für die Emotionen, Stimmungen, Atmosphären zu finden, um Begriffe zu ringen, Wortbedeutungen auszuloten und auch das Unaussprechliche auszusprechen zu suchen (vgl. Mörgen 2020, S. 112). Es war infolge der Konzentration auf die Interviewsituation und das Gesprochene nicht möglich, während der Gespräche umfassende Beobachtungsprotokolle anzufertigen, wohl aber wurden punktuelle Beobachtungen aufgenommen. Hierzu wurde ein Aufnahmestift verwendet, durch den die Notizen mit einem Zeitcode versehen und so mit dem Gesprochenen referenziert werden konnten. Die Beobachtungsprotokolle wurden in die Interviewtranskripte integriert. Sie sind so beschaffen, dass sie mit den Beobachtungen vor den Interviews – von der Kontaktaufnahme bis zum Tag des Interviews – beginnen. Protokollierungen von Beobach-

tungen während der Interviews wurden, wenn sie bestimmten Gesprächspassagen zugeordnet werden konnten, direkt in die Interviewtranskripte eingefügt. Die Transkripte enden mit den allgemeinen Eindrücken von der Interviewsituation und den Begebenheiten nach den Interviews.

4.4 Hauptuntersuchung: Analyseverfahren und Auswertungsschritte

Die Auswertung des Datenmaterials orientiert sich an der dokumentarischen Methode (vgl. Kap. 4.1.1). Die dokumentarische Methode als Auswertungsmethode hat ihren Ursprung in der Analyse von Gruppendiskussionen (vgl. Bohnsack 1989, 2010; Mangold/Bohnsack 1988), ist in der Zwischenzeit aber für unterschiedliche Datensorten ausgearbeitet worden, so z.B. für Einzelinterviews (vgl. Nohl 2017), Beobachtungsprotokolle (vgl. Fritzsche/Wagner-Willi 2013), Videos (vgl. Bohnsack 2009), (Kinder-)Zeichnungen (vgl. Bakels/Nentwig-Gesemann 2019) und Fotografien (vgl. Bohnsack 2009; Przyborski 2018). Dabei ist die Methode schon in der ersten empirischen Untersuchung von Bohnsack (1989) triangulativ – unter Berücksichtigung von Gruppendiskussionen, teilnehmender Beobachtung und biografischen Interviews – eingesetzt worden (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 278) und zeichnet sich nach wie vor durch ausgearbeitete Triangulationsverfahren aus (vgl. Kap. 4.4.4). Nachfolgend werden nun zunächst die methodologischen Überlegungen der dokumentarischen Methode entfaltet, deren Ziel der Auswertung darin besteht, implizites Wissen zu rekonstruieren (Kap. 4.4.1). Auf dieser Basis wird die für die Auswertung der vorliegenden Daten angepasste Methodologie vorgestellt (Kap. 4.4.2). Danach wird das konkrete methodische Vorgehen bei der Auswertung der unterschiedlichen Datenmaterialien vorgestellt (Kap. 4.4.3): die Auswertung von Fotografien und Interviews. In diesen Kapiteln werden die konkreten Analyseschritte ebenso beschrieben wie deren Anpassungen an den Untersuchungsgegenstand. Abschließend folgen Ausführungen dazu, wie die Auswertungen der unterschiedlichen Datenmaterialien triangulativ aufeinander bezogen wurden (Kap. 4.4.4).

4.4.1 Die Grundorientierung der dokumentarischen Methode: Implizites Wissen explizieren

Ralf Bohnsack hat die dokumentarische Methode unter Rückgriff auf die Wissenssoziologie von Karl Mannheim (1970), welcher den naturwissenschaftlichen Methodologien eine alternative Erkenntnislogik entgegensetzte, »zu einer ausdifferenzierten Methodologie und Methode der rekonstruktiven Sozialforschung ausgearbeitet« (Przyborski 2018, S. 84; vgl. Kap. 4.1.1). Dabei unterscheidet die dokumentarische Methode methodologisch zwei Wissensarten: das kommunikative, kommunikativ-generalisierte, explizite, reflexive bzw. theoretische Wissen und das konjunktive, implizite, präreflexive bzw. atheoretische Wissen. Während Ersteres das den Subjekten reflexiv zugängliche, auf Common Sense beruhende und begrifflich-theoretisch explizierbare Wissen meint, bezieht sich Letzteres auf das »stillschweigende« (Polanyi 1985), implizite und inkorporierte Wissen, das den Subjekten nicht oder nicht ohne Weiteres zugänglich ist (vgl. Bohnsack 2009, S. 15; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 281).

»Bei der Unterscheidung zwischen dem theoretischen und dem atheoretischen Wissen geht es grundlegend um diejenige zwischen einer *theoretischen* und einer *praktischen* Beziehung zur Welt, um das Verhältnis der »theoretischen Logik« zur »praktischen Logik« [...]. Erst die genaue Kenntnis dieser praktischen Logik – der Logik des Handelns jenseits der *Theorien* und der begrifflichen Konstruktionen und Definitionen, welche die Akteure in Wissenschaft und Alltag *über* ihre eigene Praxis haben – schafft die Bedingungen der Möglichkeit für eine umfassende Erkenntnis des alltäglichen Handelns« (Bohnsack 2009, S. 16, Herv. i.O.).

Jenes implizite und inkorporierte Wissen strukturiert relativ unabhängig von den Intentionen und dem subjektiv Gemeinten das Handeln. Es wird in Erfahrungen angeeignet und einverleibt und schlägt sich gemäß Bourdieu (1987) im Habitus, den inneren Dispositionen und Orientierungen nieder (vgl. Kap. 3.1.1).

Im Begriff des Habitus ist angelegt, dass von gemeinsamen Erfahrungen ausgegangen wird, die nach Mannheim (1980) in sogenannten »konjunktive[n] Erfahrungsräume[n]« (S. 230f.) auftreten. Ein solcher Erfahrungsraum kann über persönliche oder gruppenhafte Beziehungen, insbesondere im Kontext von Sozialisation entstehen (z.B. Familie), er kann sich aber auch

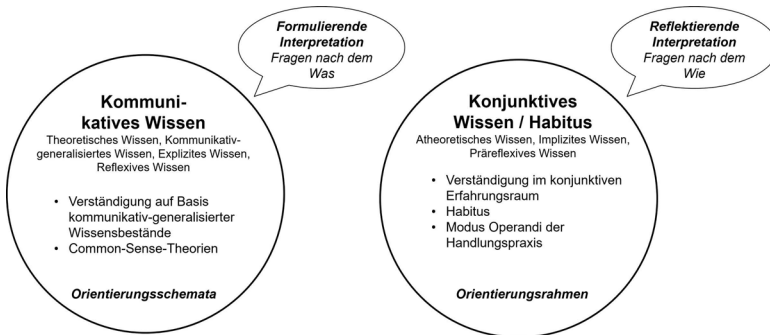
durch unabhängig voneinander gemachte Erfahrungen in ähnlichen Kontexten (z.B. Milieu, Generation, Geschlecht) ergeben. Über diese gemeinsamen Erfahrungen wird ein unmittelbares gegenseitiges Verstehen möglich, das als konjunktive Verständigung bezeichnet wird (vgl. Bohnsack 2009, S. 17f.). Dies kann sich auf die Art und Weise beziehen, wie man sich als vergeschlechtlichtes Subjekt präsentiert, wie man sich zu Tisch verhält oder aber auch wie man sich fotografiert. »Das konjunktive (Orientierungs-)Wissen als ein in die Handlungspraxis eingelassenes und diese Praxis orientierendes und somit vorreflexives oder implizites Erfahrungswissen ist dem Interpreten [und der Interpretin] nur zugänglich, wenn er [bzw. sie] sich den je individuellen oder kollektiven Erfahrungsraum erschließt« (Bohnsack 2011a, S. 43f.). Ziel der dokumentarischen Methode ist es demgemäß, das handlungsleitende Wissen, also die habitualisierten und inkorporierten Orientierungen und Erfahrungsbestände, zu rekonstruieren bzw. das implizite Wissen zu explizieren und damit einen Zugang zur Handlungspraxis der Forschungssubjekte zu erhalten (vgl. ebd., S. 40). Während individuelle Orientierungen in den frühen Jahren der dokumentarischen Methode als »Epiphänomen des Kollektiven« (Nohl 2017, S. 102) galten, werden sie in der Zwischenzeit gleichrangig mit den kollektiven Orientierungen diskutiert: »Gegenstand dokumentarischer Interpretation ist nicht allein der kollektive, sondern auch der individuelle, der persönliche Habitus« (Bohnsack 2010, S. 65). So verdeutlicht Nohl (2017, S. 102f.) mit Verweis auf die strukturtheoretische Ergänzung von Bourdieus Habitus-Ansatz durch Helsper, Kramer und Thiersch (2013), dass strukturell angelegte Krisen – wie beispielsweise die Pubertät – in der intergenerationalen Transmission des familialen, mithin kollektiven Habitus individuell bewältigt würden und somit auch einen individuellen Habitus hervorbrächten. »Der Habitus ist damit notwendiger Weise immer beides zugleich – individuell und kollektiv« (Helsper et al. 2013, S. 135).

Der Habitus kommt in der Hexis – den äußerlich wahrnehmbarenhaltungen, Bewegungsweisen, Kleidungsstilen etc. – zum Ausdruck. Hexis kann insofern als die somatische Seite des Habitus verstanden werden (vgl. Bourdieu 1987, S. 136).⁷ Beim atheoretischen Wissen, mit dem sich die dokumenta-

7 Der Terminus »Habitus« hat seine Wurzeln in der Philosophie und ist auf den aristotelischen Begriff »Hexis« zurückzuführen, der später von der Scholastik bzw. von Thomas von Aquin wieder aufgegriffen und ins Lateinische übersetzt wurde (vgl. Bourdieu 1999, S. 285ff.). Obgleich Bourdieu oftmals unterstellt wird, er hätte die beiden Begriffe synonym verwendet (vgl. u.a. Klein 2004, S. 229), finden sich beispielsweise in sei-

rische Methode befasst, handelt es sich somit wesentlich um ein »verkörper-tes Wissen« (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 286). Der individuelle und kollektive Habitus schreibt sich in unterschiedliche Vollzugspraktiken ein, in diskursive Praktiken ebenso wie in verkörperte bzw. korporierte Praktiken (vgl. ebd.). Entsprechend ist das implizite Wissen, sind die inneren Dispositionen des Habitus nicht bloß im Rahmen von Interviews zu rekonstruieren (vgl. Kap. 4.4.3.2), sondern ebenso im Kontext von fotografischen Selbstdarstellungen (vgl. Kap. 4.4.3.1).

Abb. 3: Die Doppelstruktur alltäglicher Verständigung in der praxeologischen Wissenssoziologie (eigene Darstellung in Anlehnung an Bohnsack 2009, S. 17–19).



Die grundlegende theoretische Differenzierung zwischen kommunikativem und konjunktivem Wissen spiegelt sich auf methodischer Verfahrensebene im Wechsel der AnalyseEinstellung vom Was zum Wie wider (vgl. Abb. 3): Zunächst wird gefragt, was die soziale Realität für die Subjekte ausmacht, und daran schließt sich die Frage an, wie die soziale Realität hergestellt wird (vgl. Bohnsack 2011a, S. 42; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 280f.). Entsprechend sind die Arbeitsschritte der dokumentarischen Methode in die formulierende und die reflektierende Interpretation unterteilt. In der formulierenden Interpretation interessiert, was thematisch wird – damit werden die Orientie-

nem Werk *Sozialer Sinn* (1987) Hinweise darauf, dass die Begriffe durchaus differenziert konzipiert werden. Während Habitus explizit zur Umschreibung innerer Dispositionen und Strukturen herangezogen wird, dient die Hexis der Charakterisierung äußerlich wahrnehmbarer Haltungen, Bewegungsweisen etc. Deswegen kann Hexis als die somatische Seite des Habitus bezeichnet werden (vgl. Bourdieu 1987, S. 136).

nungsschemata rekonstruiert; in der reflektierenden Interpretation interessiert, wie ein Thema behandelt wird – dadurch kann der Orientierungsrahmen, also der Habitus rekonstruiert werden. Beim Orientierungsrahmen bzw. dem Habitus handelt es sich um den zentralen Gegenstand der dokumentarischen Analyse (vgl. Bohnsack 2011a, S. 43).

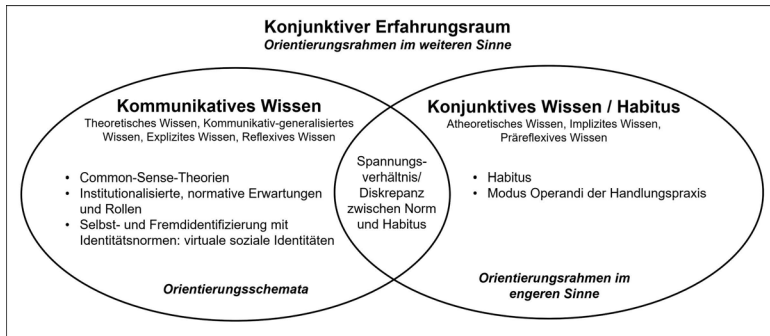
4.4.2 Vielfältige methodologische Entwicklungen: Ein wissenssoziologischer Zugang zu Subjektwerdung und Imaginationen in Bild und Text

Im vorangehenden Kapitel wurden die grundlegenden methodologischen Orientierungen der dokumentarischen Methode dargelegt. In der Zwischenzeit wurde diese Methodologie aber weiterentwickelt und an unterschiedliche Erkenntnisinteressen angepasst. Bei den für die vorliegende, an Subjektwerdung und Imaginationen interessierte Studie weiterführenden Entwicklungen handelt es sich um das überarbeitete und erweiterte Modell des Orientierungsrahmens von Bohnsack (2017a), die darauf aufbauende dokumentarische Subjektivierungsanalyse von Geimer und Amling (2019b) sowie Ausarbeitungen von Bohnsack und Przyborski (2015) zur Untersuchung von Körperpraktiken und Körperimaginationen in Fotografien. Auf diese methodologischen Überlegungen wird im Folgenden in ihren für die Studie relevanten Aspekten eingegangen.

Zentral für die vorliegende Studie sind die Weichenstellungen in Bohnsacks überarbeitetem und erweitertem Modell des Orientierungsrahmens (vgl. Abb. 4). Der konjunktive Erfahrungsraum, also der Orientierungsrahmen bezieht sich in diesem Modell nicht mehr nur auf das konjunktive Wissen bzw. den Habitus, sondern wurde auf das kommunikative Wissen ausgeweitet, das als Teil der Erfahrungen von Menschen stärker berücksichtigt wird (vgl. Bohnsack 2017a, S. 103). Entsprechend spricht Bohnsack von einem »Orientierungsrahmen im engeren Sinne« und einem »Orientierungsrahmen im weiteren Sinne«. Zudem umfasst das kommunikative Wissen nebst Common-Sense-Theorien auch »institutionalisierte normative Erwartungen und Rollen« sowie »Identitätsnormen«. Die institutionalisierten normativen Erwartungen sind für das vorliegende Projekt vernachlässigbar, von Interesse sind demgegenüber aber die »Identitätsnormen«. Den Begriff der »Identitätsnormen« entlehnt Bohnsack Goffman (2020 [1963]). Dessen Vorstellung »virtuale[r] soziale[r] Identität[en]« (ebd., S. 10; Herv. i.O.) wird vom Habitus als gelebte Praxis unterschieden, da es sich bei jenen Identitäten um exteriore

Identitätsentwürfe und normative Erwartungen handelt, denen niemand je vollständig entsprechen könne (vgl. Bohnsack/Przyborski 2015, S. 355).⁸ Mit solchen normativen Erwartungen können Individuen von Anderen im Sinne von Fremdzuschreibungen identifiziert werden, mit diesen können sie sich aber auch selbst identifizieren.

Abb. 4: Überarbeitetes und erweitertes Modell des Orientierungsrahmens (eigene Darstellung in Anlehnung an Bohnsack 2017a, S. 103).



Wenngleich Bohnsack die Identitätsnormen dem kommunikativen Wissen zuordnet, haben sie für ihn dennoch impliziten Charakter. Sie sind für Menschen zumeist nicht einfach verbalisierbar (vgl. Bohnsack 2017a, S. 54f., 305). Insofern wird im erweiterten Modell des Orientierungsrahmens das kommunikative Wissen in ein spezifisches Verhältnis zum konjunktiven Wissen gesetzt und seine Position im theoretischen Modell dadurch gestärkt. Bohnsack führt hierzu aus: »Das Spannungsverhältnis von *Habitus und Norm*, welches ich, wenn es um die normativen Erwartungen an die *Selbstpräsentation* der AkteurInnen geht, auch als Spannungsverhältnis von *Habitus und Identität* bezeichne, stellt den Regel-, nicht den Ausnahmefall der alltäglichen Praxis

8 Goffman (2020 [1963]) unterscheidet von der virtualen die »aktuelle soziale Identität« (S. 10; Herv. i.O.). Während es sich bei der virtualen sozialen Identität um Zuschreibungen handelt, bezeichnet die aktuelle soziale Identität Kategorien und Attribute, die ein Individuum tatsächlich aufweist bzw. die ihm nachgewiesen wurden (vgl. ebd.). Entsprechend verweist die aktuelle soziale Identität auf die habitualisierte Praxis, wohingegen die virtuelle soziale Identität auf gesellschaftliche Erwartungen abstellt (vgl. Bohnsack 2017b, S. 26).

dar« (Bohnsack 2017a, S. 56, Herv. i.O.). Der Habitus unterliegt also stets einer Entwicklung oder einer fortdauernden Dynamik, die sich aus seiner Konfrontation mit Identitätsnormen ergibt. Im erweiterten Modell von Bohnsack sind die Identitätsnormen als Form kommunikativen Wissens nicht nur dem konjunktiven Wissen gegenübergestellt, sondern sie sind in dieses erweiterte Modell »insofern integriert, als der Fokus auf jenes Spannungsverhältnis gerichtet wird, in dem die beiden Wissensformen (zueinander) stehen, und das es aufzudecken gelte« (Geimer/Amling 2019b, S. 29).

Von Relevanz in Bezug auf die Identitätsnormen ist des Weiteren eine Differenzierung in imaginäres und imaginatives Wissen. Während Individuen im Kontext imaginärer sozialer Identitäten nicht davon ausgehen, diese je realisieren zu können, und diese Realisierung auch nicht anstreben, sind sie bei den imaginativen sozialen Identitäten – trotz ihrer grundsätzlichen Un-erreichbarkeit – damit befasst, sie zu realisieren. Letztere figurieren mithin als Realisierungsmöglichkeiten, sie weisen Enaktierungspotenzial⁹ auf (vgl. Bohnsack 2017a, S. 55; Przyborski 2018, S. 116). Geimer und Amling (2018) konstatieren in dieser Hinsicht: »[G]erade die Unterscheidung zwischen einem *imaginären* und einem *imaginativen* impliziten und kommunikativen Wissen erscheint hierbei hochgradig relevant, weil die Analysen durch den Rückgriff auf diese Differenzierung für den potenziell handlungsleitenden Charakter von Identitätsnormen sensibel bleiben« (S. 308). Damit werden einerseits die Identitätsnormen als kommunikatives Wissen in ihrer Orientierungsfunktion für Handlungen gestärkt. Andererseits wird mit der Unterscheidung des Imaginären und des Imaginativen ein differenziertes Analyseinstrumentarium eingeführt.

In Bezug auf die Untersuchung von Körpern in Fotografien unterscheidet Bohnsack (2017b) die »Körperpraxis« von den »Körperimaginationen« (S. 427, Herv. i.O.). Mit der Körperpraxis sind die körperlichen Vollzugspraktiken und Haltungen gemeint, in denen der Habitus zum Ausdruck kommt, während es sich bei den Körperimaginationen um die inneren, imaginierten Körperbilder handelt. Beide sind, aber mit unterschiedlicher Validität, sowohl über Fotografien als auch Texte zugänglich. Die auf Fotografien abgebildeten Körper stellen einen sehr validen Zugang zur Körperpraxis, also zur habitualisierten Körperperformanz der abgebildeten Person dar, ebenso wie darauf die Körperimaginationen des*r Bildproduzent*in und, wenn die Fotografie seitens

9 Unter Enaktierungen sind in Anschluss an Bohnsack (2014a) »Prozesse der Umsetzung der Orientierungen in Alltagshandeln« (S. 138) gemeint.

der abgebildeten Person zur Selbstdarstellung ausgewählt wurde, auch die Körperimaginationen dieser Person rekonstruiert werden können. Interviews bilden demgegenüber einen weniger validen Zugang zu Körperpraxis und -imaginationen. Gleichwohl kann sich ihnen mittels Erzählungen und Beschreibungen in Interviews angenähert werden (vgl. ebd., S. 426f.).

Abb. 5: Subjektwerdung im Spannungsfeld von Fremdpositionierung, Selbstpositionierung und Habitus (eigene Darstellung).



Im vorliegenden Projekt werden die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken als Imaginationen und als Formen der Subjektwerdung untersucht. Diese sind Reaktionen auf alltägliche und biografische Adressierungserfahrungen im Offline- wie auch Online-Leben, mit denen die jungen Menschen fremdpositioniert werden. Darin werden sie als spezifisches Subjekt positioniert, auf ein So-Sein oder ein So-Sein-Sollen festgelegt oder in einem So-Sein-Können bestärkt (vgl. Kap. 3.1.2). Im Rahmen dieser Adressierungserfahrungen und den damit einhergehenden Fremdpositionierungen werden spezifische Subjektformen an sie herangetragen, mit denen Subjektnormen und Körperbilder einhergehen. Vor dem Hintergrund der entfaltenen subjektivierungstheoretischen Grundlegung wird davon ausgegangen, dass die jungen Menschen diese Anrufungen

und Subjektformen nicht (immer) erfüllen und reproduzieren, sondern dass sie sich dazu verhalten können. Sie können andere Subjektformen bedienen und sie können Subjektformen ausloten, verändern und kritisieren (vgl. Kap. 3.1.3). Die jungen Menschen zeigen sich auf den Fotografien nicht nur in ihren je spezifischen Körperpraktiken, sondern präsentieren damit auch ihre je eigenen Körperimaginationen sowie die damit verbundenen Subjektnormen. Hierin können sie ihr So-Sein oder So-Sein-Wollen zum Ausdruck bringen, womit Neues, neue Bilder und neue Realitäten geschaffen werden. Für diese Untersuchung wurde ein eigenes methodologisches Modell entworfen (vgl. Abb. 5).

Im methodologischen Modell dieser Arbeit wird die Selbstpositionierung von der Fremdpositionierung unterschieden. Bei beiden handelt es sich um kommunikatives Wissen, das implizite Anteile hat. Mit dieser Differenzierung wird eine Anpassung der von Bohnsack, Amling, Geimer und Przyborski vorgelegten methodologischen Überlegungen an dieses Projekt vorgenommen. Mit Fremd- und Selbstpositionierung wird an die Begriffe der »Fremd- und Selbstidentifizierung« (vgl. u.a. Bohnsack 2014b, S. 44; Bohnsack 2017b, S. 437) angeschlossen, wie sie in einigen Werken von Bohnsack im Kontext der Identitätsnormen zu finden sind. Sie werden aber in das subjektivierungstheoretische Vokabular dieser Arbeit überführt. Im Vordergrund steht somit nicht ein »gesellschaftliches Identifiziertwerden« (Bohnsack 2017b, S. 437) und eine Selbstidentifizierung mit Identitätsnormen, sondern eine Fremd- und Selbstpositionierung im Kontext von Subjektnormen. Ausgehend von dem von Bohnsack verwendeten Begriff der »Identitätsnormen«, den dieser selbst in diskursanalytischen Zugängen mit Subjektcodes oder -positionen parallelisiert, entwickeln Amling und Geimer für die Ausarbeitung der dokumentarischen Subjektivierungsanalyse ein subjektivierungstheoretisches Vokabular und rekonstruieren in ihren Studien »Subjektnormen« (Geimer/Amling 2019a, S. 30). Dabei sprechen sie nicht von Identitätsnormen, um den normativen Appellcharakter der an das Individuum herangetragenen Erwartungen im Sinne der subjektivierungstheoretischen Grundlegung deutlich zu machen (vgl. Geimer 2019, S. 171, Endnote 2). Eine so vorgenommene Differenzierung von Selbst- und Fremdpositionierung im Kontext von Subjektnormen ist weiterführend für die Erfassung der in dieser Studie untersuchten Subjektwerdungsprozesse junger Menschen im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen.

Es werden nachfolgend die drei zentralen Wissensformen dieses methodologischen Modells – Fremdpositionierung, Selbstpositionierung und Habi-

tus/Körperpraxis – erläutert sowie deren Rekonstruktion anhand des empirischen Materials vorgestellt. Darauf aufbauend werden die Verhältnisse dieser Wissensformen besprochen und hierüber der methodologisch-methodische Zugriff auf Subjektwerdung im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen entfaltet:

Fremdpositionierung (kommunikatives Wissen)

Die jungen Menschen werden im Rahmen von Adressierungserfahrungen mit Vorstellungen, Bildern bzw. Körperimaginationen Anderer konfrontiert, mit denen ihnen bedeutet wird, wer sie sind, wer sie sein sollen oder wer sie sein könnten. In damit einhergehenden Fremdpositionierungen werden bestimmte Subjektnormen an sie herangetragen. Während Amling und Geimer in ihren subjektivierungsanalytischen Forschungsprojekten die Subjektnormen in spezifischen Handlungsfeldern (z.B. Politik, Kunst) fallübergreifend rekonstruieren, um handlungsfeldspezifische Orientierungsschemata herauszuarbeiten, wurden im vorliegenden Projekt fallspezifische Rekonstruktionen vorgenommen. Die individuellen Adressierungserfahrungen der jungen Menschen dokumentieren sich in den fotografischen Selbstdarstellungen, sind als konkrete Erfahrungen aber nur über die Interviewdaten zugänglich. Dort wurden die Fremdpositionierungen als Orientierungsschemata – die als explizites, aber auch als implizites Wissen vorlagen – rekonstruiert. Dabei wurden im Sinne einer körpertheoretischen Orientierung des Projekts im Kontext der Adressierungserfahrungen nicht nur Subjektnormen fokussiert, sondern explizit auch die an die jungen Menschen herangetragenen Körperbilder, mit denen sie auf ein So-Sein oder So-Sein-Sollen festgelegt werden oder mit denen sie in einem So-Sein-Können bestärkt werden.

Selbstpositionierung (kommunikatives Wissen)

Mit der Selbstpositionierung der jungen Menschen im Kontext ihrer fotografischen Selbstdarstellungen werden den Körperimaginationen der Anderen die eigenen gegenübergestellt. Auch sie sind an gesellschaftlichen Subjektnormen orientiert, doch gerade im Spannungsfeld zu den Fremdpositionierungen kann in ihnen auch etwas Neues entstehen. Insofern auf den Fotografien nicht einfach (nur) die gelebte Körperpraxis zum Ausdruck kommt, sondern Imaginationen erzeugt werden, werden in dieser Studie die imaginativen Selbstpositionierungen der jungen Menschen untersucht. Diese Selbstpositionierungen wurden in der vorliegenden Untersuchung einerseits über die fotografischen Selbstdarstellungen erfasst, andererseits konnten sie aber

auch im Interviewmaterial rekonstruiert werden. Die Körperimaginationen der jungen Menschen, das So-Sein oder das So-Sein-Wollen, kommen auf den Fotografien beispielsweise über die Inszenierung des Körpers (z.B. Kleidung, Posen), dessen Arrangement in der Bildszenerie oder die Nachbearbeitung der Fotografie zum Ausdruck. Auf diese Weise kann Subjektnormen entsprochen werden, sie können aber auch kritisiert, verändert und gebrochen werden.

Habitus/Körperpraxis (konjunktives Wissen)

Wie bereits erläutert, unterscheidet Bohnsack von der Körperimagination die Körperpraxis. In der Körperpraxis, der Hexis, kommt der Habitus, kommen die inneren Dispositionen zum Ausdruck. Der Habitus steht für die verinnerlichten und inkorporierten kollektiven wie individuellen Haltungen und Orientierungen, an denen Handlungen orientiert sind und die sich in körperlichen und verbalen Praktiken realisieren. Er kann einerseits über Interviews, also das Wie, den Modus Operandi der Erzählungen und Beschreibungen der Erforschten erschlossen werden. Andererseits ist er – wie bereits ausgeführt – über die inkorporierten Praktiken, die habitualisierte Körperperformanz, auf Fotografien zu rekonstruieren. Der Habitus bzw. die habituellen Orientierungen können in der vorliegenden Studie somit über die Art und Weise der Körperdarstellung auf den Fotografien erschlossen werden. Dies ist aber nur möglich, wenn die Posen, in denen sich die untersuchten Personen vielfach abbilden, auf der Fotografie umfassend kontextuiert werden können (vgl. Kap. 4.4.3.1). Andererseits bieten die in den Interviews präsentierten Erzählungen und Beschreibungen der jungen Menschen zu ihrem Leben oder spezifischen Ereignissen und Situationen Zugang zu ihren habituellen Orientierungen.

Subjektivierung/Subjektwerdung (Orientierungsrahmen im weiteren Sinne)

Die Subjektivierungsprozesse der in dieser Arbeit untersuchten jungen Menschen vollziehen sich gemäß Abbildung 4.4 in der Wechselwirkung von Fremdpositionierungen, Selbstpositionierungen und Habitus. Während es sich bei den Fremd- und Selbstpositionierungen um kommunikatives Wissen handelt (das implizite Anteile hat), sind der Habitus bzw. die Körperpraxis als konjunktives Wissen zu verstehen.

Ein Subjekt zu werden, heißt, die normativen Erwartungen an eine Subjektform praktisch anzueignen bzw. zu inkorporieren und für andere anerkennbar zu verkörpern (wiewohl damit auch Verschiebungen und Veränderungen von anerkennungsfähigen Subjektformen einhergehen können, vgl. Kap. 3.1.1, 3.1.3). Dabei machen Kuhlmann und Sotzek (2019) in ihrer subjek-

tivierungstheoretischen Lesart deutlich, dass sich »in der habitusspezifischen Bearbeitung des Spannungsverhältnisses [von Habitus und wahrgenommener Norm] *Subjektivierung vollzieht*« (S. 127, Herv. i.O.). Hier wird die Transformation des Habitus im Sinne von Entwicklungsprozessen in Rechnung gestellt. In subjektivierungstheoretischer Erweiterung sehen Kuhlmann und Sotzek an dieser Schnittstelle sodann das »Potenzial für Neues« (ebd., S. 127f.). Hier treffen Werden und Gewordensein aufeinander, womit sich Subjektivierung als »ein *Werden im Gewordensein*« (ebd., S. 128, Herv. i.O.) vollzieht. Dabei ist das Verhältnis zwischen Norm und Habitus deshalb so spannungsreich, weil sich Subjektivierung in Anerkennungsverhältnissen vollzieht, immer wieder aufgeführt werden muss und stets scheitern kann (vgl. Kap. 3.1.3). In diesem Spannungsverhältnis steckt aber auch kreatives Potenzial (vgl. Bohnsack 2017a, S. 198). Und so wird in dieser Arbeit das Entstehen des Neuen nicht nur in der habituellen Bezugnahme auf Subjektnormen gesehen, sondern auch in der imaginativen Bearbeitung von Fremdpositionierungen, wie sie in der Unterscheidung von Fremd- und Selbstpositionierung angelegt ist. Entsprechend werden sowohl habituelle, auf den Orientierungsrahmen im engeren Sinnen rekurrierende, als auch imaginative, auf Orientierungsschemata der Selbstpositionierung ausgerichtete Orientierungen rekonstruiert.

In der Fremd- wie auch in der Selbstpositionierung werden jeweils spezifische Bilder verhandelt. So werden die jungen Menschen in alltäglichen Situationen mit den Vorstellungen Anderer darüber konfrontiert, wer sie sind, zu sein haben oder sein könnten. Auf diese Bilder reagieren sie mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen als Selbstpositionierungen. Dabei stehen die Selbstpositionierung, die Fremdpositionierung und der Habitus in einem Spannungsverhältnis zueinander, mit dem unterschiedlich umgegangen werden kann. Die jungen Menschen können sich beispielsweise mit den Fremdpositionierungen identifizieren und sie in ihren Selbstpositionierungen reproduzieren oder sie können sich daran stören und den Bildern der Fremdpositionierung mit ihrer Selbstpositionierung andere Bilder von sich entgegenhalten. So findet eine imaginative Bezugnahme auf die Subjektnormen der Fremdpositionierung statt. Die in den Selbstpositionierungen vermittelten Körperbilder erheben nicht den Anspruch, von den jungen Menschen habitualisiert oder überhaupt habituaisierbar zu sein. Die Fremdpositionierungen können aber den Habitus unter Spannung setzen und Transformationen des Habitus in Gang setzen.

4.4.3 Dokumentarische Methode zur Analyse von Fotografien und Interviews

Nach der Erläuterung des methodologischen Modells wird nun das methodische Vorgehen mit den konkreten Auswertungsschritten vorgestellt und werden Anpassungen der Methode an den Untersuchungsgegenstand erläutert.

Die Analyse basiert auf zwei unterschiedlichen Datenmaterialien: Fotografien und Interviews. Die Analysen der jeweiligen Datenmaterialien wurden fallbezogen getrennt voneinander vorgenommen, um die jeweiligen Orientierungen vergleichen und insbesondere Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung bergen zu können (vgl. Kap. 4.4.4). Im Kontext des Erschließens jener spannungsreichen und ambivalenten Subjektwerdungsprozesse der jungen Menschen sind Fallanalysen erforderlich. Es gilt die je spezifischen Adressierungserfahrungen bzw. Fremdpositionierungen, die ebenso spezifischen Selbstpositionierungen durch die fotografischen Selbstdarstellungen in Reaktion auf die Fremdpositionierungen sowie die darin eingelassenen imaginativen und habituellen Orientierungen zu rekonstruieren. Hierfür muss von einer zentralen methodischen Vorgehensweise der dokumentarischen Methode abgewichen werden: der von Beginn an fallübergreifenden komparativen Analyse, mit der innerhalb der Vergleichshorizonte der Orientierungsrahmen (im engeren Sinne) rekonstruiert wird (vgl. Bohnsack 2011a, S. 43; Nohl 2017, S. 7f.). Zur systematischen methodischen Kontrolle des Analyseprozesses wurden in der vorliegenden Arbeit die Interpretationen angelehnt an die objektive Hermeneutik gedankenexperimentell vorgenommen (Nohl 2017, S. 37), wurde zur intersubjektiven Überprüfung der Analysen in unterschiedlichen Interpretationsgruppen gearbeitet¹⁰ und wurden fallinterne komparative Analysen realisiert. Komparative Analysen über die Fälle

10 Die Interpretationsgruppe bildet einen über das interpretierende Individuum hinausreichenden Raum, in dem Lesarten intersubjektiv gebildet, erweitert und geschärft werden können und in dem polyvokal das Datenmaterial erschlossen wird (vgl. Allert et al. 2014, S. 291). Auch dieser Raum kann für sich nicht in Anspruch nehmen, unabhängig von den Standorten der Forscher*innen zu sein, er erhöht aber durch seine Multiplerspektivität die Varianz der Perspektiven. So wurde darauf geachtet, das Datenmaterial in möglichst unterschiedlichen und heterogenen Settings auszuwerten. Das beinhaltete z.B. auch Auswertungen mit Gruppen von Studierenden, die von ihrem Alter und teilweise der Nutzung sozialer Medien her – im Unterschied zu Gruppen von Kolleg*innen aus der Wissenschaft – näher an den Praktiken der Erforschten waren und mithin einen anderen Blick auf den Untersuchungsgegenstand eröffneten.

hinweg wurden erst am Ende der Analyse realisiert, um über den Einzelfall hinausreichende Muster zu rekonstruieren (vgl. Rutschmann 2015, S. 79f.; Kap. 5.5).

Je nach Datensorte werden die Analyseschritte der dokumentarischen Methode unterschiedlich ausgestaltet. Nachfolgend wird ausgeführt, anhand welcher methodischer Vorgehensweisen die Bilddaten, also die fotografischen Selbstdarstellungen (Kap. 4.4.3.1), und die Interviews (Kap. 4.4.3.2) ausgewertet wurden.

4.4.3.1 Dokumentarische Methode zur Analyse von Fotografien

In Anschluss an die Ikonologie von Erwin Panofsky (2002) und die Ikonik von Max Imdahl (1980) hat Bohnsack (2009) die dokumentarische Methode, die ursprünglich im Bereich der Textinterpretation angesiedelt war, für die Bildinterpretation weiterentwickelt. Die für das methodische Vorgehen der dokumentarischen Methode kennzeichnende Trennung der Analyseschritte der formulierenden und reflektierenden Interpretation (vgl. Kap. 4.4.1) gestaltet sich bei der Analyse von Bildern wie folgt (vgl. Abb. 6):

Abb. 6: Analyseschritte der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation (eigene Darstellung in Anlehnung an Bohnsack 2009, S. 56f.; Przyborski 2018, S. 155–159, zit. in Schär 2021a, S. 209).

Formulierende Interpretation	Reflektierende Interpretation
Vorikonografische Interpretation Beschreibung der auf dem Bild sichtbaren Gegenstände, Phänomene und Bewegungen	Ikonische Interpretation Rekonstruktion des formalen kompositionalen Bildaufbaus Planimetrie, Perspektivität, szenische Choreografie, Verhältnis von Schärfe und Unschärfe
Ikonografische Interpretation Beschreibung der auf dem Bild identifizierten Handlungen (Um-zu-Motive)	Ikonologisch-ikonische Interpretation Zusammenfassende Analyse und Interpretation

In der Bildanalyse bezieht sich die *formulierende Interpretation* auf das »wiedererkennende, auf die gegenständliche Außenwelt bezogene Sehen« (Imdahl 1980, S. 26) und besteht aus der vorikonografischen und der ikonografischen

Interpretation. Die *vorikonografische Interpretation* dient der Verhinderung vorschneller Einordnungen und Klassifizierungen des Bildes. Entsprechend werden alle Bildelemente einer mikroskopischen Betrachtung und Beschreibung unterzogen, wobei das (Vor-)Wissen über das Bild und sozial-kulturelle Einordnungen eingeklammert werden (vgl. Bohnsack 2009, S. 56f.; Przyborski 2018, S. 155f.). Da u. a. die Geschlechtskonstruktionen der jungen Menschen in der vorliegenden Arbeit von Interesse waren, wurden die dargestellten Menschen im Rahmen der vorikonografischen Interpretation nicht als weibliche oder männliche Wesen festgeschrieben, sondern jenseits einer Verortung in einer zweigeschlechtlichen Matrix als »Personen« bezeichnet. Im Rahmen der *ikonografischen Interpretation* gewinnt das eingeklammerte Vorwissen bzw. das kommunikativ-generalisierte Wissen an Bedeutung. So dient dieser Analyseschritt im Sinne eines wiedererkennenden Sehens der Rekonstruktion sozialer Rollen und Szenen sowie der Einordnung des Bildes in eine Typen- und Stilgeschichte (vgl. Bohnsack 2009, S. 57; Przyborski 2018, S. 156f.).

Die *reflektierende Interpretation* unterteilt sich in die ikonische und die ikonologisch-ikonische Interpretation. Die *ikonische Interpretation* bildet den Zugang zum »sehenden Sehen« (Imdahl 1980, S. 26f.), das sich im Unterschied zum wiedererkennenden Sehen nicht auf vorgegebene Konzepte und bildexternes Wissen bezieht, sondern über die bildimmanenten Konstruktionen die Eigengesetzlichkeiten und Eigenlogik des Werkes erschließt. Entsprechend wird in diesem Analyseschritt die formale Bildkomposition rekonstruiert, und zwar die planimetrische Komposition, die perspektivische Projektion, die szenische Choreografie sowie das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe (vgl. Bohnsack 2009, S. 57; Przyborski 2018, S. 157). Bei der *Planimetrie* wird die formale Struktur des Bildes in der Fläche mit möglichst sparsam eingesetzten Feldlinien rekonstruiert. Dieses Erschließen der Selbstreferenzialität des Bildsystems gilt als systematischer und entscheidender Zugang zur »Eigengesetzlichkeit des Erfahrungsraums der Bildproduzent(inn)en« (Bohnsack 2007a, S. 38). Durch das Einzeichnen der Fluchtlinien und Fluchtpunkte werden in der *perspektivischen Projektion* Gegenstände und Personen in ihrer Räumlichkeit und Körperlichkeit erfasst; hierüber wird die »Art der Weltanschauung« (Przyborski 2018, S. 159) der abbildenden Person, also derjenigen Person, die die Fotografie erstellt hat, rekonstruierbar.¹¹ Die *szenische Choreografie* macht die Figuren und Formen, die Personen und Gegenstände im

11 Die Ausführungen zur Planimetrie wurden dem Beitrag Schär (2021a, S. 210) entnommen.

Bild ergeben, sichtbar. Damit wird das Ziel verfolgt, (soziale) Beziehungen zu charakterisieren (vgl. ebd., S. 159f.). Hinsichtlich der Analyse der szenischen Choreografie nahm das vorliegende Projekt aufgrund der Art des Datenmaterials Modifikationen vor. Im Rahmen der szenischen Choreografie wird Imdahl (1980) zufolge »die szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander« (S. 19) rekonstruiert. Przyborski (2018, S. 159) erweitert dies um das Verhältnis von Personen und Gegenständen. Da im vorliegenden Bildmaterial aber teilweise weder weitere Personen noch Gegenstände Abbildung finden, sondern nur die sich selbst darstellende Person, wurde in Anschluss an Maschke (2015, S. 222f.) die Positionierung des abgebildeten Körpers im Raum untersucht (Körper-Raum-Beziehung). Diese Positionierung ist ebenfalls Teil der szenischen Choreografie der Fotografie und mithin von Bedeutung für deren Interpretation. Ausgehend von der Hypothese, dass für die abgebildete Szene, deren Choreografie und die in die Szene eingelassenen sozialen Beziehungen nicht nur die auf dem Bild abgebildeten Personen und Gegenstände relevant sind, berücksichtigen die vorliegenden Interpretationen auch die Interaktion der abgebildeten Personen mit der fotografierenden Person, den Bildbetrachtenden oder weiteren Personen und Gegenständen außerhalb des Bildes. So weist Bohnsack (2007b) für die szenische Choreografie »die räumliche Positionierung der Akteure bzw. Figuren zueinander ebenso wie den Bezug ihrer Gebärden, aber auch Blicke, aufeinander« (S. 81) als bedeutend aus. Entsprechend gewinnen die Gebärden und Blickverhältnisse der abgebildeten Person in Bezug auf Personen und Gegenstände außerhalb des Bildes einen bedeutenden Stellenwert. Denn, so Imdahl (1980), der szenische Bildsinn »erschöpft sich nicht in dem choreographisch bestimmten aktuellen und auf Variabilität offenen Verhältnis der Figuren zueinander, entscheidend ist vielmehr das Verhältnis der Figuren zueinander in seinem Verhältnis zum Bildganzen als einer invariablen Ganzheitsstruktur« (S. 24f.). Zur Erfassung der Ganzheitsstruktur des Bildes werden mithin die Gebärden der abgebildeten Person und ihre Blickverhältnisse mit außerhalb des Bildes liegenden Elementen in Anschlag gebracht und für die Analyse fruchtbar gemacht. Mit der Untersuchung des *Verhältnisses von Schärfe und Unschärfe* im Bild hat Przyborski (2018, S. 160) die dokumentarische Methode der Bildinterpretation um die Erfassung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit ergänzt. Hierüber können »der Objekt- oder der Stimmungscharakter bzw. ihr Verhältnis« (ebd.) herausgearbeitet werden. Auf der Ebene ikonischer Interpretation bedeutet dies zudem, für eine der »wichtigsten Möglichkeiten ikonischer Logik« (ebd.,

S. 52) sensibel zu bleiben, nämlich für sogenannte »Übergegensätzlichkeiten« (Imdahl 1980, S. 103). Dabei handelt es sich nach Imdahl um die Gleichzeitigkeit von Widersprüchen und Gegensätzen in einem Bild, die durch die formale Bildkomposition unterstrichen werden (vgl. Bohnsack 2011b, S. 36ff.; Przyborski 2018, S. 103). Sie sind für das vorliegende Projekt im Sinne des Untersuchens von Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung im Rahmen der fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen von besonderer Bedeutung. Die Bildanalyse mündet in die *ikonologisch-ikonische Interpretation*, in der die einzelnen Analyseebenen der Interpretation zu einer Gesamtinterpretation zusammengeführt werden.

Im Sinne der methodischen Einbeziehung des Körperleibes der Forschenden wurde im Rahmen der Bildanalysen orientiert an Breckner (2013) auch der »körper-leiblich-affektiven Bildwahrnehmung« (S. 191) nachgespürt und versucht, sie reflexiv einzufangen. In dieser leibphänomenologischen Zugangsweise in Anschluss an Merleau-Ponty (2003 [1961]) werden die in Fotografien abgebildeten Körper nicht nur – im Sinne semiotischer Zugänge – als Zeichenträger verstanden, sondern auch als Ausdruck gesellschaftlicher Ordnungen. Damit werden die Bilder als Art und Weise des Sehens der Bildproduzent*innen gefasst, die bei den Bildbetrachtenden etwas auslöst und deren Wahrnehmung des Abgebildeten beeinflusst (vgl. Kap. 3.3.1). Gesellschaftliche Ordnungen werden somit als etwas betrachtet, das nicht nur sehbar ist, sondern auch körperleiblich spürbar wird (vgl. Breckner 2013, S. 190). Im Analyseprozess, der, wie beschrieben, im vorliegenden Projekt zu großen Teilen in Interpretationsgruppen vollzogen wurde, wurde immer wieder auf die körperleibliche Bildwahrnehmung durch die verschiedenen Interpret*innen rekurriert, also die Wirkung, die das Bild auf sie ausübte. Diese Wahrnehmungen wurden unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Positionierung der Interpret*innen reflektiert und konsequent auf die Fotografie und ihre Darstellungsweise zurückbezogen. So können die »eindeutigen wie irritierenden, ambivalenten und widersprüchlichen Wirkungen durch die Analyse spezifisch bildlicher Zusammenhänge« (ebd., S. 191) gemeinsam verstanden und in sprachlich artikulierte Deutungen überführt werden (vgl. Kap. 6.1.1).

Wenngleich mit dem komparativen Credo der dokumentarischen Methode in dieser Untersuchung insofern gebrochen wurde, als nicht von Beginn an fallübergreifende komparative Analysen realisiert wurden, kamen an unterschiedlichen Stellen der Bildanalysen komparative Analyseschritte zum Zuge. Das heißt, dass Bilder auf Basis eines Tertium Comparationis, eines gleich-

bleibenden Dritten (z.B. einer Geste, einer Körperhaltung, eines Artefakts), vergleichend untersucht werden. Auf diese Weise können Bedeutungen dieser Einzelelemente aus ihren jeweiligen Kontexten erschlossen werden (vgl. Przyborski 2018, S. 121f.). Im vorliegenden Projekt wurden hierzu Vergleiche mit populärkulturellen, aber auch kunsthistorischen Bildern angestellt, um durch das Eruiere von Gemeinsamkeiten und Unterschieden die jeweiligen Bildelemente besser einordnen zu können. Nebst fallexternen waren auch fallinterne Komparationen von großer Bedeutung, mit denen auf methodisch herausfordernde und zugleich bereichernde Spezifika der digitalen Fotografie reagiert wurde. So lässt die Möglichkeit der digitalen Fotografie, im Sekundentakt Bilder anzufertigen, einen Fundus an Fotografien entstehen, der – sofern er von den Interviewpartner*innen nicht gelöscht wurde, sondern für die Forschung zur Verfügung stand¹² – in der Auswertung fruchtbare fallinterne Komparationen ermöglicht (z.B. im Sinne eines Vergleichs der geposteten Fotografie(n) mit den nicht geposteten Fotografien derselben Serie). Ein weiteres Spezifikum der digitalen Fotografie ist die Bearbeitbarkeit des Bildes. Die Fotografien werden von den jungen Menschen vor dem Posten oft verändert. Dabei handelt es sich um Bildmodulationen wie z.B. das Hinzufügen von Symbolen oder Text, die Verwendung von Farbfiltern, die Veränderung der Körnung oder das Anpassen des Bildausschnitts. Einige Modulationen fallen mehr auf, andere weniger. Da aber die Modulationen den Bildsinn verändern – wie Kanter (2016, S. 223f., 260) sowie Müller und Raab (2014, S. 206f.) anhand der Analyse von (Presse-)Fotografien in unterschiedlichen Printmedien eindrücklich aufzeigen konnten –, ist deren Rekonstruktion bedeutend für die Dechiffrierung der Orientierungen der sich selbst darstellenden jungen Menschen, auch wenn eine solche Rekonstruktion zuweilen herausfordernd ist. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Modulationen sehr unterschiedlich sind und entsprechend unterschiedlich weitreichende Auswirkungen auf die Transformation des Bildsinns haben. Einige Modulationen können im Zuge der Auswertung der Einzelfotografie mit den Analyseschritten der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation gut eingefangen werden, andere wiederum, die massivere Eingriffe in die Fotografie darstellen, können nur im Rahmen einer se-

12 Wie sich in den Interviews gezeigt hat, werden Fotografien aus solchen Bildserien häufig gelöscht, um Speicherplatz des Handys freizugeben. Auch können die nicht geposteten und mithin womöglich misslungenen Fotografien mit Scham behaftet sein, weswegen sie nicht für die Forschung zur Verfügung gestellt werden.

paraten Bildanalyse und mithin fallinternen Komparation erschlossen werden (vgl. Kap. 5.1.1).¹³

Auf den meisten fotografischen Selbstdarstellungen, die dieser Studie zugrunde liegen, »posieren« die jungen Menschen. In Bezug auf die Rekonstruktion von habituellen und imaginativen Orientierungen ist es erforderlich, zu klären, was anhand der jeweils eingenommenen Pose rekonstruiert werden kann. Die Pose wird von Bohnsack und Przyborski (2015) unter Bezug auf Imdahl (1995) von alltäglichen Selbstdarstellungen unterschieden, sie sei »Fremdausdruck: Pose ist auferlegt, sie entpersönlicht, sie entindividualisiert denjenigen [und diejenige], der [und die] sie vollzieht« (Imdahl 1995, S. 575, zit. in Bohnsack/Przyborski 2015, S. 350). Imdahl argumentiert somit, dass habitualisierte korporierte Praktiken oder Individualität in Posen gar nicht oder kaum zum Ausdruck kommen könnten. Im Posieren werde die Hexis, als somatische Seite des Habitus, zu großen Teilen verdeckt. Insofern kommen in den eingenommenen Posen vorwiegend Subjektnormen und Lifestyles zum Ausdruck, an denen die abgebildeten und abbildenden Personen¹⁴ imaginativ orientiert sind (vgl. Przyborski 2018, S. 275). Unter Lifestyle wird dabei ein verallgemeinerbarer Stil verstanden, dem »persönlich-individuelle Elemente« (ebd.) fehlen. Bohnsack und Przyborski (2015) formulieren klare analytische Anhaltspunkte für das Vorliegen von Posen. Sie identifizieren drei für eine Pose konstitutive Aspekte: De-Kontextuierung, Ent-Individualisierung und Petrifizierung. Eine Pose ist insofern de-kontextuiert, als sie sich nicht in den Gesamtzusammenhang einfügt und mithin entrückt wirkt. Dies ist

13 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden dem Beitrag Schär (2021a, S. 210) entnommen.

14 Bohnsack (2011b, S. 31) unterscheidet abgebildete von abbildenden Bildproduzent*innen. Bei Ersteren handelt es sich um die Person vor der Kamera, deren Körper auf der Fotografie Darstellung findet. Als abbildende Bildproduzent*in wird demgegenüber diejenige Person bezeichnet, die hinter der Kamera steht, die die Fotografie anfertigt. Diese Unterscheidung ist relevant, weil über die dokumentarische Methode der Bildinterpretation sowohl die Orientierungen der abbildenden als auch die der abgebildeten Bildproduzent*innen rekonstruiert werden können. Die Fotografien erlauben Zugriff auf die Körperpraxis der abgebildeten Personen und auf die Orientierungen, Perspektiven und Weltanschauungen der Fotograf*innen. Im Falle von Fotografien, die auf Social Media veröffentlicht werden, fallen abgebildete und abbildende Bildproduzent*in in eins. Auch wenn sie die von sich gepostete Fotografie nicht selbst angefertigt haben, haben sie die Fotografie durch das Posten »autorisiert« (Bohnsack 2017a, S. 425), sie haben darin eine Art und Weise der Selbstdarstellung gesehen, die ihnen entspricht und mit der sie sich zeigen wollen.

dann der Fall, wenn eine Geste sich nicht in der gesamten Körperlichkeit wiederfindet, die Pose nicht mit anderen im Bild vorkommenden Körpern zusammenpasst oder sich nicht in das Ambiente oder den Raum fügt (vgl. ebd., S. 347). Ent-Individualisierung wird als eine logische Konsequenz der De-Kontextuierung diskutiert. Individualität sei nämlich nur möglich, wenn sich eine Pose in den körperlichen Gesamteindruck einer Person einfüge. Eine Geste oder Körperhaltung in einer Fotografie wird dann zur Pose, wenn »sie aus einem Kontext, also einer korporierten Ge[s]amtpraxis, der sie adäquat ist, der sie sich homolog einfügt, in einen anderen, ihr fremden oder heterologen Kontext importiert und derart de-kontextuiert wird« (ebd., S. 360). Im Falle der De-Kontextuierung, bei der die Pose nicht in den Kontext passt, sei insofern auch kein Ausdruck von Individualität möglich (vgl. ebd.). Und letztlich zeichnet sich die Pose durch eine Petrifizierung – eine Erstarrung des Körpers – aus. Der körperlichen Darstellung ist kein Bewegungsvollzug zu entnehmen, die posierende Person wirkt versteinert (vgl. ebd., S. 357f.). Bohnsack und Przyborski (2015) diskutieren aber auch Kippmomente, wo Posen resp. Elemente von Posen nicht einfach nur Fremdausdruck sind, sondern auch Teil des Habitus sein können. Dies verdeutlichen sie daran, dass z.B. Gesten (als Teil von Posen) dann als Ausdruck des Habitus verstanden werden können, wenn sie sich in einen homologen Gesamtkontext einfügen (vgl. S. 360). Zur Illustration dieses Sachverhalts führen sie eine Fotografie von weiblichen Jugendlichen an, die eine verschämt-mädchenhafte Geste eines Werbeplakats imitieren. Die Geste ist im Werbeplakat de-kontextuiert. Dort ist sie in die selbstbewusste und sexualisierte Präsentation von Frauenkörpern in Bikinis integriert. Damit wird ein Lifestyle konstruiert, der mit der »Verheißung einer Integration von mädchenhafter Unschuld einerseits und körperlich-sexueller Präsentation selbstbewusster Frauen andererseits spielt« (ebd.). Demgegenüber fügt sich die Übernahme der mädchenhaften Geste aus dem Werbeplakat durch die weiblichen Jugendlichen in deren mädchenhaften Habitus ein. Die Geste ist dort umfassend im Bild kontextualisiert, sie weist »Homologien mit mehreren Facetten des Bildes auf« (Przyborski 2018, S. 274). Anhand dieser sensibilisierenden Kriterien lässt sich im Rahmen der Bildanalysen erschließen, ob es sich um Posen oder Körperpraktiken handelt und inwieweit hierüber habituelle oder imaginative Orientierungen rekonstruiert werden können.

4.4.3.2 Dokumentarische Methode zur Analyse von Interviews

Die ursprünglich für Gruppendiskussionen entworfene dokumentarische Methode wurde von Arnd-Michael Nohl (2017) in intensiver Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Ralf Bohnsack für die Analyse von Einzelinterviews weiterentwickelt. Auch für diese Analyse ist die Trennung von formulierender und reflektierender Interpretation essenziell. Wenngleich die dokumentarische Methode von Interviews vorsieht, dass die formulierende Interpretation noch vor deren Transkription durch das Abhören der Interviews mit einer Themeneruierung beginnen soll (vgl. Bohnsack 2014a, S. 137), wurden im vorliegenden Projekt Volltranskriptionen der Interviews mit den jungen Menschen angefertigt und auf Basis dieser Transkripte die Themen in den Interviews erarbeitet. Für die Themeneruierung waren hierbei drei Kriterien von Bedeutung: Von Interesse waren (1) Themen, die vor der Datenerhebung aufgrund des Erkenntnisinteresses festgelegt wurden, wie z.B. die Nachbearbeitung von Fotografien, (2) Fremdpositionierungen oder innere, imaginierte Bilder von sich, sowie (3) Themen, welche die Interviewpartner*innen besonders hervorgehoben, ausgeführt oder metaphorisch unterlegt haben (vgl. Nohl 2017, S. 30).

Nach dieser thematischen Sortierung des Materials wurden die ausgewählten Sequenzen zunächst formulierend interpretiert. Die Bezeichnung »*formulierende Interpretation*« stammt methodengeschichtlich aus der Analyse von Texten, da es sich bei diesem Analyseschritt um eine (Re-)Formulierung des wortwörtlich Mitgeteilten, also dessen, »was« thematisch wird, handelt (vgl. Bohnsack 2009, S. 19). Im Rahmen der formulierenden Feininterpretation wurde in den Interviewabschnitten nach Themenwechseln gesucht und wurden auf diese Weise Ober- und Unterthemen herausgearbeitet. Ziel dieses Interpretationsschrittes ist die thematische Aufschlüsselung der Abschnitte und eine Befremdung der Forschenden gegenüber dem vermeintlich selbstverständlichen Inhalt des Datenmaterials (vgl. Nohl 2017, S. 31).

Im Kontext der *reflektierenden Interpretation* gilt es zu rekonstruieren, »wie« etwas gesagt wird bzw. wie das Mitgeteilte konstruiert wird. Hierin dokumentieren sich Orientierungen bzw. ein Orientierungsrahmen im engeren Sinne (vgl. Kap. 4.4.2), in dem sich sowohl individuelle als auch kollektive Erfahrungen und somit ein Habitus widerspiegeln können (vgl. Bohnsack 2009, S. 20; Nohl 2017, S. 33). Hierbei ist in der Analyse von Einzelinterviews die Unterscheidung von »Textsorten« relevant. In Orientierung an den Arbeiten von Fritz Schütze (1987) sind Erzählungen, Beschreibungen, Argumentationen und Bewertungen zu unterscheiden (vgl. Nohl 2017, S. 23f.). Dabei sind es die Stegrei-

ferzählungen, wie sie sich in einem offenen, erzählgenerierenden Interview finden, die besonders nah an den Erfahrungen der Interviewpartner*innen liegen und deshalb einen »tiefen Einblick in [deren] Erfahrungsaufschichtung« (ebd., S. 25) ermöglichen. »Eben diesen Zusammenhang von Orientierungen und Erfahrungen zu rekonstruieren, ist das Ziel der *Dokumentarischen Methode der Interpretation*« (ebd., S. 4, Herv. i.O.). Die Textsorte der ›Beschreibungen‹, mit denen wiederkehrende Handlungen oder feststehende Sachverhalte (wie z.B. Bilder oder Fotografien) dargestellt werden, erlaubt ebenso wie diejenige der ›Erzählungen‹ Zugriffe auf die atheoretischen und mithin handlungsorientierenden Wissensbestände der Interviewten. Demgegenüber zeichnen sich ›Bewertungen‹ und ›Argumentationen‹ durch ihren Bezug auf das Explizierbare, also auf theoretisches, kommunikatives Wissen aus (vgl. ebd., S. 32ff.). Im vorliegenden Projekt standen Interviewpassagen, die Zugriffe auf atheoretisches Wissen der Interviewten erlaubten, im Vordergrund, um die habituellen Orientierungen zu rekonstruieren. Gleichwohl bildeten auch Ausführungen vor dem Hintergrund theoretischen, kommunikativen Wissens einen für das Projekt nicht zu unterschätzenden Zugang zu den fotografischen Selbstdarstellungspraktiken der untersuchten jungen Menschen. So verweist Geimer (2012) im Rahmen seiner Rekonstruktionen von Subjektnormen auf die Anteile impliziten Wissens über normative Erwartungen, die auch in argumentativen und evaluativen Textteilen zum Ausdruck kommen können (vgl. S. 238). Mithin wurden im Interviewmaterial sowohl habituelle als auch imaginative Orientierungen rekonstruiert.

Auch auf Ebene der Auswertung der Interviews wurde eine körperleib-sensible Haltung eingenommen. Aufbauend auf den körperleibsensiblen Beobachtungen und Protokollierungen während der Interviews sowie der entsprechenden Aufbereitung der Interviewtranskripte (vgl. Kap. 4.3.3), lagen Analysedokumente vor, die körperleibliches Ausdrucksverhalten der Interviewpartner*innen während des Interviews vielfältig sichtbar machen. So können protokollierte körperleibliche Ausdrucksformen wie gehäuftes Kichern, ein strahlendes Lachen oder eine verschlossene Körperhaltung Hinweise auf relevante und dichte Textstellen geben. Dabei ist auch solches körperleibliches Ausdrucksverhalten Gegenstand der Interpretation, das u.a. über die sozialen Kontexte erschlossen werden muss, um es für das Verstehen einer sozialen Situation heranziehen zu können. Ebenso lagen Hinweise auf von der Forscherin wahrgenommene Stimmungen und Atmosphären oder eigene körperleibliche Empfindungen vor, die ebenfalls zur deutenden Auseinandersetzung mit der Interviewsituation gemahnten. Die Beobach-

tungsprotokolle und die protokollierten körperleibsensiblen Beobachtungen, die in das Interviewtranskript eingeflochten sind (vgl. Kap. 4.3.3), wurden mit hin nicht als separates Datenmaterial ausgewertet, sondern in die Auswertung der Interviews integriert.

Während in Kapitel 4.4.4 zur Triangulation der Daten ausgeführt wird, wie die Auswertungen der Interviews mit jenen der Fotografien und weiterer Daten trianguliert wurden, fanden innerhalb der Auswertung der Interviewdaten *komparative Sequenzanalysen* statt. Um individuelle Orientierungen aus Interviews herausarbeiten zu können, ist es relevant, über verschiedene Interviewsequenzen desselben Falles Kontinuitäten herauszuarbeiten. In der fall-internen Komparation geht es darum, Regelmäßigkeiten innerhalb eines Interviews anhand unterschiedlicher Textstellen zu belegen. Das hieß im vorliegenden Projekt, nach gleichen oder ähnlichen Themen innerhalb desselben Interviews zu suchen und deren habituelle und imaginative Orientierungen herauszuarbeiten und zu vergleichen (vgl. Nohl 2017, S. 35–41).

4.4.4 Triangulation der Daten

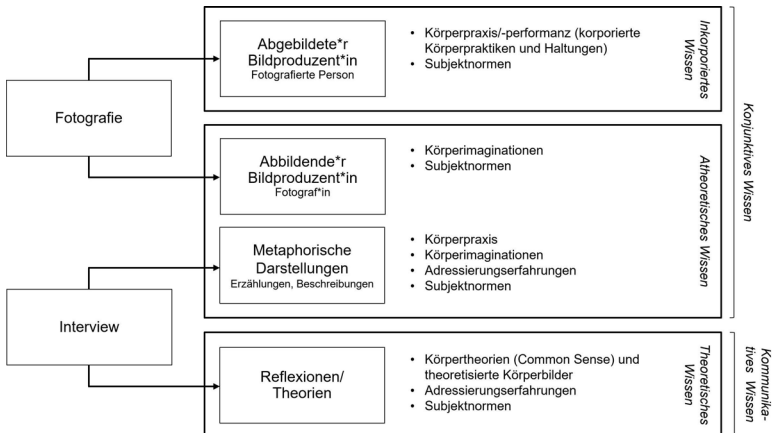
Bei der Arbeit mit unterschiedlichen Datenmaterialien, die zueinander in Bezug gesetzt werden, ist es erforderlich, mit einem übergreifenden methodologischen Rahmen zu arbeiten, der geeignet ist, die einzelnen Untersuchungsgegenstände theoretisch begründet zu integrieren. In der vorliegenden Studie bilden die einzelnen Interviewpartner*innen die Fälle, zu denen jeweils folgendes empirisches Material vorliegt:

- mehrere Fotografien, über die im Interview gesprochen wurde;
- ein Interviewtranskript mit integriertem Beobachtungsprotokoll.

Die dokumentarische Methode legt eine umfassende Methodologie und Grundagentheorie vor, die sowohl der Bild- als auch der Textinterpretation zugrunde gelegt werden kann, sich aber auch dazu eignet, den entscheidenden Differenzen dieser beiden Datenmaterialien Rechnung zu tragen (vgl. Bohnsack 2009, S. 13). Es gilt zu berücksichtigen, »dass Bild und Text zwei ganz unterschiedliche Zugänge zur Welt darstellen« (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 155). Sie erlauben Zugriffe auf unterschiedliche »Kategorien der Erkenntnis« (Bohnsack et al. 1995, S. 430, Herv. i.O.). Diese sind in Abbildung 7 für das vorliegende Projekt übersichtlich visualisiert. Wie der Grafik zu entnehmen ist, sind die Körperpraxis bzw. die Körperperformanz sowie auch

die Körperimaginationen über die Fotografien rekonstruierbar. Dort liegen sie als inkorporiertes Wissen einerseits und atheoretisches Wissen andererseits vor. Zugänge sind auch über metaphorische Darstellungen in Erzählungen und Beschreibungen – ebenfalls atheoretisches Wissen – möglich, aber bedeutend weniger valide (vgl. Bohnsack 2017b, S. 426).¹⁵ Die Subjektnormen, an denen die jungen Menschen dabei orientiert sind, können über die Fotografien und die Interviews erschlossen werden. Dabei können sie sowohl als inkorporiertes und atheoretisches bzw. konjunktives Wissen wie auch als theoretisches und somit sprachlich explizierbares Wissen vorliegen. In diesem Sinne können mittels Interviews auch Körpertheorien der jungen Menschen, also deren Theorien über Körper und Körperbilder eruiert werden (vgl. ebd., S. 426f.). Die Adressierungserfahrungen der jungen Menschen dokumentieren sich in deren körperleiblichen Ausdrucksweisen in den fotografischen Selbstdarstellungen. Die konkreten Erfahrungen können aber nur über das Interviewmaterial, hier jedoch sowohl über Erzählungen und Beschreibungen wie auch über Reflexionen und Theorien, also atheoretisches und theoretisches Wissen analytisch erschlossen werden.

Abb. 7: Triangulation von Bild- und Interviewdaten (eigene Darstellung, vgl. Bohnsack 2017b, S. 426f.)



15 Wie bereits erwähnt, fallen im vorliegenden Projekt abbildende und abgebildete Bild-
produzent*innen in eins (vgl. Kap. 4.4.3.1), weshalb in Bezug auf die Triangulation der
Daten ihre mögliche Differenz nicht thematisiert wird.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie Fotografien und Interviews unterschiedliche Einblicke in die Bild- und Körperpraktiken junger Menschen gewähren und im Hinblick auf die forschungsleitenden Fragen dieser Studie (vgl. Kap. 1.2) zur Validierung, Differenzierung und Vertiefung der jeweiligen Erkenntnisse beitragen können. Dabei wird nicht davon ausgegangen, dass die Analyseergebnisse der unterschiedlichen Datenmaterialien deckungsgleich sein müssen. Ganz im Gegenteil war für die Rekonstruktion der Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung der materialübergreifende Vergleich sehr aufschlussreich.

5 Darstellung der Ergebnisse

Selbstpositionierungen junger Menschen in Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung

In diesem Kapitel werden zu vier Fällen, die für die Darstellung der Befunde dieser Arbeit ausgewählt wurden, vertiefende Analysen vorgelegt. Es handelt sich um die Fälle Bronja, Halina, Diana und Naomi*Michael. Für die Fallauswahl war grundsätzlich leitend, dass die Fälle entsprechend dem Samplingverfahren (vgl. Kap. 4.3.1) die Diversität der Gesellschaft bzw. des Samples abbilden. Entsprechend sind die vier Fälle hinsichtlich gesellschaftlicher Strukturkategorien wie Alter, sozioökonomischer Hintergrund (der Eltern), familiärer Migrationsgeschichte und Behinderung sehr divers. In Bezug auf die Kategorie Geschlecht trägt zwar eine sich sowohl männlich wie auch weiblich positionierende Person, die sich zum Zeitpunkt des Interviews in einer geschlechtsangleichenden Hormontherapie befand, zur Diversifizierung bei, es wird aber keine Person porträtiert, die sich ausschließlich männlich positioniert.¹ Des Weiteren repräsentieren die vier Fälle ein breites Spektrum an Nutzungsweisen von Social Media und fotografischen Selbstdarstellungen, insofern sich der Grad der Professionalität und des Fachwissens der porträtierten Personen unterscheidet (z. B. als Influencer*innen). Die ausgewählten vier Fälle stellen insofern Eckfälle dar, als sie die beiden Erhebungszeiträume, die im

-
- 1 Dies liegt daran, dass es mittels der vorliegenden drei Interviews mit sich ausschließlich männlich positionierenden jungen Menschen nicht möglich gewesen wäre, die Adressierungserfahrungen und deren habituelle wie imaginative Bearbeitung so materialreich darzustellen wie mittels der letztlich ausgewählten Fälle. Gleichwohl sind in den dargestellten Analysen auch empirische Befunde zu den Fällen sich männlich positionierender junger Menschen repräsentiert (für weitere Reflexionen der Verallgemeinerbarkeit der Befunde vgl. Kap. 6.1.3).

Sinne des Theoretical Sampling maximal kontrastierend angelegt waren, abbilden. Die Fälle Bronja und Halina stehen für den ersten Erhebungszeitraum und die Fälle Diana und Naomi*Michael für den zweiten Erhebungszeitraum. Dies spiegelt sich darin wider, dass in den Fällen Bronja und Halina das Thema vergeschlechtlichtes Erwachsenwerden im Vordergrund steht, während in den Fällen Diana und Naomi*Michael die Auseinandersetzung mit Diskriminierungserfahrungen viel Raum einnimmt.² So erlauben es diese vier maximal kontrastierenden Fälle, eine große Breite der empirischen Befunde über alle elf Fälle hinweg darzustellen. Anhand der vier Fälle wird untersucht, welche je spezifischen Adressierungserfahrungen gemacht wurden, mit denen die jungen Menschen fremdpositioniert werden, wie damit im Kontext der fotografischen Selbstdarstellungen imaginativ und habituell umgegangen wird und in welchen Spannungsfeldern und Ambivalenzen sich die Subjektwerdung wie vollzieht. Dieses Erkenntnisinteresse hat umfangreiche Materialanalysen erforderlich gemacht. Sie umfassen innerhalb eines Falles sowohl mehrere Bildanalysen als auch unterschiedlich gelagerte Interviewanalysen. In allen Fallanalysen wurden die gebildeten Lesarten anhand fallinterner Komparationen innerhalb der jeweiligen Bild- und Interviewanalysen bzw. in der Triangulation von Bild- und Interviewanalyse validiert, differenziert und vertieft. Um das methodische Vorgehen transparent zu machen, wird im Fall Bronja (Kap. 5.1) eine komparative Bildanalyse dargestellt. Hierzu ist der Fall Bronja im Besonderen geeignet, weil sich die habituellen und imaginativen Orientierungen der im Fokus der Analyse stehenden Fotografie nur über komparative Bildanalysen intersubjektiv nachvollziehbar darstellen lassen. In den drei weiteren Fällen – Halina, Diana und Naomi*Michael (Kap. 5.2-5.4) – werden die in komparativen Analysen erhärteten Interpretationsergebnisse dichter formuliert und dargestellt. Die Reihenfolge der Darstellung der vier Fälle orientiert sich am Erhebungszeitraum der jeweiligen Datenmaterialien und den mit den fotografischen Selbstdarstellungen schwerpunktmäßig verhandelten Themen: dem vergeschlechtlichten Erwachsenwerden und der Auseinandersetzung mit Diskriminierungserfahrungen.

Inhaltlich sind die vier Falldarstellungen vergleichbar aufgebaut. Sie orientieren sich an folgender Kapitelstruktur:

-
- 2 Diese thematische Gliederung und Unterscheidung der Fälle schließt nicht aus, dass auch in den Fällen Bronja und Halina Diskriminierungserfahrungen eine Rolle spielen können. Diese zeigen sich aber in den Fällen Diana und Naomi*Michael besonders deutlich.

- *Bildanalyse*: In der Bildanalyse steht jeweils eine Fotografie im Zentrum der Auswertung, an der sich für den Fall zentrale imaginative und ggf. habituelle Orientierungen dokumentieren. Hierüber kann die Selbstpositionierung der jungen Menschen erschlossen werden. Bei Naomi*Michael sind es zwei Fotografien, da sie*er sich als Mann (Michael) und als Frau (Naomi) darstellt. Die Fotografien werden in ihrem Bildsinn ohne Kontextwissen erschlossen und so als eigenständiger empirischer Zugang zu den Bild- und Körperpraktiken der jungen Menschen fruchtbar gemacht. Das methodische Vorgehen der internen und externen komparativen Bildanalyse findet am Fall Bronja exemplarisch Darstellung.
- *Interviewanalyse – Adressierungserfahrungen*: In diesem Interpretationskapitel werden die in den Interviews thematisch gewordenen Adressierungserfahrungen rekonstruiert. Es steht im Fokus, mit welchen Subjektformen sowie damit einhergehenden Subjektnormen und Körperbildern sich die jungen Menschen konfrontiert sehen, wie sie von anderen adressiert und fremdpositioniert werden. Denn diese Adressierungserfahrungen des So-Seins, So-Sein-Sollens oder So-Sein-Könnens fließen, wie die Analyse zeigt, in die fotografischen Selbstdarstellungen ein bzw. auf die erfahrenen Fremdpositionierungen wird mit den Fotografien reagiert.
- *Interviewanalyse – Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination*: In diesem Kapitel wird im Kontext von Erzählungen zur Bildherstellung, zur Auswahl der Bilder oder zu deren Nachbearbeitung herausgearbeitet, an welchen Subjektnormen und Körperbildern die fotografischen Selbstdarstellungen imaginativ und habituell orientiert sind und wie mithin in den Selbstpositionierungen Imaginationen erzeugt werden. Über Hintergrunderzählungen und Geschichten zu den Fotografien einerseits sowie zu biografischen Ereignissen und Erfahrungen andererseits werden zentrale imaginative und habituelle Orientierungen der Körper- und Bildpraktiken rekonstruiert, die sich in der Art und Weise der fotografischen Selbstdarstellung widerspiegeln. Dabei wird Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung nachgespürt und werden Umgangsweisen damit eruiert.
- *Triangulation von Bild- und Interviewanalyse*: Die Analysebefunde der drei Kapitel der Bild- und Interviewanalysen bzw. der vier Kapitel im Fall Naomi*Michael werden im Anschluss trianguliert. Das heißt, dass die herausgearbeiteten Adressierungserfahrungen zu den imaginativen und habituellen Orientierungen und den damit verhandelten Subjektformen in Bezug gesetzt werden. Die Inbezugsetzung der unterschiedlichen

Zugänge zu den Bild- und Körperpraktiken erlaubt es, die Befunde zu validieren und zu differenzieren, sie zu vertiefen und hierüber insbesondere Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung und die Umgangsweisen damit zu pointieren.

Alle Falldarstellungen werden mit der »Triangulation der Bild- und Interviewanalyse« abgeschlossen. Die Reihenfolge der Bild- und Interviewanalysen ist aber nicht in allen Fällen identisch. Sie sind so arrangiert, dass inhaltlich aufbauend an den Fall herangeführt wird.

Die vier Falldarstellungen münden in eine fallübergreifende Analyse, im Rahmen derer Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Fälle eruiert und in Bezug auf die Forschungsfragen dargelegt werden (vgl. Kap. 5.5).

5.1 Bronja – »das isch das Optimale vo mir«

Bronja erscheint als eine aktive und herzliche, vor Energie förmlich überschäumende junge Frau, die ständig ein Lächeln auf den Lippen trägt. Sie berichtet sehr bereitwillig und selbstläufig von ihren Bildpraktiken, ihrem Leben und ihren alltäglichen Erfahrungen. Sie ist des Weiteren bemüht, die Erwartungen der Forscherin zu erfüllen. So fragt sie am Ende des Interviews: »Und ich han alli Frage sowiet erfüllt dass mr was damit afange chan?« (Interview Bronja, Z. 1512).³ Zum Zeitpunkt des Interviews ist Bronja 18 Jahre alt und besucht ein Gymnasium. Sehr viel Zeit investiert sie in das professionelle Cheerleading, für das sie viermal in der Woche trainiert. Ihren sehr dichten Tages- und Wochenplan absolviert sie mit einem hohen Maß an Disziplin. Und so verfolgt sie auch die Ziele, die sie sich im Leben setzt, strikt und investiert darin viel Zeit und Mühe. Sie ist auf Snapchat und vor allem Instagram aktiv, wo sie Fotografien und Stories postet.

Von den zum Interview mitgebrachten Fotografien sagte sie von einem: »das isch das Optimale vo mir« (ebd., Z. 818).⁴ Und sie führt fort: »die Person (.) wo ich nid immer bin« (ebd., Z. 818f.).⁵ Die Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1) ist für Bronja etwas Besonderes, mit ihr konnte etwas festgehalten wer-

3 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »Und ich habe alle Fragen soweit erfüllt dass man was damit anfangen kann?«

4 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »das ist das Optimale von mir«.

5 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »die Person (.) die ich nicht immer bin«.

den, das sie für zeigenswert hält – ihr Optimales. Im Sinne der Rekonstruktion der mit Fotografien vorgenommenen Selbstpositionierungen interessiert daher in der folgenden Analyse im Besonderen, worin für Bronja das Optimale dieser Fotografie liegt. Der Fall Bronja wird zunächst über die Bildanalyse erschlossen (Kap. 5.1.1). Sie erlaubt einen Zugang zu den habituellen und imaginativen Orientierungen von Bronja sowie den Subjektformen und damit einhergehenden Subjektnormen und Körperbildern, die im Optimum von ihr bedient werden. In der als optimal bezeichneten Fotografie dokumentieren sich unterschiedliche Ansprüche an Weiblichkeit und Bronja präsentiert sich als junge Erwachsene. Daran anschließend werden die Adressierungserfahrungen von Bronja rekonstruiert (Kap. 5.1.2). Diese Rekonstruktion zeichnet die Auswirkungen von Mobbing-Erfahrungen auf das Posten von fotografischen Selbstdarstellungen nach, untersucht die Zuschreibung der »Herzigen« sowie Fremdpositionierungen im Kontext einer medizinischen Diagnose. In einem nächsten Analyseschritt werden die habituellen und imaginativen Bezugnahmen von Bronja auf die Adressierungserfahrungen anhand des Interviews weiter erschlossen (Kap. 5.1.3). Es lassen sich vielfältige Selbstdarstellungen von Bronja rekonstruieren, mit denen sie sich in unterschiedlichen Facetten als erwachsene, selbstbewusste, aber auch freundliche, nette und lebensfrohe Person zu sehen gibt. Die Befunde aus den Bild- und Interviewanalysen werden in Kapitel 5.1.4 trianguliert.

5.1.1 Bildanalyse⁶

Abb. Bronja 1: Betonwand-Fotografie



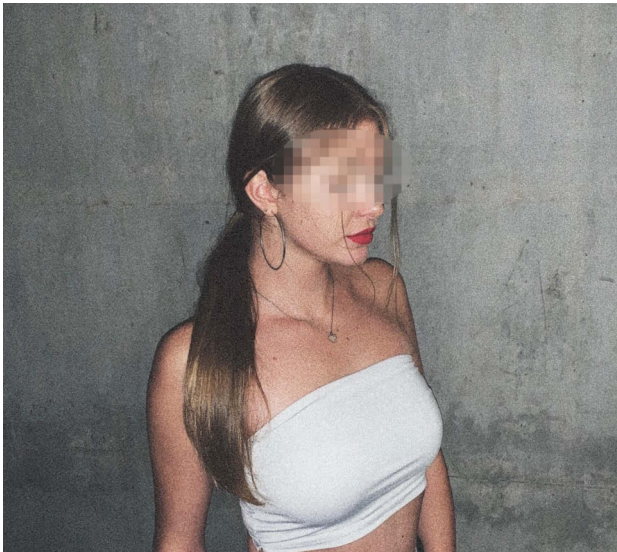
Im Fokus der Bildanalyse steht die von Bronja als »das Optimale« (Interview Bronja, Z. 818) bezeichnete Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1), in der sich zentrale Orientierungen von Bronja dokumentieren. Die Betonwand-Fotografie entstammt einer Serie von rund »130« (Interview Bronja, Z. 889) Bildern und wurde von einem Freund angefertigt. Sie wurde von Bronja auf Instagram veröffentlicht, für den Post aber um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht. Diese Drehung hat Einfluss auf die Wirkung des Bildes, denn solche Bildmodulationen können den Bildsinn verändern (vgl. Kap. 4.4.3.1). Die Rekonstruktion der

6 Die Ausführungen in diesem Kapitel wurden in Teilen dem Beitrag Schär (2021a, S. 211–214) entnommen.

Bildmodulation und der Veränderung des Bildsinns ist bedeutend für die Dechiffrierung der Orientierungen von Bronja. Nachfolgend wird daher zunächst die Analyse der nicht gedrehten Fotografie fokussiert (Kap. 5.1.1.1), ehe die gedrehte analysiert und mithin einer komparativen Analyse zugeführt wird (Kap. 5.1.1.2). Diese Analyseschritte dienen der Rekonstruktion dessen, was mit der optimalen Selbstdarstellung ausgedrückt und wie sie konstruiert wird. Die im Zentrum stehende Fotografie, die Betonwand-Fotografie, wird anschließend mit einer weiteren Fotografie kontrastiert, die am selben Abend entstanden ist, die Bronja in Abgrenzung jedoch als »Schnappschuss« (Interview Bronja, Z. 171) charakterisiert (Kap. 5.1.1.3). Über die Kontrastierung dieser beiden Fotografien, der Betonwand- und der Schnappschuss-Fotografie, findet eine analytische Annäherung an die habituellen und imaginativen Orientierungen und das Optimierungshandeln von Bronja statt.

5.1.1.1 Analyse der nicht gedrehten Betonwand-Fotografie: eine selbst-ständige Puppe

Abb. Bronja 2: Nicht gedrehte Betonwand-Fotografie



Im Zentrum der Fotografie steht Bronja, deren Oberkörper sich in die Bildmittelsenkrechte fügt. Vor dem nüchternen Hintergrund der Sichtbetonwand ist es ihr Körper, der den Bildsinn wesentlich bestimmt. Dabei zeichnet Bronja sich auf der Fotografie durch eine sehr aufrechte Körperhaltung und eine damit einhergehende Körperspannung aus. Dem entsprechen auf planimetrischer Ebene unterschiedliche Vertikalen, die entlang des linken Armes, des Pferdeschwanzes und der rechten Haarsträhne, die ihre Verlängerung in einer Furche am Bauch findet, verlaufen (vgl. Abb. Bronja 2.1).

Abb. Bronja 2.1: Planimetrie – vertikale Linien

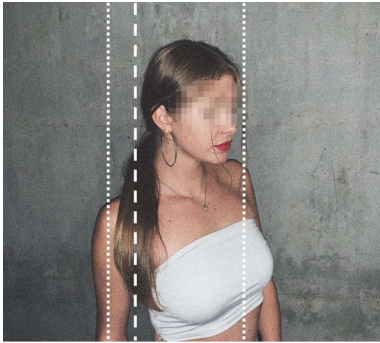
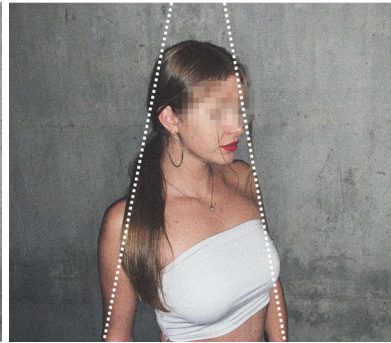


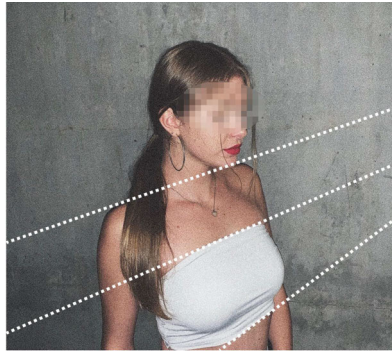
Abb. Bronja 2.2: Planimetrie – spitzwinkliges Dreieck



Weitere, den Bildsinn prägende planimetrische Linien ergeben sich aus den Konturen des rechten Armes und des Pferdeschwanzes. Sie bilden ein spitzwinkliges, nahezu gleichschenkliges Dreieck, dessen spitzer Winkel außerhalb der Fotografie zu liegen kommt (vgl. Abb. Bronja 2.2). Die Körperspannung sowie die Vertikalen und das gleichschenklige Dreieck tragen zum Eindruck von Stabilität und Standfestigkeit bei, bewirken aber auch eine gewisse Statik und Starrheit der Darstellung. Ihr Körper wirkt insgesamt erstarrt, denn er ist nicht nur sehr aufrecht, sondern entbehrt auch jeglicher Bewegung. In Kombination mit den drapierten Haarsträhnen, dem glattgestrichenen Pferdeschwanz sowie den hergerichteten und geschminkten Augen, Augenbrauen und Lippen weckt der erstarrte Körper Assoziationen mit einer Schaufensterpuppe. Es tritt darin auch ein Posieren für die Kamera, eine gezielte Inszenierung zutage, für die nicht nur die Erstarrung des Körpers (»Petrifizierung«), sondern auch eine »De-Kontextuierung« und eine

»Ent-Individualisierung« konstitutiv sind (vgl. Kap. 4.4.3.1). Eine räumliche De-Kontextuierung ist dadurch gegeben, dass Bronja in ihrer Aufmachung eher in einem Tanzlokal oder einer Strandbar zu erwarten wäre denn vor einer kargen Sichtbetonwand. Und eine Ent-Individualisierung ist im abgewandten Gesicht und dem gesenkten Blick angelegt, die eine (eindeutige) Identifikation von Bronja erschweren. Bronja weist in diesem Zusammenhang ein puppenhaft entlebtes Antlitz auf.

Abb. Bronja 2.3: Perspektivität – Körperfluchtlinien



Bronja ist im Posieren aber nicht nur puppenhaft entlebt, sie weist auch gegenteilige Merkmale der Belebung auf. Denn der Erstarrung wirken die Tiefenwirkung erzeugenden Körperfluchtlinien (vgl. Abb. Bronja 2.3), die ihr Oberteil und die Schultern aufgrund der Drehung des Körpers bilden, ebenso entgegen wie die Hautfarbe und die Glanzpunkte in den Haaren und dem Gesicht. Diese Belebung setzt sich fort in den runden, farblich hervorgehobenen Formen der Brüste und Lippen, die mit den sonst geradlinigen und eckigen Formen und Feldlinien kontrastieren. Über diese Merkmale wird auch ein weiblicher Körper hervorgebracht. So werden mit der reinen, glatten und straffen Haut, den gepflegten und frisierten langen Haaren, den Accessoires und dem Make-up vorherrschende Bilder von weiblicher Schönheit bedient und wird das Bild einer jungen Frau etabliert. Über die Farbgebung kommt es darüber hinaus zur Betonung der Lippen und des Brustbereichs. Dabei lässt das weiße Schlauchtop durch sein enges Anliegen die Rundung von Brüsten deutlich erkennen. In Kombination mit der nackten Haut und dem rot leuch-

tenden Lippenstift wird auf diese Weise eine Erotisierung des weiblichen Körpers erzeugt (vgl. Mühlen Achs 2003, S. 94).

Die spannungsreiche Verschmelzung eines belebt-erotisierten Körpers einerseits und eines entlebt-puppenhaften Körpers andererseits erzeugt letztlich eine Objektivierung. Bronja wird somit nicht nur durch den Akt der Fotografie zum Objekt, sondern insbesondere durch die im Posieren angelegte Erstarrung und Ent-Individualisierung sowie die Erotisierung. Des Weiteren ist Bronjas Blick in Richtung des Bodens gesenkt, sind nur die Lider der fast geschlossenen Augen zu erkennen. Der gesenkte Blick wie auch die »perspektivische Aufsicht« (Bohnsack 2009, S. 244) – die Bildbetrachtenden blicken auf Bronja herab – können Unterordnung, Schwäche, Verletzlichkeit oder Demut symbolisieren, was in Anschluss an die Arbeiten von Mühlen Achs (2003, S. 123–130) und Goffman (1976a, S. 245–251) als Weiblichkeitszeichen einer patriarchal strukturierten Gesellschaft gelesen werden kann.

Der gesenkte Blick kann aber nicht nur als Zeichen weiblicher Unterordnung verstanden werden, er eröffnet auch eine andere, davon abweichende Form von Weiblichkeit. Denn er entbehrt zunächst der Interaktion und Kommunikation, was in Zusammenhang mit der isolierten Einzeldarstellung Distanziertheit und Unnahbarkeit signifiziert. Die planimetrische Komposition mit ihrer vertikalen Orientierung und dem gleichschenkligen Dreieck hebt die mit der aufrechten Körperhaltung signifizierte Stabilität und Standhaftigkeit hervor. Die isolierte und auf sich bezogene Darstellung eines Selbst fügt sich in Verbindung mit der aufrechten und standfesten Körperhaltung sinnhaft zum Motiv der »Selbst-Ständigkeit«. Es entspricht dem Bild der unnahbaren Frau, die selbstbewusst zu ihrem Körper, ihrer Weiblichkeit, Schönheit und Attraktivität stehen kann. Gleichwohl ist der gesenkte Blick letztlich nicht auf einen Ausdruck festlegbar. Er changiert in Kombination mit weiteren Bildmotiven vielfältig zwischen Selbstversunkenheit, Nachdenklichkeit, Einsamkeit, Traurigkeit, Einträchtigkeit, Zufriedenheit, Demut oder gar Arroganz (vgl. Schär 2012, S. 105). In dieser Polysemie von Anklängen unterschiedlicher Emotionen und Stimmungen ist der Ausdruck der Fotografie nicht so leicht bzw. letztlich nicht festlegbar. So blitzen des Weiteren farbsymbolisch im Weiß des Tops auch Motive von Unschuld, Reinheit und Unberührtheit auf, die ein kokettes Spiel zwischen Erotik und Unschuld andeuten.

Der Exponiertheit von Bronja bzw. dem »Sich-zu-sehen-Geben« stehen des Weiteren unterschiedliche Modulationen der Blickführung der Bildbetrachtenden gegenüber. Mit der westlichen Leserichtung – von links nach rechts – sowie dem spitzwinkligen, mithin richtungsweisenden Dreieck, das ihr Kör-

per bildet (vgl. Abb. Bronja 2.2), wird die Aufmerksamkeit der Bildbetrachtenden auf den Kopf bzw. das Gesicht von Bronja gelenkt. Sie bilden einen zentralen Orientierungspunkt der Fotografie. Dennoch wird der Blick der Bildbetrachtenden von dort aus entlang des gesenkten Blickes von Bronja wieder aus dem Bild geleitet. Auch die Drehung des Körpers und mithin die Körperfluchtlinien im Bild (vgl. Abb. Bronja 2.3) bewirken, dass der Blick vom Brustbereich aus, der durch die farbliche Absetzung Aufmerksamkeit auf sich zieht, wieder rechts aus dem Bild dem Fluchtpunkt entgegen gelenkt wird. So wird dem Verweilen bei Details des Bildes entgegengewirkt und entzieht sich Bronja dem Blick der Bildbetrachtenden auf vielfältige Weise.

In diesem Zeigen und Verbergen dokumentiert sich die zentrale Übergangsätzlichkeit des Bildes. Sie manifestiert sich im gleichzeitigen Auftreten unterschiedlicher Konzeptionen von Weiblichkeit. Einerseits tritt Bronja als begehrenswerte, objektivierte junge Frau in Erscheinung. Der objektivierten Weiblichkeit entzieht sie sich durch die Blickführung aber zugleich und stellt ihr in der aufrecht abgewandten Körperhaltung das Bild der unnahbaren, selbst-ständigen jungen Frau entgegen. Insofern changiert die Darstellung zwischen einer im Posieren erstarrten Schaufensterpuppe und einer in den Farben belebten und selbst-ständigen jungen Frau, was sich im übergegensätzlichen Bild der ›selbst-ständigen Puppe‹ pointieren lässt.

5.1.1.2 Fallinterne komparative Analyse mit der Betonwand-Fotografie: Künstlerische (De-)Konstruktion des objektivierten Frauenkörpers

Die erste fallinterne Komparation dient der Rekonstruktion der Auswirkungen eines Bildeingriffs – der Drehung der Fotografie um 90 Grad im Uhrzeigersinn – und mithin der darin sich dokumentierenden Orientierungen von Bronja.

Abb. Bronja 1: Betonwand-Fotografie

In der gedrehten Fotografie kommt es zu Vereindeutigungen und Verstärkungen bereits identifizierter Themen, es kommt aber auch zu Verschiebungen. Durch die Drehung treten der Gesichtsausdruck und die darin identifizierte Polysemie von Anklängen unterschiedlicher Emotionen und Stimmungen in den Hintergrund. Im Bild gewinnen eine gewisse Abgründigkeit und Dunkelheit die Oberhand, die sich als Wirkung der dunklen Wandpassagen im oberen Bildteil und des Blicks in die Tiefe ergeben. Dadurch, dass das Gesicht und sein Ausdruck als zentrale Orientierungspunkte aus dem Fokus gerückt werden, verstärkt sich die in der nicht gedrehten Fotografie bereits rekonstruierte Ent-Individualisierung, womit der Objektivierung Vorschub geleistet wird. Sie setzt sich in planimetrischer Hinsicht fort in der Verkehrung des spitzwinkligen Dreiecks, das der Körper von Bronja bildet, welches nun als Pfeil fungierend den Körper von Bronja gestalt- und objekthaft vom linken Bildrand ausgehend in den Bildraum hineinschiebt (vgl. Abb. Bronja 1.2).⁷

7 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden dem Beitrag Schär (2021a, S. 214) entnommen.

Abb. Bronja 1.1: Planimetrie – horizontale Linien

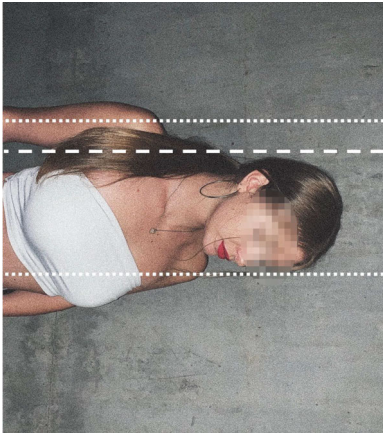
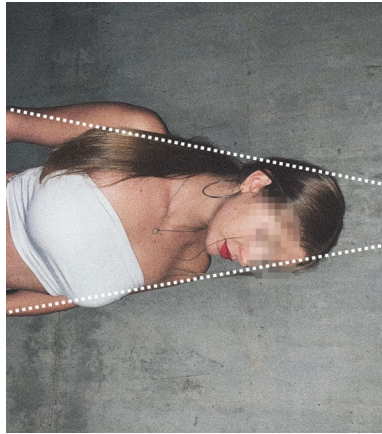


Abb. Bronja 1.2: Planimetrie – spitzwinkliges Dreieck



Durch die Drehung avancieren die linke Schulter und der Busen zu zentralen Orientierungspunkten. Mithin erfährt der Brustbereich eine weitere Fokussierung, die dazu beiträgt, die erotisierende Wirkung des Bildes aufrechtzuerhalten. Die Drehung des Bildes bewirkt aber nicht nur eine Fokussierung des Brust- und Schulterbereichs, sondern auch der gesamten Körperhaltung. Durch die eigentümliche Positionierung des Körpers wird die Schwerkraft im Bild irritiert. Weder fällt der Körper noch schwebt er in Schwerelosigkeit, dafür wirkt er zu statisch und zu starr. Dadurch kommt es zu einer Betonung der Körperspannung und der Körperhaltung. Für die Bildkomposition ist in diesem Zusammenhang auch von Bedeutung, dass mit der Drehung die vertikalen Linien der Fotografie in horizontale transformiert werden (vgl. Abb. Bronja 1.1). Gegenüber der nicht gedrehten Fotografie wird Bronja hier wortwörtlich der Boden unter den Füßen weggezogen.

Bedeutend für den Bildsinn ist, dass die Drehung der Fotografie die Sehgewohnheiten der Bildbetrachtenden irritiert. Bronja ist mit ihrem Körper und ihrem Ausdruck für die Bildbetrachtenden schwieriger lesbar, dadurch tritt das Sich-Entziehen gegenüber dem Sich-Zeigen in den Vordergrund. In diesem Kontext wird die belebte Weiblichkeit weiter entlebt. Bronja wird noch stärker ent-individualisiert, und im Zusammenspiel mit der Beliebigkeit ihrer Körperpositionierung konsolidiert dies die objektivierte Puppenhaftigkeit. Ihr steht aber einerseits eine Blickführung entgegen, mit der sich Bronja den Bild-

betrachtenden nach wie vor entzieht, werden deren Blicke doch weiterhin über unterschiedliche Mechanismen aus dem Bild geleitet. Andererseits dokumentiert sich in der Beispielung der Sehgewohnheiten auch eine kritische Künstlerrinnentätigkeit. Die Inszenierung und Objektivierung des weiblichen Körpers werden mit der Drehung der Fotografie irritiert und ironisiert. Mithin wird mit der 90-Grad-Drehung der objektivierte Frauenkörper sowohl pointiert als auch dekonstruiert.⁸

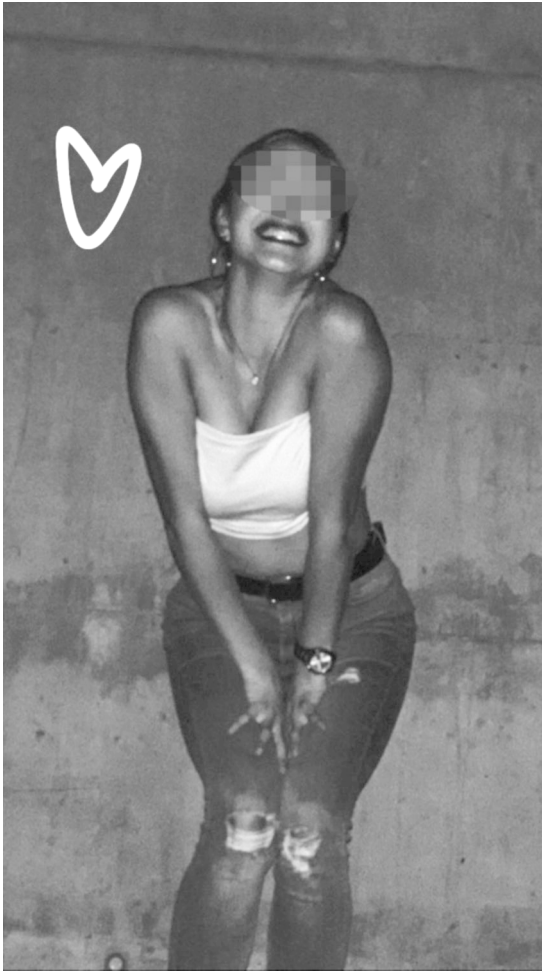
5.1.1.3 Fallinterne komparative Analyse mit der Schnappschuss-Fotografie: Offen-Herzigkeit

Eine weitere Komparation wird anhand einer Fotografie derselben Serie vorgenommen. Sie ist am gleichen Abend entstanden, wurde ebenfalls auf Instagram gepostet, wird von Bronja jedoch als »Schnappschuss« (Interview Bronja, Z. 171) charakterisiert (vgl. Abb. Bronja 3). Als solchen versteht sie die Fotografie, weil sie nicht aus einer bewusst gewählten oder gemeinsam mit dem fotografierenden Freund getroffenen Absprache entstanden ist, sondern im Rumalbern spontan und zufällig erzeugt wurde (vgl. ebd., Z. 171–175). Durch den Status als Schnappschuss wird die Fotografie von der als »optimal« bezeichneten Betonwand-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1 bzw. 2) von Bronja unterschieden. Das Ziel dieser Kontrastierung ist es, die Optimierung von Bronjas Körper weiter zu ergründen sowie auch Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu eruieren.

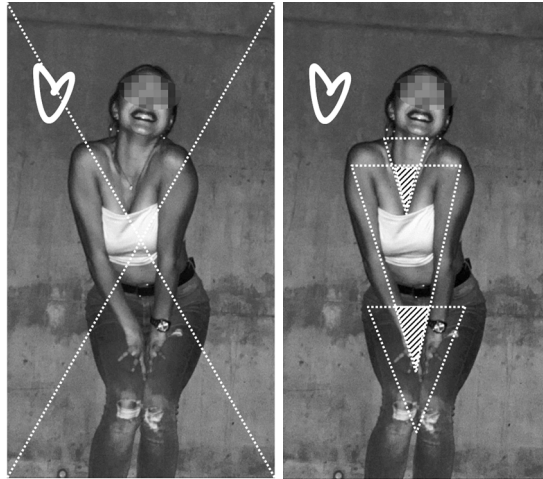
Im Zentrum der Fotografie steht Bronja, die sich in die Bildmittelsenkrechte fügt. In der Exponiertheit vor dem nüchternen Hintergrund kommt es durch die Einnahme einer berühmten Pose zu einer gezielten Inszenierung. Jene Pose kann als »Marilyn Monroe-Pose« identifiziert werden, bekannt aus dem Film »Das verflixte 7. Jahr«. Im Film begibt sich die von Marilyn Monroe gespielte Protagonistin im heißen New Yorker Sommer in einem weißen Kleid über einen Luftschacht, um sich Abkühlung zu verschaffen, und betört mit der Entblößung ihrer Beine ihren Begleiter, der ihr seit dem ersten Treffen verfallen ist. Charakteristische Merkmale dieser Pose, die im untersuchten Bild aufgegriffen werden, sind die angewinkelten Knie, die auf den Beinen abgestützten und zusammengepressten Arme sowie das durchgedrückte Kreuz.

8 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden dem Beitrag Schär (2021a, S. 215) entnommen.

Abb. Bronja 3: Schnappschuss-Fotografie



*Abb. Bronja 3.1: Planimetrie – Abb. Bronja 3.2: Planimetrie
Bildmittelpunkt – Dreiecke*



In dieser an einer populärkulturellen Pose orientierten Inszenierung von Bronja kommt es zur Konstruktion einer spezifischen Form von Weiblichkeit. Mit der eingenommenen Pose wird eine übertrieben weibliche Silhouette mit runden Hüften, betonten Brüsten und einer schmalen Taille erzeugt. Fernerhin führt die abgeknickte Körperhaltung zu einer symbolischen Verkleinerung. Durch die übertrieben weibliche Silhouette und die betonten weiblichen Körperregionen findet auch eine Erotisierung statt. So wird der Brustbereich in unterschiedlicher Hinsicht auf der Fotografie hervorgehoben. Zunächst liegt er im Bildmittelpunkt (vgl. Abb. Bronja 3.1). Er ist aber auch farblich abgesetzt, denn das Weiß des Tops kommt durch die Transformation der Fotografie ins Schwarzweiße besonders zur Geltung und zieht die Aufmerksamkeit der Bildbetrachtenden auf sich. Durch die nach vorne geschobenen Schultern, die zusammengepressten Arme und das durchgedrückte Kreuz werden zudem die Brüste von Bronja zusammengedrückt und so in ihren Rundungen zusätzlich konturiert. Neben dem Brustbereich erfährt der Schambereich in unterschiedlicher Hinsicht Betonung. Zunächst wird die Hüfte aufgrund der dunklen Verfärbung der Betonwand im Hintergrund, die in Hüfthöhe als horizontaler Streifen sichtbar ist, akzentuiert. Den identifizierten weiblichen Rundungen korrespondieren auf planimetrischer Ebene spitzwinklige, nach unten weisende Dreiecksformen (vgl. Abb. Bronja 3.2).

Sie spannen sich zwischen den zusammengepressten Knien und der Hüfte, den Armen und Schultern sowie im Dekolleté auf. Die nach unten weisende, gleichschenklige Dreiecksform wurde schon in frühen Kulturen als Symbol für Weiblichkeit eingesetzt, da sie an den Schambereich der Frau erinnert (vgl. Busch 1997, S. 145f.). Dem entspricht, dass sich zwischen den Unterarmen und dem Hosenbund von Bronja ein Dreieck bildet, das auf ihrem Schambereich zu liegen kommt, ihn mithin rahmt (vgl. untere Schraffierung in Abb. Bronja 3.2). Und letztlich ist es das Wechselspiel von Bekleidung und Nacktheit, das die Erotisierung der Darstellung pointiert. Die damit hervorgebrachte Weiblichkeitsform ist jene der erotisierten Frau, die hierin einerseits als Objekt des Begehrens objektiviert wird, in der gleichzeitig aber auch Selbstbewusstsein in Bezug auf die eigene Attraktivität zum Ausdruck kommt.

Gleichwohl weist das Bild Merkmale auf, die mit dieser Weiblichkeitsform brechen. So können die runden Wangen und das pausbäckige Lachen mit ausgelassener Mädchenhaftigkeit assoziiert werden. Diese perpetuiert sich gegenüber der fraulichen Erotik in mitunter Scham zum Ausdruck bringenden Gesten, z.B. den zwischen den Beinen versteckten Händen oder dem Gesichtsausdruck. Das Lachen und die dadurch zusammengekniffenen Augen weisen ebenfalls Nuancen von Verlegenheit oder Scham auf. Auch die Platzierung der Hände auf den Oberschenkeln, die in der Pose von Marilyn Monroe dazu dienen, die Scham zu verdecken, führt zu einer Betonung der Scham und kann als unbeholfenes und insoweit »kindliches« Verbergen ebendieser interpretiert werden. Die Mädchenhaftigkeit der Abbildung kulminiert letztlich in der nachträglich in das Bild eingefügten Herzsymbolik und der damit einhergehenden Verniedlichung der Darstellung. Beim Herz handelt es sich um eine vielfältig aufgeladene Symbolik. Da es nachträglich in das Bild eingefügt wurde und die hellste Stelle des Bildes darstellt, muss es als kommunikative Zusatzleistung gewertet werden. Das Herz symbolisiert nicht nur das menschliche Herz, es gilt auch als Sitz unterschiedlicher Emotionen – v.a. der Liebe – und »des Lebens überhaupt« (Rüdiger 1990, S. 117). Dieser positiven und mithin zugewandten Symbolik des Herzens entsprechen die Ausgelassenheit und Offenheit des Bildes. Sie manifestieren sich im offenen Lachen, der frontalen Zuwendung von Bronja zur Kamera sowie der den Betrachtenden zugeneigten Haltung des Oberkörpers. Hierüber tritt Bronja mit dem fotografierenden Freund oder mit den mit der Fotografie adressierten Personen in eine positiv besetzte Beziehung. Mit Bronja in Beziehung tretend, werden die Bildbetrachtenden Teil einer belebten und bewegten – auch

emotional besetzten – Szenerie. Diese stellt in der Übertriebenheit der Pose auch eine ironische Brechung der Erotisierung und Objektivierung dar.

Obwohl – wie bereits rekonstruiert – auf der Fotografie sehr viel (her-)gezeigt wird, wird doch auch einiges der Betrachtung entzogen und verborgen. Zunächst bildet das nachträglich eingefügte Herz nicht nur die hellste Stelle im Bild, es liegt gemäß der westlichen Leserichtung auch beim Einstieg in das Bild. Das Herz zieht sehr viel Aufmerksamkeit auf sich, die von Bronja abgezogen wird. Abgesehen von diesem strahlend weißen Herz vermag das weiße Top von Bronja am ehesten den Blick der Bildbetrachtenden auf sich zu ziehen. Dort firmieren die spitzwinkligen, nach unten gerichteten Dreiecke, die in der planimetrischen Komposition des Bildes rekonstruiert werden konnten (vgl. Abb. Bronja 3.2), als Pfeile, die den Blick der Bildbetrachtenden nach unten aus dem Foto hinausleiten. Auch Bronjas Blick vermag die Aufmerksamkeit der Bildbetrachtenden nicht zu bannen, da die Augen durch das Lachen zusammengekniffen sind, die Iris nicht zu erkennen ist.

Das ausgelassene und verspielte Mädchensein tritt dem an Marilyn Monroe orientierten, erotisierten Frausein gegenüber. Diese Übergegensätzlichkeit manifestiert sich in der Subjektform der Kindfrau, die »sowohl kindliche als auch frauliche, naive wie auch erotische Züge miteinander« (Gozalbez Cantó 2012, S. 165) vereint. Das Wechselspiel von Zeigen und Verbergen als kokettes Spiel weckt Assoziationen mit der Figur »Lolita« aus dem gleichnamigen Roman von Vladimir Nabokov (1955), in der verspielte Mädchenhaftigkeit mit fraulicher Erotik in Zusammenhang steht. Dabei verbindet sich die Offenheit der gewählten Pose sowie die Interaktion mit den Bildbetrachtenden auf der einen Seite mit der Herzsymbolik auf der anderen Seite zu einer ›*Offen-Herzigkeit*‹, die für das Bild kennzeichnend ist.

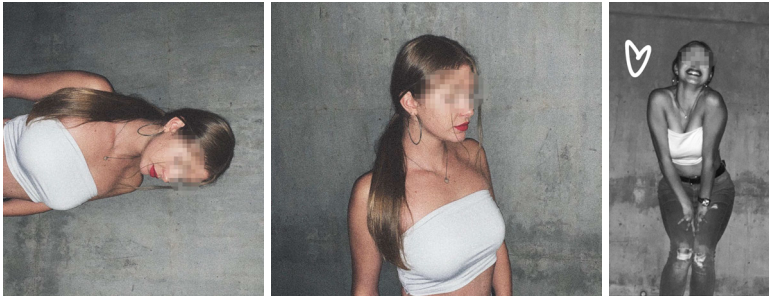
5.1.1.4 Zusammenfassende Bildanalyse: Im Frausein widersprüchliche Anforderungen an Weiblichkeit austarieren

In der Bildanalyse zum Fall Bronja wurden drei Fotografien komparativ analysiert:

Abb. Bronja 1: Betonwand-Fotografie

Abb. Bronja 2: Nicht gedrehte Betonwand-Fotografie

Abb. Bronja 3: Schnappschuss-Fotografie



- Betonwand-Fotografie (Abb. Bronja 1): Die im Fokus dieser Analyse stehende, von Bronja als »das Optimale vo mir« (Interview Bronja, Z. 818)⁹ bezeichnete Fotografie, wie sie von Bronja auch auf Instagram mit einer 90-Grad-Drehung im Uhrzeigersinn gepostet wurde.
- Nicht gedrehte Betonwand-Fotografie (Abb. Bronja 2): Die im Fokus dieser Analyse stehende Fotografie ohne die Drehung.
- Schnappschuss-Fotografie (Abb. Bronja 3): Eine Fotografie aus derselben Serie, die am gleichen Abend entstanden ist, die von Bronja jedoch als »Schnappschuss« (Interview Bronja, Z. 171) bezeichnet wird. Sie wurde ebenfalls auf Instagram gepostet.

In der Komparation der Fotografien werden sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede deutlich. Alle Fotografien weisen insofern einen inszenierten Charakter auf, als Bronja für die Kamera posiert. Insbesondere in der Drehung der Betonwand-Fotografie wird deutlich, wie versucht wird, den Bildsinn zu kontrollieren. Demgegenüber kommt der Schnappschuss-Fotografie ein Behind-the-Scenes-Charakter zu. Sie weist nämlich – trotz

9 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »das Optimale von mir«.

des Posierens – das größte Mass an Spontaneität auf, schließlich können die eingenommene abgeknickte Körperhaltung und das breite Lachen mit den zusammengekniffenen Augen kaum über längere Zeit aufrechterhalten bleiben. Mit der Kontrolliertheit der Betonwand-Fotografien geht sodann eine Entlebung einher, die ihren Kontrapunkt in der Belebung der Schnappschuss-Fotografie findet. In diesem Zusammenhang kommt in der Schnappschuss-Fotografie auch eine ›Offen-Herzigkeit‹ zur Darstellung, die als konkretisierter Gefühlsausdruck deutliche Unterschiede zum Ausdrucksgehalt der Betonwand-Fotografie aufweist, in der Distanziertheit und Unnahbarkeit vorherrschen.

Auf allen Fotografien wird über sehr eindeutige Merkmale wie z.B. die Kleidung, die Frisur, das Make-up oder die Accessoires ein weiblicher Körper konstruiert. Dieser entspricht Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen und ist erotisiert. Der zur Schau gestellte weibliche Körper erfährt dabei über unterschiedliche Mechanismen eine Objektivierung, wird zum Objekt des Begehrens. Die Fotografien sind aber nicht reduziert auf das Bild einer objektivierten, erotischen Frau, wie die herausgearbeiteten Übergangslichkeiten verdeutlichen. In der Schnappschuss-Fotografie treten zu der mit der Marilyn-Monroe-Pose angerufenen fraulichen Verführung mehrere verniedlichende, mädchenhafte Symbole hinzu, wodurch es zur Inszenierung einer Kindfrau kommt. In den Betonwand-Fotografien kommen keine mädchenhaften Symbole zum Einsatz, dort wird dem Bild einer begehrenswerten, objektivierten jungen Frau das Bild einer ›selbst-ständigen‹ und selbstbewussten jungen Frau gegenübergestellt bzw. beide werden miteinander vereint.

So kommen auf den Fotografien unterschiedliche Konzeptionen von Weiblichkeit gleichzeitig vor. Dabei wird bei den beiden geposteten Fotografien – der gedrehten Betonwand-Fotografie und der Schnappschuss-Fotografie – die objektivierte Weiblichkeit ironisch bespielt. In der Betonwand-Fotografie geschieht dies über das im Sinne einer kritischen Künstlerinnen-Tätigkeit dekonstruktive Moment der Drehung der Fotografie. In der Schnappschuss-Fotografie liegt im Zusammenspiel der Übertriebenheit der Marilyn Monroe-Pose und dem breiten Lachen eine Ironisierung. Auf diese Weise nimmt Bronja eine ironische Distanz zur objektivierten Weiblichkeit ein, die sie zugleich bedient und bespielt. Und letztlich ist allen Fotografien gemein, dass in ihnen ein Wechselspiel von Zeigen und Verbergen angelegt ist. Der Blick der Bildbetrachtenden wird auf vielfältige Weise aus dem Bild geleitet und von Bronja abgelenkt.

Die von Bronja als »das Optimale von sich« bezeichnete Fotografie – die Betonwand-Fotografie – lässt sich über die komparative Analyse in spezifischer Weise charakterisieren. In erster Linie grenzt sie sich deutlich von Mädchenhaftigkeit ab und stellt die Subjektform Frau in den Vordergrund. Für Mädchenhaftigkeit, für Niedlichkeit und für Lachen scheint in der Optimierung kein Platz zu sein. In den Betonwand-Fotografien sieht Bronja eher wie eine junge Erwachsene denn wie ein Mädchen aus. Darin kommen aber unterschiedliche Weiblichkeitskonzeptionen zum Tragen. Sie manifestieren sich in der Übergegensätzlichkeit einer in der Präsentation ihres Körpers einerseits begehrenswerten, objektivierten, und andererseits in der aufrecht abgedrehten Körperhaltung selbst-ständigen, selbstbewussten jungen Frau. Diese Übergegensätzlichkeit wird mit der Drehung der Betonwand-Fotografie weiter pointiert. Dort tritt die objektivierte Puppenhaftigkeit besonders deutlich zutage, wird aber zugleich kritisch bespielt und ironisch dekonstruiert. Hierin spiegeln sich widersprüchliche, mitunter schwer miteinander zu vereinbarende gesellschaftliche Anforderungen an das Frausein wider, die als Austarieren von Objekt- und Subjektstatus deutlich werden. Zudem weist die optimale Fotografie insgesamt ein hohes Maß an Kontrolle auf: Kontrolle der Körperhaltung, Kontrolle des Ausdrucks, Kontrolle der Inszenierung.

Es folgt nun die Hinwendung zum Interviewmaterial. Anhand ausgewählter Interviewsequenzen wird zunächst rekonstruiert, welche Adressierungserfahrungen Bronja in ihrem Alltag macht (Kap. 5.1.2), mit denen sie fremdpositioniert und mit spezifischen Vorstellungen ihres So-Seins, So-Sein-Sollens oder So-Sein-Könnens konfrontiert wird. In einem weiteren Kapitel wird dann untersucht, in welchen Spannungsfeldern und Ambivalenzen sich ihre Subjektwerdung vollzieht, wie sie damit umgeht und wie sie imaginativ und habituell auf die Fremdpositionierungen Bezug nimmt (Kap. 5.1.3).

5.1.2 Interviewanalyse – Bronjas Adressierungserfahrungen: Die kranke Herzige zwischen Mobbing und Begehren

Dieses Kapitel widmet sich den Adressierungserfahrungen von Bronja. Im Interview werden vier Adressierungserfahrungen thematisch, die Bronjas Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken in unterschiedlicher Hinsicht prägen: Sie macht Erfahrungen des Mobblings, wird als »Herzige« adressiert, erlebt sich als Begehrenswerte und wird im Rahmen einer medizinischen Diagnose zu einem kranken Subjekt.

Mobbingerfahrungen: Ein nicht anerkennungswürdiges Subjekt

Bronja berichtet im Interview von Mobbing Erfahrungen, die sie nicht genauer ausführt, die sie aber auf die Oberstufenschulzeit¹⁰ begrenzt. Zum Zeitpunkt des Interviews ist sie 18 Jahre alt, womit die Mobbing Erfahrungen mindestens drei Jahre zurückliegen und abgeschlossen zu sein scheinen. Dennoch stellt das Mobbing sie als anerkennungswürdiges Subjekt in ihrer Identität nachhaltig in Frage:

»ich han huere lang Mueh kha mit dem Gedanke zum jetzt wüekli sege ›das bin ich (1) nur ich und ich bin nid perfekt‹ und ich han huere lang Mueh mit dem kha //mhm// und ä:hm jo darum isch es denn eigentlich eso usecho dass dass jo:: ((seufzt)) (1) ähm dass ich immer no das echli han so« (Interview Bronja, Z. 189–193).¹¹

In der Aussage »das bin ich (1) nur ich« dokumentiert sich ein Abgrenzungsprozess, im Rahmen dessen Bronja die Bewertungen durch Andere, die dem Mobbing inhärent sind, zurückweist und selbst bestimmt, wer sie ist. Die Weiterführung »und ich bin nid perfekt« verweist auf den Anspruch, perfekt zu sein, der ihr im Rahmen des Mobbing vermittelt wurde und mit dem sie als Bewältigungsstrategie auf das Mobbing reagierte, um die Angriffsfläche zu reduzieren. Vor diesem Hintergrund eine für sich anerkennbare Identität auszubilden wie auch die eigene Imperfektion einzugestehen, wird von Bronja als herausfordernder Prozess beschrieben, der weiterhin nachwirkt und im Werden begriffen ist (›dass ich immer no das echli han so«). So führt sie die Mobbing Erfahrungen als Grund dafür an, mit dem Post jedes einzelnen Bildes zu hadern:

»ich luegs denn a:: und bi eigentlich so parat zum=s poste und denn mach i=s trotzdem nid (.) aso bi mir isch immer so wenn i denn öpis schlussendli mol poste denn isch=s so riese Entwicklig bis ich überhaupt @det here cho bin@

10 Die Oberstufe entspricht im schweizerischen Schulsystem der 7. bis 9. Klasse, die in der Regel im Alter von 13 bis 15 Jahren besucht wird.

11 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich habe unheimlich lange Mühe gehabt mit dem Gedanken um jetzt wirklich zu sagen ›das bin ich (1) nur ich und ich bin nicht perfekt‹ und ich habe unheimlich lange Mühe mit dem gehabt //mhm// und ä:hm ja darum ist es dann eigentlich so rausgekommen dass dass ja:: ((seufzt)) (1) ähm dass ich immer noch das ein wenig so habe«

//mhm// will für mich isch halt immer so (1) ähm:: (1) i bi früehner i de Oberstufe gmobbt worde //mhm// für mich isch das immer so gsi (1) söll ich jetzt m::ich selber so darstelle (.) isch es (.) macht=s Sinn isch es isch es berechtigt isch es isch=s i mim Sinn (2) isch es in dem Sinn a::gmesse?« (Interview Bronja, Z. 179–185).¹²

Im Kontext des Postens von fotografischen Selbstdarstellungen und der damit einhergehenden Selbstexponierung stellt Bronja Fragen nach Sinnhaftigkeit (»macht=s Sinn«, »isch=s i mim Sinn«), Berechtigung (»isch es berechtigt«) und Angemessenheit (»isch es in dem Sinn a::gmesse«). Diese sind Ausdruck eines medienkompetenten, reflexiven Handelns und Entscheidens, denn sie antizipieren Gefahren, die mit fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken einhergehen können. Sie gehen aber auch darüber hinaus, denn in der Frage nach der Berechtigung dokumentiert sich, dass es für Bronja eine bedeutende Beurteilungsinstanz gibt, die über Recht und Unrecht der geposteten Fotografien entscheidet: die Personen, die sie gemobbt haben resp. potenziell weitere Personen, die sie mobben könnten. In diesem Zusammenhang ist ihre Frage »isch=s i mim Sinn« dann nicht nur als Frage danach zu verstehen, ob die Fotografie ihr entspricht oder gefällt, sondern auch, ob deren Post negative Konsequenzen für sie haben könnte. Handlungsleitend sind diesbezüglich Fremdwahrnehmungen bzw. die von Bronja antizipierten Blicke der Anderen, die über sie urteilen und sie potenziell verurteilen könnten und durch die es zu einem Gesichtsverlust kommen könnte. Entsprechend beschreibt sie den Weg zum Post einer fotografischen Selbstdarstellung als »riesige Entwicklung«, bei der sie angesichts von Unsicherheiten und Ängsten mehrmals kurz vor einem Post steht und das Vorhaben dann doch wieder verwirft.

Das Posten ist ein Prozess, der in der Kontrolle von Bronja liegt und der jenem Kontrollverlust gegenübersteht, der in Kauf genommen wird, wenn eine Fotografie in den virtuellen Raum digitaler sozialer Netzwerke entlassen wird. Obwohl es ihr emotional sehr viel abverlangt, postet Bronja Fotografien von sich. Diese unterliegen nicht nur ihrem prüfenden Blick, um nicht erneut

12 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich schaue es dann a::n und bin eigentlich so bereit um=s zu posten und dann mach ich=s trotzdem nicht (.) also bei mir ist immer so wenn ich dann etwas schlussendlich mal poste dann ist=s so riesige Entwicklung bis ich überhaupt @dorthin gekommen bin@ //mhm// weil für mich ist halt immer so (1) ähm:: (1) ich bin früher in der Oberstufe gmobbt worden //mhm// für mich ist das immer so gewesen (1) soll ich jetzt m::ich selber so darstellen (.) ist es (.) macht=s Sinn ist es ist es berechtigt ist es ist=s in meinem Sinn (2) ist es in dem Sinne a::ngemessen?«

Erfahrungen des Mobbing, der Degradierung und der Abwertung machen zu müssen. Auf ihre Unsicherheiten und Ängste reagiert Bronja auch mit zwei widerständigen Strategien. Zum einen postet sie vorzugsweise bewegte Bilder, »chlini Videosequenze« (ebd., Z. 201)¹³ und sogenannte »Boomerangs«¹⁴ (ebd.), auf denen sie nur während des Abspielens und somit nur »ganz churz« (ebd., Z. 202)¹⁵ für die Betrachtenden zu sehen ist. Sie möchte nicht festgehalten, nicht auf ein So-Sein festgelegt werden, sich den Blicken und damit auch der Bewertung entziehen. Zum anderen ringt sie sich spontan zum Post von Fotografien durch (»son=en Spontanentscheid«, ebd., Z. 197)¹⁶, um ihre inneren Blockaden zu überwinden. Hier übernimmt die körperleibliche Eigensinnigkeit die Macht und überwindet die kognitive Kontrolle von Bronja.

Die Herzige

Neben Adressierungserfahrungen der Nicht-Anerkennungswürdigkeit macht Bronja auch die Erfahrung, als »Herzige« adressiert zu werden, was sie als problematisch erachtet, weil es ihrem Selbstverständnis, dem, was sie ausdrücken und wie sie wahrgenommen werden möchte, widerspricht. So argumentiert sie zum Schminken:

»und d'Sach isch ebe (.) wenn ich ungeschminkt usgsehn (.) s=macht mich so viel jünger @ich gseh so@ (.) wie het mr denn meh so s'Gfühl ›oh ou::‹ weisch so das Herzige aso ich lös meh (.) s'Herzige us« (Interview Bronja, Z. 1206–1209).¹⁷

Bronja hat den Eindruck, als Herzige wahrgenommen und damit als »niedlich« oder »allerliebst« positioniert zu werden. Mit dieser Infantilisierung ist ent-

13 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »kleine Videosequenzen«.

14 Bei »Boomerangs« handelt es sich um eine spezifische Form einer kurzen Videosequenz. Sie laufen in Endlosschleife vor und zurück, womit sie sich von klassischen Videosequenzen mit einem zeitlichen Ablauf mit Anfang und Ende unterscheiden (vgl. Instagram Business Team 2017). Festgehalten werden damit zumeist Bewegungsabläufe, die vor und zurück zu sehen sind.

15 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ganz kurz«.

16 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »so=nen Spontanentscheid«.

17 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »und die Sache ist eben (.) wenn ich ungeschminkt aussehe (.) s=macht mich so viel jünger @ich sehe so@ (.) wie man hat dann mehr so das Gefühl ›oh ou::‹ weißt du so das Niedliche also ich löse mehr (.) das Niedliche aus«.

sprechend eine gewisse Unbedarftheit, Ungefährlichkeit und Unbeholfenheit konnotiert, die Bronja in der Adressierung als Herzige zu einem nicht ernst zu nehmenden Subjekt macht (vgl. Mühlen Achs 2003, S. 119). Diese Deutungen spiegeln sich im Klanglaut wider, den Bronja zur akustischen Untermalung des Herzigen wählt: »oh ou::;<«. Sie arbeitet demgegenüber mit Make-up daran, nicht zu jung auszusehen und infolgedessen in einer Subjektposition anerkannt zu werden, in der sie ernst genommen wird. Insofern dient Make-up nicht nur dazu, ihre Weiblichkeit auszuweisen, sondern auch dazu, ein bestimmtes (Körper-)Selbstbewusstsein herzustellen (vgl. Degele 2004, S. 143; Spohr 2018, S. 184).

Die Begehrtswerte

Nebst der Problematisierung der Wahrnehmung als ›Herzige‹ macht Bronja auch positive Erfahrungen der Anerkennung als begehrtswertes Subjekt bzw. begehrtswerte Frau. So schildert sie im Interview, was ein frischer Singlestatus in ihrem Bekanntenkreis und in ihren Kommunikationskanälen in digitalen sozialen Netzwerken auslöst:

»sobald du irgendwie Schluss hesch und es irgendwer weiss (.) denn isch das wien es Lauffüür und jede weiss es; und denn isch es (.) dini Privatnochrichte sprengt=s denn halbe und du kriegsch Nochrichte und (.) ›hey machsch jetzt öpis mit mir vilicht? will du bisch jetzt nüme vergeh' und das isch wüki aso es isch wien=en Ameisehuufe nochher und das isch halt extrem« (Interview Bronja, Z. 331–336).¹⁸

In der Hauptsache beschreibt sie als Eigenheiten von digitalen sozialen Netzwerken die beschleunigte Informationsverbreitung und die Niedrigschwelligkeit der Kontaktaufnahme. Sie problematisiert dabei das Überborden des Posteingangs mit Verabredungsanfragen durch Verehrer und stellt sich auf diese Weise als begehrtswertes Subjekt her. Die eher distanzierten Beschrei-

18 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »sobald du irgendwie Schluss hast und es irgendwer weiß (.) dann ist das wie ein Lauffeuer und jeder weiß es; und dann ist es (.) deine Privatnachrichten sprengt=s dann halb und du kriegst Nachrichten und (.) ›hey machst du jetzt etwas mit mir vielleicht? weil du bist jetzt nicht mehr vergeben« und das ist wirklich so es ist wie=eine Ameisenhaufen nachher und das ist halt extrem«.

bungen in »Du«-Form wendet sie in der Folge auf sich und konkludiert: »im Moment han i Rueh will @ich bin vergeh@« (ebd., Z. 341f.).¹⁹

Medizinische Diagnose: Das kranke und versehrte Subjekt

Gegenüber den eher implizit verhandelten Adressierungserfahrungen, ein begehrenswertes Subjekt zu sein, äußert sich Bronja im Interview im Kontext einer Nachfrage zu ihrer Körperhaltung auf der Betonwand-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1), die sie selbst mehrfach kommentiert, explizit zu einer körperlichen Erkrankung: »i han Skoliose« (Interview Bronja, Z. 1376).²⁰ Die Skoliose beschreibt sie selbst als eine Krümmung der Wirbelsäule, bei der die Wirbelsäule nur durch die Muskeln aufrecht gehalten werde. Ihre Erkrankung erscheint als etwas Unumstößliches, ihre Lebensrealität Kennzeichnendes und ist mit der Kontrolle ihrer Körperhaltung verbunden, da hängende Schultern und ein runder Rücken, die eine Wohlfühlposition für Bronja darstellen, die sie gerne einnimmt, schädlich für sie seien (vgl. ebd., Z. 1376–1382):

»won=ich das güebt ha mit em Korrigiere won i vor de Spiegel han müesse stoh und sege ha müsse ›jo jetzt dusch dini Schultere ufmache und denn liecht nach links oder zwei Grad nach so und so‹ eifach zum dim Chopf in Erinnerung rüefe ›dini Schultere münd grad sie‹ sust föhlt=s sich für mich au richtig ah //mhm// will ich weiss so chan i au sege so (.) wenn ich so stoh föhl ich mi nid nur selbstbewusst sondern ich chan au vo mir sege dur das was vorher gsi isch (2) ›das isch richtig‹ (.) will ich han druf higschafft dass es richtig isch //mhm// jo (6) //mhm// (4)« (Interview Bronja, Z. 1386–1392).²¹

Bronjas Schilderungen ist ein intensives Training zur Kontrolle ihrer Körperhaltung und zur Habitualisierung der aufrechten Haltung zu entnehmen. In der medizinischen Diagnose und dem damit verbundenen Training ist eine

19 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »im Moment habe ich Ruhe weil @ich bin vergeben@«.

20 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich habe Skoliose«.

21 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »als=ich das geübt habe mit dem Korrigieren als ich vor den Spiegel habe stehen und habe sagen müssen ›ja jetzt tust du deine Schultern aufmachen und dann leicht nach links und zwei Grad nach so und so‹ einfach um deinem Kopf in Erinnerung zu rufen ›deine Schultern müssen gerade sein‹ sonst föhlt=s sich für mich auch richtig an //mhm// weil ich weiß so kann ich auch sagen so (.) wenn ich so stehe fühle ich mich nicht nur selbstbewusst, sondern ich kann auch von mir sagen durch das was vorher gewesen ist (2) ›das ist richtig‹ (.) weil ich habe darauf hingearbeitet dass es richtig ist //mhm// ja (6) //mhm// (4)«.

Objektivierung ihrer Person und ihres Körpers angelegt. So muss sie im Training nicht sich, sondern ihrem Kopf etwas in Erinnerung rufen, und in der Formulierung, sie habe im Training etwas sagen müssen, klingt ein marionettenhaftes Nachsprechen von Formeln an. Im medizinischen Training wird ihr Körper zum Objekt, der auf bestimmte Haltungsnormen hin angepasst wird. Dabei wird deutlich, dass die Kontrolle des Körpers nicht nur eine Antwort auf ein medizinisches Problem ist, sondern dass sie auch eine soziale Dimension aufweist. Mit der aufrechten Körperhaltung fühlt sie sich selbstbewusst, womit ihr Selbstbewusstsein körperleiblich zugänglich und erfahrbar wird. Dieser positive Horizont verweist im Gegenhorizont jedoch auf ein irritiertes Selbstbewusstsein aufgrund der medizinischen Diagnose einer Skoliose. In der als richtig bezeichneten Körperhaltung ist sie sodann äußerlich wie auch innerlich aufgerichtet. Mit der Kontrolle des Körpers zur richtigen Haltung bearbeitet sie nicht nur die negative Erfahrung eines medizinisch relevanten Problems, sondern wendet es für sich positiv und kann mit der zur Korrektur der Skoliose erforderlichen aufrechten, ›richtigen‹ Körperhaltung Selbstbewusstsein verkörpern. Ebenso wie das medizinische Problem durch Training bearbeitet werden kann, scheint auch das Selbstbewusstsein bearbeitbar zu sein.

5.1.3 Interviewanalyse – Bronjas Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Die kontrolliert und diszipliniert schöne Erwachsene als Selbstbewusste und Freundliche

In diesem Kapitel werden über die Herstellung und Nachbearbeitung der Betonwand- und Schnappschuss-Fotografien (vgl. Abb. Bronja 1 bzw. 2 und Abb. Bronja 3), wie sie im Interview thematisiert werden, die Subjektformen und damit einhergehende Subjektnormen und Körperbilder, an denen die Selbstdarstellungen von Bronja imaginativ und habituell orientiert sind, analysiert. Ihre Körper- und Bildpraktiken werden über unterschiedliche Lebensbereiche und -erfahrungen erschlossen und ihr Optimierungshandeln wird dabei vertieft untersucht. Bronja möchte als Erwachsene und Selbstbewusste anerkannt werden, versteht aber auch die ›Freundliche, Nette und Lebensfrohe‹ als eine Charaktersvariante ihrer Person. In unterschiedlichen Lebensbereichen und so auch in ihren Körper- und Bildpraktiken ist Bronja an Kontrolle und Disziplin orientiert, wodurch sie ihren Körper zum Ausweis von Leistung macht. In ihren Selbstdarstellungen ist sie an Schönheits- und Attraktivitätsnormen orientiert, mit denen sie sich zwischen einer perfekten und authentischen Inszenierung bewegt.

Die Erwachsene und Selbstbewusste

Wie in den Rekonstruktionen von Bronjas Adressierungserfahrungen deutlich wurde, ist sie der Ansicht, von Anderen aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes als ›Herzige‹ wahrgenommen zu werden (vgl. Kap. 5.1.2). Sie jedoch möchte in der Subjektposition als Erwachsene und Selbstbewusste anerkannt werden und gibt im Kontext ihrer Wahrnehmung als ›Herzige‹ an:

»also stückweit git=s mir au das chli das Gfühl vo (.) ›ich bi im Fall übrigens (.) chli erwachse aso (.) nimm mich bitte so wahr« (Interview Bronja, Z. 1209f.).²²

In Bronjas Forderung, sie in ihrem Erwachsensein wahrzunehmen, dokumentiert sich zum einen eine Differenz zwischen dem eigenen körperleiblichen Erleben, eine Erwachsene zu sein, und der Wahrnehmung als Erwachsene durch Andere. Zum anderen wird deutlich, dass sie nur »chli«, also »etwas« erwachsen ist. Diese Relativierung des Status des Erwachsenseins macht deutlich, dass sie sich im Übergang ins Erwachsenenalter befindet und die Subjektposition der Erwachsenen (noch) nicht ganz für sich in Anspruch nimmt. Die Thematik des Erwachsenwerdens wird darüber hinaus schon sehr früh im Interview deutlich. Im Kontext der Vorstellung der für das Interview mitgebrachten Fotografien erläutert Bronja zur Betonwand-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1 bzw. 2), dass diese zwei Wochen vor ihrem achtzehnten Geburtstag entstanden sei (vgl. ebd., Z. 154–158). Diese Hervorhebung und der Umstand, dass es die Fotografie in die Auswahl für das Interview geschafft hat, signifizieren, dass ihr achtzehnter Geburtstag, der in der Schweiz und weiteren Ländern für Volljährigkeit und den Eintritt in das Erwachsensein steht, von Bedeutung für sie ist.

Bronja ist aber nicht nur der Ansicht, dass sie nicht oder zu wenig als Erwachsene wahrgenommen wird, sondern auch, dass ihr ein weiterer wichtiger Aspekt ihrer Persönlichkeit teilweise abgesprochen werde: ihr Selbstbewusstsein. Hier kommt Bronja auf das im Titel dieses Falles angeführte Zitat »das isch das Optimale vo mir« zu sprechen, wenn sie beschreibt, was sie in der Betonwand-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1) sieht:

22 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »also stückweit gibt=s mir auch das ein wenig das Gefühl von (.) ›ich bin im Fall übrigens (.) ein wenig erwachsen also (.) nimm mich bitte so wahr«.

»(3) Ich seg jetzt mal das was ich im Moment jetzt @i mir gsehn@ //mhm// (.)
 aso (2) das isch das Optimale vo mir das das repräsentiert (.) die Person (.) wo
 ich nid immer bin //mhm// (2) klar ich mein ich bin sehr en selbstbewusste
 Mänsch (.) aber i find (.) unter de Wuche wür mer mir das jetzt wohrschiendli
 nid so zuetraue (.) klar im Unterricht wohrschiendli scho und () ir-
 gendwie so oder au wenn ich mich üssere scho au (.) aber ich find das Bild
 strahlt es Stuck wiet au Selbstbewusstsie us //mhm// dur d'Körperhaltig el-
 lei scho ich han offeni Schultere (1) ich stell mich nid grad zu de Person aber
 ich han d'Schultere trotzdem offe //mhm// aso ich mein wenn i so stoh würd
 ((Bronja macht den Rücken rund und drückt die Schultern nach vorne)) denn wür
 mer meine ›jo verschlosse‹ und so wieter und so fort« (Interview Bronja, Z.
 817–826).²³

Das Optimale, das Bronja nicht immer ist, liegt für sie im Ausdruck von Selbstbewusstsein. Trotz ihrer klaren argumentativen Selbstpositionierung (»klar ich mein ich bin sehr en selbstbewusste Mänsch«) differenziert sie diese Aussage kontextspezifisch. Selbstbewusstsein werde ihr vorwiegend dann zugeschrieben, so Bronjas Vermutung (»wohrschiendli«), wenn sie sich, wie z. B. im Unterricht, verbal äußern und ihr Wissen präsentieren könne oder wenn sie, wie am Wochenende fürs Ausgehen, möglichst perfekt hergerichtet sei (vgl. ebd., Z. 139–142). Ist sie aber auf ihren nicht in spezifischer Weise hergerichteten Körper zurückgeworfen, besteht keine Kongruenz zwischen dem eigenen Empfinden von Selbstbewusstsein und dessen Wahrnehmung durch Andere. Entsprechend versucht sie Selbstbewusstsein über eine aufrechte Körperhaltung mit offenen Schultern zu verkörpern und hierüber die Überzeugung vom eigenen Wert und Können auszuweisen. Diesbezüglich gibt sie sogar an, Bücher über Körpersprache gelesen zu haben (vgl. ebd., Z. 827–829).

- 23 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »(3) Ich sag jetzt mal das was ich im Moment @in mir sehe@ //mhm// (.) also (2) das ist das Optimale von mir das das repräsentiert (.) die Person (.) die ich nicht immer bin //mhm// (2) klar ich meine ich bin sehr ein selbstbewusster Mensch (.) aber ich finde (.) unter der Woche würde man mir das jetzt wahrscheinlich nicht so zutrauen (.) klar im Unterricht wahrscheinlich schon und () irgendwie so oder auch wenn ich mich äußere schon auch (.) aber ich finde das Bild strahlt ein Stück weit auch Selbstbewusstsein aus //mhm// durch die Körperhaltung alleine schon ich habe offene Schultern (1) ich stelle mich nicht gerade zu der Person aber ich habe die Schultern trotzdem offen //mhm// also ich meine wenn ich so stehen würde ((Bronja macht den Rücken rund und drückt die Schultern nach vorne)) dann würde man meinen ›ja verschlossen‹ und so weiter und so fort«.

Nicht auf den Status der Herzigen, des nicht ernst zu nehmenden Subjekts reduziert und in den Subjektpositionen der Selbstbewussten und Erwachsenen anerkannt zu werden, wird im Sinne der Habitualisierung als Arbeit am Körper und an der Verkörperung von Subjektformen deutlich. Ihr kommt die Rolle zu, das eigene Empfinden für Andere, aber auch für sich selbst auszudrücken, es herzustellen, zu bestätigen und zu verstärken. So sieht Bronja nämlich vermittelt über das Körperäußere etwas ›in sich‹ in der Betonwand-Fotografie (»was ich im Moment jetzt @i mir gsehn@«). Damit wird die Außensicht auf sich selbst betont, die es ermöglicht, vermittelt über das Äußere etwas in ihrem Inneren zu erkennen.

Die Freundliche, Nette und Lebensfrohe

Des Weiteren betrachtet sich Bronja selbst auch als freundliche, nette und lebensfrohe Person. Die verschiedenen fotografischen Selbstdarstellungen auf ihrem Instagram-Account ermöglichen es ihr, ihre unterschiedlichen Charaktereigenschaften zu präsentieren:

»denn wür=i sege das sind zwei ich seg jetzt mol zwei Facette (.) s'einte das Erste Selbstbewusste vo mir [Abb. Bronja 1 bzw. 2] wo sehr strikt isch //mhm// (.) und das andere [Abb. Bronja 3] isch meh so das das Fründliche Nette [...] aso das so eher das lebensfrohe Ich das wo au Seich mache chan //mhm// wo mä au huere viel chan mache« (Interview Bronja, Z. 1322–1330).²⁴

Die körperleiblichen Ausdrucksgehalte der Betonwand- und der Schnappschuss-Fotografie kann Bronja sehr klar voneinander unterscheiden, denn die beiden Fotografien würden »zwei Facette« von ihr zeigen. Die Betonwand-Fotografie drückt für sie Selbstbewusstsein und Striktheit aus. Damit ist auf die bereits angeführte Selbstbewusste verwiesen, und das »strikt« fügt dem die Charakterzüge der Strenge und Zielstrebigkeit hinzu. Davon unterscheidet sie die Schnappschuss-Fotografie, die für Bronja für »das Fründliche Nette« bzw. »das lebensfrohe Ich« steht, das im »Seich mache« ausgelassen und zugewandt sein und mit dem Vielfältiges unternommen werden kann. In dieser

24 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »dann würde=ich sagen das sind zwei ich sage jetzt mal zwei Facetten (.) das eine das Erste Selbstbewusste von mir [Abb. Bronja 1 bzw. 2] das sehr strikt ist //mhm// (.) und das andere [Abb. Bronja 3] ist mehr so das das Fründliche Nette [...] also das so eher das lebensfrohe Ich das auch Unfug machen kann //mhm// mit dem man auch unheimlich viel machen kann«.

Kontrastierung der mit den Fotografien symbolisierten Charaktereigenschaften erscheint das selbstbewusste und strikte Ich der Betonwand-Fotografie stärker auf sich selbst bezogen und fordernd im Verfolgen bestimmter Ziele. Deutlich wird aber, dass Bronja verschiedene Charaktereigenschaften und Facetten aufweist, die sich nicht alle in einem Bild festhalten lassen und die auch danach unterschieden werden können, was ihrem ›Optimalen‹ entspricht und was nicht.

Das kontrollierte und disziplinierte neoliberale Subjekt

Bronjas Handeln zeichnet sich insgesamt durch ein hohes Maß an Kontrolle und Disziplin aus, das sich als habitualisierte Orientierung in unterschiedlichen Lebensbereichen und auch in ihren Körper- und Bildpraktiken dokumentiert. Kontrolle zeigt sich beispielsweise in einer Lehre als Laborantin, die Bronja begonnen hatte und anhand derer sie ihre auch in weiteren Lebensbereichen prägende Haltung beschreibt: »eimal kontrolliere doppelt kontrolliere wenn=s sie muess drüfach kontrolliere« (Interview Bronja, Z. 1384).²⁵ Kontrolle kennzeichnet auch die Prozesse des Herstellens und Bearbeitens von Fotografien. So beschreibt Bronja mit Blick auf das Anfertigen der Betonwand-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1 bzw. 2) das Ziel eines ernsten Ausdrucks, der zum Aufnahmezeitpunkt mit der vorherrschenden lustigen Atmosphäre, in der Bronja und ihr Freund viel gelacht haben, konfligierte (vgl. ebd., Z. 1357–1363). Entsprechend musste Bronja die körperleibliche Regelung des Lachens für die Fotografie kontrollieren, ehe »noch dem Bild direkt glacht« (ebd., Z. 1361)²⁶ wird. In diesem Sinne zeichnet sich die Betonwand-Fotografie als eine kontrollierte Inszenierung aus, mit der der eigensinnige Leib unterdrückt und eine Imagination erzeugt wird. Gleichwohl tritt die Kontrolle der fotografischen Selbstdarstellungen in ein Spannungsverhältnis zu deren Nicht-Kontrollierbarkeit. Denn Bronja räumt ein, dass eine Fotografie »eigentlich i de Regle nie so usehnt wie mr=s sich vorstellt« (Interview Bronja, Z. 1370).²⁷ Die Inszenierung wird gestört vom eigensinnigen Leib ebenso wie von der Eigenheit von Fotografie, eben nie einfach die Realität abzubilden. Die Herstellung einer Fotografie wird in Bronjas Ausführungen

25 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »einmal kontrollieren doppelt kontrollieren wenn=s sein muss dreifach kontrollieren«.

26 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »nach dem Bild direkt gelacht«.

27 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »eigentlich in der Regel nie so rauskommt wie man=s sich vorstellt«.

mithin als Akt erkennbar, der letztlich nicht kontrollierbare Variablen umfasst und im Betrachten der erstellten Fotografien ein Moment der Überraschung beinhaltet. Dass eine Fotografie nie so rauskommt, wie man es sich vorstellt, heißt einerseits, dass es unmöglich ist, die inneren Bilder von sich eins zu eins in ein materialisiertes Bild zu übertragen. Andererseits eröffnet es die Möglichkeit, Unerwartetes und Neues an oder in sich zu entdecken, mit dem man sich identifizieren kann. Weitere zu kontrollierende Momente stellen aber sowohl die Auswahl der Bilder für einen Post als auch deren Nachbearbeitung dar. Im Kontext der Nachbearbeitung von Fotografien dokumentiert sich eine ausgeprägt kontrollierende Bildpraktik, mit der Bronja die Blickführung der Bildbetrachtenden gezielt zu steuern versucht. Bronja reflektiert beispielsweise zum Zuschnitt der Betonwand-Fotografie:

»ich find=s so isch es au meh zentriert so (.) will sus isch irgendwie so sus luegend d'Lüt (2) zum Biespiel jetzt egal uf was du weisch Lüt aso ich ha s'Gfühl die meiste Lüt lueged wohrschiendli uf die grellsti Farb i dem- aso (.) uf die uffälligsti Farb in dem Bild und das isch de roti Lippestift //mhm// nochher vo döte (.) wenn du nochher no die bl- s'Blau vo de Hose druf hesch //mhm// denn luegsch du automatisch vo do ((*sie deutet auf die roten Lippen*)) do ((*sie deutet auf die blaue Jeans*)) here und wieter und wieter und tüfer (.)« (Interview Bronja, Z. 879–885).²⁸

Vor dem Hintergrund der Aufmerksamkeitslenkung durch die Farben im Bild, die Bronja rekonstruiert, wähnt sie einen Blick der Bildbetrachtenden, der von der blauen Hose aus »wieter und wieter und tüfer« gehe. Entsprechend gilt es, diesen Blick zu führen, damit er im Tiefergehen nicht unter die Oberfläche oder hinter die Fassade blickt, damit er nicht sieht, was er nicht sehen soll. Deswegen hat Bronja die Betonwand-Fotografie auf eine Quadratform zugeschnitten und die blaue Hose aus dem Bild entfernt (vgl. ebd., Z. 874–887).

28 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich find=s so ist es auch mehr zentriert so (.) weil sonst ist irgendwie so sonst schauen die Leute (2) zum Beispiel jetzt egal auf was du weißt Leute also ich habe das Gefühl die meisten Leute schauen wahrscheinlich auf die grellste Farbe in dem- also (.) auf die auffälligste Farbe in dem Bild und das ist der rote Lippenstift //mhm// nachher von dort (.) wenn du nachher noch die bl- das Blau von der Hose drauf hast //mhm// dann schaust du automatisch von dort ((*sie deutet auf die roten Lippen*)) dort ((*sie deutet auf die blaue Jeans*)) hin und weiter und weiter und tiefer (.)«.

Hinsichtlich der ›Kontrolle‹ gilt auch in einem allgemeineren Sinne, dass Bronja in ihrem Leben sehr diszipliniert auf ihre Ziele hinarbeitet und Leistung erbringt:

»ich setz mir viel Ziel i mim Läbe und für mich isch halt wichtig dass ich (.) au wenn zum Biespiel wenn=i zum Biespiel weiss i so und so viel Johr weiss i i will da::s mache (.) es brucht Ziet bis ich überhaupt mal det here chum will (.) bis mer döt übere chunt muess mer über tuusig Steinli und denn isch döt no en Baum und (.) und so wieter und so fort (.) und darum (2) dass ich eigentlich das will« (Interview Bronja, Z. 463–467).²⁹

In der Sequenz wird deutlich, dass Bronja sich als zielstrebigen Menschen charakterisiert. Selbst wenn ihre Ziele in entfernter Zukunft liegen, arbeitet sie auch angesichts von Widrigkeiten konsequent auf deren Erreichen hin. Dies dokumentiert sich in der Fokussierungsmetapher von »tuusig Steili« und »en Baum«, die, als Hürden fungierend, in ihrer Vielzahl und ihrer Grösse auf dem Weg zum Ziel bewältigt und überwunden werden müssen und Bronja nicht aufzuhalten vermögen. Im Interview zeigt sich immer wieder – wie schon im Kontext des medizinischen Trainings (vgl. Kap. 5.1.2) –, dass die von Bronja geleistete Arbeit auch eine Arbeit am Körper ist und sie dazu in der Lage ist, sich und ihren Körper zu disziplinieren und konsequent an sich zu arbeiten. Sie berichtet, wie sie mit körperlichen Makeln umgeht, die auf Fotografien zu sehen sind oder zu sehen sein könnten:

»zum Biespiel seg=i (.) ›jo aber jetzt (.) do han i jetzt irgendwie no chli Problemzo::ne‹ und wem=mer das vo vorne fötelet denn isch das so chli (.) @das passt mr denn eifach nid@ //mhm// denn weiss i (.) genau döt muss ich no trainiere //mhm// will ich bin denn ich lueg denn d'Sache a und find.›do muss i do muss i do muss i‹ //mhm// aber denn mach i=s denn au« (Interview Bronja, Z. 1474–1479).³⁰

29 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich setze mir viele Ziele in meinem Leben und für mich ist halt wichtig dass ich (.) auch wenn zum Beispiel wenn=ich zum Beispiel weiß in so und so vielen Jahren weiß ich ich will da::s machen (.) es braucht Zeit bis ich überhaupt mal dort hin komme weil (.) bis man dort rüber kommt muss man über tausend Steinchen und dann ist dort noch ein Baum und (.) und so weiter und so fort (.) und darum (2) dass ich eigentlich das will«.

30 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »zum Beispiel sage=ich (.) ›ja aber jetzt (.) da habe ich jetzt irgendwie noch etwas Problemzo::ne‹ und wenn=man das von vorne fotografiert dann ist das so etwas (.) @das passt mir dann einfach nicht@ //mhm// dann

Problemzonen, die sie an ihrem Körper ausmacht, sind für Bronja Anlass für Arbeit an ihrem Körper und werden im Sinne von Schönheitsmakeln wegtrainiert. Dieses Training ist zielgerichtet (»genau döt muss ich no trainiere«) und konsequent (»aber denn mach i=s denn au«). Dabei steckt in der wiederholenden Formulierung »do muss i do muss i do muss i do muss i« nicht nur eine Zielgerichtetheit, sondern angesichts des Entdeckens verschiedener oder vieler zu bearbeitender Problemzonen auch ein gewisser Perfektionismus. Dieser vollzieht sich in einem Zwangskontext des Müssens. Es wird deutlich, dass im Erbringen der für die anvisierten Ziele erforderlichen Leistungen eigene Bedürfnisse zurückgestellt werden können und müssen. Insbesondere durch die Arbeit am Körper und dessen Problemzonen wird der Körper objektiviert und zum Ausdruck von Leistung; Bronja wird in diesem Sinne zu einem neoliberalen Subjekt (vgl. Bröckling 2013; Franke 2005, S. 262).

Schönheits- und Attraktivitätsnormen entsprechen

Im Kontext des Körpers als Ausweis von Leistung ist Bronja in ihren Selbstdarstellungen an Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen orientiert, die sich im Wegtrainieren von Problemzonen insoweit bereits im Ideal des sportlichen und schlanken Körpers gezeigt haben. Gegenüber solchen Problemzonen gibt es zugleich Aspekte von Bronjas Körper, die sich nicht durch Training an Schönheits- und Attraktivitätsnormen anpassen lassen. Bronja ist mit unterschiedlichen Aspekten ihres Gesichts unzufrieden. So ist sie beispielsweise der Meinung, sie habe ein rundes Gesicht, bei dem die Wangen »halt eher echli hamstermässig« (Interview Bronja, Z. 993)³¹ aussähen, ihre Nase sei zu grob oder zu breit (vgl. ebd., Z. 1106–1109) und auch ihr Lachen gefällt ihr nicht:

»@ich lach so breit@ denn isch immer so mini Auge werdent so chli: und mini Lippe so schma::l dass es eigentlich scho wieder fast (.) klar jede Mensch isch schön. (.) uf sini Art aber (.) ich find mich persönlich nid so schön wenn ich voll am Lache bin (.) das gseht eifach ko- i mine Auge echli komisch us //mhm// will ich eifach wüerkli so:: mit zuene Auge lache« (Interview Bronja, Z. 1081–1085).³²

weiß ich (.) genau dort muss ich noch trainieren //mhm// weil ich bin dann ich schau dann die Sache an und finde »da muss ich da muss ich da muss ich da muss ich« //mhm// aber dann mach ich=s dann auch«.

31 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »halt eher ein wenig hamstermässig«.

32 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »@ich lache so breit@ dann ist immer so meine Augen werden so klei::n und meine Lippen so schma::l dass es eigentlich schon

Im Verweis auf das zu breite Lachen, die zu kleinen Augen und zu schmalen Lippen dokumentieren sich weit verbreitete Schönheits- und Attraktivitätsideale von Frauen: volle Lippen und große Augen. Im Gegenhorizont der runden Wangen und der groben Nase steht das Schönheitsideal der feinen Gesichtszüge, wobei die runden Wangen auch ein Zeichen der Mädchenhaftigkeit darstellen, die einem erwachsenen Frauengesicht entgegenstehen. Trotz des Lachens hat Bronja die Schnappschuss-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 3) auf Instagram gepostet, weil der Winkel und ein »Highlight« (ebd., Z. 1107) auf ihrer Nase diese »optisch feiner« (ebd., Z. 1107f)³³ aussehen ließen. Die vorteilhaft aussehende, gängigen Schönheitsnormen entsprechende Nase vermag somit die Skrupel, sich mit einem Lachen selbst darzustellen, zu überwinden. Die von Bronja identifizierten Makel bearbeitet sie im Herstellungsprozess durch den Aufnahmewinkel der Selbstdarstellungen, der sich aus der Positionierung von Kamera und Körper bzw. Gesicht zueinander ergibt. So richtet sie z.B. in der Betonwand-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1 bzw. 2) ihr Gesicht der Kamera nicht frontal entgegen, sondern wendet es ab. Damit nutzt sie eine Spezifik des Mediums der Fotografie – die Erzeugung eines Bildes aus einem bestimmten Aufnahmewinkel –, um vermeintliche Makel zu verbergen. In der Nachbearbeitung der Fotografien agiert Bronja mit Filtern, mit denen sie regelhaft das Licht, die Farben und die Körnung der Fotografien bearbeitet (vgl. ebd., Z. 1138–1187), mit denen aber z.B. auch Hautunreinheiten retuschiert werden können (»d'Unrhei- Unreinheiten uf dinere Huut verschwindend« (ebd., Z. 370f.)³⁴, um dem Ideal reiner Haut gerecht zu werden.

Selbstdarstellungen als authentisch wirkende Perfektionierung

Die Selbstdarstellungen von Bronja sind an Perfektion und Authentizität orientiert. Vor dem Hintergrund der Orientierung an Schönheits- und Attraktivitätsnormen konkludiert Bronja zu den schlussendlich in digitalen sozialen Netzwerken geposteten Fotografien:

wieder fast (.) klar jeder Mensch ist schön. (.) auf seine Art aber (.) ich finde mich persönlich nicht so schön wenn ich voll am Lachen bin (.) das sieht einfach ko- in meinen Augen etwas komisch aus //mhmm// weil ich einfach wirklich so:: mit geschlossenen Augen lache«.

33 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »optisch feiner«.

34 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »die Unrhei- Unreinheiten auf deiner Haut verschwinden«.

»jo eigentlich wett ich ebe dass (.) die Lüüt denn eigentlich ebe schlussendli das vo mir gsehd wo (1) °ich seg=s mol° perfekt isch will ich find das schöner als das wo ich @under@ ((*schnaubendes Lachen*)) de Wuche (quasi) darstelle (1) rein üsserlich bezoge« (Interview Bronja, Z. 143–146).³⁵

Angestrebt ist somit ein perfektes Erscheinungsbild, das (vermeintliche) Mängel verbirgt und die »schöner« Seite präsentiert, wie es ihr am Wochenende, etwa wenn sie ausgeht, besser gelingt als unter der Woche. Mithin kann Bronja in fotografischen Selbstdarstellungen ein perfektioniertes, Schönheits- und Attraktivitätsnormen entsprechendes Bild von sich entwerfen. Dies ist aber nicht so einfach. Sie pointiert: »bi mir isch meistens eso ich mach (.) tausig Bilder (1) passe tut mer eis« (ebd., Z. 314f.).³⁶ Entsprechend wurden im Kontext der Herstellung der Betonwand- und Schnappschussfotografie (vgl. Abb. Bronja 1–3) rund »130« (ebd., Z. 889) Fotografien angefertigt: »es sind //mhm// meh so (.) ganz vieli Föteli uf eimol damit //mhm// uf garantiert uf irgendeinem lachsch oder öpis machsch wo zum Biespiel vorteilhaft chönt sie« (ebd., Z. 893f.).³⁷ Dieser Perfektionierung des Körpers sind aber Grenzen gesetzt. Während bei der Bilderstellung der Aufnahmewinkel justiert und mit der Bildbearbeitung Licht, Farbe und Körnung vielfältig changiert werden, darf die Körperform nicht verändert werden:

»ich han mr au scho überleit ob ich söll Föteli quasi mit ere Art Programm quasi ich mach jetzt mini Nase mol @bitz chliner@ ((*Während Bronja diese Worte spricht, tippt sie sich mit dem Zeigefinger auf ihre Nasenspitze. Ich bin irritiert, dass sie ihre Nase als verkleinernswert markiert, ist sie mir doch völlig normal erschienen*)) oder jetzt lahn i s'Chüni (.) chli chliner oder irgendwie so das han=i mir alles au scho überleit (.) aber ich ha=s denn schlussendlich nid gmacht (.) will (.) also erstens die meiste Apps @unter@ ((*schnaubendes Lachen*)) und @zweitens@ und zweitens (.) wem=mr=s halt macht (.) es isch immer so du

35 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ja eigentlich möchte ich eben dass (.) die Leute dann eigentlich eben schlussendlich das von mir sehen das (1) °ich sag=s mal° perfekt ist weil ich finde das schöner als das was ich @unter@ ((*schnaubendes Lachen*)) der Woche (quasi) darstelle (1) rein äußerlich bezogen«.

36 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »bei mir ist meistens so ich mache (.) tausend Bilder (1) passen tut mir eins«.

37 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »es sind //mhm// mehr so (.) ganz viele Fotos auf einmal damit du //mhm// auf garantiert auf irgendeinem lachst oder etwas machst das zum Beispiel vorteilhaft sein könnte«.

hesch so im Hinterkopf das schlechte Gwüsse (.) ich han das bea::rbeite das
isch würrlich nid so guet« (Interview Bronja, Z. 357–365).³⁸

Die Nase und das Kinn, die Bronja zu groß zu sein scheinen, werden von ihr auf den Fotografien nicht mittels Bildbearbeitungsprogrammen verkleinert. Für diese Entscheidung rekurriert sie auf das Gewissen. Dabei handelt es sich um einen auf ethischen und moralischen, individuellen wie auch gesellschaftlichen Werten basierenden, verinnerlichten Kompass für das eigene Handeln. Das Verkleinern der Nase und des Kinns bzw. Verändern der Körperform würde vor dem Hintergrund ihrer Gewissensbisse eine Täuschung und einen Betrug gegenüber sich selbst, aber auch gegenüber Anderen darstellen. Es dokumentiert sich hierin die Orientierung an einer Authentizitätsnorm. Digitale soziale Netzwerke sind für Bronja keine Orte, an denen sie frei mit dem eigenen Erscheinungsbild experimentiert oder experimentieren darf. Erzeugt wird mit den in Grenzen optimierten Bildern somit eine authentisch wirkende Perfektionierung.

5.1.4 Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Vergeschlechtlichtes Erwachsenwerden als kontrollierte Arbeit am Körper

Für den Fall Bronja ist ein vergeschlechtlichtes Erwachsenwerden kennzeichnend, das sich im Horizont unterschiedlicher habitueller Verunsicherungen vollzieht. Diese habituellen Verunsicherungen ergeben sich einerseits aus Mobbing Erfahrungen, die Bronja vermittelt haben, ein nicht anerkennungswürdiges Subjekt zu sein, und die ihre Körper- und Bildpraktiken nachhaltig prägen. Andererseits ergeben sich Verunsicherungen aus bestimmten in den

38 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich habe mir auch schon überlegt ob ich Fotos soll quasi mit einer Art Programm quasi ich mache jetzt meine Nase mal @etwas kleiner@ ((Während Bronja diese Worte spricht, tippt sie sich mit dem Zeigefinger auf ihre Nasenspitze. Ich bin irritiert, dass sie ihre Nase als verkleinernswert markiert, ist sie mir doch völlig normal erschienen)) oder jetzt lasse ich das Kinn (.) etwas kleiner oder irgendwie so das habe ich mir alles auch schon überlegt (.) aber ich hab=s dann schlussendlich nicht gemacht (.) weil also erstens die meisten Apps sind kostenpflichtig; (.) und @zweitens@ und zweitens (.) wenn=man=s halt macht (.) es ist immer so du hast so im Hinterkopf das schlechte Gewissen (.) ich habe das bea::rbeitet das ist wirklich nicht so gut«.

Subjektwerdungsprozessen angelegten Spannungsfeldern und Ambivalenzen. Diese wurden ausgehend von einer Fotografie untersucht, die Bronja als »das isch das Optimale vo mir«³⁹ charakterisiert, die mithin als Imagination von etwas fungiert, zugleich aber im Kontext einer Vielfalt anderer Darstellungen und Charaktereigenschaften von Bronja zu betrachten ist. Nachfolgend wird zusammenführend erörtert, wie Bronja von Anderen adressiert wird, wie sie selbst gesehen werden möchte bzw. wie sie sich sieht und auf ihren fotografischen Selbstdarstellungen vor diesem Hintergrund positioniert und wie sie mit den Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung umgeht.

In der Analyse werden zwei Subjektformen sehr deutlich, die für Bronja von Bedeutung sind: die Erwachsene und die Selbstbewusste. Mit beiden Subjektformen grenzt sich Bronja von der ›Herzigen‹ und damit von einem nicht ernst zu nehmenden Subjekt ab, als das sie sich aufgrund ihrer äußeren Erscheinung vielfach wahrgenommen fühlt. Die Subjektwerdungsprozesse im Kontext dieser beiden Subjektformen unterscheiden sich aber voneinander. Im Erwachsensein möchte Bronja vor dem Hintergrund, dass sie bereits 18 Jahre alt ist, anerkannt werden. Dabei bleibt unklar, was für ein Verständnis von Erwachsensein Bronja hat. Sie schreibt sich diesen Subjektstatus selbst (noch) nicht vollumfänglich zu. Im Status der Selbstbewussten positioniert sich Bronja demgegenüber sehr explizit. Gleichwohl lässt sich im Kontext von Bronjas Adressierungserfahrungen eine habituelle Verunsicherung ihres (Körper-)Selbstbewusstseins eruieren, die mit der Diagnose einer Skoliose und der darin angelegten Objektivierung einhergeht. Weitere habituelle Verunsicherungen ergeben sich aus der Nicht-Anerkennung der Subjektposition der Selbstbewussten. Es gibt Kontexte, in denen sie ihrer Vermutung nach als selbstbewusste Person wahrgenommen wird, so in Kontexten wie der Schule, in denen sie sich verbal äußern kann. Ist sie aber auf ihren körperlichen Ausdruck reduziert, würde man ihr jenes Selbstbewusstsein weniger zutrauen, so Bronjas Einschätzung. Bronja eruiert hinsichtlich beider Subjektpositionen dieselbe Problematik: die Nicht-Anerkennung durch Andere aufgrund ihrer körperlichen Erscheinung. Vor dem Hintergrund dieser Problemdeutung vollzieht sich die Subjektwerdung als Arbeit am Körper. Um als Erwachsene wahrgenommen zu werden, behilft sie sich mit Make-up, um weniger jung auszusehen und für sich ein (Körper-)Selbstbewusstsein herzustellen. Zum

39 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »das ist das Optimale von mir«.

Thema Selbstbewusstsein hat sie Fachbücher studiert und erkennt es in einer aufrechten Körperhaltung. Da auch die Skoliose eine bewusst trainierte aufrechte Körperhaltung nahelegt, kann sie die Objektivierung ihres Körpers positiv wenden und hierüber Selbstbewusstsein verkörpern. Bronja ist darum bemüht, aufgrund der Arbeit an ihrem eigenen Körper von Anderen in bestimmten Subjektpositionen anerkannt zu werden und sich auch selbst darin anzuerkennen. Insbesondere in Bezug auf das irritierte (Körper-)Selbstbewusstsein dokumentiert sich, wie dieses in der aufrechten Körperhaltung leiblich erfahren, (zurück)erlangt und (weiter) etabliert werden kann.

Das Erwachsenwerden vollzieht sich vergeschlechtlicht, was sich darin äußert, dass Bronja sich auf der als optimal bezeichneten Betonwand-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 1 bzw. 2) als junge Frau zu sehen gibt und sich damit vom Mädchensein abgrenzt. Gegenüber dem Bild der Kindfrau (vgl. Abb. Bronja 3) vereint sie in der Betonwand-Fotografie das Bild der begehrten und objektivierten Frau mit dem Bild der selbstständigen und selbstbewussten Frau. Sowohl das Erwachsensein als auch das Selbstbewusstsein sind nicht im So-Sein angekommen, sondern im Werden begriffen. In der Diskrepanz zwischen empfundener und verkörperter Subjektposition dokumentiert sich eine grundlegende Problematik des Werdens eines Subjekts: neue Subjektformen und -positionen einnehmen und bisherige Subjektformen und -positionen ablegen bzw. ambivalente und widersprüchliche Subjektformen und -positionen in einer Gleichzeitigkeit austarieren zu müssen, um darin anerkennungsfähig zu sein. Das Erwachsensein und das Selbstbewusstsein sind insofern (noch) nicht habitualisiert, als Bronja zu diesem Zweck bei der Herstellung der Betonwand-Fotografie äußerst kontrolliert vorgeht, wohingegen das Mädchenhafte, Nette, Freundliche und Lebensfrohe, das auf der Schnappschuss-Fotografie (vgl. Abb. Bronja 3) zum Ausdruck kommt, im gelöst-spontanen Setting zutage tritt. Die Subjektwerdung, die Verkörperung der anvisierten Subjektformen, verfolgt Bronja – den ihre Handlungen in unterschiedlichen Lebensbereichen prägenden habituellen Orientierungen entsprechend – kontrolliert und diszipliniert. So stellt sie nicht nur ihre Bedürfnisse zur Erreichung ihrer Ziele im Leben zurück, sondern unterdrückt auch leibliche Regungen, um auf einer Fotografie den angestrebten Ausdruck zu erzeugen. Wenngleich Bronja versucht, Imperfektion zuzulassen, wird im Rahmen ihrer Selbstdarstellungen sehr deutlich, wie sie in der Orientierung an Schönheits- und Attraktivitätsnormen sowie der Verkörperung von Selbstbewusstsein versucht, perfekte Bilder von sich zu entwerfen. Um diesem Ideal zu entsprechen, behilft sie sich mit unterschiedlichen Mitteln. Einerseits trägt sie

Make-up und Accessoires, präsentiert sich in der aufrechten bzw. »richtigen« Körperhaltung oder trainiert Makel an ihrem Körper konsequent weg. Andererseits nutzt sie die technischen Möglichkeiten der digitalen Fotografie. So wird bei der Bilderzeugung der Aufnahmewinkel berücksichtigt oder werden die erzeugten Fotografien digital nachbearbeitet. Damit können die besten Seiten hervorgehoben und vermeintliche Makel verborgen werden. Über die Arbeit am Körper wird der Körper zum Ausweis von Leistung. Bronja kann sich auf diesem Wege als neoliberales, leistungsfähiges Subjekt ausweisen. In der darin angelegten Orientierung an einer Kontrollierbarkeit des eigenen Lebens wie auch der eigenen Selbstdarstellung dokumentieren sich zugleich Unsicherheiten und Ängste. In den mit der Subjektwerdung verbundenen Balanceakten verbirgt sich nicht nur das Risiko der Verkennung oder der Nicht-Anerkennung, sondern auch der Missachtung und Diffamierung. So stellt Bronjas Selbstbewusstsein ein fragiles Konstrukt dar, das mit jedem Post wieder irritiert werden könnte. Entsprechend wird der Blick der Anderen so weit wie möglich kontrolliert bzw. vom abgebildeten Körper abgelenkt, damit er nicht sieht, was er nicht sehen soll. Der Blick der Anderen stellt des Weiteren insofern ein Korrektiv dar, als die Körperform nicht verändert, im Besonderen nicht digital manipuliert werden darf. Die Selbstdarstellungen von Bronja sind an einer Authentizitätsnorm orientiert, vor deren Hintergrund authentisch wirkende Perfektionierungen vorgenommen werden. Damit werden aber nicht nur ihre Unsicherheiten und Ängste bearbeitet, sondern es zeigt sich darin eine Handlungsmächtigkeit und Widerständigkeit, die den gesamten Fall kennzeichnet.

Mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen stellt sich Bronja grundsätzlich in einer Vielfältigkeit von Subjektpositionen dar; unterschiedliche Identitätsfacetten können dabei teils innerhalb ein und derselben Fotografie, aber auch über verschiedene Fotografien hinweg festgehalten werden. So bringt sie in der Schnappschuss-Fotografie im Kontext der Kindfrau eine mädchenhaft-herzige Seite zur Darstellung, von der sie sich mit der Betonwand-Fotografie abgrenzt. Auf diese Weise vermag sie sich der Eindeutigkeit ihrer Fremdpositionierung als »Herzige«, dem bestimmten So-Sein, durch die Herstellung einer Vielfältigkeit zu entziehen. Im »Optimalen«, das in der Betonwand-Fotografie festgehalten werden konnte, kann sie sich als junge Erwachsene und in der aufrechten Körperhaltung als unversehrtes, selbstständiges und selbstbewusstes Subjekt ausweisen. Somit vermag sie schwierig zu balancierende, widersprüchliche Anforderungen an das Frausein auszutariieren, nämlich schön, attraktiv und begehrenswert und zugleich auch

selbstständig und selbstbewusst zu sein. In diesem Zusammenhang entsteht das ›Optimale‹ im Spannungsfeld von Objektivierung und Subjektivierung. Angesichts der vielfältigen Objektivierungen, die Bronja erfährt, arbeitet sie daran, im Status eines Subjekts anerkannt zu werden. Den Objektivierungen ist sie dabei nicht hilflos unterworfen, sie bedient sie, sie bespielt sie künstlerisch-ironisch und sie weiß sie positiv für sich und ihre Subjektivierung zu wenden. Die Betonwand-Fotografie stellt somit einen positiven Horizont dar, in dem ein So-Sein, ein So-Sein-Wollen und ein So-Sein-Können zum Ausdruck kommen. Der in der Fotografie abgebildete Bildkörper stellt ein Medium zur Bearbeitung der Selbst- und Fremdwahrnehmung dar, ein Medium, mit dem das eigene Empfinden, erwachsen und selbstbewusst zu sein, nicht nur verkörpert, sondern auch für sich wie für andere hergestellt, bestätigt oder verstärkt werden kann. Denn, so Hans Belting: »Die Ungewissheit über sich selbst erzeugt im Menschen die Neigung, sich als anderen und im Bilde zu sehen« (Belting 2011, S. 12). Im Versuch, die inneren Bilder zu veräußern und für andere sichtbar zu machen, gelingt es dabei angesichts des widerständigen und eigensinnigen Leibes, aber auch der Eigenheiten des Mediums Fotografie, Neues und Unerwartetes zu entdecken, das wiederum verinnerlicht werden kann. In der Verinnerlichung des anvisierten, aber auch des überraschenden (optimalen) Selbstbildes ist somit das Sein stets im Werden begriffen, es ist kontingent und unabgeschlossen.

5.2 Halina – »als 15-Jährigi wirsch du denn zur Frau«

Halina erscheint im Interview als eine lebensfrohe, viel lachende und sehr offene junge Frau. So begrüßt sie die Forscherin beim Treffen für das Interview, obgleich sie sie zuvor noch nie gesehen oder gesprochen hat, direkt mit einer Umarmung. Das mag auch damit zu tun haben, dass sie das Forschungsprojekt zunächst für eine Maturaarbeit⁴⁰ hielt und die Forscherin entsprechend deutlich jünger schätzte, als diese effektiv war. Nebst ihrer Herzlichkeit zeichnet sich Halina auch durch eine große Hilfsbereitschaft aus. So begründete sie die Mitwirkung an der Studie damit, dass sie gerne helfe. Zum Zeitpunkt des Interviews ist Halina 16 Jahre alt und hat gerade eine kaufmännische Lehre bei

40 Die Matura entspricht dem Abitur in Deutschland. Sie wird in der Schweiz (und in Österreich) mit einer Maturaarbeit abgeschlossen.

einem Zahlungsdienstleister begonnen, zu der sie begleitend die Berufsmaturitätsschule⁴¹ besucht. Das Ende der Schulzeit und den Beginn der Lehre erlebt sie als großen Umbruch und Veränderung. Während sie vorher nur in die Schule gegangen sei, müsse sie nun arbeiten und zugleich zur Schule gehen. Halina wohnt mit ihren Eltern und dem älteren Bruder in einer Vierzimmerwohnung in einer Mehrfamilienhaussiedlung. Die Mutter stammt aus Brasilien, der Vater aus der Schweiz, Halina ist in der Schweiz aufgewachsen. Halina betont mehrfach im Interview, dass sie Bilder liebt und damit wichtige Ereignisse in ihrem Leben festhält. Diese postet sie dann auf Instagram.

Nachfolgend findet sich zunächst die Bildanalyse (Kap. 5.2.1). Dabei steht eine Fotografie von Halina im Fokus, die sie an ihrer ›Quinceañera‹ zeigt. Übersetzt heißt Quinceañera ›Fünfzehnjährige‹ und bezeichnet ein in einigen lateinamerikanischen Ländern begangenes Geburtstagsfest, bei dem die 15-jährigen Mädchen zu Frauen werden. In der Fotografie kann eine verspielte Annäherung an das Erwachsen- und Frausein rekonstruiert werden. Darauf folgt die erste Interviewanalyse (Kap. 5.2.2). Es werden die Adressierungserfahrungen von Halina in Bezug auf die Quinceañera sowie in Bezug auf Anfragen für semiprofessionelle Modelshootings ergründet. Es zeigt sich, dass Halina als erwachsene wie auch als schöne und attraktive Frau adressiert wird und dass sie im Kontext ihrer Quinceañera mit einem spezifischen Bild sexualisierter und objektivierter Weiblichkeit konfrontiert ist. In der zweiten Interviewanalyse geht es um die weitere Erschließung von Halinas Subjektwerdung zwischen habituellen und imaginativen Orientierungen (Kap. 5.2.3). Hier wird eine Selbstpositionierung als Jugendliche deutlich, im Rahmen derer sie sich mit einem kindlich verspielten Habitus dem Erwachsen- und Frausein annähert. In Kapitel 5.2.4 werden die Befunde aus den Interviewanalysen und der Bildanalyse trianguliert.

41 Mit Absolvieren der Berufsmaturitätsschule wird das Berufsmaturitätszeugnis ausgestellt. Es ermöglicht die prüfungsfreie Aufnahme eines mit dem gewählten Beruf verwandten Studiengangs an einer Fachhochschule.

5.2.1 Bildanalyse: Verspielte Annäherung an das Erwachsen- und Frausein

Abb. Halina 1: Ballon-Fotografie



Für die Darstellung von Halinas Selbstpositionierung und der darin angelegten imaginativen und habituellen Orientierungen wurde eine Fotografie von ihrer Quinceañera gewählt (vgl. Abb. Halina 1). Im Interview kommt es zur Erzählung einer konkreten Adressierungserfahrung anlässlich dieses Ereignisses, die sowohl anhand der Fotografie als auch anhand des Interviews vertieft untersucht werden kann. Die Fotografie wurde von einer Freundin der Mutter angefertigt, die die gesamte Feier bildlich dokumentiert hat. Halina hat mehrere Fotografien der Quinceañera auf ihrem Instagram-Profil gepostet. Eine Serie⁴² zeigt sie mit verschiedenen Freundinnen und Familienangehörigen, eine andere Serie, die drei Fotografien umfasst und die angeführte

42 Mit einer ›Serie‹ ist ein Post gemeint, in dem mehrere Fotografien untergebracht sind, zwischen denen hin und her gewischt werden kann.

Fotografie beinhaltet, zeigt Halina alleine mit Luftballonen. Unter diesen drei Bildern hat Halina sich im Interview vorwiegend auf die oben gezeigte Fotografie bezogen und sie hierdurch in ihrer besonderen Bedeutung markiert.

Im Zentrum der Fotografie – auf der Bildmittelsenkrechten – steht Halina, die in einem Abendkleid und mit Luftballonen für die Kamera posiert. Auf die Quinceañera als Festlichkeit weisen des Weiteren der im Hintergrund erkennbare Festtisch, der Lautsprecher, die Discokugel, die Blumen und das Wandgemälde eines für die Party angemieteten Saals hin. Die kleineren Abfälle sowie die Discokugel am Boden machen dabei deutlich, dass das Fest bereits vorüber ist und gerade die Aufräumarbeiten erledigt werden. Da der Hintergrund nicht durchkomponiert ist, manifestiert sich ein spontanes Posieren für die Kamera.

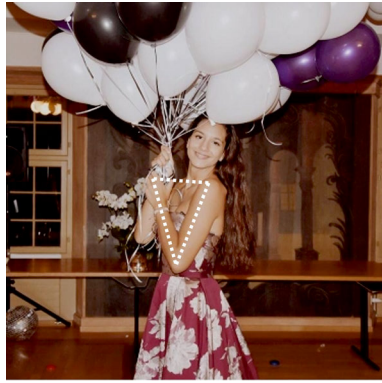
In diesem Posieren wird Halinas Körper durch unterschiedliche Weiblichkeitszeichen als weiblicher Körper hervorgebracht, so unter anderem durch das Kleid, die langen Haare, die weichen Gesichtszüge und ihre Körperhaltung. Auch das Lächeln und der offene, den Bildbetrachtenden entgegengebrachte Blick, mit denen sie mit diesen in Beziehung tritt, fügen sich in die Herstellung von Weiblichkeit. Denn der Blick ist weich und »gefühlig« (Mühlen Achs 2003, S. 143), nicht jedoch stechend, provokativ oder herrisch. Insgesamt kommt auf dem Bild ein junger Frauenkörper zum Ausdruck, der Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen entspricht.

In dieser Weiblichkeit werden von Halina aber gleichzeitig zwei unterschiedliche Weiblichkeitsformen bedient, in denen sich eine zentrale Übergangsähnlichkeit der Fotografie dokumentiert. Über das taillierte, schulterfreie und, wie aufgrund der Faltenbildung zu vermuten ist, bodenlange Abendkleid mit opulentem Blumenmuster sowie über die im Dekolleté leicht zusammengepressten Brüste präsentiert sich Halina als elegante und erotische Frau. Halinas Gesicht wirkt jedoch (in der Beleuchtung) blass und ungeschminkt, die Haare trägt sie offen und das weiße Band an ihrem Handgelenk mutet eher sportlich oder wie ein Haargummi an. Hierin deuten sich kindliche Elemente der Darstellung an. Insbesondere in den Luftballonen, die Halina zusammengerafft festhält, aber auch im ungeschminkten, lächelnden Gesicht und dem offenen, gelockten Haar dokumentiert sich ein kindlich-verspieltes Moment.

Abb. Halina 1.1: Planimetrie – Bildsegmentierung



Abb. Halina 1.2: Planimetrie – Dreieck der Arme



Das Mädchenhafte lässt sich in planimetrischer Hinsicht weiter elaborieren und vertiefen. Zunächst kommt es durch unterschiedliche bildimmanente Linien im Hintergrund, so beispielsweise durch die Tischkante und das Wandgemälde zu einer Bildsegmentierung, die den Oberkörper von Halina umrahmt und zusätzlich in den Fokus rückt (vgl. Abb. Halina 1.1). In diesem Bildsegment ist eine dominante Form auszumachen: ein Dreieck, das sich über den linken Arm von Halina im Bildvordergrund aufspannt (vgl. Abb. Halina 1.2). Dieses Dreieck figuriert als Schutzschild für den Brustbereich von Halina, der zudem über die Drehung des Körpers aus dem Fokus gerückt wird. Das Verdecken des Brustbereichs ist aber unbeholfen, werden die Brüste durch die zusammengepressten Arme doch hervorgehoben und von den Armen nur partiell verdeckt. In dieser Unbeholfenheit dokumentiert sich eine gewisse Unwissenheit über die Wirkung des eigenen Körpers und damit sowohl etwas mädchenhaft Unbeholfenes als auch mädchenhaft Unschuldiges (vgl. Bohnsack/Przyborski 2015, S. 348). Halina zeigt sich und ihren Körper, was insbesondere im zu den Bildbetrachtenden gerichteten Blick und dem offenen Lächeln zum Ausdruck kommt; zugleich verbirgt sie sich und ihren Körper vor dem Blick der Bildbetrachtenden. Es wird deutlich, dass in der Fotografie dem eleganten und erotisierten Frausein ein unschuldiges und verspieltes Mädchensein gegenübertritt.

Abb. Halina 1.3: Planimetrie – Dreiecke des Luftballons und des Rocks

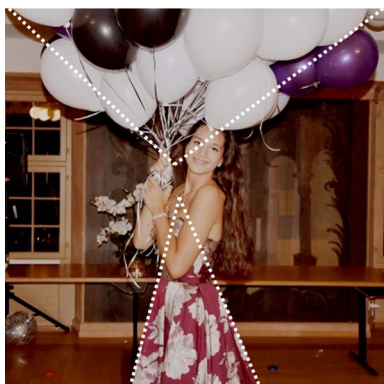
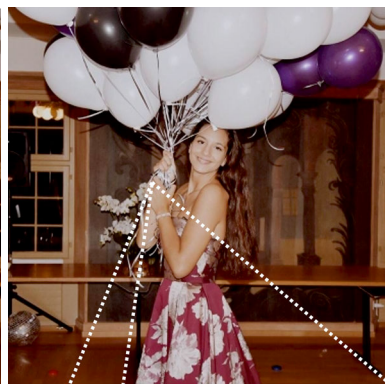


Abb. Halina 1.4: Perspektivität – Fluchtpunkt



Das Motiv der Luftballone als Element der kindlichen Welt und das Motiv des Abendkleides als Teil der Erwachsenenwelt tragen die identifizierte Übergegensätzlichkeit mit und verleihen ihr eine weitere Charakterisierung. In der Planimetrie bilden die Luftballone ein nach oben geöffnetes, der Rock des Kleides ein nach unten geöffnetes Dreieck (vgl. Abb. Halina 1.3). Das nach oben geöffnete, stumpfwinklige Dreieck der mit Helium gefüllten Luftballone symbolisiert Freiheit, Leichtigkeit, Unbeschwertheit und ein Entschweben. Demgegenüber bildet der Rock von Halina ein spitzwinkliges, fast gleichschenkliges Dreieck, das einerseits als Pfeil fungierend nach oben weist, das aber auch eine gewisse Stabilität erzeugt und Standfestigkeit sowie Bodenständigkeit signifiziert. Diese widerstrebenden Kräfte kulminieren im Zentrum der Fotografie, in der die Spitzen der beiden Dreiecke sich einander annähern. Dort halten Halinas Hände die Schnüre der Luftballone fest und dort befindet sich auch der Fluchtpunkt des Bildes, mit dem eine besondere Fokussierung einhergeht (vgl. Abb. Halina 1.4). Im Festhalten der Luftballone hält Halina an ihrer Kindheit, an einer kindlichen Leichtigkeit und Unbeschwertheit fest, die der mit dem Kleid symbolisierten erwachsenen Bodenständigkeit gegenübersteht. Sie hält an ihrer Kindheit fest und zugleich zeichnet sich entgegen der kindlich-verbergenden Gestik das Frausein im Dekolleté ab.

Im Kontext des bereits identifizierten spontanen Posierens erfüllt Halina zwei der drei von Bohnsack und Przyborski festgehaltenen Kriterien von ›Posen‹ (vgl. Kap. 4.4.3.1). Halina wirkt petrifiziert, also für die Pose erstarrt, da keine organische Bewegung zu erkennen ist. Und sie ist de-kontextuiert, weil

das elegante Kleid nicht so recht zum schmucklosen, unordentlichen Hintergrund mit dem urigen Festtisch und dem Wandgemälde passt. In Bezug auf die Ent-Individualisierung, die die dritte Bedingung einer Pose darstellt, zeigt sich Halina aber einerseits mit einem offen lächelnden, zur Kamera gerichteten Gesicht, andererseits fügt sich die zentrale Geste, das Festhalten der Luftballone als Symbol des Festhaltens an der Kindheit, über die verschiedenen rekonstruierten Zeichen von Mädchenhaftigkeit »in einen homologen Gesamtkontext korporierter Praxis« (Bohnsack/Przyborski 2015, S. 350), der die Individualität bzw. den Habitus von Halina ausmacht. Das Erwachsen- und Frauen-sein stellt demgegenüber eine imaginative Orientierung dar, ein Bild, dem sich Halina spielerisch annähert.

Zusammenfassend zeigt sich in der Fotografie von Halina eine Übergegensätzlichkeit der Subjektpositionen von Kind und Erwachsener bzw. Mädchen und Frau. In dieser Übergegensätzlichkeit drückt sich das Kindliche in Leichtigkeit und Unbeschwertheit aus, das Erwachsensein charakterisiert sich in Standfestigkeit und Bodenständigkeit. Im Präsentieren des vom Abendkleid umschmeichelten, attraktiven und erotisierten Frauenkörpers dokumentiert sich ein mädchenhaft-zurückhaltender und unschuldiger Habitus, über den es zu einer spielerisch-imaginativen Annäherung an das Erwachsen- und Frauen-sein kommt.

Vor dem Hintergrund der Rekonstruktion von Halinas Selbstpositionierung in der Fotografie von ihrer Quinceañera werden nachfolgend zunächst ihre Adressierungserfahrungen erschlossen (Kap. 5.2.2). In einem weiteren Schritt der Interviewanalyse werden Halinas Selbstpositionierungen und Orientierungen weiter vertieft und wird eruiert, in welchen Spannungsfeldern und Ambivalenzen sich Halinas Subjektwerdung vollzieht und wie sie damit umgeht (Kap. 5.2.3).

5.2.2 Interviewanalyse – Halinas Adressierungserfahrungen: Die erwachsene, schöne und sexualisierte Frau

Im Interview wurden zwei Adressierungserfahrungen thematisch, die im folgenden Kapitel rekonstruiert werden. Dabei handelt es sich einerseits um die Quinceañera, im Rahmen derer Halina als erwachsene sowie als sexualisierte und objektivierte Frau adressiert wird. Andererseits wird sie aber auch in einem anderen Kontext, nämlich anlässlich von Anfragen für semiprofessionelle Fotoshootings, als schöne und attraktive Frau »angerufen«. Im Kontext der Erzählungen zur Quinceañera kommt es, vermittelt über die Erzählweise

von Halina, auch zu Selbstpositionierungen. Im Fokus dieser Analyse stehen die Fremdpositionierungen, denen aber die Selbstpositionierungen bereits gegenübergestellt werden, ehe die Selbstpositionierungen im Kapitel 5.2.3 vertieft werden.

Die erwachsene Frau

Die Quinceañera wird von Halina als ritualisierter Statusübergang vom Kind zur erwachsenen Frau beschrieben. Dieser Übergang wird von ihr zu Beginn des Interviews anhand der Ballon-Fotografie (vgl. Abb. Halina 1) erläutert:

»und s'andere Bild wo ich usgwählt han isch (.) min 15. Geburtstag will ich au brasilianischi Herkunft han //mhm// (.) duet mä im 15. Geburtstag so e grossi Fier mache will das heisst denn so aso Quinceañera das isch denn so wie (.) als 15-Jähriigi wirsch du denn zur Frau und @so@« (Interview Halina, Z. 145–148).⁴³

Der Forscherin wird die Quinceañera als Initiationsritual in das Frausein vorgestellt: »als 15-Jähriigi wirsch du denn zur Frau«. Eine Frau zu werden wird von Halina insofern nicht als prozesshafte Entwicklung beschrieben, sondern als abrupter Statusübergang, der machtförmig von außen zugewiesen und von zahlreichen Gästen mitverfolgt und bezeugt wird. Dabei relativiert sie die Eindeutigkeit des Ziels des Rituals mit dem Hinweis, das sei »denn so wie« und der lachend gesprochenen Ergänzung »und @so@«, worin sich, wie noch gezeigt wird, relevante Orientierungen des Falles dokumentieren (vgl. Kap. 5.2.3).

Ihren Statusübergang mit dem 15. Geburtstag unterscheidet Halina von jenem des Bruders anlässlich seines 18. Geburtstags. Zu den beiden Statusübergängen haben sie gemeinsam ein Fest veranstaltet:

»will er denn 18ni worde isch und ich 15ni hem=mer halt so zeme e grosses Fest gmacht will er 18ni worde isch @erwachse@ //@(1)@ ((*kehliges Lachen*))// und ich halt 15ni (.) was au bi de brasilianische Kultur halt ebe bedüet du bisch au so wie Fräulein« (Interview Halina, Z. 163–166).⁴⁴

43 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »und das andere Bild das ich ausgewählt habe ist (.) mein 15. Geburtstag weil ich auch brasilianische Herkunft habe //mhm// (.) tut man im 15. Geburtstag so eine große Feier machen weil das heißt dann so also Quinceañera das ist dann so wie (.) als 15-Jährige wirst du dann zur Frau und @so@«.

44 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »weil er dann 18 wurde und ich 15 haben=wir halt so zusammen ein großes Fest gemacht weil er 18 wurde @erwachsen@

Halina markiert den Geburtstag ihres Bruders als jenen, mit dem man »@erwache@« wird. Die Vollendung des 18. Lebensjahrs markiert in der Schweiz und einigen anderen Ländern den Rechtsstatus als Erwachsene*r bzw. volljährige Person, mit dem neue Rechte und Freiheiten erworben werden (z.B. Autofahren, Wählen), mit dem aber auch neue Pflichten einhergehen (z.B. Steuern bezahlen, Militärdienst leisten). Dies markiert eine Form der Selbstbestimmung, mit der auch ein neues Maß an Verantwortung für das eigene Handeln einhergeht. Der Hinweis auf den neuen Status des Bruders wird aber von einem Lachen begleitet, das die Abruptheit dieses Statusübergangs und ähnlicher biografischer Übergänge in Frage stellt. Im Unterschied zum Statusübergang des Bruders in die Volljährigkeit wird Halina mit der Initiation in das Frausein im Kontext der Quinceañera bereits mit 15 erwachsen. Dabei schwächt sie mit dem Begriff »Fräulein«⁴⁵ das zuvor genannte Frauwerden ab. Dieses vergeschlechtlichte Erwachsenwerden mit 15 Jahren umfasst aber nicht dieselben Rechte und Pflichten wie die Volljährigkeit mit 18, wie durch die folgenden Ausführungen deutlich wird.

Die sexualisierte und objektiverte Frau

Der Statusübergang in das Frausein ist im Rahmen der Quinceañera mit einem Ritual verbunden, mit dem die Geschlechtsreife ausgewiesen und eine spezifische Weiblichkeitsform an Halina herangetragen wird:

»d'Bedütig isch au wenn du ähm zerst gahsch du mit so Ballerinas, (.) flache Schueh //mhm// und nachher duet de Vater mit dir tanze und nachher zieht er dir hohi Schueh a als Symbol ebe dass du (.) älter @worde bisch@ //mhm// ja (.)« (Interview Halina, Z. 163–169).⁴⁶

Der Tanz mit dem Vater stellt eine Einführung der Tochter in die Gesellschaft dar, bei der diese – nun geschlechtsreif und im heiratsfähigen Alter – männlichen Jungesellen, dem männlichen Blick vorgeführt wird (vgl. Phillips 2005,

//@1)@ ((*kehliges Lachen*))// und ich halt 15 (.) was auch bei der brasilianischen Kultur halt eben bedeutet du bist auch so wie Fräulein«.

45 Mit ›Fräulein‹ wird historisch betrachtet der Status der unverheirateten und in der Regel jungfräulichen Frau bezeichnet.

46 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »die Bedeutung ist auch wenn du ähm zuerst gehst du mit so Ballerinas, (.) flache Schuhe //mhm// und nachher tanzt der Vater mit dir und nachher zieht er dir hohe Schuhe an als Symbol eben dass du (.) älter @geworden bist@ //mhm// ja (.)«.

S. 42). Die Quinceañera weist in dieser Hinsicht Ähnlichkeiten mit Debütantinnenbällen auf, erinnert aber auch an evangelikale »Keuschheitsbälle« (Sauter 2017, S. 78), bei denen die 15-Jährigen geloben, bis zur Ehe enthaltsam zu bleiben. Das Anziehen von Schuhen im Kontext des Tanzrituals der Quinceañera verweist einerseits auf das Kleiden eines Kindes (vgl. Phillips 2005, S. 43). Dabei kommt es durch die Absatzschuhe zu einer körperlichen Vergrößerung der Tochter, die im Größerwerden auch älter oder zur Erwachsenen wird. Andererseits kommt ein spezifisches Weiblichkeitsbild zum Ausdruck. Hochhackige Schuhe stellen ein Symbol der Erotisierung und Sexualisierung des weiblichen Körpers dar (vgl. Dangendorf 2012; Mühlen Achs 2003, S. 92). Hierüber vollzieht sich eine Objektivierung der vorgeführten Tochter, die zu einem Objekt männlichen Begehrens wird.

In der Beschreibung der Quinceañera hat Halina das Frauwerden sukzessive über das Fräuleinwerden auf das Älterwerden reduziert. Hierin dokumentiert sich eine Distanzierung vom Initiationsritual der Quinceañera, von dessen normativem Kontext und von den damit einhergehenden Weiblichkeitsbildern. Diese Distanzierung erfährt zudem dadurch eine besondere Ausgestaltung, dass Halina, wenn es um die Quinceañera geht, distanziert von »du«, »man« oder »wir«, nicht jedoch in Ich-Form spricht. Auch im steten Lachen und Kichern als körperleiblichen Ausdrücken dokumentiert sich die Distanzierung und kommt darüber hinaus Scham beim Thematisieren der Geschlechtsreife gegenüber der Forscherin zum Ausdruck. Aufgrund der distanzierten Erzählungen bleibt zunächst unklar, ob Halina das beschriebene Tanzritual mit ihrem Vater tatsächlich vollzogen hat. Im Verlaufe des Interviews zeigt Halina der Forscherin aber eine Fotografie des Tanzes mit dem Vater, das sie nicht gepostet hat:

»das isch de Tanz gsi ((Halina zeigt mir ein Bild, auf dem man sie beim Tanzen mit ihrem Vater sieht, sie trägt High Heels)) //mhm// ich ha nachher eifach Schueh @abzoge gha@ //@(1)@ ((kehliges Lachen))// @(1)@ ((kicherndes Lachen))« (Interview Halina, Z. 918–921).⁴⁷

47 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »das war der Tanz ((Halina zeigt mir ein Bild, auf dem man sie beim Tanzen mit ihrem Vater sieht, sie trägt High Heels)) //mhm// ich habe nachher einfach Schuhe @abgezogen@ //@(1)@ ((kehliges Lachen))// @(1)@ ((kicherndes Lachen))«.

Nach unterschiedlichen distanzierten und verschämten Bezugnahmen auf den Tanz mit dem Vater präsentiert Halina der Forscherin eine Fotografie dieses Rituals. Sie führt keine weiteren Erzählungen zum Bild und zum darauf abgebildeten Tanz an, sondern erzählt die Geschichte nonverbal mit der Fotografie. Über die Fotografie kann sie somit verdeutlichen, dass sie High Heels getragen und dass sie mit ihrem Vater getanzt hat. Von zentraler Bedeutung auf der Fotografie sind die Schuhe, denn dabei handelt es sich um das einzige Motiv, das Halina herausgreift. Diese werden aber nicht beschrieben oder sonst in einer bestimmten Art und Weise charakterisiert. Im Verweis auf das Ausziehen der Schuhe nach dem Tanz dokumentiert sich aber eine Distanzierung vom sexualisierten Frauenbild, das mit den High Heels bedient wird, wie auch eine Ambivalenz, sich dem Frausein anzunähern, sich aber in dieser Subjektposition körperleiblich (noch) nicht wohlfühlen. Aus der Subjektform, in die sie in der Quinceañera hineingeschlüpft ist, kann sie auch wieder hinausschlüpfen.

Schönes und attraktives Model

Unabhängig von der bisher dargestellten Konfrontation mit einem sexualisierten Weiblichkeitsbild macht Halina die Erfahrung, als schöne und attraktive Person adressiert zu werden. So wurde sie schon zweimal als Model für semi-professionelle Fotoshootings angefragt, hat also Erfahrungen im Bereich des Modelns gesammelt. Eine Freundin ihrer Mutter fotografierte sie für ihren Laden »mit professionelle Kamera« (Interview Halina, Z. 785)⁴⁸, um »halt ebe für ihre Instagram so Werbig« (ebd., Z. 786f.)⁴⁹ zu machen. Als Werbeträgerin für einen Laden, der nicht genauer beschrieben wird, wird Halina als schönes und attraktives Subjekt konstituiert und zugleich objektiviert. Des Weiteren wurde eine Bekannte, die selbst gerne fotografiert, auf Halina aufmerksam, »sie het halt gseh ich bin so chli @aktiv in Instagram@« (ebd., Z. 175).⁵⁰ Verschämt lachend verbirgt Halina das Kompliment, das ihr die Bekannte mit ihrer Anfrage für ein Fotoshooting macht, denn auch sie weist Halina als fotografiewürdiges und somit als schönes und attraktives Modellsujet aus. Dabei beschreibt Halina das Modeln als routinierte Tätigkeit, habe sie doch

48 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »mit professionelle Kamera«.

49 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »halt eben für ihren Instagram so Werbung«.

50 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »sie hat halt gesehen ich bin so ein wenig @aktiv in Instagram@«.

sehr selbstläufig während des Shootings posiert und von der bekannten Fotografin hierzu eine positive Rückmeldung erhalten: »die Frau @(.)@ ((*kicherndes Lachen*)) wo d'Bilder gmacht het het au gseit gha mir het sie nöd so viel müsse sege« (ebd., Z. 254–256).⁵¹

5.2.3 Interviewanalyse – Halinas Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Die lachende und ›schön perfekte‹ Jugendliche im großen Kleid

In diesem Kapitel werden über Interviewsequenzen zu Halinas fotografischen Selbstdarstellungen im Allgemeinen sowie spezifisch zu den Erfahrungen im Kontext der Quinceañera ihre Subjektwerdung sowie ihre imaginativen und habituellen Orientierungen vertieft erschlossen. Auf diesem Wege lassen sich die in Kapitel 5.2.2 bereits angedeuteten Distanzierungen gegenüber Aspekten der Quinceañera weiter plausibilisieren. Es finden sich des Weiteren Ausführungen zur Vorbereitung auf die Fotografien, zur Bilderstellung, aber auch zu deren Nachbearbeitung, die deutlich machen, woran Halinas Bild- und Körperpraktiken orientiert sind. Dabei positioniert sich Halina als Jugendliche, die sich in einer ambivalenten Situation zwischen mädchenhafter Verspieltheit und ernstem Frausein befindet. Ihre fotografischen Selbstdarstellungen changieren zwischen perfekten und authentischen Inszenierungen und sind an Schönheits- und Attraktivitätsidealen orientiert, die das Spannungsfeld von Mädchen und Frau und darin angelegte widersprüchliche Anforderungen an Frauen austarieren.

Die lachende Jugendliche

Halina positioniert sich im Interview deutlich als Jugendliche und grenzt sich damit von Erwachsenen ab:

»aso bi de Jugendliche bi eus isch halt so Kylie Jenner ((*Halina hat auf Instagram das Profil von Kylie Jenner rausgesucht und zeigt mir ein Bild von ihr*)) (.) mega beliebt und so aso beliebt sie isch eifach so en Celebrity und denn gsehsch halt so ähm (.) de ernstere Blick vo ihre also die lachtet halt weniger //mh// isch halt eifach ja (.) ernster« (Interview Halina, Z. 589–594).⁵²

51 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »die Frau @(.)@ ((*kicherndes Lachen*)) die die Bilder gemacht hat hat auch gesagt mir hat sie nicht so viel sagen müssen«.

52 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »also bei den Jugendlichen bei uns ist halt so Kylie Jenner ((*Halina hat auf Instagram das Profil von Kylie Jenner rausgesucht und zeigt*

Halina spricht zunächst über Jugendliche als Altersgruppe (»aso bi de Jugendliche«), zu der sie sich dann als zugehörig ausweist und sich damit identifiziert (»bi eus«). Damit positioniert sie sich als Jugendliche und grenzt sich von der Forscherin ab, der erklärt werden muss, was und wer bei den Jugendlichen beliebt ist. Dazu gehört Kylie Jenner, eine Angehörige der populärkulturell in verschiedenen Formaten aktiven und in der Boulevardpresse viel beachteten Kardashian-Familie. Ihr folgt Halina auf Instagram und zeigt der Forscherin exemplarisch deren Fotografien (»eifach so en Celebrity«), um den Gesichtsausdruck, der »ernster« und nicht lachend ist, zu verdeutlichen. Zuvor hat sie ausgeführt:

»es git halt die Mode:: halt so die Influencer und di ältere bekanntere Lü::t (.) die mached halt so meh ernsti Bilder //mhm// also so (.) de Blick ((Halina neigt ihre Stirn vor, schlägt die Augen auf und blickt mich an)) und so, und zum Biespiel bi dem ((Hände in Haare-Fotografie)) han ich ja de ernstere Blick, //mhm// (.) aber ich lueg halt so (.) ich bi e glückliche Person; ich lache viel; vo dem her wott ich jetzt nöd so mini Siete nach dem gstatle will die Lüt halt so ernster sind //mhm// ich wott halt das usstrahle wo ich bin« (Interview Halina, Z. 570–576).⁵³

Mit dem Lachen auf ihren eigenen Fotografien grenzt sich Halina von »ernsten« Ausdrucksformen ab, die sie zuweilen selbst bedient, die sie aber vor allem bei Influencer*innen und älteren prominenten Personen beobachtet. Sich mit einem Lachen selbst darzustellen, erklärt Halina in dieser Abgrenzung zu einem Jugendphänomen, Erwachsensein gehe demgegenüber mit Ernsthaftigkeit einher. Und indem sie mit dem Lachen nicht einer verbreiteten »Mode« folgt, wird es auch zu einem identitären Selbstausdruck (»ich wott halt das usstrahle wo ich bin«). Wenngleich sie sich von der Mode der ernsten Bilder

mir ein Bild von ihr) (.) mega beliebt und so also beliebt sie ist einfach so ein Celebrity und dann siehst du halt so ähm (.) der ernstere Blick von ihr also die lacht halt weniger //mhm// ist halt einfach ja (.) ernster«.

- 53 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »es gibt halt die Mode:: halt so die Influencer und die älteren bekannteren Leu::te (.) die machen halt so mehr ernste Bilder //mhm// also so (.) der Blick ((Halina neigt ihre Stirn vor, schlägt die Augen auf und blickt mich an)) und so, und zum Beispiel bei dem ((Hände in Haare-Fotografie)) habe ich ja den ernsteren Blick, //mhm// (.) aber ich achte mich halt so darauf (.) ich bin eine glückliche Person; ich lache viel; von dem her möchte ich jetzt nicht so meine Seite nach dem gestalten weil die Leute halt so ernster sind //mhm// ich möchte halt das ausstrahlen das ich bin«.

abgrenzt, räumt sie ein, auch ernstere Fotografien von sich anzufertigen und auf Instagram zu posten. Was sie mit dem ernsteren Blick meint, stellt sie der Forscherin mimisch dar. Sie verweist mit dem vorgeführten Augenaufschlag nicht nur auf einen ernsten, sondern auch auf einen erotisierten, lasziven Blick, der mit dem Selbstdarstellungsstil von Kylie Jenner, die sie exemplarisch angeführt hat, übereinstimmt. Dass Halina diese ernsteren Darstellungsweisen ebenfalls bedient, verdeutlicht, dass sie mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen nicht nur einen habitualisierten, identitären Selbstausdruck anstrebt, indem sie sich etwa als lachende Jugendliche ausweist, sondern dass sie sich durchaus auch in erotisierten, erwachseneren Posen ausprobiert und sich diesen imaginativ annähert.

Quinceañera: Kindlich verspielt im großen Kleid

Ihr 15. Geburtstag, die Quinceañera, ist für Halina von großer Bedeutung. Das äußert sich nicht nur darin, dass sie eine Fotografie von dieser Feier für das Interview ausgewählt hat, sondern auch in ihren darauf bezogenen Erzählungen, in denen sich ein kindlich-verspielter Habitus dokumentiert. Zur Ballon-Fotografie (vgl. Abb. Halina 1) berichtet Halina:

»das Bild ((Ballon-Fotografie)) han ich am Schluss gmacht als alli gange sind han ich eifach alli Ballö::n vom Saal da gsehsh ((andere Ballon-Fotografie)) es sind viele Ballön gsi //mhm// han ich alli Ballön @zemegnoh@ und ich so ›ich wott es Bild mit dene Ballön< @(.).@ ((kicherndes Lachen)) //@(!).@ ((kehliges Lachen))// und denn da merkt mer @(.).@ ((kicherndes Lachen)) es sind sehr viele //@(!).@ ((kehliges Lachen))// (!) °ja° aso das sind denn nüm- nümme alli @(.).@ ((kicherndes Lachen)) nachher hem=mer denn müsse @(!).@ ((kicherndes Lachen)) die Ballön zerplatze @(.).@ ((kicherndes Lachen))« (Interview Halina, Z. 848–854).⁵⁴

54 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »dieses Bild ((Ballon-Fotografie)) habe ich am Schluss gemacht als alle gegangen waren habe ich einfach alle Ballo::ne vom Saal da siehst du ((andere Ballon-Fotografie)) es waren viele Ballone //mhm// habe ich alle Ballone @zusammengenommen@ und ich so ›ich möchte ein Bild mit den Ballonen< @(.).@ ((kicherndes Lachen)) //@(!).@ ((kehliges Lachen))// und dann da merkt man @(.).@ ((kicherndes Lachen)) es sind sehr viele //@(!).@ ((kehliges Lachen))// (!) °ja° also das sind dann nich- nicht alle @(.).@ ((kicherndes Lachen)) nachher haben=wir dann @(!).@ ((kicherndes Lachen)) die Ballone zerplatzen müssen @(.).@ ((kicherndes Lachen))«.

Die Ballon-Fotografie ist, so wird in der Sequenz deutlich, nach dem Fest entstanden, als alle Gäste gegangen waren. Besonders auffällig ist, dass Halinas Erzählung des Zustandekommens der Fotografie von einem körperleiblichen Ausdruck, einem steten kichernden Lachen begleitet wird. Das Zusammenraffen, die große Anzahl und das Zerplatzen der Ballone sowie auch Halinas Wunsch, mit den Ballonen fotografiert zu werden, evoziert ein Kichern. Es äußert sich darin eine kindliche Verspieltheit, für die während des Festes in Gegenwart aller Gäste kein Raum war. Erst nach der Aufführung kann hinter der Bühne habitualisierten Praktiken gefolgt werden, ehe mit dem Zerplatzen der Luftballone vom Kindlichen quasi Abschied genommen wird.

Anders als die Luftballone, mit denen sich Halina nach dem Fest fotografieren lässt, ist ihr Kleid Teil der Aufführung. Das Kleid hat Halina selbst gekauft. Sie hat dafür gearbeitet und darauf hin gespart. Außerdem hat sie für den Kauf den Zeitpunkt abgewartet, als sie mit ihrem Bruder im Sommer 2018 ihre Tante in den USA für einen Monat besuchen durfte, weil es in Amerika besonders schöne Kleider gebe (vgl. ebd., Z. 875–878). Dies macht deutlich, dass sich Halina sehr auf ihre Quinceañera gefreut und Mühe darauf verwendet hat, an ihrem Geburtstagsfest ein schönes Kleid tragen zu können, sich dafür in spezieller Weise zu kleiden bzw. sich zu verkleiden. Zum Kleid erzählt sie des Weiteren:

»und denn han ich halt das Kleid gseh und ich han mich sofort verliebt will Rot isch mini Lieblingsfarb so chli @ (1) @ ((kicherndes Lachen)) // @ (.) @ ((kehliges Lachen)) // und ähm ja es isch halt so gross gsi« (Interview Halina, Z. 880–882).⁵⁵

Das Kleid gefiel ihr nicht nur wegen seiner roten Farbe, sondern auch weil es so – mit Betonung – »gross« war. Mit dem Großen verweist Halina auf den Gegenhorizont des Kleinen. Dem Anlass ist kein kleines Kleid angemessen, sondern ein großes; das macht Halina, die das Kleid trägt, nicht zu einer Kleinen, einem Mädchen, sondern zu einer Großen, einer Frau. Im Tragen des Kleides, das sie überschwänglich angibt zu lieben, kann sie sich als Frau fühlen und sich der Subjektposition Frau spielerisch annähern. In der Betonung der Größe des Kleides dokumentiert sich, dass sie in das große Kleid

55 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »und dann habe ich halt das Kleid gesehen und ich habe mich sofort verliebt weil Rot ist meine Lieblingsfarbe so ein wenig @ (1) @ ((kicherndes Lachen)) // @ (.) @ ((kehliges Lachen)) // und ähm ja es war halt so groß«.

erst noch hineinwachsen, erst noch einen Entwicklungsprozess hin zur Frau durchlaufen muss.

Schönheits- und Attraktivitätsnormen entsprechen

Halina ist im Kontext ihrer fotografischen Selbstdarstellungen an unterschiedlichen Schönheits- und Attraktivitätsnormen orientiert, die sich implizit zeigen, die sie teilweise aber auch sehr explizit benennen kann. So achtet Halina während der Anfertigung ihrer fotografischen Selbstdarstellungen beispielsweise beim Posieren darauf, dass sie ihren Oberarm vom Körper weg- und ihn nicht am Körper hält, weil er »sust so ebe fetter usgseht« (Interview Halina, Z. 1290).⁵⁶ Dabei ist sie am Ideal des dünnen, zierlichen Frauenkörpers orientiert. Bei der Auswahl von Fotografien für den Post auf Instagram können weiße Zähne oder volle Haare ausschlaggebend sein (vgl. ebd., Z. 355, 362, 789f.). In Bezug auf das Nachbearbeiten ihrer Fotografien gibt Halina an, nicht alle Fotografien zu bearbeiten, sie »normal« (ebd., Z. 1104) zu belassen. Über die Arbeit mit Farbfiltren und die Bearbeitung der Helligkeit kann aber beispielsweise der Teint »brüner« (ebd., Z. 1124, 1140, 1141)⁵⁷ gemacht werden, womit ebenfalls einem verbreiteten Schönheits- und Attraktivitätsideal entsprochen wird. Im Kontext von Fotoshootings, bei denen »wirklich schöne Bilder« (vgl. ebd., Z. 221f.) entstehen sollen, bedarf es im Unterschied zu sonstigen fotografischen Selbstdarstellungen einer Vorbereitung sowohl des Körpers als auch des Hintergrundes. Hierfür wird sich geschminkt – werden z.B. die Augenbrauen betont oder Hautunreinheiten überdeckt –, wird Kleidung ausgesucht, werden die Haare zurechtgemacht und wird ein Hintergrund ausgewählt (vgl. ebd., Z. 229–230).

Auch die Quinceañera war für Halina ein besonderes Ereignis und mithin Anlass für gezielte Körperästhetisierungen. Dort hat sie nämlich ausnahmsweise Eyeliner getragen. Auf eine Nachfrage der Interviewerin zu ihren geschlossenen Augen auf einer der Geburtstagsfotografien, die sie in Nahaufnahme mit Freundinnen abbildet, antwortet Halina:

»ja:: aso ich ha=s schön gfunde wegem will ich eigentlich nie Eyeliner han,
//mhmm// aber für min Geburtstag han ich gseit gha wott ich jetzt en Eyeliner

56 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »sonst so eben fetter aussieht«.

57 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »brauner«.

und ich ha=s eigentlich schön gefunde will mr gseht halt de Eyeline::r und (.)
 "ja° mir gfallt s'Bild« (Interview Halina, Z. 811–814).⁵⁸

Auf dem Bild, das der Forscherin von Halina gezeigt wurde, ist zu erkennen, dass sie den Eyeliner auf ihre Augenlider nahe am Wimpernkranz aufgetragen und ihn etwas über die äußeren Augenwinkel hinausgezogen hat, so wie er durch Audrey Hepburn berühmt wurde. In diversen im Internet auffindbaren Beauty-Tutorials wird als Wirkung eines solchen Lidstrichs ein verdichteter Wimpernkranz sowie vor allem eine Betonung und Vergrößerung der Augen beschrieben. Durch die Verwendung des Eyeliners betont Halina somit ihre Augen und vergrößert diese optisch, womit gängigen Schönheitsidealen von Frauen entsprochen werden kann. Dabei ist das Schönheitsideal der großen Augen eines, das an einem kindlichen Bild orientiert ist, die Frau mit hin infantilisiert und einen unschuldigen Ausdruck unterstreicht (vgl. Mühlen Achs 2003, S. 143). Das Tragen von Eyeliner kann mithin als Praktik verstanden werden, mit der Halina widersprüchliche Anforderungen an das Frau-sein austarieren und sich zugleich fraulicher Attraktivität annähern sowie diese mit mädchenhafter Unschuld vereinbaren kann. Von Bedeutung ist aber auch, dass Halina auf der Fotografie ihre Augen geschlossen hat, um den Eyeliner zu zeigen. In diesem Akt gewährt sie einen Blick hinter ihre Aufmachung und die Inszenierung ihres Körpers. Er erscheint als stolzes Präsentieren des Eyeliners und der damit einhergehenden Transformation.

Selbstdarstellungen als authentisch wirkende Perfektionierung

Halina formuliert unterschiedliche Ansprüche an ihre Selbstdarstellungen: Sie sollen zum einen perfekt, zum anderen authentisch sein. Diese Ansprüche manifestieren sich in zwei unterschiedlichen Instagram-Accounts, die Halina betreibt, sie durchmischen sich dort aber auch.

Den Instagram-Account, über den im Wesentlichen während des Interviews gesprochen wurde, bezeichnete Halina als »Halina-Account also de schönere Account« (Interview Halina, Z. 1221f.)⁵⁹, dort folgen ihr 619 Personen

58 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ja:: also ich hab=s schön gefunden wegen dem weil ich eigentlich nie Eyeliner habe, //mhm// aber für meinen Geburtstag habe ich gesagt möchte ich jetzt einen Eyeliner und ich hab=s eigentlich schön gefunden weil man sieht halt den Eyeline::r und (.) "ja° mir gefällt das Bild«.

59 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »Halina-Account also der schönere Account«.

(vgl. ebd., Z. 982). Den anderen Account nennt sie »Spam-Account« (ebd., Z. 1010), dort folgen ihr rund 40 Personen, die Halina nahestehen (vgl. ebd., Z. 1087):

»aso bi dem Account ((*Spam-Account*)) mach ich irgendwelchi Foti ich chönt jetzt eifach so eis mache isch eifach ebe nach Lust und Laune die Lüt wüssed wie ich bin //mhm// die Lüt kenned mini Crazy-Siete« (Interview Halina, Z. 1054–1057).⁶⁰

Der Spam-Account stellt einen Raum dar, in dem spontanen Eingebungen oder Stimmungen folgend lustvoll, frei und gelöst Bilder veröffentlicht werden. Essenziell für diese gelöste und freie Form des Postings ist für Halina, dass die Follower im Spam-Account sie persönlich gut kennen. Vor diesem Hintergrund gibt sie im Weiteren auch an, diesen Account zu lieben (»ich lieb de Account«, ebd., Z. 1065).⁶¹ Dort kann sie so sein, wie sie ist, ohne über die Posts nachdenken zu müssen: »aso da git=s kei Vorgabe« (ebd., Z. 1061).⁶² Demgegenüber müssen im anderen Account von Halina bestimmte Vorgaben erfüllt sein, weil die Follower auf dieser Seite sie nicht (ausreichend) kennen und die Fotografien entsprechend nicht richtig einordnen können. In dieser Hinsicht führt Halina an, dass sich Menschen auf Instagram »schön perfekt« (ebd., Z. 1066) und von ihrer schönsten Seite zeigten, wenngleich niemand perfekt sein könne (vgl. ebd., Z. 1065–1068): »Instagram isch nöd wie reale Le-be (.) du machsch dich au schöner für es Bild oder du posisch« (ebd., Z. 458f.).⁶³ Auf Instagram wird eine perfekte Inszenierung angestrebt, und eine solche verfolgt Halina mit ihrem Halina-Account. Um ein möglichst perfektes Bild von sich zu erhalten, braucht Halina jeweils mehrere Anläufe bzw. eine Auswahl an Fotografien (vgl. ebd., Z. 1216f.) und gibt an, »scho mega kritisch mit Bilder« (ebd., Z. 907)⁶⁴ zu sein und mehrere Bilder zu benötigen, ehe sie eines poste (vgl. ebd., Z. 907–909). Dabei klingen im Hadern mit dem Posten und

60 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »also bei diesem Account ((*Spam-Account*)) mache ich irgendwelche Fotos ich könnte jetzt einfach so eins machen ist einfach eben nach Lust und Laune diese Leute wissen wie ich bin //mhm// diese Leute kennen meine Crazy-Seite«.

61 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich liebe diesen Account«.

62 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »also da gibt=s keine Vorgaben«.

63 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »Instagram ist nicht wie reale Leben (.) du machst dich auch schöner für ein Bild oder du posierst«.

64 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »schon mega kritisch mit Bildern«.

dem kritischen Blick nicht nur habitualisierte Geschmackspräferenzen an, sondern auch eine externe Norm, der Blick der Anderen, an dem Halina ihre Bilder bemisst. Der Blick der Anderen setzt dem Schönermachen und Posieren für fotografische Selbstdarstellungen auf Instagram aber auch Grenzen: »ich wott au nöd dass d'Lüt so denked so ›oh mein Go::tt sie gseht voll andersch i de Bilder us‹ ((mit hoher Stimme gesprochen))« (ebd., Z. 463–465).⁶⁵ In ihren fotografischen Selbstdarstellungen ist Halina an einer Authentizitätsnorm orientiert, denn der antizipierte Blick der Anderen ist dabei stets präsent. Personen, die sie kennen oder kennenlernen, sollen sie auf den Fotografien nicht vollkommen verändert vorfinden.

Es wird deutlich, dass die Selbstdarstellungen im öffentlichen Halina-Account, anders als jene im eher privaten und unbeschwerten Spam-Account, mit Aufwand, Anstrengung und Ernsthaftigkeit verbunden sind. Wenngleich Halina dort möglichst authentisch wirken möchte, ist sie an einer möglichst schönen und perfekten Inszenierung orientiert. Vor dem Hintergrund ihrer Ausführungen zum Spam-Account könnte davon ausgegangen werden, dass sie sich im lustvollen und gelösten Kontext des Spam-Accounts wesentlich vielfältiger und mithin auch authentischer zeigen kann. Gleichwohl bezeichnet sie den anderen, den schönen und perfekten Account als »Halina-Account« (ebd., Z. 1221f.). Hier durchmischen sich Sein und Schein, Realität und Idealität in vielfältiger Weise und kulminieren in authentisch wirkender Perfektionierung.

5.2.4 Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Vergeschlechtlichtes Erwachsenwerden als spielerisch-imaginative Annäherung an das Frausein

Im Fall Halina dokumentiert sich vergeschlechtlichtes Erwachsenwerden als spielerisch-imaginative Annäherung an das Frausein. Dies wurde anhand ihrer Quinceañera, des 15. Geburtstags untersucht, aber im Kontext der Interviewanalyse auch unter Rückgriff auf weitere Erfahrungen von Halina erschlossen. Eine zentrale Aussage von Halina zu ihrer Quinceañera lautet: »als 15-Jährigi wirsch du denn zur Frau«. Doch so klar, wie die Bedeutung

65 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich möchte auch nicht dass die Leute so denken so ›oh mein Go::tt sie sieht voll anders in den Bildern aus‹ ((mit hoher Stimme gesprochen))«.

des Rituals der Quinceañera zu benennen ist, ist das Erwachsen- und Frauwerden für Halina nicht. Damit gehen verschiedene Spannungsfelder und Ambivalenzen einher, die nebst Annäherungen auch Distanzierungen umfassen. In diesem Kontext bedient Halina in ihrer Selbstpositionierung mit der Ballon-Fotografie (vgl. Abb. Halina 1) unterschiedliche Subjekt- und Weiblichkeitsformen, die nachfolgend skizziert und hinsichtlich der zwischen ihnen bestehenden Spannungen sowie Halinas Umgangsweisen damit erläutert werden.

Halina gibt sich mit der Ballon-Fotografie als junge Frau zu sehen, in der das verspielte und unbeschwerte Kind sowie die bodenständige Erwachsene, das zurückhaltende, unbeholfene und unschuldige Mädchen sowie die elegante und erotisierte Frau miteinander vereint sind. In dieser Übergegensätzlichkeit positioniert sich Halina in einem Sowohl-als-auch, mit dem sie unterschiedlichen Ansprüchen, die von außen an sie herangetragen werden, gerecht zu werden versucht, diese aber zugleich zu ihren Bedingungen verhandelt und sich von ihnen abgrenzt. Diese Ansprüche deuten sich schon in ihrer Erzählung zum Eintritt in die Lehre an, den sie als Umbruch und zusätzliche (Arbeits-)Belastung und mithin als Verpflichtung beschreibt. Das Erwachsensein ist für Halina mit Bodenständigkeit und Ernsthaftigkeit konnotiert und somit von der unbeschwerten und verspielten Kindheit unterschieden, an der sie sich auf der Ballon-Fotografie festhält. Gerade im Festhalten der Luftballone und der Kindheit wird in der unbeholfenen Geste des Verbergens des Brustbereichs auch deutlich, wie das Dekolleté, der sich entwickelnde weibliche Körper, gleichsam »durchdrückt«. Im Ritual der Quinceañera ist Halina sodann damit konfrontiert, im Beisein zahlreicher Gäste von heute auf morgen mit ihrem 15. Geburtstag in den Status der erwachsenen Frau überzugehen. Darüber hinaus wird damit auch eine spezifische Weiblichkeitsform an sie herangetragen, jene der sexualisierten und objektivierten Frau. Der mit dem Ritual einhergehenden machtvollen Fremdpositionierung als Erwachsene und Frau begegnet Halina grundsätzlich freud- und lustvoll. Sie bereitet sich enthusiastisch auf das Fest vor, sie erlebt ein tolles Fest und vollzieht den rituellen Tanz mit dem Vater in High Heels. Im Rahmen der Quinceañera ebenso wie im Kontext der beiden semiprofessionellen Fotoshootings, von denen sie im Interview erzählt, und weiteren fotografischen Selbstdarstellungen (ver-)kleidet und schminkt sich Halina und posiert mitunter erotisiert und mit laszivem Blick für die Kamera. Im Kontext solcher fotografischen Selbstdarstellungen kann sie sich ihrem Habitus entsprechend – kindlich verspielt – vielfältig an das Erwachsen- und Frausein sowie an unterschiedliche Weib-

lichkeitsformen bzw. an eine weibliche Hexis annähern, diese ausprobieren und einüben. Dafür erhält sie positive Resonanz, wird als schönes, attraktives und zeigenswertes Subjekt konstituiert und in ihren Selbstdarstellungen und den darin bedienten Subjekt- bzw. Weiblichkeitsformen bestärkt. Sie vollzieht mit ihren Praktiken keinen abrupten Statusübergang, sondern befindet sich in einem spielerischen Prozess des Werdens und des Hineinwachsens.

Entsprechend distanziert sie sich vielfältig vom mit dem Ritual der Quinceañera einhergehenden Erwachsen- und Frausein sowie auch von darin angelegten Weiblichkeitsformen. Besonders deutlich tut sie dies, indem sie die High Heels im Anschluss an den Tanz mit dem Vater wieder auszieht, wodurch sie sich dem sexualisierten und objektivierten Frauenbild sogleich wieder entzieht. Die Distanzierung dokumentiert sich mithin darin, sich in der Subjektposition der (sexualisierten) Frau und im Ritual leiblich nicht wirklich wohlfühlen. Auf diese Weise eröffnet sich Halina Räume der Handlungsmächtigkeit im Kontext des ritualisierten Frauwerdens.

Die Distanzierung vom Ritual ist im Interview so ausgeprägt, dass, hätte Halina der Forscherin keine Fotografie vorgelegt, nicht klar gewesen wäre, ob sie anlässlich der Quinceañera überhaupt mit ihrem Vater getanzt und von ihm hohe Schuhe angezogen bekommen hat, denn sie entwirft sich nicht als aktive Akteurin ihrer Geschichte. Vom Vater High Heels angezogen zu bekommen und mit ihm zu tanzen, ist schambehaftet und wird von Halina nonverbal im Bild erzählt. Die darin angelegte Objektivierung an sich mag nicht problematisch für Halina sein, da sie diese auch im Kontext ihrer Fotoshootings erfährt und das Posieren für Fotografien genießt. Die Sexualisierung ist es, von der sie sich abzugrenzen versucht.

Die Fotografie des Tanzes mit dem Vater hat Halina nicht auf Instagram gepostet. Gepostet hat sie diverse Fotografien, die sie mit Gästen des Festes abbilden, sowie drei Fotografien, auf denen sie allein, aber nach der Party, also nach der Aufführung oder hinter der Bühne, mit Luftballonen zu sehen ist. Gegenüber der Fremdpositionierung durch das am Geburtstagsfest vollzogene Ritual hat sie auf Instagram die Möglichkeit, ihre Selbstdarstellung stärker zu steuern und dort Selbstpositionierungen vorzunehmen. Das Bild, das ihr entspricht und mit dem sie sich selbst darstellen möchte, ist jenes, das sie in der Gleichzeitigkeit von habitualisierten und imaginierten Orientierungen, von verspieltem Kind und bodenständiger Erwachsener, unschuldigem Mädchen und elegant erotisierter Frau zeigt. Diese Fotografie fungiert als positiver Horizont und als Selbstvergewisserung darüber, alles gleichzeitig sein zu können: Frau sein zu können, ohne das Mädchensein aufgeben zu müs-

sen; Erwachsene sein zu können, ohne das Kindsein zu verlieren. Gleichzeitig schafft sie es mit der Fotografie auch, widersprüchliche Anforderungen an das Frausein auszutarieren. An Schönheits- und Attraktivitätsnormen orientiert erzeugt sie einen Frauenkörper, dessen Attraktivität und Erotik durch Zurückhaltung und Unschuld gebrochen wird. Dies kulminiert im Eyeliner, den sie extra für die Quinceañera aufgetragen hat und der frauliche Attraktivität mit mädchenhafter Unschuld vereint. In der Ballon-Fotografie dokumentiert sich mithin sowohl eine Imagination des So-Seins bzw. So-sein-Wollens als auch des So-sein-Könnens. Sie bildet einen Raum der Präsentation der Individualität resp. des Habitus wie auch einen Raum der Darstellung von Möglichkeiten.

Halina positioniert sich im Interview sehr deutlich als Jugendliche und somit zwischen Kind und Erwachsener, Mädchen und Frau bzw. im Übergang zur erwachsenen Frau. Insbesondere in der Abgrenzung von Erwachsenen und deren Darstellungsweisen nimmt sie einen Schutzraum, ein Moratorium für sich in Anspruch. Die Jugendlichkeit von Halina zeichnet sich vor diesem Hintergrund dadurch aus, noch nicht erwachsen zu sein, aber auch nicht mehr (nur) Kind. In diesem Zwischenstadium des Nicht-mehr-Mädchen- und Noch-nicht-Frauseins agiert Halina in unterschiedlichen virtuellen Räumen auf und hinter der Bühne. Während sie im Spam-Account im engeren Freundeskreis gelöste und unbedachte Posts vornimmt, sich so zeigen kann, wie sie ist, präsentiert sie im öffentlichen Account, dem Halina-Account, überlegtere, den Vorgaben entsprechende Selbstdarstellungen. Dort sind in ausgeprägte(re)m Maße die antizipierten Blicke der Anderen und externe Normen wirksam. Ihnen wird mit einer möglichst schönen und perfekten, zugleich aber authentischen Inszenierung entsprochen, in der der eigene Körper möglichst authentisch perfektioniert wird. In dieser Durchmischung von Realität und Idealität wird sodann eine neue Realität der imaginativen und habituellen Orientierungen erzeugt.

5.3 Diana – »d’Lüt hei afo träume«

Diana erscheint als eine lebensfrohe, energiegeladene und offene junge Frau. Mit ihrem herzhaften Lachen nimmt sie Räume für sich ein und schafft es, eine positive Atmosphäre zu kreieren. So versucht sie auch ihr Gegenüber im Interview zum Lachen zu bringen, erzählt Geschichten mit humoristischen Einlagen, die mit ausladenden Gesten und spannungsreichen Stimmvariationen untermalt sind. Zum Zeitpunkt des Interviews ist Diana 21 Jahre alt und seit ei-

nem Jahr als Influencerin für Positivity im Rollstuhl auf Instagram aktiv. Nach einem Unfall im Alter von 16 Jahren, während ihrer Zeit in einem Internat, ist sie »querschnittsgelähmt« und für die Fortbewegung auf einen Rollstuhl angewiesen. In das neue Leben zu finden, hat sie körperlich wie auch emotional stark gefordert. Unterstützt haben sie dabei ihre Familie und treue Freund*innen. Der Lebenspartner, den sie nach dem Unfall kennen und lieben gelernt hat, ermutigte sie dazu, Influencerin zu werden. Da sie der Praktik des Influencens skeptisch gegenüberstand, ist sie sehr überrascht davon, wie viel Positives sie damit für Menschen im Rollstuhl bewirken kann und auch wie viel ihr die vielfältigen damit verbundenen Tätigkeiten und insbesondere die offene und ehrliche Anteilnahme durch die Community zurückgeben. Gemeinsam mit ihrem Partner erstellt sie mit großer Professionalität fotografische Selbstdarstellungen, bearbeitet diese nach, wertet die Statistiken auf Instagram aus und dergleichen mehr. Sie verfolgt das Ziel, für das Leben im Rollstuhl zu sensibilisieren und ein lebenswertes Leben, das Positive, darzustellen.

Im Folgenden werden – im Unterschied zu den bisherigen Fällen – zunächst anhand des Interviews die Adressierungserfahrungen rekonstruiert, die Diana in ihrem Alltag macht und die sie unter anderem dazu bewogen haben, Influencerin für Positivity im Rollstuhl zu werden (Kap. 5.3.1). Nachgezeichnet werden hierbei einerseits Diskriminierungserfahrungen, andererseits aber auch Fremdpositionierungen als begehrenswertes und attraktives sowie als handlungsmächtiges Subjekt. Hernach wird über eine ausgewählte Fotografie von Dianas Instagramprofil untersucht, wie sie mittels ihrer Fotografien die Adressierungserfahrungen bearbeitet (Kap. 5.3.2). Im Anschluss daran werden die imaginativen und habituellen Bezugnahmen von Diana auf die Fremdpositionierungen eruiert (Kap. 5.3.3). Sie machen Diana als Macherin sichtbar, die mit ihren Selbstdarstellungen Botschaften vermitteln möchte, mit denen negativ gefärbte gesellschaftliche Bilder von Menschen im Rollstuhl transzendiert und Menschen im Rollstuhl Vorstellungs- und Handlungsräume eröffnet werden. Abschließend werden die Befunde aus den Interview- und Bildanalysen trianguliert (Kap. 5.3.4).

5.3.1 Interviewanalyse – Dianas Adressierungserfahrungen: Erfahrungen der Diskriminierung einer handlungsmächtigen und attraktiven Frau

Im Interview werden einerseits Adressierungserfahrungen deutlich, die Diana zum Influencing bewogen haben bzw. sie nach wie vor dazu bewegen. So

macht sie Diskriminierungserfahrungen. Andererseits bewegt sie sich aber sowohl auf Social Media als auch in ihrem privaten Umfeld in Kontexten, in denen sie als handlungsmächtiges Subjekt sowie als attraktive und begehrenswerte Frau adressiert wird.

Rollstuhlfahrende als Andere und Hilfsbedürftige

Diana erlebt in ihrem Alltag immer wieder Situationen, in denen sie aufgrund ihrer Fortbewegung im Rollstuhl von Menschen angesprochen und hierdurch im Sinne des Othering als anderes, nicht normales und eigentlich hilfsbedürftiges Subjekt hergestellt wird (vgl. Riegel 2016, S. 51–55). So erzählt sie beispielsweise von einer Passantin, die sie bei einem tiefen Gespräch mit einer Freundin unterbricht, nachdem sie beobachtet hat, wie Diana eine steile Straße auf den Hinterrädern ihres Rollstuhls (mit den Vorderrädern in der Luft) hinunterfuhr, und dachte, sie würde stürzen:

»nachher het mi da eini ›oh:: seu:: bbbb« ((*sehr laut und hoch gesprochen*)) irgendetwas het sie da afo rede mit mer sie u het ›ah okay nei isch guet im Fall alles okay« wü sie het irgendwie (1) ›ja:: i nei:: i ha irgendwie ds Gefuehl gha dr gheiet itz um,‹ und so und ›ja ey das isch ja krass‹ und so und het mit mir da afah rede wü« (Interview Diana, Z. 818–822).⁶⁶

Den Rollstuhl auf die beiden großen Hinterräder zu kippen und die Vorderräder in der Luft zu balancieren, um eine steile Straße hinunterzufahren, ist für Diana – wie sie an anderer Stelle sagt – »sehr normal« (ebd., Z. 814f.). Indem die Passantin Diana mit dem Eindruck konfrontiert, Diana sei im Begriff zu stürzen, spiegelt sie dieser ihr Bild eines hilfsbedürftigen Subjekts, das sie von Menschen im Rollstuhl und damit von Menschen mit einer ›Behinderung‹ hat. Ihre Überraschung darüber, dass Diana nicht stürzt, kulminiert in einem »krass«, das Dianas Beherrschung des Rollstuhls auf der steilen Straße als etwas Außergewöhnliches markiert. Es dokumentiert sich darin die Unvertrautheit der Passantin mit der Fortbewegung von Menschen im Rollstuhl und gleichzeitig wird Diana hierüber als anderes, nicht normales und eigentlich hilfsbedürftiges Subjekt hergestellt und positioniert.

66 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »nachher hat mich da eine ›oh:: sei:: bbbb« ((*sehr laut und hoch gesprochen*)) irgendetwas hat sie begonnen zu reden mit mir sie und hat ›ah okay nein ist gut im Fall alles okay‹ weil sie hat irgendwie (1) ›ja:: ich nei::n ich hatte irgendwie das Gefühl dass Sie umfallen,‹ und so und ›ja ey das ist ja krass‹ und so und hat mit mir da zu reden beginnen wollen«.

In ihrer Erzählung stellt Diana die Passantin mit einer gewissen Übertreibung dar. Dieses Parodieren hat unterschiedliche Funktionen. Im Wesentlichen stellt es eine Form des Sich-lustig-Machens über die und eines Nicht-ernst-Nehmens der Passantin dar, wodurch das Anliegen der Passantin und die Fremdpositionierung, die sie vornimmt, von Diana delegitimiert werden. Das Parodieren hat aber auch eine Legitimierungsfunktion, denn Diana erzählt diese Geschichte nicht zum ersten Mal. Sie beschrieb den Vorgang im Begleittext eines Foto-Posts, das damit verbundene Anliegen wurde aber von der Community nicht verstanden (vgl. ebd., Z. 827–835). Die Freundin machte Diana darauf aufmerksam, dass die Gesprächsunterbrechung unanständig sei: »ey im Fau Diana das isch im Fau relativ unständig gsi vo dere dass die di eifach het (.) unterbroche (.) wege nütem« (ebd., Z. 825f.).⁶⁷ Und weil Diana dies »vo vielne Rollstuhlfahrer« (ebd., Z. 806) höre und es mithin als strukturelles Problem erachtet, problematisiert sie den fehlenden Anstand gegenüber Rollstuhlfahrenden, etwa in Gestalt solcher Gesprächsunterbrechungen, in besagtem Post. In den Kommentaren zum Post meinten die Follower mit Blick auf die Passantin und den Vorfall aber: »oh:: nei:: die het doch eifach die het sich eifach Sorge gmacht um de« (ebd., Z. 828f.)⁶⁸ und entschuldigten deren Verhalten. Im Unverständnis der Community dokumentiert sich die Subtilität der Erfahrung von Diana und die fehlende Sensibilisierung für solche Prozesse des Othering. Durch die parodistische Übertreibung im Interview legitimiert Diana somit gegenüber der Forscherin ihr Genervt- und Verärgertsein über solche Formen der Adressierung, das von ihrer Instagram-Community nicht anerkannt wurde.

Ein Leben im Rollstuhl als nichtlebenswertes Leben

Gegenüber der Subtilität des Othering erfährt Diana weitere Formen der Diskriminierung:

»dass eg ou sehr viu (1) Messages vo Lüt bechume wo eifach so »wow you're such a strong person if I were in your situation I would be so depressed I

67 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ey im Fall Diana das war im Fall relativ unanständig von der dass die dich einfach (.) unterbrochen hat (.) wegen nichts«.

68 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »oh:: nei::n die hat doch einfach die hat sich einfach Sorgen gemacht um dich«.

would probably kill myself« (.) das bechum i sehr viu« (Interview Diana, Z. 972–985).⁶⁹

Hierbei handelt es sich um einen Kommentar, den ihr eine Person in Reaktion auf eine gepostete Fotografie in Instagram zukommen ließ. Dies ist als ein äußerst unbeholfener und pietätloser Versuch der Würdigung von Dianas Leistung zu bezeichnen. Denn Diana wird bewundernd (»wow«) als sehr starke Person markiert. Diese Stärke wird ihr aber nur zugeschrieben, weil sie es vermag, in ihrer Situation positiv zu bleiben, wo die mit ihrer ›Behinderung‹ vermeintlich einhergehenden Einschränkungen doch viel eher zu Depressionen und Suizid führen sollten. Diana wird zwar als starkes Subjekt adressiert, es findet zugleich aber auch eine vollkommene Abwertung ihrer Subjektposition statt. Solche Zuschreibungen diskriminieren sie aufgrund ihrer ›Querschnittslähmung‹ und der Angewiesenheit auf einen Rollstuhl, indem sie ihr den Lebenswert absprechen. Dabei sind sie besonders perfide, weil sie sich als Anerkennung tarnen.

Das handlungsmächtige Subjekt

Neben Erfahrungen der Diskriminierung hat Diana in ihrem Alltag aber auch unterschiedliche Orte, Aktivitäten und vor allem Menschen, in deren Kontext sie alternative Erfahrungen machen kann, als handlungsmächtiges Subjekt adressiert wird und sich als solches erleben kann. Beispielsweise beschreibt sie, wie ihre Eltern nach dem Unfall auf die neuen Gegebenheiten reagiert haben:

»sie hei mi aber ungerstützt gha: (1) und hei versuecht eifach (1) wie (1) wie söu=i sege, (1) e Zuefluchtort z'sie won=i mi o cha festhebe wo stabiu isch und mi o dut supporte und duet //mhm// (1) und eifach (1) und mi ned duet (2) aus Opfer darsteue wie ³du Armi du Armi du Armi« die ganzi Ziet sondern (.) »ey lug° (1) ja isch guet ds:: isch schwierig aber lug mr cheu dir heufe //mhm// und lug gib Gas« und so: (.) »du bisch e [Familiennamen] du chasch des« @ (1) @ ((offenes Lachen)) // @ (2) @ ((kehliges Lachen)) // eso (.) »mou« @ (.) @ ((offenes La-

69 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »dass ich auch sehr viele (1) Messages von Leuten bekomme, wo einfach so »wow you're such a strong person if I were in your situation I would be so depressed I would probably kill myself« (.) das bekomme ich sehr viel«.

chen)) ›mr cheu des< //mhm// (.) aso sehr sehr sehr (1) extreme Support won=icho becho ha o« (Interview Diana, Z. 1108–1115).⁷⁰

Ihre Eltern und deren Reaktion auf ihre ›Querschnittslähmung‹ stehen in einem durchwegs positiven Horizont. Die Eltern figurieren als Unterstützer*innen, als Helfer*innen und als »Zufluchtsort«. Wichtig war es für Diana insbesondere, nicht wie ein Opfer behandelt zu werden. Ganz im Gegenteil beschreibt sie die aktive Ermutigung und Unterstützung durch die Eltern, die ihr Kraft zusprachen und sie als handlungsfähiges und -mächtiges Subjekt mit herstellten. Dabei fällt auf, dass aus dem »du chasch des« ein »mr cheu des« wird. Dadurch wird Diana nicht nur als eigentätiges, starkes Subjekt konstituiert (›du chasch des«), sondern erfährt auch die soziale Eingebundenheit in einen Familienverbund, der für sie und mit ihr stark ist (›mr cheu des«).

Auch im Kontext des Erstellens von Fotografien für Instagram zusammen mit ihrem Lebenspartner kann sich Diana als handlungsmächtiges Subjekt erleben. Sie berichtet von einem Tag, an dem sie in einem Park an verschiedenen Orten Fotografien angefertigt haben, Folgendes:

›mir sind mega lang scho derte gsi und er so (.) er so (.) ›hey Diana i ha vorhin us em Outo da de Boumstrunk gseh< (.) und ›ich so ›nähä< //@ (2) @ ((schnaubendes Lachen)) // @nei (.) nähä aber des probiere mir itze ned< @ näher er so ›mou mou Diana das @cheu mr< näher ich so ›du bringsch mi no um einisch< @ (.) und mir hei=s näher wüchlich gschaftt kha, ((Diana fasst sich mit den Händen an die Wangen))« (Interview Diana, Z. 410–415).⁷¹

70 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »sie haben mich aber unterstützt (1) und haben versucht einfach (1) wie (1) wie soll=ich sagen, (1) ein Zufluchtsort zu sein bei dem=ich mich auch festhalten kann der stabil ist und mich auch supportet //mhm// (1) und einfach (1) und mich nicht (2) als Opfer darstellt wie ›du Arme du Arme du Arme< die ganze Zeit sondern (.) ›ey schau< (1) ja ist gut es=: ist schwierig aber schau wir können dir helfen //mhm// und schau gib Gas< und so: (.) ›du bist eine [Familienname] du kannst das< @ (1) @ ((offenes Lachen)) //@ (2) @ ((kehliges Lachen)) // so (.) ›doch< @ (.) @ ((offenes Lachen)) ›wir können das< //mhm// (.) also sehr sehr sehr (1) extremen Support den=ich bekommen habe auch«.

71 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »wir waren mega lang schon dort und er so (.) er so (.) ›hey Diana ich habe vorhin aus dem Auto da einen Baumstumpf gesehen< (.) und ›ich so ›neihein< //@ (2) @ ((schnaubendes Lachen)) // @nei (.) neihein aber das probieren wir jetzt nicht< @ nachher er so ›doch doch Diana das @können wir< nachher ich so ›du bringst mich noch um irgendwann< @ (.) und wir haben=s nachher wirklich geschafft, ((Diana fasst sich mit den Händen an die Wangen))«.

Dianas Reaktion auf den Vorschlag ihres Freundes, sich mit dem Rollstuhl auf den hohen Baumstumpf zu stellen und Fotografien anzufertigen, fällt heftig aus und steigert sich von einer zunächst leise, fast flüsternd gesprochenen, ungläubigen Verneinung zu einer lachenden Verneinung, die in der ironisierenden Wendung gipfelt: »du bringst mich nicht um einisch«. Diese Reaktion markiert den Vorschlag des Lebenspartners als etwas Absurdes, Waghalsiges, Gefährliches oder Unmögliches. In Dianas Resümee »und mir hei=s näher wirklich geschafft kha,« in Kombination mit den Händen an den Wangen dokumentiert sich die Herausforderung der Bilderstellung sowie auch eine Ungläubigkeit über die eigene Leistung und den Erfolg. Damit wird das Unterfangen als Aufgabe erkennbar, zu der sich Diana überwinden musste. Im Überwinden des Respekts und der Ängste konnte sie sich als handlungsfähiges, handlungsmächtiges bzw. starkes Subjekt erleben, das ihr im »Wir« der Herausforderung und Unterstützung durch den Lebenspartner zugänglich wird.

Attraktive und begehrte Frau

Nebst der Erfahrung, ein handlungsmächtiges Subjekt zu sein, macht Diana auch die Erfahrung, als begehrte und attraktive Frau adressiert zu werden. So gibt sie z.B. an, von (semi-)professionellen Fotografen für Modelaufträge angefragt zu werden und mit diesen zusammenzuarbeiten (vgl. Interview Diana, Z. 606–609, 665–670). Des Weiteren wird sie auch im Kontext der geposteten fotografischen Selbstdarstellungen als attraktive Frau adressiert. So berichtet sie beispielsweise von einer auf Instagram geposteten Fotografie, auf der sie im Badeanzug abgebildet ist, dass sie außergewöhnlich viele Likes dafür erhalten habe, der Post sei förmlich »explodiert« (ebd., 350). Hierüber wird Diana als attraktive Frau hergestellt, die in ihrer Attraktivität und Weiblichkeit Bestätigung erfährt. Des Weiteren erhält Diana auf Instagram auch sehr eindeutige Angebote, die sie nebst ihrer Attraktivität als begehrtes Subjekt markieren. So berichtet sie, dass ihr Männer »mega viel« (ebd., Z. 460)⁷² beispielsweise schreiben: »I want to marry you« (ebd., Z. 460f.) oder »I love you I want to marry you you're my only one« (ebd., Z. 461f.).

Es stellt sich nun die Frage, wie Diana in ihren fotografischen Selbstdarstellungen auf Instagram mit diesen Adressierungserfahrungen, insbesondere den Erfahrungen der Diskriminierung, umgeht.

72 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »mega viel«.

5.3.2 Bildanalyse: Phantastische Grenzüberschreitung

Abb. Diana 1: Weltraum-Fotografie



Im Interview markiert Diana die Fotografie im Weltraum (vgl. Abb. Diana 1) als »°Das isch eis vo mine Lieblings°« (Interview Diana, Z. 711)⁷³. Und nach längeren Ausführungen zu diesem Bild resümiert sie: »i gloub wiu i o scho lang über des gredt ha itze merkt mr dass i das Biud sehr gern ha« (ebd., Z. 768f.)⁷⁴. Im Bild dokumentieren sich zentrale Orientierungen des Falles, weswegen es im Fokus dieser Analyse steht. Die Fotografie wurde von Dianas Lebenspartner in einer kommerziellen »Selfie-Installation«, die in einem begrenzten Zeitraum außergewöhnliche Hintergründe für fotografische Selbstdarstellungen

73 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »°Das ist eines von meinen Lieblings°«.

74 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich glaube weil ich auch schon lange über das geredet habe jetzt merkt man dass ich das Bild sehr gerne habe«.

anbot, angefertigt (vgl. Kap. 4.3.1). Sie wurde von Diana zusammen mit weiteren Fotografien derselben Serie in einem Beitrag auf Instagram gepostet, so dass zwischen diesen Fotografien hin und her gewischt werden kann. Unter diesen Fotografien bezog sich Diana im Interview aber vorwiegend auf die hier abgebildete.

Im Vordergrund der Weltraum-Fotografie befindet sich Diana, im Bildhintergrund ist die Erdoberfläche zu sehen. Auf Letzterer liegt der Fluchtpunkt, der sich anhand der Wände der oktagonalen Raumkapsel rekonstruieren lässt (vgl. Abb. Diana 1.1). Er würde den Blick der Bildbetrachtenden dorthin lenken, Dianas auf den Fluchtlinien platzierter Körper unterbricht aber diese Sogwirkung. Vom im Mittelpunkt der Abbildung stehenden Körper ist das übergeschlagene Bein das Einzige, was dem Bildhintergrund zugewandt ist. Es ist Dianas Blick, der provokativ auf die Bildbetrachtenden gerichtet ist und diese bannt.

Abb. Diana 1.1: Perspektivität – Fluchtpunkt Abb. Diana 1.2: Planimetrie – spitzwinkliges Dreieck Abb. Diana 1.3: Planimetrie – stumpfwinkliges Dreieck



Ihr Körper wird als ›behinderter‹ Körper konstruiert. Als solcher ist er aber nur zu erkennen aufgrund des Artefaktes des Rollstuhls. Die mit dem Rollstuhl signifizierte ›Behinderung‹ einer ›Querschnittslähmung‹ würde nämlich im schwerelosen Raum keine Rolle spielen. Die Schwerelosigkeit würde den ›behinderten‹ Körper von einer Angewiesenheit auf den Rollstuhl zur Bewältigung der Schwerkraft befreien. In der Anwesenheit eines Rollstuhls im Weltall liegt dann sowohl ein irritierendes als auch ein kritisches Moment der Fotografie. Im Weltraum befindet sich der abgebildete Körper nicht nur in der Schwerelosigkeit, sondern auch nicht auf der Erde. Damit ist nicht nur die Schwer-

kraft, sondern sind auch die Ordnungen, Grenzen und Begrenzungen der Erde außer Kraft. Hier, so scheint es, steht und schwebt Diana zugleich über den im Hintergrund erahnbaren irdischen Belangen in einer Sphäre der Grenzenlosigkeit. Gleichzeitig dokumentieren sich durch den Rollstuhl im Bild auch Grenzen und Begrenzungen, die sich in einer zentralen Übergegensätzlichkeit des Bildes manifestieren.

Bei dieser Übergegensätzlichkeit handelt es sich um die Gleichzeitigkeit von Schwerelosigkeit und Schwerkraft. Dianas Körper scheint zu schweben, weil die großen Räder des Rollstuhls eine geneigte Wand berühren, auf der er nicht stehen könnte, und seine kleineren Räder sich in der Luft befinden. Insbesondere die gehobenen Arme und angewinkelten Finger erzeugen den Eindruck von Schwerelosigkeit, der aber auch vom vorgeneigten Kopf sowie dem übergeschlagenen Bein mitgetragen wird, das angesichts der Lücke unter dem Knie kaum auf dem unteren Bein aufzuliegen scheint. Die angewinkelten Arme spannen dabei ein Dreieck auf, dessen spitzer Winkel nach oben aus dem Raum hinausweist und mithin den Eindruck von Schwerelosigkeit unterstützt (vgl. Abb. Diana 1.2). Die Schwerelosigkeit wird aber dadurch irritiert, dass Diana effektiv im Rollstuhl sitzt und den einen Fuß auf der Fußstütze abgestellt hat, dem Rollstuhl also nicht entschwebt. Des Weiteren berühren der Oberkörper, die Arme und der Kopf die Wand. In planimetrischer Hinsicht ist es zudem das übergeschlagene Bein, das ein nach unten geöffnetes, stumpfwinkliges Dreieck erzeugt, das eine zusätzliche Erdung – zumindest der unteren Körperhälfte – herbeiführt (vgl. Abb. Diana 1.3), wohingegen das spitzwinklige Dreieck der Arme nach oben aus dem Bild hinausweist (vgl. Abb. Diana 1.2). Mit der Schwerelosigkeit gehen Deutungen von Unbeschwertheit, Freiheit oder Unabhängigkeit einher. Die Schwerkraft verweist auf Schwere, Erdung und Gebundenheit. Diana erscheint in dieser Abbildung im Rollstuhl somit zugleich unbeschwert und beschwert, unabhängig und gebunden. Somit kommt es zu einem Ausdruck grenzenlosen Alles-Könnens bei gleichzeitiger Verwiesenheit auf Grenzen und Begrenzungen. Es zeigt sich hier im Utopischen das Mögliche und Unmögliche zugleich.

Es wird in der Fotografie aber nicht nur ein ›behinderter‹ Körper hergestellt, es wird auch ein weiblicher Körper erzeugt. Dieser ist jung, modisch und schön. So ist Diana sportlich gekleidet, sind die Haare zu einem hohen Pferdeschwanz zusammengekommen, ist sie geschminkt und weist glatte und zarte Gesichtszüge auf. Sie entspricht hierin gängigen Schönheits- und Attraktivitätsnormen. Ihr Körper ist des Weiteren erotisiert. So legt das durch die gehobenen Arme hochgezogene Oberteil eine Wespentaille frei, sind die

schlanken Beine übereinandergeschlagen, kann die Armhaltung als räkelnde Pose interpretiert werden, deutet der Zeigefinger am Hals eine zarte Selbstberührung an, sind die Lippen leicht geöffnet und unterstreichen die dunkel geschminkten Augen einen direkten, provokativen, aber auch lasziv-verführerischen Blick. Damit wird der weibliche Körper objektiviert und zum Objekt des Begehrens.

Die raumgreifende Pose und das körperbetonte Posieren drücken im Zusammenspiel mit dem direkten Blick zugleich Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein in Bezug auf den eigenen Körper aus. In dieser Hinsicht ist festzustellen, dass die Aufmerksamkeit der Bildbetrachtenden mittels unterschiedlicher Mechanismen auf das Gesicht von Diana gelenkt wird. So liegt z.B. der Kopf in westlicher Leserichtung links oben und somit an prominenter Stelle im Bild, blickt Diana die Bildbetrachtenden an, ziehen ihre Arme in planimetrischer Hinsicht ein Dreieck auf, in dessen Zentrum das Gesicht zu liegen kommt (vgl. Abb. Diana 1.2), und sind der obere Abschluss des Oberteils und das Gesicht in Farbe gehalten, während der restliche Körper und der Rollstuhl im eintönigen Schwarzweiß der Raumkapsel aufgehen. Mithin wird Dianas direkter, provokativer Blick hervorgehoben, der zur Auseinandersetzung mit dem Bild und seinen Irritationen herausfordert. Hierin dient das Make-up nicht nur dazu, Weiblichkeit zu betonen, sondern auch Selbstbewusstsein auszudrücken (vgl. Degele 2004, S. 143; Spohr 2018, S. 184). Damit werden die Blickverhältnisse verkehrt. Diana wird nicht nur von den Bildbetrachtenden angeschaut, sie setzt ihnen einen herausfordernden Blick entgegen. Die Darstellung selbstbewusster Weiblichkeit, Schönheit und Attraktivität hat in der vorliegenden Fotografie aber noch eine andere Tragweite.

Die Fotografie kann im Sinne eines künstlerischen Erzeugnisses als Teil der sogenannten ›neuen Behindertenbewegung‹ gelesen werden, die sich in unterschiedlicher Form unter anderem für die Selbstbestimmung von Menschen mit ›Behinderung‹ einsetzt, die Gesellschaft für ›behindertenspezifische‹ Bedürfnisse sensibilisieren und auch das Bild von Menschen mit ›Behinderung‹ in der Gesellschaft transformieren möchte. Einerseits kann man von dieser Fotografie im Sinne der ›neuen Behindertenbewegung‹ nicht behaupten, sie dekonstruiere mit ihrer Darstellung eines ›behinderten‹ Körpers gesellschaftliche Körpernormen und Schönheitsideale (vgl. Schnoor 2010, S. 175f.); denn es wird ein unversehrter, gängigen Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen entsprechender Körper präsentiert. Was die Fotografie in einer intersektionalen Perspektive aber macht, ist, dass sie ›Behinderung‹ in Szene setzt, den ›behinderten‹ Körper in einer anderen Subjektform

zeigt, nämlich als attraktiven, begehrenswerten und selbstbewussten jungen Frauenkörper (vgl. Schnoor 2010, S. 177). Damit werden im Diskurs um ›Behinderung‹ häufig als inkommensurabel angesehene Bilder miteinander vereint, ist der ›behinderte‹ Körper in diesem Diskurs doch häufig der hässliche, hilflose und minderwertige Körper (vgl. Schnoor 2010, S. 175f.).

In der posierenden Präsentationsweise von Dianas Körper ist die Fotografie als Inszenierungsleistung zu erkennen. Im Sinne der Kennzeichen von Posen (vgl. Kap. 4.4.3.1) zeigt sich trotz des Eindrucks von Schwerelosigkeit eine ›Petrifizierung‹ bzw. Erstarrung. Die Arm- und Körperhaltung wirkt bewegungslos und arrangiert und auf das Auslösen der Kamera wartend, sie lässt nicht auf eine organische Bewegung schließen. Und Diana im Rollstuhl sowie in der erotisierten Darstellung wirkt, wie bereits mit Blick auf die zentrale Irritation der Fotografie erwähnt, im Weltraum de-kontextuiert. Wenngleich Diana in die Kamera blickt und ihr Gesicht zu sehen ist, ist sie im Posieren in Anlehnung an Pin-up-Posen als »Fremdausdruck« (Imdahl 1995, S. 575, zit. in Bohnsack/Przyborski 2015) doch ent-individualisiert. Die Fotografie ist somit weniger Ausdruck habitualisierter Gesten oder korporierter Praktiken als vielmehr imaginativer Orientierungen.

Zusammenfassend kennzeichnen die Weltraum-Fotografie von Diana zwei zentrale Übergegensätzlichkeiten. Zum einen wird auf der Weltraum-Fotografie ein ›behinderter‹ Körper hergestellt, der sich nicht in das verbreitete Bild des hässlichen, hilflosen und minderwertigen ›behinderten‹ Körpers fügt, sondern einen schönen, attraktiven, modischen und begehrenswerten Körper einer selbstbewussten und unabhängigen Frau präsentiert. Damit werden im Diskurs um ›Behinderung‹ häufig schwer miteinander zu verbindende Bilder miteinander vereint und wird zugleich Kritik am negativ geprägten gesellschaftlichen Bild von Menschen im Rollstuhl geübt. Zum anderen wird eine Gleichzeitigkeit von Schwerkraft und Schwerelosigkeit hergestellt, die durch die Anwesenheit eines Rollstuhles im Weltraum pointiert wird. In der Unbeschwertheit und Beschwertheit, Unabhängigkeit und Gebundenheit sind die phantastischen Grenzüberschreitungen an Grenzen und Begrenzungen rückgebunden, dokumentiert sich das (Un-)Mögliche. Hierin manifestiert sich Kritik an den Grenzen und Begrenzungen des Lebens im Rollstuhl auf der Erde und der Positionierung als ›behinderte Frau‹.

5.3.3 Interviewanalyse – Dianas Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Die selbstbestimmte, grenzüberschreitende und positive Macherin mit Maske

Es folgt nun die vertiefte Rekonstruktion von Dianas Subjektwerdung. Über Interviewsequenzen zur Herstellung und Nachbearbeitung der Fotografien, aber auch Einblicke in die biografischen Erfahrungen von Diana wird weiter erschlossen, an welchen Subjektformen sich ihre fotografischen Selbstdarstellungen imaginativ und habituell orientieren und wie hierüber Selbstpositionierungen vorgenommen werden. Es werden Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdungen eruiert und es wird ergründet, wie sie damit umgeht. Dianas Bild- und Körperpraktiken können nachfolgend zunächst hinsichtlich ihrer Orientierung an Selbstbestimmung und Handlungsmächtigkeit rekonstruiert werden. Mit diesen konstituiert sich Diana als Macherin. Diese ist positiv und lebensfreudig, und das ist es auch, was ihre fotografischen Selbstdarstellungen ausdrücken (sollen). In ihrem Leben wie auf ihren Fotografien geht es aber auch darum, Grenzen zu überschreiten und Unmögliches möglich zu machen. Damit schafft sie es, für ihre Community, aber auch für sich selbst Vorstellungs- und Handlungsräume zu eröffnen. Gleichwohl stellt es für Diana durchaus eine Schwierigkeit dar, ihre Vorstellungen in Fotografien umzusetzen und die damit intendierten Botschaften an ihre Community zu kommunizieren. Die dabei erzeugten Bilder sind an Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen aus einem professionellen Modelldokumentation-Kontext orientiert, die Diana in einem Spannungsfeld zwischen realem Leben und Fotografie verortet.

Die selbstbestimmte und grenzüberschreitende Macherin

Im Interview erzählt Diana ihre Geschichte, wie sie in den Rollstuhl gekommen ist. Sie berichtet vom tragischen Sturz aus sieben Metern Höhe auf eine Steintreppe, bei dem sie sich den Rücken und den Kopf brach, als sie sich nach Ende der Ausgehzeit mit zusammengeknüpften Bettlaken von ihrem Internatszimmer abseilen wollte (vgl. Interview Diana, Z. 1031–1037). Sie gibt Einblick in das Ausgeliefertsein in der Unfallsituation und der folgenden Zeit. Und sie erzählt, wie sie über die Stationen im Krankenhaus und in der Reha wieder zurück ins Leben und zu sich gefunden hat. Denn als sie etwa drei Tage nach dem Unfall auf der Intensivstation des Krankenhauses aufwachte:

»dene het mini (1) ((*atmet tief ein*)) Reis dete agfange« (ebd., Z. 1056).⁷⁵ In der Fokusmetapher der Reise dokumentiert sich das Beschreiten eines Weges, der in Fremdes, Unbekanntes und Neues führt und der, insofern sie sich in ein neues Leben einfinden muss, von Unsicherheiten und Herausforderungen begleitet ist. Dabei ist es für diese Erzählung sowie auch den gesamten Fall kennzeichnend, dass Diana trotz des Erlebens enormen Ausgeliefertseins im Kontext des Unfalles und des Sich-Einfindens in ihr neues Leben keine Opfergeschichte vorträgt, sondern sich als Macherin positioniert, die selbstbestimmt und grenzüberschreitend agiert. Das Ausgeliefertsein lässt sich beispielhaft an ihrer Beschreibung der Unfallsituation illustrieren:

»und eg @han=e agschroue kha ›hiuf mr ufstah«@ @ (1)@ ((*offenes Lachen*)) u::nd (.) u- @er het gseit kha@ ›nei Diana ich darf das nicht machen« ((*mit einem italienischen Akzent gesprochen*)) anschienend //mhm// er isch Tessiner //mhm// i cha mi ned a des erinnere aber des isch so wie=s o im Polizeirapport und so aus gloubs drinne isch« (Interview Diana, Z. 1043–1047).⁷⁶

Diana musste in ihrer hilflosen Position ausharren, weil ihr Begleiter ihr (aus gutem Grund) nicht aufhalf. Das Fehlen der Erinnerung an den Unfall als eine einschneidende Begebenheit in ihrem Leben stellt ein weiteres Ausgeliefertsein dar, muss sie sich doch ihre eigene Geschichte über die Erzählungen und Berichte anderer erschließen. Dennoch macht sie daraus ihre eigene Geschichte, eignet sich ihre Geschichte an und ermöglicht sich in einer komödiantischen, mitreißenden und dramatischen Erzählweise zugleich auch eine gewisse Distanzierung zum Selbstschutz. Damit stellt sie der passiven Rolle des Unfallopfers, das auf der Treppe liegt, sich nicht bewegen kann und darf, eine aktive Erzählerin entgegen, die kompetent ihre eigene Geschichte erzählt.

Auch in der Beschreibung der Zeit in der Reha zeichnet Diana das Bild einer Macherin, das jedoch auch Ambivalenzen und Unsicherheiten aufweist:

75 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »dann hat meine (1) ((*atmet tief ein*)) Reise dort begonnen«.

76 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »und ich @habe=ihn angeschrien ›helf mir aufstehen«@ @ (1)@ ((*offenes Lachen*)) u::nd (.) u- @er hat gesagt@ ›nein Diana ich darf das nicht machen« ((*mit einem italienischen Akzent gesprochen*)) anscheinend //mhm// er ist Tessiner //mhm// ich kann mich nicht an das erinnern aber das ist so wie=s im Polizeirapport und so alles glaube ich drin steht«.

»(2) genau denn bin=i 4.5 Monet (1) in Stadt M gsi (2) i ha mega schneugmacht kha derte aber i hett mr meh Ziet söue neh (1) wöu i ha denkt kha »nei nei nei i lah mi itz ned lah ufhalte vo dem Schiessdreck i due itz eifach (.) mache //mhm// ich gah eifach go Vougas geh« (1) aber (.) hett mr wahrscheinlich retrospektiv hett=i mir itze wahrscheinlich meh: Ziet söue neh (2) aber es isch ja itze (1) guet so wie=s isch //mhm// ha chli (.) Höch, u Tüf kha: //mhm// und itz isch=s eigentlich (3) guet eigentlich sit dem Jahr won=i so mit em Instagram-Account aso scho vorher und so das isch so derte das Jahr wo=s bi mir het afä wi- normau (.) ipendle des i würklich ds Gefüeu ha kha »mou i (1) bi wieder uf em Bode eg (1) ha itz wieder i ha e Plan itz wieder« oder »es funktioniert« oder »es geit wieder (1) ufe.« (Interview Diana, Z. 1058–1063).⁷⁷

Ihren Aufenthalt in der Reha lässt Diana nicht langsam angehen. Ganz im Gegenteil begibt sie sich in eine aktive, handlungsmächtige und selbstbestimmte Rolle, sie entwirft sich als Macherin, die sich nicht aufhalten lässt und die »Vougas« gibt. Der Erfahrung der Bewegungslosigkeit im Kontext des Unfalles und der »Querschnittslähmung« wird ein schnelles Vorwärtsschreiten gegenübergestellt. Damit hat sie versucht, den »Schiessdreck« einfach hinter sich zu lassen, mit dem sie sich, retrospektiv betrachtet, jedoch besser hätte auseinandersetzen sollen. Sie hat »Höch, u Tüf« durchgemacht, und den aktuellen Zustand beschreibt sie relativierend mit »eigentlich (3) guet«. Es wird deutlich, wie sehr der Unfall sie aus der Bahn geworfen hat, so dass sie in einer Pendelbewegung zurück in eine Normalität finden, eine Funktionalität wiederherstellen und einen (neuen) Plan für sich entwerfen musste. Besonders stark ist dabei die Metapher des Ankommens auf dem Boden (»i (1) bi wieder uf em Bode«), die den scheinbar langanhaltenden Zustand des Fallens versinnbildlicht, der nicht mit dem Sturz auf die Treppe endete, sondern in

77 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »(2) genau dann war=ich 4.5 Monate (1) in Stadt M (2) ich habe mega schnell gemacht dort aber ich hätte mir mehr Zeit nehmen sollen (1) weil ich dachte »nein nein nein ich lasse mich jetzt nicht aufhalten von dem Scheissdreck ich mache jetzt einfach (.) //mhm// ich gebe einfach Vollgas« (1) aber (.) hätte mir wahrscheinlich retrospektiv hätte=ich mir jetzt wahrscheinlich meh:r Zeit nehmen sollen (2) aber es ist ja jetzt (1) gut so wie=s ist //mhm// hatte etwas (.) Hochs, und Tiefs //mhm// und jetzt ist=s eigentlich (3) gut eigentlich seit dem Jahr als=ich so mit dem Instagram-Account also schon vorher und so das ist so dort das Jahr als=es bei mir begonnen hat wi- normal (.) einpendeln dass ich wirklich das Gefühl hatte »doch ich (1) bin wieder auf dem Boden ich (1) hab jetzt wieder einen Plan jetzt wieder« oder »es funktioniert« oder »es geht wieder (1) rauf.«.

dem sie sich über einen längeren Zeitraum befand. Auf dem Boden angekommen, kann sie sich nun wieder als standhaft oder standfest erleben, und von hier aus geht es wieder »ufe«. In diesem auf das Gute fokussierten, positiven Horizont konstituiert sich Diana als Macherin, bei der es aufwärts geht. Dabei steht dieses Machen auch mit ihrem Instagram-Account und dem Influencen in Zusammenhang.

Die Positive als Marke

Im Bild der Macherin ist, wie oben bereits angedeutet, eine Positivität angelegt, die den Fall Diana stark kennzeichnet. Gemäß der einleitenden Fallbeschreibung war Diana im Interview als lebensfrohe, energiegeladene und offene junge Frau zu erkennen, die viel lacht und auch ihr Gegenüber mit parodistischen Erzählungen gerne zum Lachen bringt. Diese Positivität zeigt sich als habituelle Orientierung über den gesamten Fall hinweg. So berichtet Diana von enttäuschenden Reaktionen einiger Freund*innen auf den Unfall, die sie aber positiv zu wenden weiß:

»und mini Fründe hei mi sehr viu (.) bsuecht o //mhm// die us em Internat (.) angeri hei kei Kontakt meh kha zu mir sither °sit em Umfau° (1) aso si sehr viu wo weg si wo (1) wahrschienlich eifach ned gwüsst hei gha wie demit umgah und //mhm// °denn isch dr Kontakt° vou abbroche (1) und es paar wo eifach bliebe si« (Interview Diana, Z. 1129–1133).⁷⁸

Diana macht im Kontext ihres Unfalles mehrfache Verlusterfahrungen. Zum Funktionsverlust der Beine und weiteren damit einhergehenden körperlichen Einschränkungen kommt der Verlust von sozialen Beziehungen hinzu. Im betonten »weg«-Sein der Freund*innen dokumentiert sich ein Einschnitt, der mit Emotionen der Überraschung, Empörung und vor allem Enttäuschung verbunden ist. Dianas emotionale Betroffenheit äußert sich in leise gesprochenen Passagen (»°sit em Umfau°, »°denn isch dr Kontakt° vou abbroche«). Die Kontaktabbrüche versucht sie zu erklären und zu entschuldigen. Damit nimmt sie ihre Freund*innen in Schutz und schützt zugleich sich selbst. Im positiven Gegenhorizont dazu stehen die Freund*innen, die geblieben

78 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »und meine Freunde haben mich sehr viel (.) besucht auch //mhm// die aus dem Internat (.) andere hatten keinen Kontakt mehr zu mir seither °seit dem Unfall° (1) also sind sehr viele die weg sind die (1) wahrscheinlich einfach nicht gewusst haben wie damit umgehen und //mhm// °dann ist der Kontakt° voll abgebrochen (1) und ein paar die einfach geblieben sind«.

sind. So berichtet sie im Interview auch von Freund*innen, die viel auf sich nahmen, um sie regelmäßig in der Reha besuchen zu können (vgl. ebd., Z. 1133–1145). Hierin dokumentieren sich Erfahrungen von verlässlichen Freundschaftsbeziehungen, womit eine negative Erfahrung positiv gewendet wird.

Ebenso wie Dianas Erzählungen zum Unfall am Positiven orientiert sind, stehen auch ihre fotografischen Selbstdarstellungen auf Instagram im Horizont von Positivität und Lebensfreude. So grenzt sie sich im Interview explizit von Influencer*innen im Rollstuhl ab, die eher über das Negative berichten (vgl. ebd., Z. 139–142). Zu ihrem eigenen Influencing berichtet sie vor diesem Hintergrund:

»ig rede meh über (.) positivi Sache ›don't give up‹ (2) und ›ds Lebe geit weiter‹ //mhm// (1) also (.) isch no spezieu (3) weg dem isch es bi mir eher farbig bhoute ((Diana scrollt im Feed ihres Instagram-Accounts durch die Fotografien, die alle in sehr knalligen und auffälligen Farben gehalten sind)) //mhm// aues (.) des isch o öpis won=i luge (.) wie mi Feed im Gsamte usgseht was duet er über was duet de ussege über m- mi: oder was (1) mini Brand isch (.) und i luge dass es möglichst farbig bleibt (2) damit=s o so (.) Positivity so chli usstrahlet dass mr gseht ›hey das isch öper Positivs‹« (Interview Diana, Z. 139–149).⁷⁹

Das Positive unterstreicht Diana in ihren Fotografien durch deren Farbigkeit. Nicht nur die einzelne Fotografie, sondern der gesamte Feed sind »möglichst farbig« gehalten, um die Botschaft der Positivität und der Lebensfreude im Rollstuhl auf verschiedenen Ebenen zu transportieren. In dem Hinweis »isch no spezieu« kommt nicht nur zum Ausdruck, dass sich die positive Darstellung des Lebens im Rollstuhl von derjenigen anderer Influencer*innen unterscheidet, sondern auch, dass dadurch mit gängigen, in der Gesellschaft verbreiteten Vorstellungen des negativen Lebens im Rollstuhl und mit einer ›Behinderung‹ gebrochen wird, denn sonst bedürfte es des Influencing nicht, um ›Positivität‹ zu leben und unter Beweis zu stellen. In dieser Positivität steht Diana aber

79 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ich spreche mehr über (.) positive Sachen ›don't give up‹ (2) und ›das Leben geht weiter‹ //mhm// (1) also (.) ist noch speziell (3) deswegen ist es bei mir eher farbig gehalten ((Diana scrollt im Feed ihres Instagram-Accounts durch die Fotografien, die alle in sehr knalligen und auffälligen Farben gehalten sind)) //mhm// alles (.) das ist auch etwas auf das=ich schaue (.) wie mein Feed im Gesamten aussieht was sagt er was sagt der aus über m- mi:ch oder was (1) meine Brand ist (.) und ich schaue dass es möglichst farbig bleibt (2) damit=es auch so (.) Positivity so ein wenig ausstrahlt dass man sieht ›hey das ist jemand Positives‹«.

nicht nur als Person im Fokus, sondern auch als Marke (»was (1) mini Brand isch«). Hier tritt Diana als Persönlichkeit hinter die Verkörperung einer Marke der Positivität zurück und wird das Influencing als Vermarktung eines spezifischen normierten (Selbst-)Bildes und eines spezifischen Lifestyles lesbar, mit dem sie sich in den gesellschaftlichen Diskurs einschaltet.

Die Ausrichtung von Diana auf das Positive hat aber kein vollkommenes Ausblenden der negativen Seiten des Lebens im Rollstuhl zur Folge. Sie versucht ihre Fotografien nicht im Sinne des Positiven zu vereinseitigen, sondern bemüht sich darum, in ihren Posts auch das Negative zu thematisieren. Dies tut sie, indem sie beispielsweise eine Fotografie in Schwarzweiß postet und in Bildunterschriften zu Fotografien schwere Tage und Situationen schildert. Im Unterschied zum Positiven thematisiert sie das Negative aber nur »ab und zue« (ebd., Z. 136)⁸⁰ und muss das Thematisieren des Negativen »bewusst« (ebd., Z. 137) angehen, denn »des fout viel schwieriger (1) //mhm// als ds« Positive« (ebd., Z. 138).⁸¹ Über die negativen Seiten des Lebens im Rollstuhl zu sprechen, erfordert deren Bewusstmachung und bedarf der Überwindung. Es wird deutlich, dass hierin für Diana ein schwieriger Balanceakt angelegt ist, der emotional herausfordert. Es dokumentiert sich darin aber auch ein Agieren auf einer Vorder- und einer Hinterbühne. Positivität als Marke stellt eine Inszenierung auf der Bühne für ein Publikum dar, hinter der die Verluste und das Negative verborgen bleiben. Es ist für Diana nicht einfach, das Positive und das Negative zu vereinen. Auf diese Weise wird Subjektwerdung in ihrer Ambivalenz und Brüchigkeit markiert, und Diana »bearbeitet« dies, indem sie sich insgesamt in verschiedenen Facetten präsentiert.

Vorstellungs- und Handlungsräume öffnen

Über die negativen Seiten des Lebens im Rollstuhl zu sprechen, kommt bei den Rollstuhlfahrenden in Dianas Community »extrem guet« (Interview Diana, Z. 944)⁸² an. Durch die Normalisierung von »schlechten Tagen« und einem Leiden an der »Behinderung« schafft Diana bzw. schaffen sie und ihre Community im Rollstuhl einen konjunktiven Erfahrungsraum. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Diana mit ihrem Influencing das Ziel verfolgt, nicht nur die

80 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »ab und zu«.

81 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »das fällt viel schwieriger (1) //mhm// als das Positive«.

82 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »extrem gut«.

breite und vor allem nicht ›behinderte‹ Bevölkerung für die Situation von Menschen im Rollstuhl zu sensibilisieren, sondern auch etwas für Menschen im Rollstuhl zu tun. Diana möchte mir ihrem Influencing Followern im Rollstuhl Handlungsräume aufzeigen, ihnen Freiheitsgewinne verschaffen, ihr Selbstbewusstsein unterstützen und ihnen Zukunftsperspektiven eröffnen (vgl. ebd., Z. 246f.). In Zusammenhang mit der Eröffnung von Handlungsräumen steht auch das Aufzeigen oder Erweitern von Vorstellungsräumen. Dies lässt sich anhand der Reaktion der Community auf die Weltraum-Fotografie (vgl. Abb. Diana 1) illustrieren. Auf die vage Nachfrage der Forscherin »Du hesch jetzt gseit das isch so eis vo dine Lieblingsföteli?« (ebd., Z. 746)⁸³ antwortet Diana:

»Mhm (2) vom Thema her (2) eifach so des (2) schwere- des Thema schwere- los (1) Wäutau eifach (1) di Vorstellig vo öperem im Rollstuhel wo im Wäutau isch (.) des isch näher o i de Comments drinne cho genau das //mhm// o so ›ey was denked dr werde mr=s emou schaffe dass öper vu üs Rollstuehlfahrer i ds Wäutau chunt: //@(1)@ ((*schnaubendes Lachen*))// de hei sie afo träume ((*Diana strahlt über das ganze Gesicht*)) und so ›ja:: des wär scho mega cool‹ und so (1) //@(1)@ ((*schnaubendes Lachen*))// und des isch genou das won=i mit mine (1) Biuder wott erreiche //mhm// d'Lüt hei afo träume hei //mhm// gseit ›hey wie cool wär de das‹ (1) und des macht mir eifach Freud näher« (Interview Diana, Z. 747–755).⁸⁴

Innerhalb ihrer Community der Rollstuhlfahrenden wird mit der angeführten Frage über die gepostete Weltraum-Fotografie gesellschaftlicher Ausschluss thematisch. Der Weltraum kann insofern als privilegierter Raum verstanden

83 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »Du hast jetzt gesagt das ist so eines von deinen Lieblingsfotos?«

84 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »Mhm (2) vom Thema her (2) eifach so das (2) schwere- des Thema schwerelos (1) Weltall eifach (1) die Vorstellung von jemandem im Rollstuhl der im Weltall ist (.) das ist nachher auch in den Comments drin gekommen genau das //mhm// auch so ›ey was denkt ihr werden wir=s mal schaffen dass jemand von uns Rollstuhlfahrern ins Weltall kommt‹ //@(1)@ ((*schnaubendes Lachen*))// dann haben sie begonnen zu träumen ((*Diana strahlt über das ganze Gesicht*)) und so ›ja:: das wäre schon mega cool‹ und so (1) //@(1)@ ((*schnaubendes Lachen*))// und das ist genau das was=ich mit meinen (1) Bildern erreichen möchte //mhm// die Leute haben begonnen zu träumen haben //mhm// gesagt ›hey wie cool wäre das denn‹ (1) und das macht mir eifach Freude nachher«.

werden, als es in der Regel nicht ›behinderte‹ Körper sind, denen die Welt-
raumreise vorbehalten ist. Andererseits würde eine ›Querschnittslähmung‹ in
der Schwerelosigkeit keine Rolle spielen. Diese Begrenzungen mit der Welt-
raum-Fotografie zu irritieren und zu transzendieren, lädt die Community
zum Träumen ein: »d'Lüt hei afo träume«. An diesem Beispiel wird deutlich,
wie Diana mit ihren Fotografien Vorstellungsräume zu öffnen vermag. Dies
gibt auch Diana viel zurück und bereitet ihr Freude, was sich im Interview in
ihrem körperleiblichen Ausdruck zeigt: »((Diana strahlt über das ganze Gesicht))«. Mit dem Verweis auf das gemeinsame Träumen wird der mit der Fotografie
erzeugten Imagination ein Status zugewiesen. Als Traum ist sie nicht heute
oder morgen realisierbar, als Traum markiert sie etwas Ersehntes, das mögli-
cherweise in Zukunft erreichbar ist oder das auch unerreichbar bleibt, das im
(Un-)Möglichkeitsraum liegt.

Selbstdarstellungen zwischen Anerkennung und Verkennung

In der Reaktion der Community auf die Weltraum-Fotografie, von der Diana
sagt, dass ihre Botschaft genau so angekommen sei, wie sie es beabsichtigt
hatte, zeichnet sich ab, dass es nicht so einfach ist, die mit den Fotografien
intendierten Botschaften zu vermitteln. Diana bewegt sich hier in einem
Spannungsfeld von Anerkennung und Verkennung. Diese Schwierigkeit be-
ginnt bereits dabei, die mit einem Bild verbundenen Vorstellungen und die
mit ihm intendierte Botschaft überhaupt in einer Fotografie umzusetzen.
Hierzu erläutert Diana anhand der Weltraum-Fotografie (vgl. Abb. Diana 1):

»und das Biud ((Weltraum-Fotografie)) isch genou so usecho (.) wien i=s ha
wöue //mhm// mhm wie=s vorgstellt isch (.) wien i=s mr vorgsteut ha (.) nor-
malerwies gahn i ohni Plan here oder i weiss irgendwie ›ja: es isch halt itze
öpis anders wo o schön isch usecho aber vielliecht nöd genau das‹ (.) aber i
han ihm genou gseit gha ›lug stand dert here due genou so frontau und so
i weiss genou wien=i wott dass es usgseht‹ und es isch genou so usecho (1)
und da han=i mega Freud gha« (Interview Diana, Z. 725–731).⁸⁵

85 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »und dieses Bild ((Weltraum-Fotografie)) ist
genau so rausgekommen (.) wie ich=s wollte //mhm// mhm wie=s vorgstellt ist (.) wie
ich=s mir vorgstellt habe (.) normalerweise gehe ich ohne Plan ran oder ich weiß ir-
gendwie ›ja: es ist halt jetzt etwas anderes das auch schön rausgekommen ist aber
vielleicht nicht genau das‹ (.) aber ich habe ihm genau gesagt ›schau steh dort hin tue
genau so frontal und so ich weiß genau wie=ich möchte dass es aussieht‹ und es ist
genau so rausgekommen (1) und da hatte=ich mega Freude«.

Die Weltraum-Fotografie stellt für Diana eine Besonderheit dar, weil sie genau ihren Vorstellungen entsprechend realisiert werden konnte. Sie hatte eine klare Vision und hat diese mittels Anweisungen sehr bestimmt umgesetzt. Dieses Vorgehen entspricht aber nicht der Normalität der Fotografieerstellung. Diana hat nicht immer eine klare Vorstellung vom zu erzeugenden Bild und markiert das Fotografieren als einen nicht in jeder Hinsicht kontrollierbaren Akt, der Überraschungen bereithält. Somit können die inneren, imaginierten Bilder nicht immer in den Fotografien umgesetzt werden; andererseits kann auch Neues und Unerwartetes erzeugt und entdeckt werden, mit dem sie sich identifizieren kann. Den Unwägbarkeiten der Fotografieerstellung begegnen Diana und ihr Freund durch das Anfertigen sehr vieler Fotografien einer Szenerie (vgl. ebd., Z. 518f.).

Postet Diana eine Fotografie, dann müsse sie, um die von ihr mit dem Bild intendierten Botschaften zu vermitteln, zumeist »viu Kontext« (ebd., Z. 762)⁸⁶, im Sinne von Bildunterschriften, dazugeben. Hier muss das Bild, das in seiner Polysemie markiert wird, mittels Schriftsprache vereindeutigt werden. Mithin wird die »Kommunikation in Bildern« durch die »Kommunikation über Bilder« (Przyborski 2018, S. 140, Herv. i.O.) überformt. Hierin dokumentiert sich der Wunsch von Diana, mit ihren Botschaften verstanden und darin anerkannt zu werden. Gleichwohl schützt die Schriftsprache nicht immer vor Missverständnissen und Verkennungserfahrungen, wie das Beispiel der misslungenen Kommunikation mit der Community über die Gesprächsunterbrechung durch eine Passantin gezeigt hat (vgl. Kap. 5.3.1).

Und letztlich problematisiert Diana, dass sie über ihre Fotografien und Posts in ihrer »Lebesisteuig« (ebd., Z. 339)⁸⁷, ihren Haltungen und dem, was sie macht und leistet, anerkannt werden möchte, in den Kommentaren aber vielfach auf ihr Aussehen Bezug genommen und ihre Schönheit betont werde (vgl. ebd., Z. 332–338). In attraktiven und mithin objektivierten Selbstdarstellungen schwingt die Gefahr mit, auf das Äußere und ein sexuelles Objekt reduziert zu werden.

Selbstdarstellungen zwischen Authentizität und Maske

An unterschiedlichen Stellen im Interview wird deutlich, dass Diana sich in ihren fotografischen Selbstdarstellungen an Schönheits- und Attraktivitätsnormen orientiert, die einem professionellen Modelkontext entstammen. In

86 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »viel Kontext«.

87 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »Lebenseinstellung«.

Bezug auf die Herstellung der Fotografien berichtet sie beispielsweise, dass sie bereits mit unterschiedlichen (semi-)professionellen Fotografen zusammengearbeitet habe, und beschreibt Posen, die darauf ausgerichtet sind, den Körper schlanker wirken zu lassen (vgl. Interview Diana, Z. 666–686). Diese entsprechen mithin einem Schönheitsideal, das am zierlichen Frauenkörper orientiert ist. Um diesen Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen zu entsprechen, bedient sie sich unterschiedlicher Mittel der Optimierung des (Bild-)Körpers. So besitzt sie nicht nur ein explizites Wissen über vorteilhafte Posen, sondern setzt auch gezielt Make-up ein und bearbeitet die Bilder mit einem Bildbearbeitungsprogramm nach. In Bezug auf den Einsatz von Make-up erzählt Diana:

»für d'Fotos muess mr=s extrem starch schminke //mhm// und wiu i kei Make-up Artist bi (.) chan i des //@(.).@ ((*schnaubendes Lachen*))// ned immer (.) extrem guet oder @fühle mi näher ned immer@ extrem wou wenn=i m-wei- weiss ned wie viu druf ha i bi o scho mit Fotografe und so ab und zue gahn=i go fötele [...] und nachher chunt e Make-up Artist //@(.).@ ((*schnaubendes Lachen*))// und denn bin=i eifach zue //@(!).@ ((*kehliges Lachen*))// und uf de Fotos gseht=s guet us (.) aber im Real Life isch=s näher so (.) ned s- (2) so wien=i wott umeloufe //mhm// obwohl=s mr uf de Fotos sehr guet gfout und i so o wott usgseh //mhm// aber in Real Life gseht=s anders us« (Interview Diana, Z. 597–607).⁸⁸

Dass Make-up für Fotografien »extrem starch« sein müsse, ist eine Regel, an der sich Diana nicht nur im Kontext von Modelshootings orientiert, bei denen sie von professionellen Make-up Artists geschminkt wird, sondern auch in ihren eigenen, davon unabhängigen Fotografien. Dies tut sie, obwohl ihre Make-up-Kompetenzen begrenzt sind und obwohl sie sich damit körperleiblich unwohl, insbesondere »zue« fühlt. In diesem Zustand des körperleiblich empfun-

88 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »für die Fotos muss man=s extrem stark schminken //mhm// und weil ich kein Make-up Artist bin (.) kann ich das //@(.).@ ((*schnaubendes Lachen*))// nicht immer (.) extrem gut oder @fühle mich nachher nicht immer@ extrem wohl wenn=ich m-wei- weiss nicht wie viel drauf habe ich bin auch schon mit Fotografen und so ab und zu gehe=ich fotografieren [...] und nachher kommt eine Make-up Artist //@(.).@ ((*schnaubendes Lachen*))// und dann bin=ich einfach zu //@(!).@ ((*kehliges Lachen*))// und auf den Fotos sieht=s gut aus (.) aber im Real Life ist=s nachher so (.) nicht s- (2) so wie=ich rumlaufen möchte //mhm// obwohl=s mir auf den Fotos sehr gut gefällt und ich so auch aussehen möchte //mhm// aber in Real Life sieht=s anders aus«.

denen ›Zu-Seins‹ dokumentiert sich eine Maskierung, mit der Dianas Persönlichkeit überdeckt und ein neuer und anderer Bildkörper hergestellt wird. Mit einer solchen Maske kann sie nicht nur Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen (der Modelbranche) entsprechen, sie kann auch jemand anderes sein. Die Maskierung ermöglicht es, sich als andere Person und anderen Körper zu imaginieren und sich darin zu erleben. Das Erfordernis des starken Make-ups verweist aber auch auf einen technischen, in der Fotografie angelegten Transformationsprozess, denn in der Fotografie wird ein neues Bild erzeugt, das die Realität nicht exakt wiedergibt. In Dianas Unterscheidung von »Real Life« und Fotografie dokumentiert sich dann eine Abgrenzung von dem übertriebenen Make-up zur Gestaltung des Transformationsprozesses der Fotografie ebenso wie von dem damit verkörperten Bild der auf starkes Make-up angewiesenen oder fokussierten, maskierten Person.

Die Nachbearbeitungen ihrer Fotografien reichen von der Hervorhebung des (im Laufe des Shootings verblassten) Make-ups (vgl. ebd., Z. 603) bis hin zu Retuschen unvorteilhafter Körperstellen (wie z. B. einer Rolle am Bauch über dem Hosenbund), mit denen der Körper gängigen Schönheits- und Attraktivitätsnormen angepasst wird (vgl. ebd., Z. 631–638). Diana berichtet, dass es bislang zwei Situationen gab, in denen ihre Körperform auf der Fotografie nachträglich retuschiert wurde. Als Ziel benennt sie dabei: »würrklich wenn=i sege ›mou das stört mi itze‹ und ha ned s'Gfüeu dass des (1) so isch (.) wien eg normalerweise usgseh« (ebd., Z. 643f.).⁸⁹ In dem Vorhaben, den Bildkörper durch die Nachbearbeitung der Realität bzw. dem Bild, das Diana von sich selbst hat, anzupassen, folgt Diana einer Authentizitätsnorm in dem Sinne, dass sie als sie selbst erkennbar bleiben und sich so darstellen möchte, wie sie im Alltag aussieht oder auszusehen meint. Hier wird deutlich, wie am Bildkörper in der Fotografie die eigenen, inneren Körperbilder vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen verhandelt werden.

In diesem Auseinandertreten von Fotografie und Alltag sowie im angesprochenen Spannungsfeld von Authentizität und Maske dokumentiert sich ein Transformationsprozess vom realen Leben in die Fotografie. Diese Realitäts-transformation macht aus dem realen Körper einen Bildkörper, der ein anderer Körper ist. Und diesen Prozess gilt es so weit wie möglich zu steuern und zu

89 Übersetzung aus dem Schweizerdeutschen: »wirklich wenn=ich sage ›doch das stört mich jetzt‹ und habe nicht das Gefühl dass es (1) so ist (.) wie ich normalerweise aussehe«.

gestalten. Dabei kann auch immer wieder Neues an und in der eigenen Person und dem eigenen Körperleib entdeckt werden.

5.3.4 Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Die Unmögliches-möglich-Macherin als Identifikationsfigur

Für den Fall ist kennzeichnend, dass Diana aufgrund ihres Unfalles eine abrupte Lebensveränderung erfahren hat, die Auswirkungen auf ihre Subjektpositionen, ihre Selbst- und Fremdpositionierungen hat. Aufgrund der Fortbewegung im Rollstuhl ist ihre ›Querschnittslähmung‹ für andere sichtbar. Vor diesem Hintergrund ist sie mit einem spezifischen Bild von Menschen im Rollstuhl und damit von Menschen mit einer ›Behinderung‹ konfrontiert, das Andere an sie herantragen. Sie wird zu einem nicht normalen und hilfsbedürftigen Subjekt gemacht, dem mitunter sogar der Lebenswert abgesprochen wird. Das an sie herangetragene Bild passt aber nicht zu dem Bild, das sie von sich selbst und ihrem Leben im Rollstuhl hat und haben möchte. Dieses Bild bearbeitet sie mit ihrem Influencing und ihren fotografischen Selbstdarstellungen auf Instagram für sich, aber auch für andere Rollstuhlfahrende. Der Eindeutigkeit ihrer Fremdpositionierung begegnet sie grundsätzlich mit einer Selbstpositionierung in einer Vielfältigkeit und einem Sowohl-als-auch, die es ihr ermöglichen, auszuhandeln, wer sie ist, wer sie sein möchte und wer sie nicht sein möchte. Diese Gleichzeitigkeiten sind in unterschiedliche Spannungsfelder und Ambivalenzen eingelassen, die nachfolgend entlang der habituellen und imaginativen Orientierungen von Diana sowie ihrer Umgangsweisen damit skizziert werden.

Das Bild der schönen, attraktiven und begehrenswerten Frau, das Diana auf ihren Fotografien durch ihre Herrichtung und ihr Posieren erzeugt, ist ein Mittel, das dazu dient, mit einem gesellschaftlichen Bild von Menschen mit einer ›Behinderung‹ zu brechen. So schafft sie es, das verbreitete Bild des hässlichen ›behinderten‹ Körpers zu transzendieren, indem sie den ›behinderten‹ Körper im Rollstuhl zugleich als schönen, attraktiven und begehrenswerten Körper präsentiert, der im Kontext unterschiedlicher Optimierungen (z.B. Make-up, Nachbearbeitung der Körperform) an gesellschaftlichen Körperidealen aus dem Modelkontext orientiert ist. Hier werden zwei im gesellschaftlichen Diskurs eigentlich nicht miteinander vereinbare Subjektformen miteinander vereint. In dieser Selbstpositionierung wird Diana auf Instagram mittels Likes und Heiratsanträgen anerkannt, sie bringt aber auch unterschiedliche Ambivalenzen mit sich. So lassen sich ihre Fotografien als

künstlerische Erzeugnisse der sogenannten ›neuen Behindertenbewegung‹ lesen; der gesellschaftskritische Gehalt der konkreten Fotografien ist aber limitiert, da sie gesellschaftlichen Schönheits- und Attraktivitätsvorstellungen verhaftet bleiben und diese nicht dekonstruieren. In der Objektivierung ihres Körpers problematisiert Diana selbst, dass ihre Schönheit und Attraktivität auf den Bildern zuweilen von ihrer eigentlichen Botschaft ablenkt, so dass ihre Leistung als handlungsmächtige und selbstbestimmte Macherin nicht erkannt wird. Hierin manifestiert sich ein »unlösbares Dilemma« (Mühlen Achs 2003, S. 95) von Frauen. Die Verkörperung weiblicher Attraktivität mit den dazu zur Verfügung stehenden Weiblichkeitszeichen ist mit der Gefahr verbunden, auf ein sexuelles Objekt reduziert und damit dem Subjektstatus enthoben zu werden, also auch angestrebte Subjektpositionen – wie z.B. diejenige der handlungsmächtigen und selbstbestimmten Frau – nicht (an)erkennungsfähig verkörpern zu können (vgl. ebd.). Hier steht die Anerkennung eines ›behinderten‹ Frauenkörpers in seiner Schönheit, Attraktivität und Sexualität in einem Spannungsverhältnis zur Kritik und Dekonstruktion gesellschaftlicher Bilder von Menschen mit einer ›Behinderung‹. Und hierin perpetuieren sich widersprüchliche gesellschaftliche Anforderungen an Frauen, die schöne und attraktive Objekte des Begehrens zu sein haben, sich gleichzeitig aber auch als selbstbewusste und unabhängige Subjekte behaupten sollen. Insbesondere über die Vielfältigkeit ihrer Fotografien und das Sowohl-als-auch ihrer Darstellungen vermag Diana diese Spannungsfelder auszutarieren. Es wird jedoch sehr deutlich, welche diffizilen Balanceakte Diana in der Bearbeitung ihrer Subjektposition als Frau im Rollstuhl vollführt bzw. zu vollführen hat.

Die Lebensfreude und Positivität, die Diana in ihren farbigen und phantastischen fotografischen Selbstdarstellungen ausdrückt, sind nicht nur intendierte und strategische Inszenierungen, mit denen sie den Fremdpositionierungen im Kontext von Diskriminierungserfahrungen begegnet. Im Rahmen der Interviewanalysen konnten sie als habituelle Orientierungen eruiert werden. Denn nicht nur ihr Gebaren in der Interviewsituation war davon gekennzeichnet, sondern auch ihre Erzählungen und ihr Werden nach dem Unfall sind auf das Positive fokussiert und ausgerichtet. Als handlungsmächtiges, unabhängiges, selbstbestimmtes und grenzüberschreitendes Subjekt inszeniert sich Diana mit ihren phantastischen Fotografien nicht nur, die Einnahme dieser Subjektposition entspricht vielmehr auch ihrem Habitus. So macht sie nicht nur die Geschichte ihres Unfalles, an dessen Details sie sich nicht mehr erinnern kann, zu ihrer eigenen, sie ist auch im gesamten Prozess

ihrer Rehabilitation als Macherin zu erkennen, die die Selbstbestimmung über sich und ihr Leben zurückerlangt und unabhängig agiert. Dies setzt sich in ihren Bildpraktiken fort, im Rahmen derer sie Herausforderungen meistert, Grenzen des Möglichen überschreitet und (vermeintlich) Unmögliches möglich macht. In dieser Subjektform wird sie von ihren Eltern, ihrem Lebenspartner und ihrer Community anerkannt und bestärkt. Sie erfährt diesbezüglich aber auch immer wieder habituelle Verunsicherungen, denn das Leben im Rollstuhl ist für Diana nicht nur positiv und froh, es hat auch negative Seiten und ist mit Leid verbunden. Dies zu thematisieren, fällt ihr schwer. Sie bewältigt diese Schwierigkeit, indem sie sich in verschiedenen Facetten zeigt. Diana arbeitet nicht nur mit phantastischen Bildern, in der Analyse wurde auch auf eine Schwarzweiß-Fotografie verwiesen, mit der negative Aspekte des Lebens im Rollstuhl aufgegriffen und in der Bildunterschrift explizit thematisiert werden können. Gleichwohl ist es für Diana nicht einfach, das Positive und das Negative miteinander zu vereinen, das Negative angesichts der Fokussierung auf das Positive zuzulassen und zu zeigen. Einblick in die negativen Seiten des Lebens im Rollstuhl zu geben, ist auch mit der Schwierigkeit verbunden, dass damit das gesellschaftliche Bild vom leidvollen und negativen Leben von Menschen mit einer ›Behinderung‹ bestätigt (vgl. Köbsell 2003, zit. in Dederich 2007, S. 158) und mithin das Ziel der Transformation dieses gesellschaftlichen Bildes konterkariert wird. Es dokumentiert sich hierin ein spannungsvolles Spiel auf einer Vorder- und einer Hinterbühne. Auf der Vorderbühne setzt Diana die positive Macherin in Szene, an der sie habituell orientiert ist. Hierdurch werden die Verluste und das Negative auf die Hinterbühne verbannt, werden von der Farbigkeit der Mehrzahl ihrer Bilder übertüncht und übertönt, womit es zu einer ambivalenten Gleichzeitigkeit von Verbergen und punktuelltem Zeigen der negativen Seiten der ›Behinderung‹ kommt.

In dieser Hinsicht kommt es, vermittelt über Dianas Inszenierungsweisen ihres Körpers, auch zu einer Ent-Individualisierung. Diese dokumentiert sich in der Maskierung und der Marke der Positivität: ein Subjekt, das sie nicht ist, das sie nicht immer ist, das sie noch nicht ist oder das sie nie sein wird. Die Maskierung wurde durch das Schminken für die (semi-)professionellen Modelshootings deutlich. Damit fühlt sie sich unwohl und ›zu‹, damit möchte sie im ›realen Leben‹ nicht gesehen werden. Auf der Fotografie gefällt es ihr aber. Das Tragen einer solchen Maske ermöglicht es Diana, jemand anderes zu sein und den erfahrenen Fremdpositionierungen unter anderem mittels Make-up einen selbstbewussten Frauenkörper entgegenzusetzen. Im Influen-

cing für Positivität tritt Diana als Persönlichkeit mitunter hinter eine Marke zurück. Die Hexis verschwindet hinter der professionellen Inszenierung. Ihre Fotografien bringen dann nicht nur ein normiertes (Selbst-)Bild, sondern auch einen bestimmten Lifestyle zum Ausdruck. Mit diesem Moment wird auch in der Werbung gearbeitet, denn in der Entpersönlichung der Fotografie eröffnen sich Identifikationsmöglichkeiten für die anvisierten Zielgruppen (vgl. Bohnsack 2011b, S. 65f.; Przyborski 2018, S. 275). Diana schafft mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen nicht nur (idealisierte und normierte) Körperbilder, sie schafft auch Identifikationsfolien für ihre Follower. Hinter der Marke der Positivität stehen Dianas biografische Erfahrungen der Aktivität, der Handlungsmächtigkeit und der Grenzüberschreitung, mit denen sie die Erfahrungen des Ausgeliefertseins im Unfall, ihrer ›Querschnittslähmung‹ und der Rehabilitation bewältigt hat und auch mit ihren Bildpraktiken weiter bewältigt. Über das Influencing mit ihren phantastischen Fotografien und ihren Bildunterschriften schafft sie einen kollektiven Rahmen, einen konjunktiven Erfahrungsraum für ihre Follower im Rollstuhl. Hier werden Erfahrungen ausgetauscht, Handlungs- und Denkräume geöffnet und zeigt Diana auf, wie das Leben im Rollstuhl auch sein könnte. Insofern dokumentiert sich das Influencing von Diana als Verkörperung der Imagination, im Rollstuhl zu sitzen, aber dennoch schön, attraktiv und begehrenswert, positiv und lebensfroh sowie handlungsmächtig und selbstbestimmt sein zu können. Dabei manifestiert sich die Fotografie aber zugleich als materialisiertes Implizites, das von Diana nicht einfach zur Sprache gebracht werden kann. Erst die Community stellt einen kollektiven Rahmen des Zur-Sprache-Bringens konjunktiver Erfahrungen dar. In dieser Hinsicht konnte Diana mit der Weltraum-Fotografie (vgl. Abb. Diana 1) die Erfahrung machen, verstanden zu werden, in ihren Anliegen nicht allein zu sein, gemeinsam zu träumen und in ihren Leistungen anerkannt zu werden. Dennoch scheitern diese Kommunikationsakte über Fotografien und Texte mit der Community in manchen Fällen und Situationen. So wurde Dianas subtile Erfahrung des Othering, das sie als Problem fehlenden Anstands gegenüber Menschen im Rollstuhl thematisierte, nicht verstanden.

Die Maskierung auf den Fotografien steht in einem paradoxen Verhältnis zur Authentizität, das es Diana erlaubt, verschiedene Identifikationsmöglichkeiten aufrechtzuerhalten. Wenngleich sie durch das Make-up maskiert ist, wird die Körperform in der Nachbearbeitung dem Bild angepasst, das Diana von sich selbst hat und das sie für realistisch hält. Im Prozess der Transformation des (realen) Körpers in einen Bildkörper stehen die inneren, imaginierten und die äußeren, materialisierten Bilder in einem Verhältnis der Aushandlung

zueinander. Die Fotografie wird in diesem Spannungsfeld von Authentizität, Veränderung und Transformation zum idealisierten Bild, mit dem die abgebildete Person sich identifizieren kann. Darüber hinaus kann Diana insbesondere im Anfertigen der Fotografien Subjektivierung körperleiblich erleben und bestätigen. So kann sie sich während des Aufnahmeprozesses, für den sie beispielsweise auf einen hohen Baumstumpf gelangen musste, als unbeirrbar erleben, die eben kein hilfloses Opfer ist, sondern Hürden und Grenzen überschreiten kann. Die fotografischen Selbstdarstellungen bieten Diana somit die Möglichkeit, sich in der Subjektform der Macherin und den damit verbundenen Leistungen immer wieder zu erleben, zu bestätigen und auch von der Community in diesem Sinne anerkannt zu werden. In den fotografischen Inszenierungen und ihrem Influencing erscheint Diana dabei als unternehmerisches Selbst, das der Norm und Normalität der Arbeit am Selbst und der eigenen Leistungsfähigkeit entspricht (vgl. Bröckling 2013).

Was Diana mit ihren phantastischen Fotografien, für die die Weltraum-Fotografie beispielhaft steht, für Imaginationen erzeugt, wird in der Rekonstruktion sehr deutlich: Träume. Der Körper ist an einem Ort, an dem er eigentlich nicht sein kann. In diesem utopischen Moment steckt Widerständigkeit, weil darin Zuschreibungen an das Können und Nicht-Können von Menschen im Rollstuhl transzendiert und die realen Begebenheiten überschritten werden. Diese Träume sind weder heute noch morgen und vielleicht sogar nie realisierbar, sie liegen im (Un-)Möglichkeitsraum. Sie bringen »ein Dilemma der Alltagsexistenz zum Ausdruck« (Przyborski 2018, S. 272), das im vorliegenden Fall in den gesellschaftlichen Grenzen und Begrenzungen für Menschen im Rollstuhl liegt. Dies zeigt sich in einer der zentralen Übergegensätzlichkeiten der Weltraum-Fotografie, nämlich in einem spannungsvollen Alles-Können bei gleichzeitiger Verwiesenheit auf die Grenzen und Begrenzungen des Lebens im Rollstuhl. Die im phantastischen Bild transportierten Subjektnormen bleiben gemäß Przyborski (2018) »imaginär, wenn sie als Traum außerhalb einer realisierbaren Lebenspraxis eingestuft werden« (116) und weisen somit kein Enaktierungspotenzial auf. Wenngleich Diana und ihre Community nicht damit befasst sein mögen, Astronaut*innen zu werden und in den Weltraum zu fliegen, stellt die Fotografie gleichwohl eine Zukunftsvision dar, mit der ein positives Bild eines handlungsmächtigen, selbstbestimmten und grenzüberschreitenden Subjekts entworfen wird, das Mut macht und (be-)stärkt und das zur Subjektivierung und Transformation gesellschaftlicher Bilder beiträgt.

5.4 Naomi*Michael – »er fühlt sich auf zwei Seiten«

Naomi*Michael erscheint im Interview als offene, mitteilende und kreative Person, die viel Einblick in ihre fotografischen Selbstdarstellungen, inneren Bilderwelten und biografischen Erfahrungen gewährt. Zum Zeitpunkt des Interviews ist sie*er 28 Jahre alt, arbeitslos und wird vom Sozialamt unterstützt. Sie*er ist in Deutschland aufgewachsen, wohnt aber seit zehn Jahren in der Schweiz. Naomi*Michael ist gehörlos, womit ihre*seine gesellschaftlichen Teilhabemöglichkeiten in unterschiedlicher Hinsicht eingeschränkt sind. So hatte sie*er beispielsweise kein Anrecht auf eine*n professionelle*n Dolmetscher*in für das Interview, das ein Gespräch privater Natur darstellt, weshalb ihre*seine Schwester sich als Übersetzerin zur Verfügung stellte. Naomi*Michael wurde bei der Geburt das männliche Geschlecht zugewiesen. Sie*er kann sich aber seit frühester Kindheit und nachhaltig nicht damit identifizieren. Das Frauseinwollen musste sie*er lange Jahre unterdrücken und konnte somit das Frausein nicht ausleben. Zum Zeitpunkt des Interviews betreibt sie*er mit großer Professionalität und Leidenschaft einen Instagram-Account, auf dem sie*er sich als Frau darstellt. Naomi*Michael wurden für die Darstellung in vorliegender Arbeit daher zwei Pseudonyme verliehen, um ihrer*seiner aktuellen Situation zwischen Mann und Frau Rechnung zu tragen. Dabei wird zuerst der weibliche Name genannt, weil sie*er zum Zeitpunkt des Interviews davon ausging, eine Frau zu werden.

Naomi*Michael verfügt über zwei Instagram-Accounts: einen, auf dem sie*er sich als Mann, und einen, auf dem sie*er sich als Frau zeigt. Im Kontext von Naomi*Michaels Auseinandersetzungen mit Fragen der Geschlechtsidentität und der Positionierung in gesellschaftlichen Geschlechterordnungen wird nachfolgend u.a. ihre*seine vergeschlechtlichte Subjektwerdung rekonstruiert und hierzu je eine Fotografie von Naomi*Michael als Frau und als Mann analysiert. Dabei wird auf Vorschlag von Naomi*Michael hin bei der Untersuchung der weiblichen Fotografie von Naomi gesprochen, bei der männlichen von Michael. In die Analyse des Falles eingestiegen wird mit einer Fotografie von Michael (Kap. 5.4.1), also mit dem Geschlecht, mit dem sie*er sich in ihrem*seinem Alltag zumeist zeigt. Die Konstruktion von Männlichkeit kann in dieser Fotografie im Austarieren zweier sich sonst ausschließender Männlichkeitskonzeptionen rekonstruiert werden. Nach dieser ersten Bildanalyse folgt die Analyse der Adressierungserfahrungen von Naomi*Michael (Kap. 5.4.2). Sie umfassen Fremdbestimmungen, gesellschaftliche Ausschlussprozesse und Diskriminierungserfahrungen sowohl im Kontext ihrer*seiner

›Gehörlosigkeit‹ als auch ihres*seines Wunsches, eine Frau zu sein. In einem nächsten Schritt wird anhand des Bildmaterials untersucht, wie Naomi sich online darstellt und damit die Fremdpositionierungen und das unterdrückte Frausein bearbeitet (Kap. 5.4.3). Wie in den bisherigen Analysen gezeigt, werden auch hier zwei Weiblichkeitskonzepte miteinander vereint und in ihrer Widersprüchlichkeit austariert. Im Anschluss daran wird mittels einer weiteren Interviewanalyse vertieft rekonstruiert, wie sich die Subjektwerdung von Naomi*Michael in imaginativen und habituellen Bezugnahmen auf die Adressierungserfahrungen vollzieht, welche Spannungsfelder und Ambivalenzen sich dabei ergeben und wie sie*er damit umgeht (Kap. 5.4.4). Es wird deutlich, wie sie*er sich von der Fremdbestimmung ihres*seines Lebens löst und sich selbstbestimmt auf den Weg macht, herauszufinden, wer sie*er ist und was sie*ihn glücklich macht. In Kapitel 5.4.5 werden die Befunde aus den Interviewanalysen und der Bildanalyse trianguliert und die Erkenntnisse auf diesem Wege vertieft, validiert und differenziert.

5.4.1 Bildanalyse Michael: Bedienung und Ironisierung markiger Männlichkeit

Abb. Michael 1: Motorrad

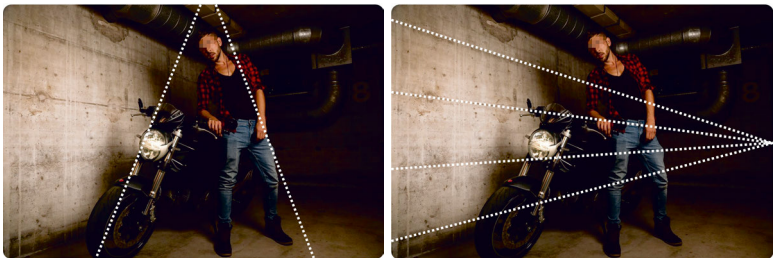


Im Interview kommt Naomi*Michael auf zwei Fotografien zu sprechen, die sie*ihn als Mann zeigen. Sie wurden eher beiläufig gezeigt, um zu illustrieren, dass sie*er auch Fotografien als Mann anfertigt und über einen Instagram-Account verfügt, in dem sie*er sich als Mann zeigt. Für die Darstellung von Naomi*Michaels Orientierungen in der Selbstdarstellung als Mann wurde Abbildung Michael 1 gewählt. Zum Herstellungskontext dieser Fotografie ist nichts weiter bekannt.

Abb. Michael 1.1: Planimetrie – Bildmittel-
punkt *Abb. Michael 1.2: Planimetrie – Bildmit-*
telsenkrechte und Goldener Schnitt



Abb. Michael 1.3: Planimetrie – spitzwink-
liges Dreieck *Abb. Michael 1.4: Perspektive – Flucht-*
punkt



Im Zentrum der Fotografie stehen Michael und das Motorrad. Der Bildmittelpunkt liegt auf dem rechten Lenkergriff des Motorrads (vgl. Abb. Michael 1.1), während sich Michael zwischen der Bildmittelsenkrechten und dem Gol-

denen Schnitt⁹⁰ befindet (vgl. Abb. Michael 1.2). Durch diese bildexmanenten Linien kommt es zu einer Fokussierung von Michaels Körper. Darüber hinaus bilden Michael und das Motorrad im Hinblick auf die Planimetrie und die szenische Choreografie eine Einheit. So spannt sich entlang einer Federgabel des Motorrads sowie des Oberkörpers und Oberschenkels von Michael ein Dreieck auf, dessen spitzer Winkel außerhalb des oberen Bildrandes liegt (vgl. Abb. Michael 1.3). Durch dieses Dreieck, Michaels zum Motorrad geneigten Oberkörper und seine Hand am Lenkergriff kommt es zur Symbolisierung einer Einheit von Mensch und Maschine. Der Fluchtpunkt, der sich über die Betonierabschnitte der Wand im Hintergrund rekonstruieren lässt, liegt am rechten Bildrand (vgl. Abb. Michael 1.4). Er zieht den Blick der Bildbetrachtenden von links nach rechts. Da aber die linke Bildhälfte heller gehalten ist und sowohl das Motorrad als auch Michael sich auf den Fluchtlinien befinden, wird der Blick der Bildbetrachtenden, insbesondere aufgrund von Michaels fokussierendem Blick, an diesen Bildmotiven festgehalten.

Der im Fokus der Fotografie stehende Körper von Michael wird in verschiedenerlei Hinsicht als männlicher Körper konstruiert. So sind die Kleidung – die Jeans, die Boots, das karierte, an einen Holzfäller erinnernde Hemd mit den hochgekrempelten Ärmeln –, die breitbeinige, Stabilität signifizierende Haltung sowie der Kurzhaarschnitt und der Dreitagebart als Männlichkeitszeichen zu interpretieren. Das Männlichkeitsbild, auf das dabei rekurriert wird, ist ein stereotypes, das sich an körperlicher Stärke, Dominanz und Herrschaft orientiert. Dies dokumentiert sich zudem in der leichten perspektivischen »Untersicht« (Bohnsack 2009, S. 244), in der die Fotografie gehalten ist; sie lässt die Bildbetrachtenden zu Michael emporblicken. Dadurch wirkt er größer, mithin überlegen, dominant und mächtig (vgl. Mühlen Achs 2003, S. 139). Auch blickt Michael die Bildbetrachtenden direkt an bzw. auf sie herunter, was die Konstruktion überlegener und dominanter Männlichkeit unterstützt (vgl. Mühlen Achs 2003, S. 121). Ein weiterer Faktor ist das Motorrad. Dabei handelt es sich nicht um einen kleinen Roller, sondern mit einer Ducati Monster um eine »schwere Maschine«. In ihrer kulturellen Prägung steht sie für Stärke und Kraft und macht mithin die Person, die sie fährt, zu

90 Beim Goldenen Schnitt handelt es sich um ein »Teilungsverhältnis von Strecken, bei dem sich die ganze Strecke zur größeren Teilstrecke ebenso verhält wie die größere Teilstrecke zur kleineren« (Wahrig 2000, zit. in Przyborski 2018, S. 158). Dieses Verhältnis findet sich in der Natur, wird vom Menschen als harmonisch wahrgenommen und wurde als kompositorisches Element schon in der Antike eingesetzt.

einer Beherrscherin dieser Stärke und Kraft. Des Weiteren wird der Blick der Bildbetrachtenden über unterschiedliche Mechanismen auf das Geschlechtsteil von Michael gelenkt. So liegt seine Hand neben dem Genitalbereich und wirft einen Schatten darauf, ebenso wie dieser Bereich durch die mit einem Handy und vermutlich einem Schlüssel gefüllten und ausgebeulten Hosentaschen betont wird. Es kommt Potenz und Überlegenheit zum Ausdruck. Das stereotype Männlichkeitsbild wird auch unterstützt von der Szenerie. Die Betonwand, die Metallrohre im Hintergrund, die dunkle Garage haben etwas Rohes und Raues, das die markige Männlichkeit unterstreicht. Indem Michael mit dem Motorrad posiert, entsteht auf der Fotografie weniger der Ausdruck eines Habitus als vielmehr derjenige einer Subjektnorm (vgl. Kap. 4.4.3.1).

Gegenüber der stereotypen, markigen Männlichkeit, die über das Motorrad miterzeugt wird, wird in der Fotografie aber auch ein metrosexuelles⁹¹ Bild eines Mannes bedient. Diesem Bild entspricht Michael mit einem T-Shirt mit tiefem V-Ausschnitt, gezupft wirkenden Augenbrauen, schön frisierten und gestylten Haaren, einer rasierten Brust und einem regelmäßig gebräunten Teint. Auch der leicht geöffnete Mund, der dem direkten Blick einen lasziven Anklang verleiht, fügt sich als traditionelles Weiblichkeitszeichen in dieses Bild. In dieser Ästhetisierung des männlichen Körpers spiegelt sich eine »[p]ostmoderne Neucodierung des Geschlechtskörpers« (Meuser 2010, S. 137) wider, im Rahmen derer nicht mehr nur der weibliche, sondern auch der männliche Körper Gegenstand massenmedialer Vermarktung und damit der Ökonomisierung und der Objektivierung ist. In diesem Kontext ist auch eine Erotisierung von Michaels Körper zu konstatieren, die sich nicht nur im lasziven Blick manifestiert, sondern sich auch durch den tiefen V-Ausschnitt des T-Shirts ergibt, das die Ansätze der Brustmuskulatur zeigt. In der Gleichzeitigkeit von Metrosexualität und markiger Männlichkeit werden zwei im Diskurs um Männlichkeit häufig unvereinbare Männlichkeitsformen zusammengeführt, denn den »Metrosexuellen« werden die »Lumbersexuellen«

91 Der Begriff der »Metrosexualität« spaltet sich in »Metro« und »Sexualität«. Mit Ersterem wird auf die Metropole und das Leben in Großstädten verwiesen, Letzterer referenziert auf die sexuelle Orientierung. Unter Metrosexualität wird ein Geschlechter- bzw. Männlichkeitskonzept verhandelt, das sich dadurch auszeichnet, dass Männer gepflegt auftreten und sich mithin eines als genuin feminin diskutierten Merkmals bedienen – was häufig homosexuellen Männern zugeschrieben wird. Vor diesem Hintergrund seien metrosexuelle Männer in einer heteronormativen Matrix schwer zu verorten (vgl. Döge 2005, S. 241). Der Begriff wird aber losgelöst von der sexuellen Orientierung gepflegt auftretender Männer verwendet.

entgegengesetzt. Letztere Bezeichnung verweist auf den englischen Begriff ›Lumberjack‹, also auf den Holzfäller, der sich durch Karohemd, Jeans und Vollbart ausweist. Aufgrund der Plakativität der Männlichkeitskonstruktion mit Hilfe des Motorrads kann in dieser Darstellung auch eine ironische Brechung eruiert werden (vgl. Bohnsack/Przyborski 2015, S. 357). Insbesondere in den leicht geöffneten Lippen und dem lasziven Blick wird die markige Männlichkeit des Lumbersexuellen gleichzeitig verkörpert und ›bespielt‹. Dies ermöglicht eine Distanzierung von den widersprüchlichen Anforderungen an das Mannsein.

Zusammenfassend zeigt sich im Bild eine zentrale Übergegensätzlichkeit, die sich über die im Fokus der vorliegenden Fotografie stehende Einheit von Mensch und Maschine entfaltet. Es kommt zu einer Gleichzeitigkeit zweier unterschiedlicher Männlichkeitskonzeptionen: einer auf Stärke, Dominanz und Herrschaft fußenden ›lumbersexuellen‹ und einer auf ein gepflegtes Äußeres bedachten und objektivierten ›metrosexuellen‹ Männlichkeit. Dabei vollzieht sich eine Erotisierung des männlichen Körpers, in der einerseits männliche Stärke und Dominanz, in Untersicht präsentiert, die Bildbetrachtenden verehrend und anschmachtend emporblicken lässt. Andererseits kommt es zu einer Objektivierung des männlichen Körpers. Es treten widersprüchliche Anforderungen an das Mannsein zutage, die hier ausbalanciert werden (müssen). Das Motorrad fungiert wesentlich als Accessoire, das der Herstellung einer an Stärke, Dominanz und Herrschaft orientierten Männlichkeit dient. In der Plakativität dieser Stereotypisierung kommt es gleichzeitig zu einer Ironisierung markiger Männlichkeit, über die sich Michael ihr annähern, sich von ihr in der ironischen Brechung aber auch distanzieren kann.

Naomi*Michael konstituiert sich in der vorliegenden Fotografie anerkennungsfähig als Mann und balanciert dabei gekonnt zwei verschiedene Männlichkeitsformen. Es wird nachfolgend untersucht, in welchem Kontext sie*er dieses Mannsein vollzieht.

5.4.2 Interviewanalyse – Naomi*Michaels Adressierungserfahrungen: Mannseinmüssen und Frauseinwollen im Kontext eingeschränkter gesellschaftlicher Teilhabe

Es werden nachfolgend die Adressierungserfahrungen von Naomi*Michael eruiert. Sie stehen in Zusammenhang mit ihrer*seiner ›Gehörlosigkeit‹ sowie dem Wunsch, eine Frau zu sein. Aufgrund der ›Gehörlosigkeit‹ sind ihre*seine

gesellschaftlichen Teilhabemöglichkeiten in verschiedener Hinsicht eingeschränkt. Aber auch im Kontext des Frauseinwollens macht sie*er Ablehnungs- bzw. Diskriminierungserfahrungen. So wird ihr*ihm die Subjektposition des Mannes zugewiesen, wohingegen sie*er jene der Frau bekleiden möchte. Jenes Frausein kann sie*er derzeit nur online leben, wo sie*er nebst Anfeindungen auch positive Rückmeldungen erhält.

Eingeschränkte gesellschaftliche Teilhabe und Abhängigkeit

Naomi*Michael wird aufgrund ihrer*seiner ›Gehörlosigkeit‹ bzw. ›Behinderung‹ in spezifischer Weise in der Gesellschaft positioniert. Dabei handelt es sich um eine Subjektposition, die – infolge der Abhängigkeit von anderen bei der Kommunikation in einer auf Hörende ausgerichteten Welt – mit Adressierungserfahrungen eingeschränkter gesellschaftlicher Teilhabe einhergeht. Einleitend wurde bereits geschildert, dass die Kosten für eine*n Gebärdensprachdolmetscher*in für das Interview zu dieser Studie, also für ein Gespräch privater Natur, von der Invalidenversicherung (IV) nicht übernommen wurden, weswegen ihre*seine Schwester als Laienübersetzerin⁹² einsprang. Naomi*Michael macht darüber hinaus im Interview selbst die Einschränkungen ihrer*seiner Kommunikationsmöglichkeiten deutlich:

»Er meint er muss immer online weil er gehörlos ist (1) Kommunikation ist schwierig (1) wenn er rausgeht kann er nicht kommunizieren (1) er möchte was sagen kann aber nicht (.) //mhm// (.) weil (1) auch kennenlernen ist auch schwierig (1) Gehörlose sind stark barriert (1) also stark in der Sackgasse (1) online rettet ihn er kann kennenlernen, er kann ansprechen, Kontakte Meinungen austauschen« (Interview Naomi*Michael, Z. 528–532).

Die ›Gehörlosigkeit‹ metaphorisiert Naomi*Michael als »Barriere« und »Sackgasse«. In diesen Fokussierungsmetaphern dokumentieren sich eine Unüberwindbarkeit, ein Nicht-Weiterkommen und ein Gefangensein. Sie versinn-

92 Mit Laienübersetzung ist gemeint, dass die Schwester von Naomi*Michael keine Ausbildung als Gebärdensprachdolmetscherin absolviert hat. Zudem gab sie im Interview selbst an, dass das simultane Übersetzen von Laut- und Gebärdensprache herausfordernd für sie sei, weil die beiden Sprachen sehr unterschiedlich seien (vgl. Interview Naomi*Michael, Z. 733–737). Die Laienübersetzung äußert sich z.B. darin, dass in der Übersetzung der Gebärdensprache eine eigentümliche Satzstellung zu finden ist, Begriffe nicht ganz korrekt ausformuliert sind oder dass Naomi*Michael in Er- und nicht in Ich-Form zu Wort kommt.

bildlichen ihre*seine eingeschränkten Möglichkeiten der Kommunikation mit anderen, ihre*seine Angewiesenheit dafür auf andere (z.B. Dolmetscher*in-nen) und anderes (z.B. Medien wie das Internet) und die Notwendigkeit, sich für die Kommunikation mit anderen zu organisieren. Dabei fungiert das Internet als Ermöglichungsraum, an dem sie*er Unabhängigkeit und Freiheit erleben kann und nicht auf ihre*seine körperliche Einschränkung zurückverwiesen ist.

Eingeschränkte gesellschaftliche Teilhabemöglichkeiten zeigen sich auch in weiteren Lebensbereichen von Naomi*Michael. So hat sie*er eine Ausbildung als »Bekleidungsgestalter« (ebd., Z. 684) absolviert, hat aber einen anderen Traumberuf. Sie*er wäre gerne Modedesigner*in, die Ausbildung hierzu wird aber aufgrund der »Gehörlosigkeit« nicht unterstützt (z.B. Finanzierung eines*r Dolmetscher*in) (vgl. ebd., Z. 686–693). Ihre*seine Berufswahl wird fremdbestimmt seitens der Invalidenversicherung eingeschränkt und nicht an ihren*seinen Fähigkeiten, Leidenschaften und Wünschen bemessen:

»sein Traumberuf ähm (.) ist schwierig zu erfüllen wegen diese Gehörlosigkeit (2) dann muss ein einfaches Beruf auswählen (1) und das ist nicht schön //mhm// (1) das ist nicht inviduell« (Interview Naomi*Michael, Z. 712–714).

Im negativen Horizont des Traumberufes als Modedesigner*in steht der erlernte Beruf als »einfacher Beruf«. Dies positioniert den Beruf als Bekleidungsgestalter*in als wenig anspruchsvolle sowie wenig(er) abwechslungsreiche kreativ-gestalterische und selbstbestimmte Tätigkeit, auf die sie*er verwiesen ist. Sie ermöglicht keine Individualität und entsprechend auch keine Selbstverwirklichung. Dabei ist sie*er mit der Feststellung, dass das nicht schön sei, zurückhaltend, angesichts der Tatsache, dass für sie*ihn so stark vorgegeben ist, was sie*er sein kann oder eben nicht sein kann und die berufliche Tätigkeit in unserer Gesellschaft eine Möglichkeit zum Erleben von Selbstbestimmung, Selbstverwirklichung und Selbstwertgefühl darstellt. Aktuell verfolgt Naomi*Michael das Modedesign als professionell betriebenes Hobby, bei dem sie*er Kleider selber entwirft, näht und auf dem Instagram-Account in Szene setzt (vgl. ebd., Z. 686–693).

Zum Zeitpunkt des Interviews geht Naomi*Michael keiner Arbeit nach, sondern wird seit einem Jahr vom Sozialamt unterstützt:

»Jetzt ist ähm Sozialamt //mhm// (2) schon ein seit einem Jahr (4) der hatte viele Operationen gehabt (1) aufgrund Krankheit (.) //mhm// (2) dann wurd-

ist er abgestürzt (3) hat wieder IV (2) ähm IV sagt er die hatte er keine:: (2) äh Na- Nachweise: zum Arztbesuche konnte er nicht er hatte ja vier Jahre lang schwarze Liste (1) er kann nicht Arzt besuchen deswegen sagt die IV die hat zu wenig Belege (1) Nachweise (.) und wo er sehr depressiv war (.) er konnte nicht Psychologe gehen (1) erst zwei Jahre später (3) und dann hat er sich entschieden Sozialamt anzumelden damit Sozialamt unterstützen kann //mhm// die Krankenkasse bezahlt (.) und er kann jetzt endlich zum Arzt gehen (1) und jetzt kann er endlich Psychologe hingehen //mhm// (3) ich bin schon dankbar (.) ah im in andere Seite möchte ich nicht (.) möchte schon lieber arbeiten gehen« (Interview Naomi*Michael, Z. 717–727).

Nach Operationen und einem ›Absturz‹ folgte eine Depression, die sie*er nicht therapieren lassen konnte, weil sie*er auf der schwarzen Liste landete. Es ist zu vermuten, dass es sich dabei um die schwarze Liste handelt, auf die Krankenkassen einiger Schweizer Kantone diejenigen Kund*innen setzen, die ihre Prämien nicht bezahlen (können). Personen auf der schwarzen Liste erhalten nur noch Notfallbehandlungen. Erst nach zwei Jahren mit einer untherapierten Depression entschied Naomi*Michael sich dazu, sich beim Sozialamt anzumelden. Dass es sich dabei um eine Entscheidung handelt, macht deutlich, dass es eine Herausforderung für Naomi*Michael war, dies zu tun. Sich beim Sozialamt anzumelden, symbolisiert vor dem Hintergrund ihrer*seiner Ausführungen dazu, dass sie*er »lieber arbeiten gehen« würde, Abhängigkeit und Unselbstständigkeit. Erst indem sie*er ihre*seine bisherige Unabhängigkeit und Selbstständigkeit aufgab, konnte sie*er sich Zugang zu Hilfe verschaffen.

Aufgrund der ›Gehörlosigkeit‹ werden Naomi*Michael Subjektpositionen zugewiesen und bleiben ihr*ihm ersehnte Subjektpositionen verwehrt. Sie*er macht Erfahrungen eingeschränkter Selbstpositionierung und gesellschaftlicher Teilhabe sowie der Fremdbestimmung und Abhängigkeit in identitäts- und gesundheitsrelevanten Lebensbereichen.

Mannseinmüssen und Frauseinwollen

Dass Naomi*Michael in Depressionen geraten ist, steht (auch) in Zusammenhang mit ihrer*seiner Geschlechtsidentität und dem seit früher Kindheit unterdrückten Wunsch, eine Frau zu sein (vgl. Interview Naomi*Michael, Z. 231–234), denn ihr*ihm wurde von nahestehenden Personen bedeutet, dass sie*er ein Mann zu sein hat:

»Er kann ein Bild zeigen //mhm// dass er schon als kleines Kind (.) weiblich angezogen hat ((Abb. Kind)) //mhm// (2) das war scho:n (4) er hat sich immer das Gefühl hat (.) er ist eine Frau er gehört dazu (.) er schminkt sich zieht sich gerne an (3) bis der- äh:: die Mutter einen neuen Lebensgefährte hat (.) //mhm// dann: haben die irgendwie auch ein bisschen verspottet »du bist so femini:n weiblich« und (.) er fühlt sich dann eben verschlossen (2) und hat immer gezeigt ähm er ist männlich er ist ein Mann:: (3) und das war die ganzen Jahren (3) und wenn er jetzt zurückblickt er war die ganze Kindheit nicht glücklich (.) unglücklich« (Interview Naomi*Michael, Z. 240–247).

Naomi*Michael hat sich in der frühen Kindheit nicht nur als Frau gekleidet, sondern war der Ansicht, eine Frau zu sein. Mithin stellte das Frausein für sie*ihn eine Zugehörigkeit und eine Identität dar. Einen Wendepunkt schildert Naomi*Michael mit dem neuen Lebenspartner der Mutter, der gemeinsam mit der Mutter Naomi*Michael für ihre*seine Femininität verspottete. Die (Kern-)Familie stellte für Naomi*Michael mithin keinen Schutzraum für ihre*seine Geschlechtsidentität dar, sie war ein Ort, an dem von dem bei der Geburt zugeschriebenen Geschlecht nicht abgewichen werden durfte, an dem Heteronormativität wirksam war. Das Mannsein wird für Naomi*Michael zu einer »totalen Identität« (Garfinkel 1956, S. 420). Im Sich-verschlossen-Fühlen dokumentiert sich, dass Naomi*Michael ihr*sein Inneres, ihre*seine Geschlechtsidentität nicht frei und offen ausleben konnte, sondern zu zeigen hatte, dass sie*er ein Mann ist. Dass die »ganze Kindheit nicht glücklich (.) unglücklich« war, hatte auch Auswirkungen in der Jugendzeit:

»in der Pubertätszeit (.) hat er immer nachgesucht (1) ähm (1) etwas hat ihn gestört an ihm (2) »etwas stimmt mit mir nicht« //mhm// (2) »ich fühle nicht äh in diesem Planet« (3) bis er 16 Jahre alt war (.) hat er ein Partnerschaft (.) war in einer Beziehung und es war jetzt (.) d- diese Thema hat er vergessen also er hat sich selbst vergessen (2) weil für i:hn (1) die Liebe: (1) die große Liebe: ähm (3) wichtig war entwickelt (1) und sein damalige Lebensgefährte war dagegen dass er eine Frau ist (3) und er war auch sehr (.) feminin sehr (.) und das hat ihn gestört //mhm// (3) und deswegen hat er immer wieder versucht er ist als Mann als Mann« (Interview Naomi*Michael, Z. 247–255).

In der Jugendzeit führt Naomi*Michaels Fremdpositionierung als Mann zu Unsicherheiten und dem Gefühl des Deplatziertseins, die durch den damaligen Lebenspartner verstärkt werden. In dieser Partnerschaft »vergisst« Naomi*Michael nicht nur ihren*seinen Wunsch, eine Frau zu sein, sondern dar-

über hinaus »sich selbst«. Hierin dokumentiert sich die grundlegende identitäre Bedeutung, die das Frausein für sie*ihn hat. Auf Wunsch des Lebenspartners versucht Naomi*Michael, »als Mann« zu sein. Das »als« deutet dabei an, dass sie*er nicht ein Mann ist, sondern, dass sie*er versucht, wie einer zu sein, also nur so tut, als wäre sie*er ein Mann.

Anhand von Naomi*Michaels Kindheit, ihrer*seiner Pubertät sowie der Beziehung mit ihrer*seiner großen Liebe wird deutlich, dass sie*er das Frausein, mit dem sie*er sich identifizierte, nicht leben konnte, sondern dass ihr*ihm von nahestehenden Personen zu verstehen gegeben wurde, ein Mann zu sein bzw. sein zu müssen, und sie*er von ihnen in der binären Geschlechterordnung fremdpositioniert wurde. Dabei ist die Verspottung durch die Mutter und deren neuen Lebenspartner als Diskriminierung zu werten. Auch ihre*seine Schwester, die insofern im Interview als Unterstützerin und Vertraute wahrgenommen wird, als Naomi*Michael sehr offen und vertrauensvoll von belastenden biografischen Erfahrungen berichtet, verwendet für Naomi*Michael auf einer sprachlichen Ebene das Pronomen »er«, womit die in der Familie etablierte männliche Positionierung aufrechterhalten bleibt.

Frausein zwischen Anerkennung und Ablehnung

Nach langer Unterdrückung des Wunsches, eine Frau zu sein, lebt Naomi*Michael inzwischen das Frausein vorwiegend online über fotografische Selbstdarstellungen als Frau auf einem eigens dafür geschaffenen Instagram-Account aus. Hier erhält sie*er sowohl positive als auch negative Rückmeldungen, die sie*ihn in der Subjektposition als Frau anerkennen und bestätigen oder ihr*ihm im Gegenteil das Frausein absprechen. So wird Naomi*Michael beim Chatten mitunter als »Scheiss Transi« (Interview Naomi*Michael, Z. 467) oder »Puppe« (ebd., Z. 468) bezeichnet. Damit wird der Transvestismus von Naomi*Michael abgewertet, wird sie*er mit dem Ausdruck »Puppe« auf ein Objekt reduziert, dem die Natürlichkeit und Lebendigkeit abgesprochen wird. Demgegenüber wird Naomi*Michael aber auch als »schöne Frau::u« (ebd., Z. 475) bezeichnet, wird seine*ihre Aufmachung (»es steht dir gu::t« (ebd.)) und werden seine*ihre Bilder gelobt (»schöne Bilde::r« (ebd., Z. 475f.)).

Das Frausein – insbesondere in der Öffentlichkeit –, ist für Naomi*Michael mit großen Ängsten verbunden, in denen sich die Erfahrungen von Anfeindungen und Ablehnung in verschiedenen Lebensbereichen dokumentieren. Dies deutet sich schon vor dem Interview an, als Naomi*Michael die Forscherin darüber informiert, dass sie*er ein »Transvestit« (vgl. ebd., Z. 56) sei und zum Interview als Mann erscheine. Besonders deutlich wird es in den Er-

zählungen von Naomi*Michael darüber, wie es sei, als Frau das Haus zu verlassen. Zu einer der wenigen Fotografien, die sie*ihn als Frau draußen zeigen, berichtet sie*er:

»Ja (2) es gab schönes Gefühl aber andererseits hat er nicht richtiges Gefühl (.) merken die Leute dass ich ein Mann bin, ((Naomi*Michael streicht sich über den Kehlkopf)) (.) er möchte sich gar nicht zeigen (3) und deswegen traut er sich nicht viel (.) rauszugehen (.) es war wenige Bilder wo du dich getraut hat meisten waren die Bilder von Zuhause (1)« (Interview Naomi*Michael, Z. 191–195).

Naomi*Michaels Ängste, sich draußen als Frau zu bewegen, speisen sich daraus, aufgrund körperlicher Merkmale wie des Adamsapfels als weiblich gekleideter Mann entlarvt werden zu können. Sie*er verweist auch an anderer Stelle des Interviews darauf, dass »wenn anfängt zu schwitzen dann ist Make-up weg dann sieht man die Bart« (ebd., Z. 462f.) oder dass sie*er Perücken anzieht, die auffällig sein könnten (vgl. ebd., Z. 222–226). Diese Ängste transformieren so dann das von ihr*ihm empfundene schöne Gefühl, als Frau draußen zu sein, in ein »nicht richtiges Gefühl«.

Im Frausein, das sich für Naomi*Michael eigentlich schön anfühlt, macht sie*er online wie auch offline Erfahrungen der Anerkennung wie auch der Ablehnung. Es interessiert nachfolgend, wie Naomi*Michael sich online als Frau darstellt.

5.4.3 Bildanalyse Naomi: Eine selbstbewusste, starke und überlegene Frau im Zwielficht von Zeigen und Verbergen

Abb. Naomi 1: Violette Kleid

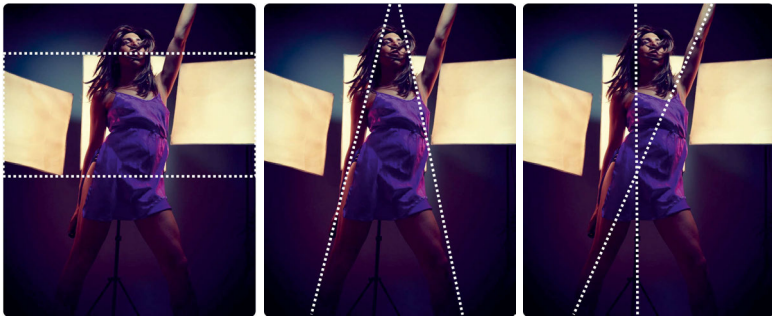


Die für die Analyse ausgewählte Fotografie entstammt einer Serie von Bildern, unter denen Naomi*Michael von einem sagte: »er liebt dieses Bild« (Interview Naomi*Michael, Z. 358). Die Fotografien hat Naomi*Michael in ihrem*seinem Fotostudio zuhause selbst angefertigt (vgl. ebd., Z. 317–320). Dass sie*er jenes Bild liebt, liegt an der Beleuchtung, am Kleid und an den Schuhen (vgl. ebd., Z. 358–360). Für die Untersuchung wurde aber nicht das Lieblingsbild, sondern ein Bild derselben Serie gewählt, in dem sich relevante Orientierungen rekonstruieren lassen, die sich auch in weiteren

Fotografien von Naomi zeigen (vgl. Abb. Naomi 1). Die Lieblingsfotografie ist sehr stark auf die Mode ausgerichtet, während in der vorliegenden Fotografie von Naomi*Michael Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Weiblichkeitskonzeptionen pointierter zutage treten.

Im Zentrum der Fotografie steht Naomi, deren Körper sich vor drei Lichtplatten befindet. Es ist somit ihr Körper, der den Bildsinn wesentlich bestimmt. Durch eine Bildsegmentierung, die sich aus den hellen Lichtplatten im Bildhintergrund ergibt (vgl. Abb. Naomi 1.1), wird die Aufmerksamkeit der Bildbetrachtenden auf die obere Bildhälfte gelenkt. Im Fokus steht das violette Kleid, dessen intensive Farbe und dessen Schimmern die Blicke auf sich ziehen. Das Kleid betont durch das schmale Band, das den Körper tailliert, weibliche Rundungen der Brüste und Hüfte. Zusammen mit dem gestuften Haarschnitt, den geschminkten Lippen und Augenlidern wird somit ein weiblicher Körper konstruiert. Dieser entspricht nicht nur aufgrund des gepflegten und hergerichteten Äußeren, der glatten und reinen Haut und des leicht gebräunten Teints gängigen Schönheits- und Attraktivitätsnormen. Das knappe Kleid lässt auch einen sportlich definierten Körper erkennen, der sich in verbreitete Idealbilder einfügt. So sind an beiden Oberschenkeln definierte Muskeln zu erkennen, ebenso wie die Arme straff wirken. Des Weiteren erfährt der weibliche Körper eine Erotisierung. Sie dokumentiert sich im seitlich hoch geschlitzten Kleid, das Oberschenkel und Hüfte betont. Zudem sind am oberen Ende des Schlitzes zwei Gummistränge eines Slips zu erkennen, wohingegen ebensolche eines Büstenhalters fehlen. Die Andeutung von Unterwäsche bei gleichzeitigem Fehlen rundet zusammen mit dem knappen Kleid, das insgesamt viel Haut zeigt, die Erotisierung ab. Mit dieser Subjektform der attraktiven und sexuell begehrenswerten Frau geht auch eine Objektivierung von Naomi einher. Die Objektivierung setzt sich fort in für die Fotografie erstarrt wirkenden Körper, der trotz der verwehten Haare keinen Bewegungsablauf signifiziert, sowie in einem irritierenden Moment der Fotografie: dem Stativ zwischen den Beinen. Das Stativ gehört zwar zur mittleren Lichtplatte hinter Naomi, da es aber zwischen ihren Beinen zu sehen ist, erweckt es den Eindruck, zum Körper zu gehören, den Körper zu stützen. So werden Assoziationen mit einer Schaufensterpuppe geweckt. Darüber hinaus figuriert das Stativ zwischen den Beinen auch als Phallus und als Lustsymbol, mit dem eine Penetration versinnbildlicht wird.

Abb. Naomi 1.1: Planimetrie Abb. Naomi 1.2: Planimetrie – spitzwinkliges Dreieck Abb. Naomi 1.3: Planimetrie – Bildsegmentierung
 – Bildsegmentierung trie – spitzwinkliges Dreieck trie – Vertikale und Diagonale



Die Fotografie und den Körper von Naomi auf den Ausdruck einer objektivierten Schaufensterpuppe zu reduzieren, würde jedoch weitere Bildwirkungen verkennen. Im vorliegenden Bild wird nämlich auch eine andere Form von Weiblichkeit hergestellt, die einer selbstbewussten, starken und dominanten Frau. Dies dokumentiert sich in perspektivischer Hinsicht in der »Untersicht« (Bohnsack 2009, S. 244), in der Naomi abgebildet ist, was die Bildbetrachtenden zu ihr hochblicken lässt. Sie wirkt dadurch größer, überlegen und mächtig. Durch die Untersicht kommt es auch zu einer Betonung der Beine und im für die vorliegende Fotografie charakteristischen Spiel aus Licht und Schatten auch deren Muskulatur. Es wird ein sportlich definierter Körper hergestellt, der in seiner Stärke unterstrichen wird. In dieser Hinsicht ist auch die Körperhaltung von Naomi von Relevanz. Sie steht aufrecht und breitbeinig mit angespannten Beinmuskeln da. Hiervon ausgehend lässt sich in planimetrischer Hinsicht ein spitzwinkliges Dreieck entlang ihrer Beine, ihres rechten Armes und ihrer verwehten Haare rekonstruieren (vgl. Abb. Naomi 1.2), das Stabilität, Standfestigkeit und Stärke signifiziert. Darüber hinaus zeigt sie sich nicht nur durch den breitbeinigen Stand, sondern insbesondere durch den gehobenen Arm in einer raumgreifenden, kraftvollen Pose, mit der Selbstbewusstsein, Stärke und Dominanz symbolisiert werden. In diesem Posieren dokumentiert sich eine imaginative Orientierung, die in der Übergegensätzlichkeit von zwei Weiblichkeitsformen zum Ausdruck kommt: der in ihrer Attraktivität begehrenswerten und objektivierten Frau einerseits sowie der selbstbewussten, starken und überlegenen Frau andererseits.

Naomi posiert auf der Fotografie in bestimmter Art und Weise. Die eingenommene Pose zeichnet sich durch ein leicht angewinkeltes Knie, eine in Richtung des angewinkelten Knies gedrehte Hüfte, den in die Höhe gestreckten Arm, einen leicht angehobenen Kopf und geschlossene Augen aus. Dabei durchstößt der gehobene Arm, der als Diagonale seine Verlängerung im linken Bein findet, auf planimetrischer Ebene die vertikale, starre Orientierung des Stativs sowie auch den Bildraum (vgl. Abb. Naomi 1.3). Die Inszenierung erinnert an die berühmte Tanzpose von John Travolta im Film »Saturday Night Fever«. Sie steht für das Entfliehen aus dem perspektivlosen Arbeiterleben in die Discowelt, für die Befreiung aus einengenden gesellschaftlichen Strukturen (vgl. Geisthövel 2013; Jordan 1996). Die Geste ist – nicht zuletzt in ihren kämpferischen Anklängen – vielfältig mit Freiheit, Befreiung und Unabhängigkeit konnotiert (vgl. z.B. die Freiheitsstatue oder das Gemälde »Die Freiheit führt das Volk an« von Eugène Delacroix) und transportiert im vorliegenden Bild – im vom Körper weg- und über sich, sogar aus dem begrenzten Raum der Fotografie hinausweisenden Arm – das Überschreiten von Grenzen und Begrenzungen.

Zu der Extroversion der Pose tritt aber eine Introversion hinzu. Die geschlossenen Augen signifizieren Selbstbezogenheit und Distanziertheit sowie Sinnlichkeit. Das Gesicht ist hinter den verwehten Haaren verborgen und verunmöglicht eine Identifikation der abgebildeten Person, versteckt und maskiert sie. Auch das für diese Fotografie charakteristische Spiel von Licht und Schatten belässt große Teile des Bildes im Schatten. Es entsteht ein Zwielficht, das im Licht etwas zeigt und im Dunkel zugleich etwas verbirgt. Gezeigt wird eine selbstbewusste, starke und überlegene Frau. In der raumgreifenden Pose ist auch eine ironische Brechung angelegt, die durch das Stativ zwischen den Beinen mitgetragen wird (vgl. Bohnsack/Przyborski 2015, S. 357). Ironisiert wird dabei der objektivierte, zur Schau gestellte Frauenkörper, dem sich Naomi annähern, von dem sie sich aber zugleich distanzieren kann, ebenso wie hierüber das in der Pose signifizierte Selbstbewusstsein gebrochen wird. Przyborski (2018) folgend erfordert die selbstbewusste Präsentation des weiblichen Körpers nämlich einen Bruch, »da sie sonst negativ gerahmt wird – als zu selbstbewusst, aufdringlich, anzüglich oder billig« (S. 287).

Zusammenfassend weist die Fotografie mehrere übergegensätzliche Verhältnisse auf. Damit ist zunächst die Gleichzeitigkeit von Extroversion und Introversion sowie Licht und Dunkel gemeint. In diesem Spannungsfeld wird etwas gezeigt, aber auch etwas verborgen. Gezeigt wird ein weiblicher Körper, in dem zwei unterschiedliche Weiblichkeitskonzeptionen vereint werden: der

begehrtenwerte, objektivierten wie auch der selbstbewusste, starke und überlegene Frauenkörper. Hier werden widersprüchliche gesellschaftliche Anforderungen an Frauen thematisiert, die es erforderlich machen, Objekt- und Subjektstatus auszutarieren. Letzterer kommt nicht nur in der perspektivischen Untersicht und dem sportlich definierten Körper zum Ausdruck, sondern insbesondere in der raumgreifenden, extrovertierten Pose. In dieser dokumentieren sich Freiheit, Befreiung und Unabhängigkeit, ein Überschreiten von Grenzen und Begrenzungen.

Die Selbstdarstellung als Frau wird im folgenden Kapitel nun in Naomi*Michaels Auseinandersetzungen mit ihrer*seiner Geschlechtsidentität kontextualisiert und eingeordnet.

5.4.4 Interviewanalyse – Naomi*Michaels Subjektwerdung zwischen Habitus und Imagination: Selbstbestimmtes Frausein und Frauwerden im Kontext von Unsicherheiten

In diesem Kapitel wird rekonstruiert, wie Naomi*Michael habituell und imaginativ auf die Adressierungserfahrungen des gesellschaftlichen Ausschlusses und der Diskriminierung (vgl. Kap. 5.4.2) Bezug nimmt, welche Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung sich dabei eröffnen und wie sie*er damit umgeht. Sie*er wird als Subjekt erkennbar, das sich aus der Fremdbestimmung löst und in einen selbstbestimmten Prozess des Umbruchs und der Veränderung eintritt. Dabei vollzieht sich das Frausein und das Frauwerden als Subjektwerdung in einem Kontext vielfältiger Unsicherheiten. So zeigt sich Naomi*Michael auf Instagram sehr feminin und verortet sich damit deutlich in einer binären Geschlechterordnung. Gleichwohl erlebt sie*er aktuell ein inneres Chaos und somit ein Sowohl-als-auch von Mann und Frau. Auf Instagram hat Naomi*Michael sich einen Schutzraum schaffen wollen, in dem sie*er sich als Frau präsentieren und ausprobieren kann. Da sich das aus unterschiedlichen Gründen immer wieder nicht richtig anfühlt und das Chaos überhandnimmt, hat sie*er eine geschlechtsangleichende Hormontherapie begonnen und wird binnen drei Monaten über deren Weiterführung entscheiden. In dieser Offenheit des Prozesses ist für Naomi*Michael aber auch ein Transsein denkbar, wenngleich sie*er aktuell davon ausgeht, eine Frau zu werden und sich in dieser Subjektform glücklich, befreit und frei zu fühlen.

Besinnung auf sich: Wer bin ich und wer möchte ich sein?

Wie im Kontext der Adressierungserfahrungen, der gesellschaftlichen Ausschluss- und Diskriminierungserfahrungen von Naomi*Michael bereits ausgeführt wurde (vgl. Kap. 5.4.2), sah sich Naomi*Michael dazu genötigt, sich in der Kindheit und Jugend sowie in der Beziehung zu ihrem*seinem Lebenspartner, mit dem sie*er elf Jahre zusammen war, als Mann zu inszenieren. Ihren*seinen Wunsch und ihr*sein inneres Empfinden, eine Frau zu sein, konnte sie*er nicht leben und unterdrückte diesen Teil ihrer*seiner Identität fortan. In der Zwischenzeit inszeniert sich Naomi*Michael als Frau auf Instagram (vgl. Kap. 5.4.3). Diesen Teil von sich in diesem Rahmen leben zu können, geht auf einen Wendepunkt zurück, mit dem sie*er von der Fremdbestimmung in eine Selbstbestimmung übertreten konnte:

»und jetzt (1) seit m- unsere Mutter schwer krank ist (2) ähm als sie Krebs hat ist sie (.) fühlt er sich zerstört abgestürzt (1) alles ist schwarz (.) weil der ganze Kindheit war nicht glücklich (4) und (.) die Mama sagte: »wichtig ist du sollst glücklich sein dein Leben« (1) und wenn er raus geht dann denkt er immer er fragt mich »was möchte ich,« (2) seine Antwort war immer (.) »Frau« (2) und da hat es begonnen bis jetzt (1) also die letzten drei Jahren (1) Frau Mann °Frau Mann° (1) Problem ist (1) die äußerlichen Einfluss soziale Einfluss (3) der wichtig ist dass ich mich selbst schauen auf mein Herz hör auf mein Bauch (2) und nicht auf den anderen Leuten (2)« (Interview Naomi*Michael, Z. 255–263).

Ausschlaggebend für Naomi*Michaels Besinnung auf ihren*seinen Wunsch, eine Frau zu sein, ist eine Krebserkrankung der Mutter. Die Gefühle im Kontext der Erkrankung der Mutter metaphorisiert Naomi*Michael in der Formulierung »alles ist schwarz«, was den Kulminationspunkt ihrer*seiner von Unglück gezeichneten Kindheit darstellt. In dieser Fokussierungsmetapher des Schwarzen und Dunklen dokumentiert sich eine Orientierungslosigkeit und ein Verlorensein. Die Aussage der Mutter »wichtig ist du sollst glücklich sein dein Leben« stellt eine normative Erwartung dar, mit der sie das unglückliche Leben von Naomi*Michael und ihren Beitrag daran anerkennt, ihr*ihm nach der Selbstvergessenheit eine Besinnung auf die eigenen Bedürfnisse und Wünsche ermöglicht und darauf, was sie*ihn glücklich machen würde. Die damit einhergehende Selbstbestimmung bedeutet in diesem Kontext, nicht nur zu entscheiden, was sie*er machen möchte, um glücklich zu sein, sondern in einem identitären Sinne zu entscheiden, wer sie*er ist und sein möchte. Für

Naomi*Michael ist klar, was sie*ihn glücklich machen würde, denn das war immer nur das eine: »seine Antwort war immer (.) »Frau««. Damit wurde vor »drei Jahren« ein Prozess angestoßen, in dem Naomi*Michael sich zwischen Frau und Mann bewegt, in dem Körperhaben sowie Leibsein in Aushandlung miteinander stehen. Dieser Prozess vollzieht sich im Spannungsfeld der eigenen Wünsche und Bedürfnisse (die Naomi*Michael körperleiblich im »Herz« und »Bauch« verortet und in diesem Körperbezug Selbstbezüglichkeit ausdrückt) und andererseits den Blicken der Anderen, die Naomi*Michael be- und verurteilen könnten. Obwohl die Fremdbestimmung ihrer*seiner Geschlechtsidentität durch die Mutter wegfällt, ist die selbstbestimmte Geschlechtsidentität als Frau an den Blick der Anderen und deren Erwartungen und Bestimmungen rückgebunden.

Eine feminine Frau: »richtig weiblich« in einer binären Geschlechterordnung

Die Blicke der Anderen dokumentieren sich in Naomi*Michaels Selbstdarstellungen als Frau auf Instagram insofern, als sie*er versucht, den Betrachtenden einen möglichst weiblichen Körper zu präsentieren, bei dem Männlichkeitszeichen an ihrem*seinem Körper keinen Platz haben. Hierin manifestiert sich auch eine Orientierung an einer binären Geschlechterordnung und darin eingelassene geschlechtliche Eindeutigkeiten. So gibt es »Bilder wie: er schön fand sehr gut gefällt aber es hat ihn gestört weil er ein bisschen männlich ausschaut (1) und dann fühlt er sich nicht wohl;« (Interview Naomi*Michael, Z. 354–356). Nebst dem Unwohlsein, wenn Naomi*Michael auf den weiblichen Fotografien »ein bisschen männlich« aussieht, findet sie*er aber noch deutlichere Worte. Zu einer Fotografie, die sie*ihn als Frau zeigt, meint sie*er: »er findet das zum Kotzen //@(1)@ ((schraubendes Lachen))// (2) die Arme zum Beispiel (2) es sieht (1) männlicher aus //mhm// die Oberarm« (ebd., Z. 644–646). Die Deutlichkeit und Heftigkeit der Ablehnung einer weiblichen Fotografie, auf der Naomi*Michael einen (zu) männlichen Oberarm erkennt, dokumentiert, wie sehr sie*er daran orientiert ist, einen möglichst weiblichen Körper auf den Fotografien herzustellen. Es wird hierbei eine Ausschließlichkeit in dem Sinne hergestellt, dass im Frausein keine männlich wirkenden Körperteile erlaubt sind, also auch kein Raum für die Bespielung der binären Geschlechterordnung besteht. Fotografien, auf denen sie*er ihrer*seiner Ansicht nach (zu) männlich aussieht, macht sie*er »Weg (1) die will er nicht behalten« (ebd., Z. 411). Die Entsorgung unliebsamer Fotografien versinnbildlicht die imaginative Kraft, die die weiblichen Fotografien für Naomi*Michael haben. Sie dienen der Orientierung daran, wer sie*er ist oder sein kann,

nämlich eine Frau. Es ist für sie*ihn möglich, eine Frau zu werden. Dies muss aber mit Haut und Haaren verkörpert werden. Dabei ist Naomi*Michael der Ansicht, dass ihre*seine Beine sehr weiblich seien: »er hat auch weibliche Körper der ist (.) hat weibliche äh (2) seine Beine sind weiblich« (ebd., Z. 624f.). So verfügt sie*er über Körpermerkmale, die auch ohne spezifische Inszenierung der Herstellung von Weiblichkeit dienen können. Auch kann sie*er die Imagination, mit dem eigenen Körper eine Frau zu sein, dadurch bestärken, dass sie*er nur Fotografien von sich postet, die »natürlich« (ebd., Z. 881) belassen sind, auf denen also der Körper nicht mit Bildbearbeitungsprogrammen bearbeitet wurde (vgl. ebd., Z. 872–881). Die Fotografien, die Naomi*Michael auf Instagram veröffentlicht hat, sind genau jene Bilder, bei denen es ihr*ihm gelungen ist, weiblich auszusehen (vgl. ebd., Z. 650–653). Für diese Bilder gilt: »Da fühlt er sich richtig [...] das ist richtig (4) //mhm// da ist er auch richtig weiblich« (ebd., Z. 655f.). Erst diese Verkörperung der »richtigen Weiblichkeit« lässt sie*ihn sich »richtig« fühlen. Dies verweist im negativen Gegenhorizont darauf, sich falsch zu fühlen als Frau, die männliche Züge aufweist, und als Mann im Allgemeinen.

Mannsein in der bekannten »gehörlosen« und Frausein in der anonymen hörenden Welt

Der Instagram-Account, in dem sich Naomi*Michael als Frau zeigt, sollte einen Schutzraum darstellen, in dem sie*er sich in einem anonymen Kontext ausprobieren und sich einer Welt zu sehen geben kann, von der sie*er sonst ausgeschlossen ist. Doch die Blicke der bekannten Anderen, denen sie*er sich damit entziehen wollte, dringen immer mehr in diesen Raum ein. Auf dem Instagram-Account folgen ihr*ihm zum Zeitpunkt des Interviews 2800 Personen (vgl. Interview Naomi*Michael, Z. 564):

»Am Anfang hat er sich anders vorgestellt (.) er möchte nur hörende Welt (.) er möchte nicht in der gehörlosen Welt (.) weil die gehörlose Welt ist sehr klein (1) und er möchte nicht zeigen (1) weil er ist im Chaos er schämt sich (2) er möchte immer noch zei- er hat immer gezeigt er ist Mann (1) und er möchte nicht zeigen dass er schwul ist feminin (.) und das hat ihn alles gestört (1) und deswegen wollte er (.) in der hörende Welt (2) aber im mittlerweile sind einige Gehörlosen dazugekommen (.) weil sie ihn kennen (.) und er hat dann eben veröf- veröffentlicht (2) //mhm das// (2) manchmal un- kei- unwohles Gefühl (3) weil ähm das ist (2) es war ein chaotisches Zeit« (Interview Naomi*Michael, Z. 492–500).

Naomi*Michael nimmt eine grundlegende Differenzierung zwischen hörender und ›gehörloser‹ Welt vor. Die ›gehörlose‹ Welt beschreibt sie*er als »sehr klein«. Dies verweist auf den sozial überschaubaren Kontext, aber auch auf die eingeschränkte soziale Teilhabe. Das macht die hörende Welt zu einer großen Welt, zu einem Ort, an dem mehr Reichweite und größere Anonymität möglich ist. In der hörenden Welt, in der man Naomi*Michael nicht kennt, kann sie*er sich in anonymem Kontext einem größeren Publikum als Frau zeigen. Dort braucht sie*er sich nicht zu outen oder sich für ihr*sein Frauseinwollen zu rechtfertigen. In der Anonymität der hörenden Welt bleibt das »Chaos« der Geschlechtsidentität, für das sie*er sich schämt, im Verborgenen. Insofern stellt dieser Instagram-Account für sie*ihn einen Schutzraum dar, in dem sie*er sich ausprobieren kann – obwohl es deswegen noch lange kein sicherer Raum ist, wie die dort erlebten Diffamierungen zeigen (vgl. Kap. 5.4.2). In der ›gehörlosen‹ Welt, in der man Naomi*Michael kennt, wollte sie*er sich nicht mit ihrem*seinem Befinden und ihren*seinen Auseinandersetzungen offenbaren, sich also nicht vulnerabel machen. Es zeichnet sich ein Doppelleben ab: in der ›gehörlosen‹ Welt als Mann und in der anonymen, hörenden Welt (auf Instagram) als Frau. Von den Followern aus der hörenden Welt, so Naomi*Michael an anderer Stelle im Interview, kenne sie*er niemanden (›gehörlose Personen ja kennt er viele (2) bei den Hörenden nein« (ebd., Z. 503)). Mithin schafft sich Naomi*Michael über die fotografischen Selbstdarstellungen nicht nur einen Schutzraum, sondern auch einen Möglichkeitsraum, einen Zugang zu einer Welt, von der sie*er sonst ausgeschlossen ist. In diesem Sinne stellt auch das im Rahmen dieser Studie geführte Interview, an dem sich Naomi*Michael sehr schnell interessiert gezeigt und eine Zusage erteilt hat, für sie*ihn eine Möglichkeit dar, sich der hörenden Welt mitzuteilen und sich (als Frau) Gehör zu verschaffen.

Entgegen dem ursprünglichen Plan, sich als Frau auf Instagram nur der hörenden Welt zu zeigen, sind unterdessen aber »einige Gehörlosen dazugekommen«. An anderer Stelle im Interview macht sie*er deutlich, dass sie*er nicht möchte, »dass alle Gehörlosen darüber wissen« (ebd., Z. 858). Sie*er schätzt, dass »die Hälfte (2) oder weniger als Hälfte wissen=s (2) dass er zwei Seiten hat« (ebd., Z. 861f.). Ihr*ihm ist nicht immer wohl dabei, dass nun auch Personen aus der ›gehörlosen‹ Welt von ihrem*seinem Instagram-Account als Frau wissen. Die inneren Auseinandersetzungen werden dadurch in einen sozialen Kontext getragen, der sich der Kontrolle von Naomi*Michael entzieht und in dem Erklärung und Rechtfertigung notwendig sind. Das Chaos in der Auseinandersetzung mit sich selbst ist fortan eingelassen in ein Chaos der

Auseinandersetzungen bekannter Anderer mit ihm (und umgekehrt ihrer*seiner selbst mit diesen Anderen).

Im Chaos zwischen Mann und Frau

Das Chaos, in dem Naomi*Michael sich der ›gehörlosen‹ Welt (zunächst) nicht zu sehen geben wollte, ist für das Gefühlsleben von Naomi*Michael prägend. Es mündet in den Selbstdarstellungen als Frau in die Produktion von Eindeutigkeit in einer Orientierung an einer binären Geschlechterordnung, die dem Dazwischen gegenübersteht, das Naomi*Michael aktuell empfindet. Im Interview führt sie*er aus:

»er fühlt sich auf zwei Seiten ((die Gebärde, die Naomi*Michael hierzu gemacht hat, teilte ihr*sein Gesicht entlang der Nase mit der Hand in zwei Hälften)) (.) also Mann und Frau« (Interview Naomi*Michael, Z. 516–518).

Die gestische Teilung des Gesichtes deutet – im Sinne der Verbalisierung von »zwei Seiten« – zwei Identitäten an, die Naomi*Michael mit den Subjektformen Mann und Frau fasst. Naomi*Michael befindet sich im Chaos zwischen Mann und Frau. In der Fokussierungsmetapher »zwei Seiten« dokumentiert sich eine Zerrissenheit und ein Sowohl-als-auch zwischen Mann und Frau, die Naomi*Michael mit ihren*seinen Selbstdarstellungen als Frau vereindeutigt. Dieses Chaos vermag auch das Führen des Instagram-Accounts als Frau nicht aufzulösen. Denn wenngleich die positiven Kommentare auf ihre*seine Posts als Frau sie*ihn sich besser fühlen lassen (vgl. ebd., Z. 487f.), postet sie*er längere Zeiten nichts, wenn das gefühlte Chaos wieder überhandnimmt (vgl. ebd., Z. 567–570).

Frauwerden und Frausein mit Hormontherapie zwischen Selbstbestimmung und Unsicherheit

Das »Chaos zwischen Mann und Frau« (Interview Naomi*Michael, Z. 481) hofft Naomi*Michael aktuell mittels einer geschlechtsangleichenden Hormontherapie mit weiblichen Hormonen beheben zu können (vgl. ebd., Z. 217–219). Dabei dokumentiert sich in der Entscheidung, (auf diesem Weg) eine Frau zu werden, ein Emanzipationsmoment der Selbstbestimmung als Frau, das aber angesichts der Unmöglichkeit, ihr*sein körperliches Empfinden zu rationalisieren, von verschiedenen Unsicherheiten begleitet ist. Naomi*Michael beantwortet die Frage, wie es nach der Hormontherapie

sein wird, wie sie*er sich nach der Hormontherapie fühlen bzw. wie sich das Frausein nach vollendeter Hormontherapie anfühlen wird, wie folgt:

»Normal (1) ich fühle mich dann frei (2) ich kann rausgehen traute zu rausgehen (2) fühlt sich befreit (.) glücklich (2) immer wenn er sich Frau anzieht ist er glücklich (4) er kann gut erklären äh zum Beispiel wenn er ein Mann ist (1) in einer Gesellschaft (2) er fühlt sich unwichtig (2) er fühlt sich immer die Anderen sind wichtig er selbst nicht (1) und wenn er als Frau (1) dann sagt er »nein ich bin auch wichtig« //mhm// (2) und (2) »und ich bin selbst« (2) und wenn er Mann ist dann fühlt er sich nicht selbst« (Interview Naomi*Michael, Z. 266–271).

Naomi*Michael stellt das Frau- und das Mannsein einander diametral gegenüber und argumentiert hierbei mit dem Gefühl von Wichtigkeit. Unter Berücksichtigung gesamtgesellschaftlicher Geschlechterordnungen ist es eine überraschende Aussage, sich als Mann unwichtig zu fühlen, da das Männliche nach wie vor eher aufgewertet und das Weibliche eher abgewertet und unsichtbar gemacht wird (vgl. u.a. Manne 2019; Pimminger 2019). In der Sequenz wird aber deutlich, dass das Gefühl von Wichtigkeit insbesondere an identitätsrelevante Prozesse rückgebunden ist. So gibt sie*er an, sich nur als Frau als sich »selbst« zu fühlen. Dies hat in einem identitären Sinne Auswirkungen auf das Erleben des Körperleibs und die eigene Selbstpositionierung. Dabei dokumentiert sich in der Proposition »»nein ich bin auch wichtig«« ein Wechsel von einer Fremd- zu einer Selbstbestimmung. Hier wird ein Stopp und damit ein Wendepunkt mittels einer selbstgetroffenen Entscheidung markiert. Dem Gefühl, unwichtig zu sein, wird mit einer selbstbestimmten Positionierung begegnet, in der sich ein Emanzipationsmoment manifestiert. Der Wechsel von einer Fremd- zu einer Selbstbestimmung wird zudem unterstützt durch die Übersetzung, in der Naomi*Michael plötzlich nicht mehr als »er«, sondern als »ich« zu Wort kommt.

Das Frausein ist mit hohen Erwartungen verbunden und wird von Naomi*Michael als Zustand der Befreiung, der Freiheit und des Glücks visioniert. Entsprechend versteht sie*er das Frausein als einen Neustart; sie*er »wird alles nachholen (1) als Frau er hat 28 Jahre lang verpasst« (ebd., Z. 588f.). So werde sie*er auch alle bestehenden Instagram-Accounts löschen und einen neuen einrichten (vgl. ebd., Z. 538). Als Frau könnte sie*er sich aber auch »normal« fühlen. Sie*er entspräche gesellschaftlichen Erwartungen und Ordnungen und wäre vom inneren Chaos befreit.

Gleichwohl zeigen sich auch Unsicherheiten in Bezug auf die Hormontherapie:

»und wenn er Mann ist dann fühlt er sich nicht selbst (4) obwohl er immer wieder versuch hat (1) äh (1) kann bis jetzt immer noch nicht verstehen (4) deswegen beginnt er schrittweise die Hormontablette zu nehmen (.) vielleicht hilft ihm (.) dass es besser wird (1) weil (.) wahrscheinlich ist der Kopf noch ein bisschen männlich und (.) innerlich ist es äh weiblich (2) und da: hat er irgendwie Störung (3) wenn er Hormontablette nimmt dann wahrscheinlich ähm werden d- ähm (4) weiblich die Gedanken also (1) im Kopf (4) dann ähm passt es zusammen also im Moment ist er durcheinander ein Chaos bei ihm //mhm// (5) wenn die Hormontabletten möchte er (.) erst mal für die dreiersten drei Monate durchziehen (.) und schauen wie sich entwickelt wenn er merkt ›ah er fühlt sich besser (.) happy: er freut sich und es passt alles‹ dann weiß er ›ich hab das richtig entschieden‹ (.) und wird durchsetzen //mhm// (4) er hat Angst (1) ähm (1) möchte nicht falsche Entscheidungen treffen (3) manchmal fühlt er sich unangenehm peinlich manchmal (2) //mhm// (2)« (Interview Naomi*Michael, Z. 271–284).

Naomi*Michael entwickelt in dieser Sequenz eine zentrale Problemkonstruktion: Sie*er identifiziert eine »Störung«, als deren Charakteristik sie*er eine überraschende, wenn nicht gar irritierende Differenz zwischen männlichem Kopf und weiblichem Inneren formuliert. In dieser dokumentiert sich, dass es mit der Hormontherapie nicht darum geht, sich als Frau zu ›fühlen‹, da sie*er sich innerlich bereits als Frau fühlt, es geht vielmehr darum, sich (über die körperlichen Veränderungen) als Frau zu ›denken‹, sich als Frau anerkennen zu können. Denn wie Naomi*Michael an anderer Stelle im Interview sagt: »Er fühlt sich innerlich und im Kopf (.) befreit ähm er denkt sich als Frau« (ebd., Z. 229). Der Hormontherapie kommt die Aufgabe zu, die Differenz zwischen männlichem Kopf – dem von außen und biografisch beeinflussten Verstand, ein Mann sein zu müssen – und weiblichem Inneren – dem Gefühl, eine Frau zu sein – in der Weiblichkeit zu vereinen und somit das Chaos aufzulösen. Gleichwohl dokumentieren sich im »irgendwie«, »vielleicht«, »wahrscheinlich« verschiedene Unsicherheiten. So besteht die Störung zwischen männlichem Kopf und weiblichem Inneren nur »irgendwie« und »wahrscheinlich« und herrscht diesbezüglich Verwirrung, wird nach wie vor nach Gründen für das Problem gesucht. Ebenso kann Naomi*Michael sich nicht erklären, wieso es trotz der Anstrengung und des Leidens nicht gelungen ist, ein Mann zu sein bzw. sich als Mann zu fühlen. Eine große Unsicherheit ergibt sich auch dar-

aus, dass die Hormontherapie nur »vielleicht« bei der Behebung des Problems hilft, dass sie*er nicht weiß, ob sie*er mit der Hormontherapie die richtige Entscheidung getroffen hat. Diese Unsicherheit wird begleitet von der Angst, eine falsche Entscheidung zu treffen, sowie auch von Gefühlen der Scham, in denen die Blicke der Anderen, die gesellschaftlichen Erwartungen zutage treten. Das »Chaos« manifestiert sich als diffuses emotionales Befinden, das sich der Rationalisierung entzieht. Entsprechend soll anhand ihres*seines körperleiblichen Empfindens im Laufe der Hormontherapie über deren Fortführung entschieden werden. Es wird deutlich, dass die Hormontabletten nicht nur den Körper – im Sinne körperlicher Veränderungen –, sondern auch den Leib – im Sinne eines neuen körperleiblichen Empfindens – verändern sollen, wiewohl unklar bleibt, ob dies das Problem löst und die Selbstanerkennung ermöglicht bzw. erleichtert.

Transseinkönnen

Naomi*Michael befindet sich aktuell in einem Dazwischen von Mann und Frau. Wenngleich sie*er sich mit der Hormontherapie auf dem Weg befindet, eine Frau zu werden, sich in einer binären Geschlechterordnung zu positionieren, gibt es für sie*ihn auch eine Orientierung an einem Trans, einem Sowohl-als-auch. Auf die Frage der Forscherin, was mit den Instagram-Accounts geschehen würde, wenn sie*er die Hormontherapie nicht fortsetzen würde, antwortet Naomi*Michael:

»Gute Frage (1) weiss ich nicht (5) manchmal überlegt er wo der In- tak- Account als Mann ist (1) ob er ihn dann (2) als Frau gemischt zusammen (2) und so zeigen wie er ist (2) wie »wer ich bin« (5) und mo- momentan sieht er immer wieder es gibt Leute (1) die Mann Frau (1) divers di- (.) vers diverse //mhm// also Verschiedenheit (2) wird- gibt=s solche Leute, (2) deswegen (1) warum s- (2) muss sich nicht verstecken vielleicht kann ich auch so zeigen (2) das ist vielleicht nächste Schritt ich kann jetzt noch nicht jetzt kann er nicht vorstellen //mhm// (4) weil er glaubt mehr dass er eine Frau wird« (Interview Naomi*Michael, Z. 552–559).

Wenngleich Naomi*Michael aktuell davon ausgeht, die Hormontherapie »durchzuziehen« und eine Frau zu werden, wird anhand der Sequenz deutlich, dass sie*er sich informiert und reflektiert mit Fragen ihrer*seiner Geschlechtsidentität auseinandersetzt und verschiedene Optionen bedenkt. Es dokumentiert sich des Weiteren eine fortbestehende Unentschiedenheit

hinsichtlich der Identitätsfragen und Selbstpositionierungen. Das Zeigen und Leben von geschlechtlicher Diversität würde ihren*seinen aktuellen Zustand »wie »wer ich bin« in einem Dazwischen, einem Sowohl-als-auch widerspiegeln. Trotz ihres*seines Empfindens, eine Frau zu sein, das über die Hormontherapie auf körperleiblicher Ebene vervollständigt werden soll, bewegt sie*er sich aktuell in einem Trans, also zwischen der binären Logik von Mann und Frau, die an Ausschließlichkeit orientiert ist. Ein solches Transseinkönnen eröffnet sich ihr*ihm als Möglichkeit nur durch die Orientierung an divers lebenden und sich als divers positionierenden Menschen, über die ein konjunktiver Erfahrungsraum erzeugt wird.

Doch auch mit abgeschlossener Hormontherapie ist für Naomi*Michael der Körper nicht einfach weiblich und in der binären Geschlechterordnung eindeutig zu verorten. Die Veränderungen, die die Hormontherapie auf körperlicher Ebenen mit sich bringen wird, beschreibt Naomi*Michael mit weiblicher Haut, einem eher rundlicheren statt eckigen Gesicht, leicht wachsenden Brüsten sowie einem Verschwinden des Bartes. Demgegenüber gebe es aber auch körperliche Merkmale, die sich mit der Hormontherapie nicht verändern: die Schultern, die Hände, der Wulst zwischen Nasenwurzel und Stirn sowie der Adamsapfel (vgl. ebd., Z. 592–607). Hierzu resümiert sie*er: »er möchte erst mal abwarten erst mal Hormone Tabletten und schauen wie (.) sich verändert ob er zufrieden ist (1) auf jeden Fall das muss schon weg meint er //mhm// das ist auffällig ((Naomi*Michael deutet auf ihren*seinen Adamsapfel))« (ebd., Z. 603–606). Beim Adamsapfel handelt es sich um ein sichtbares Körpermerkmal, das ihrer*seiner Vorstellung bzw. gesellschaftlichen Bildern vom Frauen sein entgegenstehen würde, während andere Körpermerkmale wie die Hände oder Schultern weniger auffallen und die weibliche Inszenierung nicht unbedingt konterkarieren würden. Deutlich wird, dass das genaue Ergebnis der durch die Hormontherapie eintretenden körperlichen Veränderungen unklar ist. Naomi*Michael weiß nicht, wie sich ihr*sein Körper effektiv verändern und inwieweit sie*er damit zufrieden sein wird. Neben dem Eingriff in den Körper mittels Hormonen besteht aber die Möglichkeit chirurgischer Veränderungen. Die Geschlechtsangleichung erweist sich hier als ein offenes Projekt der Umsetzung und Aushandlung der inneren Bilder des eigenen Körpers sowie gesellschaftlicher Vorstellungen von Mann-, Frau- und Transsein.

5.4.5 Triangulation von Bild- und Interviewanalyse: Mannseinmüssen, Frauseinwollen und Transseinkönnen

Naomi*Michael erzählt über weite Strecken des Interviews eine Geschichte, die die Prägung ihres*seines Lebens durch sozialen Ausschluss, Ablehnung, Diskriminierung, Abhängigkeit und Fremdbestimmung nachzeichnet. Ihre*seine gesellschaftlichen Teilhabemöglichkeiten sind aufgrund der ›Gehörlosigkeit‹ stark eingeschränkt. Und auch in Bezug auf die Geschlechtsidentität kann sie*er sich nicht frei ausleben, da ihr*ihm während ihres*seines gesamten Lebens von nahestehenden Personen bedeutet wurde, dass sie*er ein Mann zu sein habe. Sie*er befindet sich zum Zeitpunkt des Interviews in einer Umbruchphase, in der die Fremdbestimmung von einem Habitus der Selbstbestimmung abgelöst wird. Sie*er tritt in diesem Kontext als aktives Subjekt in Erscheinung, das das eigene Schicksal in die Hand nimmt, kontrolliert agiert und sich Handlungsräume und -möglichkeiten schafft. Dennoch ist diese Entwicklung von Unsicherheiten und Ängsten begleitet, die zu habituellen Verunsicherungen und zur Erzeugung imaginativer Bilder führen. Die Frage danach, was Naomi*Michael glücklich machen würde, wer sie*er ist und sein möchte, ist nämlich nicht so einfach zu beantworten. Die Subjektpositionen, die Naomi*Michael vor diesem Hintergrund besetzt, werden in ihren Spannungsfeldern und Ambivalenzen nachfolgend erörtert. Ihre*seine Subjektwerdungsprozesse und Selbstpositionierungen vollziehen sich zwischen einem Mannseinmüssen, Frauseinwollen und Transseinkönnen.

Naomi*Michael war während ihres*seines ganzen bisherigen Lebens bemüht, so zu tun, als wäre sie*er ein Mann, und die damit an sie*ihn herangetragene Fremdpositionierung zu erfüllen (Mannseinmüssen). Gleichwohl fühlte sie*er sich als Mann nie wie sich selbst. Dass dies trotz der vielen Versuche nicht möglich war, kann sie*er sich nach wie vor nicht rational erklären. Es war als diffuses Gefühl zu spüren, das zunehmend intensiver wurde und letztlich in die Depression führte. Das Mannsein steht entsprechend im Interview in einem durchwegs negativen Horizont, denn es steht auch für das bisherige Leben, das für sie*ihn von Unglück, Fremdbestimmung und Gefangenschaft gekennzeichnet war. So fühlt sie*er sich als Mann unwichtig, mithin unsichtbar und nicht in einer Subjektposition, die die eigenen Wünsche und Bedürfnisse in den Vordergrund zu stellen erlaubt. Naomi*Michael verbrachte ihr*sein bisheriges Leben als Mann und war entsprechend auch in ihren*seinen sozialen Kontexten als Mann bekannt. So wurde im Interview sehr deutlich, dass sie*er sich den Freund*innen und Bekannten

der ›gehörlosen‹ Welt nur als Mann zu sehen gab und ihre*seine weibliche Geschlechtsidentität eigentlich (zunächst) nicht bekanntgeben wollte. Ihre*seine Anerkennung als Mann bzw. das anerkennungsfähige Verkörpern eines Mannes stand im Interview nicht zur Disposition. Und so verkörpert Naomi*Michael sich in dieser Subjektposition als Michael auch auf der Motorrad-Fotografie (vgl. Abb. Michael 1) in anerkennbarer Weise als Mann. Dabei kommt im Posieren für diese Fotografie weniger ein Habitus zum Ausdruck als vielmehr eine Subjektnorm, eine Männlichkeitsnorm. Im Posieren mit dem Motorrad konstruiert Naomi*Michael eine markige Männlichkeit, die an einer heteronormativen Geschlechterordnung orientiert ist und der sie*er sich über die Fotografie imaginativ annähern kann. Es lässt sich eine Gleichzeitigkeit zweier häufig unvereinbarer Männlichkeitsformen (der des Lumber- und der des Metrosexuellen) in dem Sinne rekonstruieren, dass Naomi*Michael in der untersuchten Fotografie der ›markigen‹ Männlichkeit ein Männlichkeitskonzept hinzugesellt, das sich traditionell Frauen zugeschriebener Geschlechterzeichen bedient. In der Plakativität der stereotypisierten Männlichkeit ist zudem eine Ironisierung angelegt, die mit der markigen Männlichkeit bricht. Die Fotografie figuriert für Naomi*Michael mithin als Beweis eines Mannseins, mit dem es nicht nur gelingt, widersprüchliche Anforderungen an das Mannsein auszutarieren und unterschiedlichen Erwartungen gerecht zu werden, sondern sich von diesen zugleich ironisch zu distanzieren und Subjektformen auszuloten. Gleichwohl zeigen sich im Mannsein habituelle Verunsicherungen in Bezug auf Geschlechtsidentitätsfragen, das Gefühl von Unwichtigkeit und das unglückliche Leben.

Schon in der frühesten Kindheit wollte Naomi*Michael eine Frau sein bzw. war der Überzeugung, eine Frau zu sein (Frauseinwollen). In der Fremdbestimmung, ein Mann sein zu müssen, vergaß sie*er die Selbstidentifikation als Frau und damit auch sich selbst. Erst die Krebserkrankung der Mutter, die einen Kulminationspunkt des Unglücks und der Dunkelheit in ihrem*seinem Leben darstellte, ermöglichte es Naomi*Michael, sich auf sich zu besinnen und sich zu fragen, was sie*ihn glücklich machen würde. An diesem Punkt wandelt sich die Fremdbestimmung, die bislang ihr*sein Leben kennzeichnete, in eine Selbstbestimmung und in eine selbstbestimmte Suche nach dem Glück. Die Frage nach dem glücklichen Leben beantwortet sie*er unmittelbar mit der Geschlechtsidentität: Sie*er will die Frau sein, als die sie*er sich schon immer gefühlt hat. Im Zulassen dieser Fragen wird Naomi*Michael von einem inneren Chaos zwischen Mann und Frau beherrscht, das sie*er durch die Formulierung »er fühlt sich auf zwei Seiten« metaphorisiert und das ihre*seine derzei-

tige Position in einem Dazwischen und einem Sowohl-als-auch kennzeichnet. Dieses Chaos oder diese Verunsicherung dokumentiert sich in der Fotografie ›Violettes Kleid‹ (vgl. Abb. Naomi 1) in der Übergegensätzlichkeit von Extroversion und Introversion sowie von Licht und Dunkel, in dem etwas gezeigt und zugleich etwas verborgen wird. Naomi*Michael weiß nicht genau, worin ihr*sein Problem besteht und wie es zu lösen ist. Sie*er hat keine oder kaum eine gelebte Realität als Frau in der Öffentlichkeit und vor allem keine gelösten und angstfreien Bewegungsmöglichkeiten.

Das Frausein lebt sie*er aktuell selbstbestimmt im Onlinesetting mit fotografischen Selbstdarstellungen auf Instagram, wodurch sie*er sich Handlungsmöglichkeiten und -räume eröffnet hat. Dieses Frausein ist an einem sehr femininen Bild von Weiblichkeit orientiert, im Rahmen dessen Männlichkeitszeichen am eigenen Körper keinen Platz haben bzw. kategorisch abgelehnt und verborgen werden. In der Negierung männlicher Körperzeichen wird von Naomi*Michael nicht nur das Mannsein, sondern auch das unglückliche Leben als Mann und das biografische So-geworden-Sein ausgelöscht. Dabei wird ein Frauenkörper erzeugt, der nicht nur gängigen Attraktivitäts- und Schönheitsnormen entspricht, sondern auch die binäre Geschlechterordnung aufrechterhält. In solchen Selbstdarstellungen, mit denen Naomi*Michael im Kontext ihrer*seiner Uneindeutigkeit Eindeutigkeit herstellt, kann sie*er sich dann »richtig weiblich« fühlen. Vor diesem Hintergrund figuriert die Fotografie ›Violettes Kleid‹ – sowie auch die weiteren Fotografien von Naomi – als positiver Horizont und als Imagination davon, mit dem eigenen Körper eine Frau sein zu können. Es zeigt sich darin ein Versuch der Verinnerlichung und Habitualisierung des Frauseins. In der Fotografie ›Violettes Kleid‹ werden aber nicht einfach stereotype Geschlechterbilder reproduziert. Vielmehr wird darin das Weiblichkeitskonzept der begehrten und objektivierten Frau vereint mit jenem der selbstbewussten, starken und überlegenen Frau. Dabei kommt es sowohl in der Motorrad-Fotografie als auch in der Fotografie ›Violettes Kleid‹ zu einer ironischen Brechung stereotyper Geschlechterbilder, nicht aber zu deren Dekonstruktion. Das Frausein ist für Naomi*Michael zudem mit Anstrengung verbunden, schließlich muss sie*er sich dafür u.a. extra herrichten und in spezifischer Weise posieren, damit keine Männlichkeitszeichen sichtbar sind. Damit sind auch habituelle Verunsicherungen verbunden. Sie dokumentieren sich nicht nur in der massiven Ablehnung von Männlichkeitszeichen am weiblich inszenierten Körper, sondern auch in der Angst, in der Öffentlichkeit als weiblich gekleideter Mann erkannt zu werden, weswegen sie*er als Frau

kaum das Haus verlässt. So ist es der von außen sichtbare Körper, der die Aufführung als Frau konterkarieren könnte. In der Öffentlichkeit als weiblich gekleideter Mann entlarvt zu werden, birgt dann nicht nur die Gefahr, gewaltvoll angegangen und diffamiert zu werden, sondern stellt eine gescheiterte Subjektivierung im Sinne einer Nicht-Anerkennung als Frau dar, die Rückwirkungen auf das Selbst- und Körperleibempfinden hat. Demgegenüber ist der Raum Internet, was das körperliche Auftreten betrifft, für Naomi*Michael kontrollierbarer. Denn dort hat Naomi*Michael die Kontrolle darüber, mit welchen Fotografien sie*er sich fotografisch als Frau darstellen möchte.

Instagram ist ein Raum, in dem Naomi*Michael sich der hörenden Welt als anonymem Publikum als Frau zeigen kann. Dieser Raum bietet Möglichkeiten des Ausprobierens und Experimentierens, die nicht rückgebunden sind an Kontexte mit bekannten Anderen, in denen das Frausein unter einem Rechtfertigungsdruck steht. Hier erhält Naomi*Michael auch positive Rückmeldungen, die sie*ihn als Frau anerkennen und sie*ihn darin bestärken. Dieser Raum wird aber durch das Eindringen seiner Freund*innen und Bekannten aus der ›gehörlosen‹ Welt irritiert. Im Vordergrund der Erzählung stehen der Kontrollverlust und die Scham, die die Wirkmächtigkeit des Blickes der bekannten Anderen und der gesellschaftlichen Erwartungen dokumentieren. Und so vermag auch das Posten von fotografischen Selbstdarstellungen als Frau das von Naomi*Michael erlebte innere Chaos nicht zu beheben. Sie*er fühlt sich damit nicht »richtig«.

Eine weitere Handlungsmöglichkeit hat sich Naomi*Michael mit einer geschlechtsangleichenden Hormontherapie eröffnet. Das Frausein mit vollendeter Hormontherapie visioniert Naomi*Michael als Befreiung, Freiheit und Glück, das es ihr*ihm ermöglicht, die verpassten 28 Jahre nachzuholen und neu zu starten. Diese Vision manifestiert sich in der Fotografie ›Violettes Kleid‹, in der kraftvollen Pose des gehobenen Armes, mit der Freiheit, Befreiung und Unabhängigkeit signifiziert, mit der Grenzen und Begrenzungen überschritten werden. Dabei scheint Naomi*Michael davon auszugehen, dass das Frausein als Effekt der Hormontherapie unter Umständen alle derzeit bestehenden Probleme zu lösen vermag. An dieser Stelle wird besonders deutlich, wie Diskriminierungserfahrungen qua ›Behinderung‹ und Geschlecht zusammenwirken. Das Frausein soll nämlich das von Unglück, Abhängigkeit und Fremdbestimmung geprägte Leben in ein anderes verwandeln, obwohl die Fremdbestimmung nicht nur mit der unterdrückten Geschlechtsidentität, sondern auch mit der ›Gehörlosigkeit‹ in Zusammenhang steht. Das Betreiben eines Instagram-Accounts als Frau ermöglicht es Naomi*Michael in diesem

Zusammenhang auch, ihre*seine Ambitionen als Modedesigner*in auszuleben. Sie*er kann sich hierüber in einer Individualität zeigen und eine Tätigkeit verfolgen, deren Ausübung ihr*ihm im beruflichen Setting verwehrt wird. Sie*er verschafft sich damit einen Zugang zu Anerkennung in einer Welt, von der sie*er aufgrund der ›Gehörlosigkeit‹ auf vielfältige Weise ausgeschlossen ist. Sie*er schafft sich mithin eine Sprache und eine Ausdrucksmöglichkeit, um Teil der Gesellschaft zu sein und sich in einer für sie*ihn passenden Weise darin einzuordnen und zu positionieren, sich nicht nur so zu zeigen, wie es von ihr*ihm erwartet wird, sondern auch so, wie sie*er sich selbst sieht. Bei der Frage, wer Naomi*Michael ist bzw. sein möchte, geht es mithin auch darum, was sie*er annehmen kann und was nicht, was veränderbar ist und was nicht. Während die ›Gehörlosigkeit‹ nicht veränderbar ist, ist es aber das Geschlecht. Sich als ›gehörloser‹ Mann in der Gesellschaft unwichtig zu fühlen, kann dann über Weiblichkeit bearbeitet werden, die sich stärker über den Körper und das »Wahrgenommen-Sein« (Bourdieu 2020, S. 112) vollzieht. Die geschlechtsangleichende Hormontherapie hat dabei die Funktion, sowohl den Körper als auch das Körperleibempfinden zu verändern, damit Naomi*Michael sich selbst als Frau denken und anerkennen kann. Vor dem Hintergrund des biografischen Gewordenseins denkt sie*er sich als Mann. Und im Körper eines Mannes zu sein, verunmöglicht es ihr*ihm, sich als Frau zu denken. Dabei ist im Blick auf sich selbst auch stets der Blick der Anderen bzw. die Gesellschaft wirksam. Es ist nicht einfach Naomi*Michaels Entscheidung, wer sie*er ist, es ist ihr*sein Körper, der darüber (mit-)bestimmt, wer sie*er nach außen sein kann. Für eine eindeutige, anerkennbare gesellschaftliche Positionierung verändert sie*er daher das Körperäußere.

Des Weiteren setzt sich Naomi*Michael, auch wenn sie*er aktuell davon ausgeht, durch die Hormontherapie eine Frau zu werden, damit auseinander, die eigene Geschlechtlichkeit eventuell in einer Diversität, in einem Trans leben zu können (Transseinkönnen). In einem solchen Trans ließe sich für Naomi*Michael in Orientierung an sich geschlechtlich divers positionierenden Menschen das Sowohl-als-auch in einen konjunktiven Erfahrungsraum einordnen, anerkennen und damit womöglich das Chaos auflösen. Es wäre eine Möglichkeit, sich jenseits des Frauseins in eine gesellschaftlich anerkennbare Normalität einzufügen, wenngleich diese Subjektposition, wie Naomi*Michael immer wieder erfährt, nicht nur auf Anerkennung, sondern auch auf Ablehnung und Diskriminierung stößt. Im identitären Chaos würde sich im Trans eine fluidere Identität ergeben, die das biografische So-geworden-Sein mit dem Neuen, dem Neu-zu-Erlebenden verbinden würde. Anhand

der geschlechtsangleichenden Hormontherapie wurde aber auch deutlich, dass sie*er nach der Hormontherapie nach wie vor männliche Körpermerkmale aufweisen würde. Diese könnten chirurgisch verändert werden, sie stehen aber zugleich im Horizont eines offenen Projekts der Aushandlung (innerer) Bilder von sich.

Weder ist Naomi*Michael klar, ob sie*er mittels Hormontherapie eine Frau werden möchte, Mann bleiben muss oder Trans sein könnte. Sie*er befindet sich in einer Umbruchphase, in der sie*er gleichzeitig Mann, Frau und Trans ist. Naomi*Michael versucht sich in der Ordnung der Welt zu verorten und entwirft unterschiedliche Bilder bzw. Imaginationen von sich, mit denen sie*er sich zu identifizieren versucht. Unabhängig davon, ob Naomi*Michael die Hormontherapie fortführt, gibt sie*er sich mit ihren*seinen Bildern in einer Vielfältigkeit zu lesen, die der eingeschränkten gesellschaftlichen Teilhabe ihre*seine Individualität entgegensetzt. Sie*er ist dabei ein aktives und handlungsmächtiges Subjekt, das ihr*sein Glück selbst in die Hand nimmt und selbst realisiert, was ihr*ihm von der Gesellschaft verwehrt wird.

5.5 Fallübergreifende Analyse: Subjektivierungserfahrungen und Facetten des Subjekts

Die Analysen zeigen, dass die mit den fotografischen Selbstdarstellungen erzeugten Imaginationen rückgebunden sind an biografische und alltägliche Adressierungserfahrungen, mit denen die jungen Menschen als spezifische Subjekte positioniert werden. Bei den fotografischen Selbstdarstellungen handelt es sich um lebhaft Auseinandersetzungen mit Gesellschaft und mit sich selbst: Auseinandersetzungen damit, wie die jungen Menschen von Anderen gesehen werden, wie sie sich selbst sehen und wie sie gesehen werden möchten. Anhand der vier Fälle von Bronja, Halina, Diana und Naomi*Michael wird einerseits der Frage nachgegangen, wie junge Menschen sich mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken in der Gesellschaft positionieren. Andererseits wird gefragt, in welcher Weise sie dabei mit den vorhandenen Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung umgehen. Nachfolgend wird zunächst erörtert, in welchen unterschiedlichen gesellschaftlichen Verhältnissen sich die jungen Menschen mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen *wie* positionieren (Kap. 5.5.1), ehe die Umgangsweisen mit den Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung skizziert werden (Kap. 5.5.2). Abschließend werden die

analytischen Befunde in einem zusammenfassenden Fazit als ›Subjektivierungserfahrungen‹ und ›Facetten des Subjekts‹ pointiert (Kap. 5.5.3).

5.5.1 Positionierungen in gesellschaftlichen Verhältnissen

Über die fotografischen Selbstdarstellungen kommt es zu Positionierungen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Verhältnissen. Gesellschaftliche Strukturkategorien, die in den Auseinandersetzungen der jungen Menschen virulent sind, sind Alter, Geschlecht und Körper. Die jeweilige Art und Weise der Positionierung von Bronja, Halina, Diana und Naomi*Michael in der generationalen Ordnung, der Geschlechter- und der Körperordnung werden nachfolgend besprochen.

Positionierungen in der generationalen Ordnung

In zwei empirischen Fällen spielt die generationale Ordnung, die auf der gesellschaftlichen Strukturkategorie des Alters basiert, eine Rolle, insofern es um Erwachsenwerden geht. Dabei haben sich biografische Übergänge ins Erwachsenenalter und deren »Chrononormativität« (Freeman 2010) in der vorliegenden Arbeit als zentrale Momente der Aushandlung der eigenen Positionierung innerhalb der generationalen Ordnung erwiesen. Mit Chrononormativität sind ›Normallebensverläufe‹ und zeitlich vorbestimmte Übergänge gemeint. Sie stellen relevante Orientierungspunkte der eigenen Entwicklung und Identität dar, die es ermöglichen, Lebensereignissen biografische Bedeutung zu verleihen (vgl. Biesta/Field/Tedder 2010; Kohli 2007). So sind der 18. Geburtstag von Bronja und der 15. Geburtstag von Halina bedeutungsgeladene Marksteine und Anlässe zur Selbstpositionierung. Anhand der beiden Fälle werden dabei unterschiedliche Positionierungen in der generationalen Ordnung und Umgangsweisen mit den biografischen Ereignissen deutlich. Sowohl bei Halina als auch bei Bronja zeigt sich Mädchenhaftigkeit als habituelle Orientierung, im Kontext des Verhältnisses zum Erwachsensein äußert sich diese aber unterschiedlich.

Die 16-jährige Halina positioniert sich im Interview sehr deutlich als Jugendliche und mithin in einem Dazwischen von Kind und Erwachsener (vgl. Kap. 5.2.4). Erwachsen zu sein steht bei ihr mit Ernsthaftigkeit in Zusammenhang und unterscheidet sich von ihrem kindlich-verspielten Habitus. Erwachsensein wird im Rahmen eines machtförmigen Rituals von außen an sie herangetragen; sie soll vom einen auf den anderen Tag zur Erwachsenen und zur Frau werden. Wenngleich Halina die Quinceañera nicht nur begehen muss,

sondern auch will, wird im Rahmen des Rituals über sie bestimmt, ist ihre Autonomie in der generationalen Ordnung beschränkt. Das Ritual geht seinen Gang mit Tanz und High Heels und evoziert auch Unwohlsein bei Halina. Von der Abruptheit des Statusübergangs zur Erwachsenen grenzt sich Halina ab, sie identifiziert sich (noch) nicht als Erwachsene, nutzt das Ritual aber, um sich dem Erwachsen- und Frausein imaginativ anzunähern. Dies tut sie habituell sicher in kindlich-verspielter Art und Weise. Die Ballon-Fotografie fungiert dabei als Imagination, gleichzeitig Frau und Mädchen bzw. Erwachsene und Kind sein zu können. Entgegen dem Zwangskontext des Rituals setzt sich Halina im Schutzraum der Jugendlichen aber auch nach ihren eigenen Bedingungen mit dem Erwachsenwerden auseinander. Die generationale Ordnung stellt für Halina somit einerseits die Möglichkeit eines Schutzraumes dar, in dem sie sich ausprobieren und sich einem Status annähern kann, sie ist zugleich aber auch mit der Anforderung verbunden, früher oder später erwachsen werden zu müssen.

Die 18-jährige Bronja schreibt sich demgegenüber den Status der Erwachsenen selbst schon ein wenig zu, erlebt aber habituelle Verunsicherungen insbesondere im Kontext des Problems, aufgrund ihres ›herzigen‹ Aussehens nicht als Erwachsene anerkannt zu werden (vgl. Kap. 5.1.4). Während Halina sich spielerisch dem Erwachsensein annähert, versucht Bronja mittels Kontrolle und Arbeit am Körper Erwachsensein zu verkörpern und hierdurch sich und andere von der Subjektposition der Erwachsenen zu überzeugen. Erwachsensein steht bei Bronja mit Selbstbewusstsein und Striktheit in Zusammenhang, womit sie sich einerseits vom Mädchensein abgrenzt, dieses aber dennoch zugleich verkörpert. Die Betonwand-Fotografie, die Bronja als ›das Optimale‹ von sich bezeichnet, steht dafür, Erwachsensein verkörpern zu können bzw. erwachsen zu sein. Im Unterschied zu Halina fordert Bronja es ein, als Erwachsene anerkannt zu werden und damit auch an der Erwachsenenwelt (mit ihren Rechten) teilhaben zu können. Entsprechend arbeitet sie aktiv daran, in dieser Subjektposition anerkannt zu werden.

Bei Halina und bei Bronja wird das Erwachsenwerden als immer wieder irritierbarer Prozess erkennbar. Zudem wird die generationale Ordnung als machtvolleres Verhältnis deutlich, mit dem nicht nur Pflichten, sondern auch erstrebenswerte Rechte einhergehen.

Positionierungen in der Geschlechterordnung

Allen Fällen ist gemein, dass die vergeschlechtlichten Darstellungen sowohl Geschlechterstereotype bedienen als auch diese mit abweichenden Geschlechterkonzepten vereinen.

In der Orientierung an Geschlechterstereotypen werden möglichst perfekte Bilder von Schönheits- und Attraktivitätsnormen entsprechenden, erotisierten und sexualisierten Frauenkörpern angestrebt und entworfen. Entsprechend kommt es mitunter zu Objektivierungen im Blick der Bildbetrachtenden. Denn ein wesentliches Merkmal der Pose sei »das sich-Ausrichten auf einen Blick« (Söntgen 2012, S. 103, zit. in Bohnsack/Przyborski 2015, S. 360). Die Pose »denkt« somit immer den Blick des oder der Anderen mit. In diesem Kontext wird vielfach mit dem Konzept des »male gaze« als hierarchisch männlichem Blick auf die Frau argumentiert. Dieser Begriff geht auf Laura Mulvey (1975) zurück, die in ihren Filmanalysen auf Männer ausgerichtete Erzählungen und Perspektiven rekonstruieren konnte. So werden Frauen u.a. durch Kameraperspektiven, mit denen sie von oben herab hilfsbedürftig und demütig dargestellt werden, oder durch die Fokussierung von Körperteilen wie Brüsten oder Gesäß zu Objekten des männlichen Begehrens (vgl. Lutz 2022, S. 338). Mit solchen Elementen wird auch in den vorliegenden Fotografien gearbeitet. Die damit einhergehende Objektivierung der Körper lässt sich in Anschluss an Bourdieu als Reproduktion einer »männlichen Herrschaft« (Bourdieu 2020) innerhalb einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur lesen, in welcher Weiblichkeit im »Wahrgenommen-Sein« (ebd., S. 112) aufgeht. So räkelt sich z.B. Diana in der Weltraum-Fotografie (vgl. Kap. 5.3.2) und trägt Naomi ein hoch geschlitztes Kleid, das viel Haut und etwas Unterwäsche zeigt (vgl. 5.4.3). Auch die Darstellung von Halina in der Ballon-Fotografie oder von Bronja in der Schnappschuss-Fotografie, in denen das Bild der erotischen Frau mit dem unschuldigen Mädchen in der Figur der »Kindfrau« (Gozalbez Cantó 2012, S. 165) vereint wird, sind am männlichen Blick ausgerichtet und halten traditionelle Geschlechterbilder und -verhältnisse aufrecht (vgl. Kap. 5.1.1.3 und 5.2.1).

Die Selbstpositionierungen der jungen Frauen gehen aber in unterschiedlicher Hinsicht nicht im Konzept des »male gaze« auf. Zunächst kann gegenüber dem Sich-Zeigen auch ein Sich-Entziehen konstatiert werden. Bronja und Halina entziehen sich dem Blick der Bildbetrachtenden, indem in den Fotografien von Bronja deren Blicke über unterschiedliche Mittel aus dem Bild und von ihrem Körper weggelenkt werden oder indem Halina ihren Körper durch eine Drehung oder durch den Arm vor ihren Brüsten (unbeholfen und

zugleich aber auch kokettierend) zu verbergen sucht (vgl. Kap. 5.1.1 und 5.2.1). Und so distanzieren sich beide im Interview vielfältig von der Objektivierung ihrer Körper (vgl. Kap. 5.1.3 und 5.2.2). Des Weiteren treten in den Bildern verschiedene Weiblichkeitskonzeptionen zugleich zutage. So werden die erotisierten, objektivierten Darstellungen mit dem Bild der selbstständigen, selbstbewussten bzw. starken und unabhängigen Frau verknüpft (vgl. Kap. 5.1.4, 5.3.4 und 5.4.5). Die schöne, attraktive und erotisierte Darstellung stellt für die jungen Frauen in diesem Zusammenhang auch eine Möglichkeit dar, ihre Weiblichkeit zu betonen und Selbstbewusstsein herzustellen und auszudrücken. Die selbstbewussten Darstellungen werden mitunter gebrochen, um anerkennungsfähig zu sein. Dies geschieht z.B. durch den gesenkten Blick und die abgewandte Körperausrichtung von Bronja in der Betonwand-Fotografie oder durch die geschlossenen Augen und das verdeckte Gesicht in der Abbildung ›Violettes Kleid‹ von Naomi (vgl. Kap. 5.1.1.1 und 5.4.3). Ein zu selbstbewusstes Auftreten als Frau kann schnell negativ gerahmt werden als »zu selbstbewusst, aufdringlich, anzüglich oder billig« (Przyborski 2018, S. 287). Gleichwohl findet sich auch eine Dekonstruktion der Objektivierung des weiblichen Körpers. Sehr deutlich kommt dies bei Bronja zum Tragen. In der 90-Grad-Drehung der Betonwand-Fotografie pointiert und dekonstruiert sie den objektivierten, zu sehen gegebenen weiblichen Körper zugleich. Dort entlarvt sie das Angeschautwerden und den objektivierenden Blick. Des Weiteren blickt Diana in der Weltraum-Fotografie nicht nur lasziv, sondern auch direkt und provokativ in die Kamera. Sie setzt das Angeschautwerden, den männlichen Blick, in ein Blickverhältnis und fokussiert die Bildbetrachtenden ihrerseits (vgl. Kap. 5.1.1.2 und 5.3.2). Hier kommt der aus dem Englischen stammende Unterschied zwischen ›gaze‹ und ›look‹ zum Tragen, also dem einseitigen (An-)Blicken und dem gegenseitigen Wahrnehmen. »Im lebendigen Blick wird das Bild re-animiert, es blickt gar zurück, so dass nicht mehr eindeutig zu bestimmen ist, wer Subjekt und Objekt des Blickes und Bildakts ist« (Breckner 2013, S. 174). So lösen sich die jungen Menschen aus der Objektivierung, geben sich als Subjekte, z.B. als selbstbewusste, starke und unabhängige Frau zu sehen und verändern traditionelle Weiblichkeitsbilder, »weil die abgebildeten Individuen selbst die Kamera kontrollieren, damit den Blick auf sich selbst steuern und dem ›male gaze‹ potenziell etwas entgegenzusetzen können« (Lobinger 2016, S. 53). Des Weiteren ist festzustellen, dass sich die jungen Menschen nicht nur innerhalb einer Fotografie, sondern auch über die verschiedenen geposteten Fotografien hinweg in einer Vielfältigkeit darstellen. Dies bezieht sich auch auf die Konzeptionen von Weiblichkeit, so

dass sich das weibliche Geschlecht vielfältig und variabel zeigt (vgl. Lutz 2022, S. 341f.).

Das Konzept des ›male gaze‹ wird auch deswegen für das Verstehen der vorliegenden Befunde als unzureichend erachtet, weil sich die jungen Menschen mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen nicht nur einem männlichen Blick zu sehen geben, sondern ganz vielfältigen Blicken ausgesetzt sind, die in ihren Posen mitgedacht werden: weiblichen Blicken, Blicken jenseits der heteronormativen Ordnung und anderen Blicken im Allgemeinen. Und so lässt sich anhand von Michaels Motorrad-Fotografie aufzeigen, wie dort auch der männliche Körper objektiviert wird (vgl. Kap. 5.4.1). Hierin spiegeln sich gesellschaftliche Entwicklungen wider, in deren Folge der männliche Körper, wie es für den weiblichen Körper schon lange gilt, zunehmend sexualisiert und ästhetisiert wird (vgl. Meuser 2013, S. 58). Auch der männliche Körper ist Gegenstand massenmedialer Vermarktung und mithin der Ökonomisierung und Objektivierung.

Anhand der Darstellungen von Frauen- und Männerkörpern in dieser Arbeit zeigt sich, dass sowohl Geschlechterstereotype bedient als auch traditionelle Geschlechterbilder transformiert werden. Michael zeigt sich nicht nur lumbersexuell in markiger Männlichkeit, über die Metrosexualität finden vielmehr auch traditionelle Weiblichkeitsbilder Eingang in die Selbstdarstellungen als Mann (vgl. Kap. 5.4.1). Vermittelt über das Selbstbewusstsein und die Stärke finden sich traditionelle Männlichkeitsbilder in den Darstellungen von Bronja, Diana und Naomi (vgl. Kap. 5.1.1, 5.3.2 und 5.4.3). Mithin werden die Grenzen zwischen Mann und Frau durchlässig. Insbesondere im Kontext der Frauwerdung hat sich in dieser Arbeit gezeigt, wie sich diese in einem Spannungsfeld von Objektivierung und Subjektivierung vollzieht. Es handelt sich hierbei um widersprüchliche Anforderung an Frauen, die sich in den Fotografien als Übergegensätzlichkeiten manifestieren. Im Fall Diana wurde dieses Spannungsfeld als ›Attraktivitätsdilemma‹ deutlich. Indem Schönheits- und Attraktivitätsnormen entsprochen wird, die Aufmerksamkeit generieren, können andere Ausdrucksgehalte wie Selbstbewusstsein oder Ausweise der eigenen Leistung, aufgrund derer man anerkannt werden möchte, unterminiert werden (vgl. Kap. 5.3.4). Im Falle von Naomi*Michael hat sie*er die Erfahrung gemacht, in der Darstellung als Frau auf Instagram als ›Puppe‹ und mithin nicht als Wesen aus Fleisch und Blut anerkannt, sondern als Objekt abgestempelt zu werden (vgl. Kap. 5.4.2). So sind attraktive Selbstdarstellungen als Frau mit der Gefahr verbunden, auf ein sexualisiertes Objekt reduziert zu werden. Im Frausein werden von den jungen Menschen

diffizile Balanceakte vollbracht, die auf eine der beiden Seiten kippen und mit Verkennungs- und Missachtungserfahrungen einhergehen können. Mit den fotografisch erzeugten Imaginationen werden positive Bilder geschaffen, wie die widersprüchlichen Anforderungen an das Frausein, aber auch das Mannsein austariert werden können.

Der Fall Naomi*Michael stellt im Hinblick auf die Positionierung in der Geschlechterordnung insofern einen speziellen Fall dar, als sie*er die einzige Person im Sample ist, bei der das anlässlich der Geburt zugeschriebene Geschlecht nicht übereinstimmt mit dem empfundenen Geschlecht, sie*er das zugeschriebene Geschlecht in Frage stellt und aktuell damit befasst ist, sich in der Gesellschaft neu zu positionieren. Dabei ist ihr*sein Bild als Frau sehr stark an einer binären Geschlechterordnung orientiert (vgl. Kap. 5.4.5). Sie*er erzeugt mit der Fotografie ›Violettes Kleid‹, aber auch mit weiteren Bildern als Frau einen sehr femininen Körper, an dem Männlichkeitszeichen kategorisch abgelehnt werden. Diese fungieren – nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass Naomi*Michael auch keine Veränderungen am Bildkörper mit einem Bearbeitungsprogramm vornimmt – als Imagination davon, mit dem eigenen Körper eine Frau sein zu können. Damit positioniert sie*er sich mit ihren*seinen Darstellungen als Frau sehr eindeutig in einer binären Geschlechterordnung. Dennoch ist im Fall Naomi*Michael am stärksten ein innerer Widerspruch der binären Geschlechterordnung festzustellen, indem sie*er konstatiert, aktuell in einem ›Chaos‹ zwischen männlicher und weiblicher Positionierung zu leben, und Überlegungen zum Transseinkönnen anstellt (vgl. Kap. 5.4.4). Dies liegt für Naomi*Michael aber in einem Möglichkeitsraum der Zukunft, so dass die Transgeschlechtlichkeit (vorerst) unsichtbar bleibt (vgl. Saalfeld 2020).

In Bezug auf die Positionierung in der Geschlechterordnung wird sehr deutlich, dass in allen dargestellten Bildern auf den ersten Blick Geschlechterstereotype auffallen, die bei genauerem Besehen aber nicht nur bedient, sondern auch in je spezifischer Weise kontextualisiert, umgedeutet und teilweise dekonstruiert werden. Die Selbstpositionierungen der jungen Menschen sind von Gleichzeitigkeiten unterschiedlicher Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzeptionen geprägt.

Positionierungen in der Körperordnung

Körper ist keine dem Alter oder dem Geschlecht vergleichbare gesellschaftliche Strukturkategorie. Der Körper geht, folgt man Villa (2010a), »über jeden kategorialen Rahmen hinaus« (S. 216). Er fungiert als gesellschaftliche Bewertungsgrundlage einer Person und entscheidet über deren soziale Po-

sitionierung (mit) (vgl. Kap. 3.1). Quer zu den bisherigen gesellschaftlichen Ordnungen wird nun unter Rückgriff auf den Begriff »Körperordnung« (Meuser 2004, S. 211) in Anschluss an Meuser das Aushandeln gesellschaftlicher Positionierungen anhand des Körpers diskutiert.

Die empirischen Befunde zeigen sehr deutlich, wie die jungen Menschen aufgrund ihrer Körper von Anderen adressiert und damit auf ein So-Sein festgelegt werden. Bronja wird über die Skoliose beispielsweise zu einem verkehrten und über ihr niedliches Aussehen zu einem nicht ernst zu nehmenden Subjekt (vgl. Kap. 5.1.2), Diana wird mit Blick auf ihre Fortbewegung im Rollstuhl als hilfsbedürftige »Behinderte« adressiert, deren Leben nicht lebenswert sei (vgl. Kap. 5.3.1), oder Naomi*Michael wird aufgrund der »Gehörlosigkeit« vielfältig fremdbestimmt und in der Gesellschaft positioniert (vgl. Kap. 5.4.2). Diesen Fremdpositionierungen und Diskriminierungserfahrungen stellen die jungen Menschen ihre Selbstpositionierungen in den fotografischen Selbstdarstellungen entgegen. Bronja erzeugt auf der Betonwand-Fotografie einen unverkehrten, aufrechten Körper einer jungen Erwachsenen. Mit diesem kann sie der Objektivierung ihres Körpers entgegenwirken. Sie kann die zur Behandlung der Skoliose aufrechte Körperhaltung positiv wenden und auf diese Weise Selbstbewusstsein ausdrücken und herstellen sowie über vielfältige Körperarbeit ihre Leistung zeigen (vgl. Kap. 5.1.4). Diana zeigt sich, als Influencerin für Positivity im Rollstuhl, in ihren fotografischen Selbstdarstellungen mit einer »Behinderung«. Damit ist das Ziel verbunden, das in der Gesellschaft zumeist negativ geprägte Bild des Lebens im Rollstuhl sowie des hilflosen, hässlichen und minderwertigen »behinderten« Körpers zu transformieren. Dies resultiert in der Präsentation eines schönen, unverkehrten, attraktiven und begehrenswerten Körpers einer selbstbewussten und unabhängigen Frau. Damit werden zwei im gesellschaftlichen Bild von »Behinderung« häufig unvereinbare Bilder miteinander vereint und wird das Bild des hässlichen, hilflosen und minderwertigen »behinderten« Körpers transzendiert (vgl. Kap. 5.3.4). Bei der »Gehörlosigkeit« von Naomi*Michael handelt es sich nicht um eine für Andere sichtbare »Behinderung«, sie führt aber in unterschiedlicher Hinsicht zu eingeschränkter gesellschaftlicher Teilhabe; so bleibt ihr*ihm z.B. die Ausbildung zum Traumberuf als Modedesigner*in verwehrt. Mit den fotografischen Selbstdarstellungen kann Naomi*Michael sich nicht nur dem Frausein annähern, sondern sie*er kann auch das als Hobby betriebene Modedesign als Leistung präsentieren. Hierfür hat Naomi*Michael sich einen Raum geschaffen bzw. mit Instagram einen bildbasierten Raum gesucht, in dem sie*er nicht aufgrund der »Gehörlosigkeit« in der Kommunikation

und Vermittlung ihrer*seiner Leistungen eingeschränkt ist, sich vielmehr selbstbestimmt und selbstständig zeigen kann. Dies macht ihren*seinen Körper zu einem Leistungskörper (vgl. Kap. 5.4.5). Die fotografischen Selbstdarstellungen stellen in dieser Hinsicht Möglichkeiten dar, die bedienten Subjektformen körperleiblich zu erfahren, sich als selbstbewusst, selbstständig, handlungsmächtig und leistungsfähig zu erleben. Insbesondere im Kontext von ›Behinderung‹ zeigt sich aber, wie angesichts von Fremdpositionierungen um Anerkennung von Selbstbestimmung und Selbstständigkeit gerungen wird und gerungen werden muss.

Dabei streben alle porträtierten jungen Menschen mit ihren Fotografien danach, Schönheits- und Attraktivitätsnormen zu entsprechen. Präsentiert werden junge, schöne und makellose Körper. Dies wird u. a. über Körperästhetisierungen (z. B. Make-up, Frisur, Kleidung), die Art und Weise des Posierens, die Kameraperspektive und das Nachbearbeiten der Bilder erreicht. Dabei signalisiert ein attraktives Aussehen Disziplin (vgl. Spohr 2018, S. 182). Besonders deutlich wird die Arbeit am Körper als Form der Körperoptimierung bei Bronja, die nicht nur auf den Fotografien einen möglichst optimalen Körper präsentiert, sondern über ihre Fotografien auch auf (vermeintlich) körperliche Makel aufmerksam wird und diese zum Anlass des Trainings nimmt (vgl. Kap. 5.1.3). Auf allen Bildern werden darüber hinaus unversehrte und gesund wirkende Körper präsentiert. Auch der Körper von Diana, der über den Rollstuhl in der Weltraum-Fotografie als ›behinderter‹ Körper hergestellt wird, wird sportlich und leistungsfähig dargestellt (vgl. Kap. 5.3.2). Dieser Körper, so scheint es, negiert die ›Behinderung‹ und weckt Erinnerungen an einen Slogan aus der Anfangszeit der ›Behindertenbewegung‹: »Behindert? Na und!« (Dederich 2007, S. 158), mit dem sich von der Reduktion von ›Behinderung‹ auf Leiden abgegrenzt und Behinderung zuweilen positiv verklärt wurde (vgl. ebd.). Die derzeitige Positivity-Bewegung verfolgt die Absicht, gesellschaftlich als mit Makeln behaftet wahrgenommene Körper – wie z. B. ›behinderte‹ Körper – zu normalisieren und damit zu entstigmatisieren (vgl. Hauke 2022, S. 71). Entsprechend erscheint der Rollstuhl bei Diana nicht als Hindernis, unterschiedlichen Aktivitäten nachzugehen. An Positivity-Bewegungen wird aber wiederum bemängelt, zu wenig kritisch zu sein, sich gesellschaftlicher Normativität unterzuordnen, Normen anders zu bewerten, aber die Normativität nicht grundständig zu hinterfragen (vgl. ebd., S. 72f.). »In einer Kultur, in der es immer normaler wird, den Körper künstlich und technisch zu manipulieren, werden Körperbilder geschaffen, in denen Normabweichungen weniger Platz haben« (Schnoor 2010, S. 170). Da – wie Schnoor (2010, S. 170,

176) pointiert – Menschen mit Behinderung andere Menschen an ihre eigene Verletzbarkeit erinnern, scheint die Ästhetisierung des abgebildeten Körpers eine gute Strategie, um »den Tabubruch, der bis heute mit der Präsentation des Anders-Seins verbunden ist« (ebd.), etwas zu mildern.

In allen angeführten fotografischen Selbstdarstellungen wird dem Leistungsprinzip neoliberaler Gesellschaften gefolgt und werden die jungen Menschen als »unternehmerisches Selbst« (Bröckling 2013) lesbar. Hierdurch kommt es zu einer Objektivierung und Vermarktung der Körper (vgl. u.a. Lemke/Krasmann/Bröckling 2019). Diese werden nicht nur im Akt der Fotografie zu einem Bildkörper gemacht, der gegenüber dem bereits hergerichteten Körper weiter verändert und bearbeitet werden kann, in der Fotografie kommt es auch zur Erzeugung eines Produkts. Unter den meist zahlreichen angefertigten Körperbildern der seriellen Produktion wird so dann eines herausgegriffen, das als Produkt eines Produktionsprozesses der eigenen Selbstdarstellung und Selbstvermarktung dient. Besonders deutlich wird der Zugriff des Kapitalismus auf den Körper bei Diana, die ihre fotografischen Selbstdarstellungen auch als »Marke« begreift. In der Selbstpositionierung gegenüber den Fremdpositionierungen in gesellschaftlichen Körperordnungen kommt es mitunter zu Umdeutungen, Kritik und Veränderungen gesellschaftlicher Körperbilder, es wird aber auch ein neoliberaler Leistungskörper konstruiert, der hinsichtlich seiner Kritik an gesellschaftlichen Normen limitiert ist.

Im Dazwischen gesellschaftlicher Ordnungen

Die an analytisch getrennten gesellschaftlichen Strukturkategorien von Alter, Geschlecht und Körper orientierten Fallvergleiche haben deutlich gemacht, dass die jungen Menschen gesellschaftliche Normen mit ihren Selbstpositionierungen nicht nur erfüllen und aufrechterhalten, sondern sie zugleich auch irritieren, bespielen, verändern und dekonstruieren. Die in den jeweiligen Gesellschaftsordnungen vorfindbaren Subjektformen von Kind und Erwachsenem*r, Mann und Frau, versehrtem und leistungsfähigem, makelbehaftetem und optimalem Körper stellen ein Kontinuum dar, innerhalb dessen sich die jungen Menschen positionieren und in dem sie sich immer auch in einem Dazwischen bewegen. Dabei spielen in den Positionierungen auch verschiedene gesellschaftliche Strukturkategorien zusammen. So steht die Veränderung des Geschlechts bei Naomi*Michael in Zusammenhang mit dem Leiden an ihrer*seiner »Gehörlosigkeit« (vgl. Kap. 5.4.5), ist das Erwachsenwerden bei Halina eng verbunden mit dem Frauwerden (vgl.

Kap. 5.2.4), wird die öffentliche Wahrnehmung der ›Behinderung‹ von Diana bearbeitet über ihre Weiblichkeit (vgl. Kap. 5.3.4) oder steht das irritierte (Körper-)Selbstbewusstsein von Bronja durch die Skoliose in Wechselwirkung mit dem Erwachsenwerden (vgl. Kap. 5.1.4).

Im Kontext der Subjektwerdung werden mit den fotografischen Selbstdarstellungen zuweilen Eindeutigkeiten hergestellt, sie sind aber auch stark durch Zwischenzustände charakterisiert. Diese Zwischenzustände können in Zusammenhang stehen mit einem Entscheidenmüssen im Hinblick auf die eigene Positionierung. Dieses ist bei Naomi*Michael sehr ausgeprägt, die*der entscheiden muss, welchem Geschlecht sie*er angehören möchte (vgl. Kap. 5.4.5). Bei Diana sind es Entscheidungen darüber, sich in ihrer Fragilität und Verletzlichkeit zu zeigen, die mit dem Leben im Rollstuhl verbunden ist (vgl. Kap. 5.3.4). Oder bei Halina ist es die Entscheidung, eine Frau sein zu wollen oder an der Kindheit weiterhin festzuhalten (vgl. Kap. 5.2.4). Es zeigen sich darin unterschiedliche Ambivalenzen und Spannungen der Subjektwerdung. Dabei scheint das Medium Fotografie mit seinen Übergegensätzlichkeiten besonders geeignet, Ambivalenzen und Widersprüche sowie ein Sowohl-als-auch zum Ausdruck zu bringen und nicht nur Eindeutigkeiten herzustellen (vgl. Przyborski 2017, S. 231f.).

5.5.2 Umgangsweisen mit Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung

Subjektwerdung zeigt sich in Bezug auf die mit den Fotografien erzeugten Imaginationen als performativer Prozess, in dem die Subjekte ständig im Werden begriffen und auf die Anerkennung durch Andere angewiesen sind. Dieser Prozess ist von unterschiedlichen Spannungen und Ambivalenzen begleitet, die anhand der vier Fälle empirisch rekonstruiert wurden und nun zunächst zusammenfassend konturiert werden.

Die Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung manifestieren sich in den empirischen Befunden der vorliegenden Untersuchung in Inkongruenzen zwischen Selbst- und Fremdpositionierung. In solchen Inkongruenzen liegen Erfahrungen von Verkennung, Diffamierung oder Diskriminierung und werden die jungen Menschen auf ein So-Sein oder So-Sein-Sollen festgelegt. Die jungen Menschen werden von anderen aber auch in einem So-Sein und So-Sein-Können bestärkt. Somit kann es zum Erleben von Diskontinuitäten zwischen dem Habitus und gesellschaftlichen Erwartungen kommen. Die jungen Menschen sehen sich Subjektformen und -positionen

gegenüber, denen sie gerne entsprechen würden, die sie aber nicht oder nicht immer verkörpern (können). So verweist z.B. Bronja im Kontext der Betonwand-Fotografie darauf, dass sie dort das Optimale von sich festhalten konnte, dem sie aber nicht immer entspreche (vgl. Kap. 5.1.3). Die jungen Menschen sehen sich aber auch Fremdpositionierungen gegenüber, die ihnen nicht entsprechen und denen sie nicht entsprechen möchten. So wird Diana als hilfsbedürftiges Subjekt adressiert (vgl. Kap. 5.3.1). Die Fremdpositionierungen können den Habitus der jungen Menschen unter Spannung setzen, also zu habituellen Verunsicherungen führen (vgl. Bohnsack 2014b, S. 49; Sotzek et al. 2017, S. 320f.). Als habituelle Verunsicherung wurde beispielsweise im Fall Bronja die (teilweise) Nicht-Anerkennung in der Subjektposition der Erwachsenen und Selbstbewussten deutlich, ebenso wie die Irritation des (Körper-)Selbstbewusstseins aufgrund der Skoliose-Diagnose (vgl. Kap. 5.1.4). Bei Diana sind es Erfahrungen der Diskriminierung sowie das Leiden an den negativen Seiten des Lebens im Rollstuhl, die ihre habituelle Orientierung an Positivität und dem Bild der Macherin irritieren (vgl. Kap. 5.3.4). Naomi*Michael ist in ihrem*seinem Habitus als Mann irritiert aufgrund des Eindrucks, als Mann »unwichtig« zu sein, sich nicht als sich selbst zu fühlen und insofern unglücklich zu sein. In der Subjektposition als Frau erfährt sie*er Nicht-Anerkennung und Diffamierung, was zu Verunsicherungen führt, die so weit gehen, dass sie*er sich aus Angst vor der Entlarvung als »als Frau gekleideter Mann« nicht traut, als Frau das Haus zu verlassen (vgl. Kap. 5.4.5). Des Weiteren sehen sich die jungen Menschen widersprüchlichen gesellschaftlichen Anforderungen und Normen ausgesetzt. Insbesondere im Kontext der Verortung in der Geschlechterordnung wird deutlich, inwiefern sowohl in Bezug auf das Frau- als auch das Mannsein widersprüchliche Anforderungen und Normen wirksam sind. Dies äußert sich beispielsweise in der Gleichzeitigkeit des Objekt- und Subjektstatus im Frau- wie auch Mannsein (vgl. Kap. 5.5.1).

Es können in den Analysen anhand der fotografischen Selbstdarstellungen und der damit erzeugten Imaginationen unterschiedliche Umgangsweisen mit solchen Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung rekonstruiert werden:

Selbstpositionierungen in einer Vielfalt

Insbesondere im Kontext der zumeist vereindeutigenden Fremdpositionierungen der eigenen Person, der Festlegung auf ein So-Sein oder ein So-Sein-Sollen, entziehen sich die jungen Menschen, wie insbesondere anhand der Positionierung in der Geschlechterordnung gezeigt werden konnte, indem

sie sich in den einzelnen fotografischen Selbstdarstellungen, aber auch über die verschiedenen Fotografien hinweg in einer Vielfaltigkeit zeigen. Sie lassen sich nicht auf ein So-Sein reduzieren und eröffnen auch über die Verortung in der Geschlechterordnung diverse Geschlechterbilder. Bronja ist nicht nur das niedliche Mädchen, sie ist auch eine selbstbewusste Frau (vgl. Kap. 5.1.4). Diana leidet an ihrer ›Behinderung‹, sie ist gleichzeitig aber auch eine aktive, selbstbestimmte und grenzüberschreitende Person (vgl. Kap. 5.3.4). Naomi*Michael ist nicht (nur) Mann, sie*er ist auch Frau und Trans (vgl. Kap. 5.4.5). Halina ist noch keine erwachsene Frau, aber auch nicht mehr nur das kindlich verspielte Mädchen (vgl. Kap. 5.2.4).

Idealisierung und Optimierung des (Bild-)Körpers

Die Subjektformen und -positionen, die die jungen Menschen gerne einnehmen und bekleiden würden, die in der Gesellschaft erstrebenswert sind, denen sie aber nicht (immer) entsprechen und die ihnen teilweise von anderen abgesprochen werden, können sie in den fotografischen Selbstdarstellungen mittels Idealisierung und Optimierung ihres (Bild-)Körpers erreichen. Dies reicht von der Ästhetisierung des Körpers für die Fotografie über das vorteilhafte Posieren bis hin zur Nachbearbeitung des Bildkörpers mittels Bildbearbeitungsprogrammen oder dem gezielten Wegtrainieren körperlicher Makel, um die anvisierten Subjektformen zu verkörpern. Dies umfasst bei Diana, im Unterschied zu den anderen Fällen, sogar die Veränderung der Körperform (z.B. indem eine Rolle am Bauch wegretuschiert wird, vgl. Kap. 5.3.3). Die Nachbearbeitungen der Fotografien sind darauf ausgelegt, den Körper authentisch wirken zu lassen. Erzeugt wird hierbei in Anschluss an Reckwitz (2018) das Paradox einer »*performativen Authentizität*« (S. 58f., Herv. i.O.). Authentisch ist man nicht einfach, an seiner Authentizität muss man arbeiten, sie muss immer wieder vor einem Publikum aufgeführt werden, um wahrgenommen und ernst genommen zu werden. Hier sind die inneren, imaginierten und die äußeren, materialisierten Bilder in enger Aushandlung miteinander und durchmischen sich Sein und Schein. In der Idealisierung und Optimierung der Selbstdarstellung in digitalen sozialen Netzwerken ist ein Zeigen und zugleich ein Verbergen angelegt. Gezeigt wird der dem gesellschaftlichen Ideal oder dem persönlichen Optimum entsprechende Körper, wohingegen (vermeintliche) Makel verborgen werden. Dies ist besonders deutlich bei Naomi*Michael, die*der in Darstellungen als Frau keine Männlichkeitszeichen am Körper erträgt und ein gesellschaftlichen Schönheits- und Attraktivitätsnormen entsprechendes Bild präsentiert (vgl. Kap. 5.4.5).

Imaginative Annäherung und Habitualisierung

Den Subjektformen, denen die jungen Menschen entsprechen möchten und in denen sie mitunter auch (von Anderen) bestärkt werden, nähern sie sich mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen imaginativ an und versuchen sie zu habitualisieren. Die fotografischen Selbstdarstellungen können in dieser Hinsicht als Teil eines Habitualisierungsprozesses verstanden werden. So nähert sich Halina spielerisch dem Frau- und Erwachsensein an (vgl. Przyborski 2018, S. 288; Kap. 5.2.4). Bronja versucht, sich in einer sehr kontrollierten, aufrechten Körperhaltung als selbstbewusstes und unversehrtes Subjekt herzustellen (vgl. Kap. 5.1.4). Oder Naomi*Michael inszeniert sich, nachdem sie*er das bisherige Leben als Mann verbracht hat, nunmehr als Frau. Teil der Habitualisierung des Frauseins ist bei ihr*ihm aktuell eine Hormontherapie, die das Körperäußere als Teil der Inszenierung als Frau dem körperleiblich empfundenen Geschlecht angleicht (vgl. Kap. 5.4.5). Innerhalb solcher imaginativen Annäherungen wird auch mit Maskierungen gearbeitet. Sie erlauben es den jungen Menschen, sich als Andere zu zeigen und zu erleben. Besonders deutlich wird das Maskieren in den Make-up-Praktiken. Im Fall Diana ermöglicht das Make-up z.B., sich als jemand anderes zu imaginieren und den erlebten Fremdpositionierungen einen selbstbewussten Frauenkörper entgegenzustellen (vgl. Hoffarth 2017, S. 142f.; Magyar-Haas 2016, S. 223; Kap. 5.3.4).

Eine Herausforderung besteht darin, dass die Subjektformen und damit einhergehenden -normen, denen die jungen Menschen entsprechen möchten, mitunter in sich widersprüchlich sind. So zeigen sich die Geschlechterinszenierungen in den fotografischen Selbstdarstellungen als Übergegensätzlichkeiten. Sie äußern sich als diffizile Balanceakte, die aber auf den Fotografien zumeist gekonnt gemeistert werden. Von Diana werden sie auch explizit problematisiert, indem sie darauf hinweist, dass sie auf ein sexuelles Objekt reduziert und nicht in ihren Leistungen anerkannt wird (vgl. Kap. 5.3.3).

In Bezug auf die Habitualisierung ist es essenziell, ob den in den fotografischen Selbstdarstellungen verkörperten Subjektformen ein Enaktierungspotenzial zugeschrieben wird. Es haben sich insbesondere bei Diana Fotografien mit ausgeprägt utopischem Potenzial gefunden, die sich in einem imaginären Raum bewegen. So wird die Weltraum-Fotografie als Traum charakterisiert und die Möglichkeit, selbst ein*e Astronaut*in im Rollstuhl zu sein, daher nicht als realisierbar eingestuft, sie weist kein Enaktierungspotenzial auf (vgl. Przyborski 2018, S. 116). Dennoch birgt das mit der Weltraum-Fotografie erzeugte Bild des handlungsmächtigen, selbstbestimmten und grenzüber-

schreitenden Subjekts für Diana (und ihre Community) handlungsleitenden Charakter (vgl. Kap. 5.3.4).

Distanzierung und (ironische) Brechung

Eine weitere Umgangsweise mit den Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung, insbesondere mit den widersprüchlichen gesellschaftlichen Anforderungen an das Frau- und Mannsein, stellen Distanzierungen und (ironische) Brechungen dar. So distanziert sich Halina vom Ritual der Quinceañera, dem abrupten Statusübergang, ebenso wie vom damit einhergehenden sexualisierten Frauenbild. Mit der Ballon-Fotografie zeigt sie sich nach dem Ritual des Tanzes mit dem Vater, im Rahmen dessen ein Unwohlsein aufgekommen ist, hinter der Bühne kindlich verspielt. Und auch im Erzählen über die Quinceañera distanziert sie sich verbal und nonverbal auf vielfältige Weise (vgl. Kap. 5.2.4). Diana wiederum distanziert sich mit ihren Selbstdarstellungen von in der Gesellschaft verbreiteten negativ konnotierten und abwertenden Vorstellungen vom Leben im Rollstuhl (vgl. Kap. 5.3.4).

Brechungen haben sich auch als Möglichkeit zur Erfüllung widersprüchlicher gesellschaftlicher Normen gezeigt. So kann die selbstbewusste Präsentation des weiblichen Körpers beispielsweise mit gesenktem Blick, geschlossenen Augen oder mädchenhaften Symbolen (die durchaus etwas Kokettierendes haben können) gebrochen werden, um nicht negativ bewertet zu werden (vgl. Kap. 5.5.1). Die markige Männlichkeit der Motorrad-Fotografie wird von Naomi*Michael ebenso durch eine gewisse Plakativität und Übertriebenheit ironisch gebrochen (vgl. Kap. 5.4.1) wie die objektivierte Weiblichkeit von Bronja in der Schnappschuss-Fotografie (vgl. Kap. 5.1.1.3) oder von Naomi*Michael in der Abbildung ›Violettes Kleid‹ mit dem Stativ zwischen den Beinen (vgl. Kap. 5.4.3). Die Interviews haben diese Spannungen zwischen Objektivierung und Subjektivierung noch einmal verdeutlicht. Dabei stehen die Distanzierungen und ironischen Brechungen in einem Verhältnis der Gleichzeitigkeit zur Annäherung an ebenjene Subjektformen. Dieses paradoxe Verhältnis verdeutlicht die Wirkmächtigkeit gesellschaftlicher Ordnungen und der Subjektivierung, der nicht entkommen werden kann, der die jungen Menschen aber auch nicht in jeder Situation entkommen wollen und die daher immer wieder anspruchsvolles Austarieren und Balanceakte erfordert.

Kritik der Subjektformen

In der ironischen Brechung ist angelegt, dass auch Kritik an den Subjektformen geübt wird, in denen die jungen Menschen fremdpositioniert werden.

Diese Kritik wird unterschiedlich hervorgebracht. Aber nicht alle Kritik findet ihren Ausdruck in den fotografischen Selbstdarstellungen.

Kritik findet sich in der vorliegenden empirischen Untersuchung in Form utopischen Überschreitens von Subjektformen und insbesondere diskriminierender Fremdpositionierungen. Dies zeigt sich im Fall Diana, die als Influencerin aktiv gegen die Diskriminierung von Menschen im Rollstuhl und das negativ geprägte Bild des Lebens mit einer ›Behinderung‹ ankämpft. Die Kritik kommt in den positiven und utopischen Bildern von Diana im Rollstuhl an unmöglichen Orten zum Tragen (vgl. Kap. 5.3.4). Dass die Fotografien so positiv besetzt sind, verweist auf die Entwertung des Lebens im Rollstuhl und kritisiert sie, ebenso wie im utopischen Moment der Fotografien die gesellschaftlichen Grenzen und Begrenzungen eines Lebens im Rollstuhl angemahnt werden. Kritik formiert sich auch in künstlerischer Dekonstruktion. Dies zeigt sich in der Drehung der Betonwand-Fotografie, mit der Bronja die Objektivierung des Frauenkörpers kritisch-künstlerisch entlarvt und dekonstruiert (vgl. Kap. 5.1.1.2).

Nicht zur fotografischen Darstellung gelangt, aber als Kritik an Subjektformen und der heteronormativen Ordnung der Gesellschaft lesbar ist des Weiteren beispielsweise Naomi*Michaels Auseinandersetzung mit Fragen des Transseinkönnens (vgl. Kap. 5.4.4). Hier werden gesellschaftliche Ordnungen hinterfragt und individuell bearbeitet, wenngleich dies in den fotografischen Selbstdarstellungen keine Darstellung findet.

Konjunktive Erfahrungsräume schaffen

Eine weitere Form, mit Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung umzugehen, ist die Schaffung konjunktiver Erfahrungsräume durch die fotografischen Selbstdarstellungen. Dies wurde besonders in einem Fall, bei Diana, deutlich (vgl. Kap. 5.3.4). Im konjunktiven Erfahrungsraum, den Diana auf Instagram für Rollstuhlfahrende schafft, wird es möglich, die jeweiligen Adressierungserfahrungen auszutauschen, sich zu ihnen zu verhalten und sich zu positionieren. So kann Diana ihrer Community Denk- und Handlungsräume eröffnen, ebenso wie sie von der Community Unterstützung und Bestärkung erfährt. Dabei bewegen sich dieser konjunktive Erfahrungsraum und die Identifikationsmöglichkeiten, die Diana darin für sich und andere Rollstuhlfahrende eröffnet, zwischen persönlichen Einblicken und einer entpersönlichten Darstellung als Marke bzw. Lifestyle. Diana ist eine Influencerin, die eine gesellschaftspolitische Botschaft vermitteln möchte. Dies unterscheidet sie von den anderen Fällen und mag die Schaffung konjunktiver

Erfahrungsräume begünstigen. Dennoch sind solche Räume auch jenseits eines Influencings zu erwarten und zeichnen sich z.B. in Halinas Spam-Account ab.

In der Bearbeitung der Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung lassen sich jeweils differente habitualisierte Umgangsweisen rekonstruieren. Sie rekurren auf den Orientierungsrahmen im weiteren Sinne (vgl. Kap. 4.4.2, Abb. 5). Sie können »zur Transformation des Habitus [im engeren Sinne] beitragen und erweisen sich als Herausforderung für habituelle Sicherheit« (Przyborski 2018, S. 289).

Bronja ist bei der Bearbeitung der unterschiedlichen Spannungsfelder an Kontrolle und Selbstdisziplin orientiert. Auf die Diskrepanzen zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung und auf widersprüchliche gesellschaftliche Anforderungen reagiert sie mit Arbeit am (Bild-)Körper. In der darin vollbrachten Leistung stellt sie sich immer wieder als neoliberales Leistungssubjekt her und gewinnt habituelle Sicherheit angesichts der unterschiedlichen Verunsicherungen. Dabei erscheint das Erwachsen- und Selbstbewusstsein als (noch) nicht habitualisiert, da es auf der Betonwand-Fotografie äußerst kontrolliert hergestellt werden muss. Demgegenüber agiert Halina kindlich verspielt. Sie nähert sich dem Frau- und Erwachsensein habituell sicher kindlich-verspielt an (vgl. Przyborski 2018, S. 288). Dabei ist es ebenjener Habitus, der im Erwachsen- und Frauwerden transformiert werden wird. Diana ist am Bild der aktiven, selbstbestimmten und grenzüberschreitenden Macherin orientiert. Dabei handelt es sich um einen Habitus, der durch den Unfall und die »Querschnittslähmung« irritiert und verunsichert wurde. Indem sie sich am Bild der Macherin bei der Bewältigung ihres Unfalls und ihrer Verletzung wie auch bei ihren Bildpraktiken orientiert, vermag sie diesen Habitus und das Bild von sich als Macherin zu sichern und zu bestätigen. Bei Naomi*Michael ließ sich eine habituelle Orientierung an Selbstbestimmung rekonstruieren, die der verschiedene Lebensbereiche prägenden Erfahrung der Fremdbestimmung gegenübersteht. Sie*er tritt als aktives Subjekt auf, das nach dem persönlichen Glück sucht und sich hierfür Handlungsräume und -möglichkeiten schafft. Auf die vielfältigen habituellen Unsicherheiten, mit denen Naomi*Michael konfrontiert ist, reagiert sie*er habituell sicher und vergewissert sich immer wieder über das körperleibliche Empfinden der Richtigkeit der getroffenen Entscheidungen und eingeschlagenen Wege, wenngleich nie letzte Sicherheit hergestellt werden kann.

5.5.3 Subjektivierungserfahrungen und Facetten des Subjekts

Die fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken werden in dieser Arbeit als Imaginationen verstanden und untersucht, mit denen sich die jungen Menschen in der Gesellschaft positionieren (vgl. Kap. 5.5.1) und mit denen sie Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung bearbeiten (vgl. Kap. 5.5.2).

Subjektwerdung ist mit Unsicherheiten und Verunsicherungen verbunden. Mit den Imaginationen, die sich in den fotografischen Selbstdarstellungen artikulieren, ist es den jungen Menschen möglich, sich zu stabilisieren und sich Sicherheit in Bezug auf ihre Verortung und Position in der Gesellschaft zu geben. Hierbei ist die Anerkennung durch Andere, wie sie sich in Social Media vielfach vollzieht, von Bedeutung. Digitale soziale Netzwerke bilden Räume, in denen die jungen Menschen Anerkennung und Bestätigung für die Subjektpositionen, die sie einnehmen, erhalten können. Eine Subjektposition einzunehmen, erfordert in Anschluss an Hall (2008) aber auch eine Identifikation damit (vgl. Kap. 3.1.2). Diese Identifikation wird vor dem Hintergrund der vorgelegten empirischen Analysen in ihrer körperleiblichen Dimension lesbar. Ein Subjekt zu sein, muss sich richtig anfühlen. Der Körperleib kann eine wichtige Funktion in Bezug auf die Selbstvergewisserung über das Subjektsein übernehmen. Die jungen Menschen fühlen sich in Subjektformen und -positionen mitunter unwohl und reagieren darauf. Die fotografischen Selbstdarstellungen sind Zeugnisse der Subjektformen und -positionen, die die jungen Menschen zu verkörpern vermögen, mit denen sie sich identifizieren und derer sie sich körperleiblich vergewissern können. Des Weiteren bilden die Situationen, in denen Fotografien erzeugt und Subjektformen verkörpert werden, Momente, in denen sich die jungen Menschen in den Subjektpositionen körperleiblich erfahren können. In Kapitel 3.1.2 wurden die Adressierungen und damit einhergehenden Fremdpositionierungen, die bei den Adressierten unterschiedliche Gefühle und Regungen auslösen können, als Adressierungserfahrungen gerahmt. Nun halten die empirischen Befunde dazu an, das Zusammenspiel von Adressierung und Re-Adressierung und die damit einhergehende Fremd- und Selbstpositionierung in ihrer Körperlichkeit und Leiblichkeit als ›Subjektivierungserfahrung‹ zu rahmen. Die jungen Menschen erfahren sich als Subjekt nicht nur in der Adressierung und Anerkennung durch Andere, sondern auch in der Re-Adressierung, mit der sie die an sie herangetragenen Subjektformen erfüllen, aber auch davon

abweichen können, mit der sie sich körperleiblich selbst als Subjekt erfahren und selbst anerkennen können.

Im Fallvergleich wird deutlich, wie sich die vier in dieser Studie untersuchten jungen Menschen mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen nicht nur in gesellschaftlichen Verhältnissen bewegen und verorten, gesellschaftliche Normen reproduzieren und bedienen, sondern auch, wie sie sich damit auseinandersetzen, wie sie ringen und ausloten, kritisieren und überschreiten, wie sie sich in einem Dazwischen und Sowohl-als-auch bewegen. Mit den Imaginationen, die die fotografischen Selbstdarstellungen zum Ausdruck bringen, können die jungen Menschen kreativ andere und neue, idealisierte und optimierte, eigene und abweichende Selbstbilder entwerfen, sich distanzieren und Kritik üben. Dabei sind diese Imaginationen weder fern jeder Realität noch genaues Abbild der Realität. Sie spiegeln wider, dass die jungen Menschen nicht immer gleich sind, situations- und kontextbedingt unterschiedlich handeln und agieren, dass sie verschiedene Subjekte darstellen. Mithin zeigen die jungen Menschen mit den fotografischen Selbstdarstellungen ›Facetten des Subjekts‹. In den fotografischen Selbstdarstellungen kommen Abweichung, Differenz und Anderssein zum Ausdruck, womit diese auch als »Heterotopien« (Foucault 2013 [1966]) und Instagram als heterotopischer Raum (vgl. Foucault 2005) gefasst werden können. Auf diese Weise finden Auseinandersetzungen mit gesellschaftlicher Ordnung, mit Normalität und Normen statt (vgl. Mörgen/Schär 2018, S. 115). Insofern sind einige der in dieser Untersuchung porträtierten jungen Menschen als widerständige Subjekte lesbar, die auf ihre je individuellen Adressierungserfahrungen und die gesellschaftlichen Erwartungen reagieren.

6 Schlussdiskussion

Imaginationen des Körpers

»Doch selbst wenn ich diese Geschichte niemals beende, werde ich nicht mehr aufhören zu schreiben. Denn ich habe begriffen: Nur dort kann ich alle gleichzeitig sein. Alle, die möglich waren.«
Benedict Wells, Vom Ende der Einsamkeit

Diese Studie interessiert sich für das Aufwachsen und Leben junger Menschen in einer Bildgesellschaft, in der auch der Körper zum Bild und zum Zentrum medialer (Selbst-)Repräsentation geworden ist. Anhand fotografischer Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken wurden exemplarisch die dort vorfindbaren Bild- und Körperpraktiken junger Menschen untersucht, um deren Auseinandersetzungen mit Gesellschaft zu erschließen. Die Studie fragt danach, wie junge Menschen sich mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken positionieren und wie sie dabei mit den vorhandenen Spannungsfeldern und Ambivalenzen der Subjektwerdung umgehen. Dabei ist sie mit ihrem subjektivierungs- und körperleibtheoretischen Instrumentarium bezüglich der mit den fotografischen Selbstdarstellungen bedienten Subjektformen und -positionen sowie der damit einhergehenden Subjektnormen und Körperbilder sowohl für die Reproduktion als auch die Produktion von Gesellschaft sensibilisiert. Indem die Fotografien nicht einfach als Dokumentationen der Realität, sondern als materialisierte Imaginationen verstanden wurden, konnte den inneren Körperbildern, die in beständiger Wechselwirkung mit gesellschaftlichen Bildern und materialisierten Selbstbildern stehen, nachgegangen werden. Die empirischen Befunde der Untersuchung von vier Fällen machen deutlich, wie sich die jungen Menschen mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen

in Gesellschaft positionieren und wie sie ›Facetten des Subjekts‹ aufzeigen. Sie erfüllen dabei gesellschaftliche Erwartungen nicht nur, indem sie sich in vorfindbare, erstrebenswerte Subjektformen und -positionen einfügen, sie loten diese auch aus, kritisieren, verändern und überschreiten sie. Sie entwerfen imaginative Selbstbilder, die in einem (Un-)Möglichkeitsraum liegen. In Anschluss an das angeführte Zitat von Benedict Wells ist es jungen Menschen im Medium fotografischer Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken möglich, alle Subjekte gleichzeitig zu sein, die sie in ihrem Alltag und Leben sind oder die sie gerne wären. In der Materialisierung der Imaginationen in den online geteilten Fotografien werden diese Subjekte Realität und haben das Potenzial, für die jungen Menschen und für die Gesellschaft ebenso bedeutsam zu sein wie ihre Offline-Präsenz.

Nachfolgend wird in der Schlussdiskussion zunächst eine forschungsmethodologische und -methodische Reflexion vorgenommen (Kap. 6.1). Danach werden die empirischen Befunde theoretisiert und diskutiert. In einem ersten Schritt werden die Imaginationen, die mit den fotografischen Selbstdarstellungen erzeugt werden, als ›Imaginationen des Körpers‹ erfasst. Mit dieser Denkfigur können die Fotografien in ihrer Funktion als Stabilisierung der jungen Menschen angesichts von Unsicherheiten und Verunsicherungen der Subjektwerdung, der kreativen Auslotung und Überschreitung von Subjektformen und -positionen sowie in der körperleiblichen Erfahrung solcherart ›bearbeiteter‹ Subjektivität vertieft verstanden werden (Kap. 6.2). In einem weiteren Schritt werden die Imaginationen des Körpers auf ihr ermächtigendes Potenzial hin diskutiert (Kap. 6.3). Über die Verdeutlichung des Unbehagens und Leidens an Subjektformen und -positionen wird für ein erweitertes Verständnis von Ermächtigung eingetreten, das mit einem Ausblick auf dessen Bildungsrelevanz endet.

6.1 Forschungsmethodologische und -methodische Reflexion

Die vorliegende Untersuchung zeichnet sich dadurch aus, dass sie die theoretische Bestimmung des Forschungsgegenstandes, die eine körperleibliche Seinsweise in Anschlag bringt, auch auf die Erzeugung wissenschaftlichen Wissens angewendet und insofern im gesamten Forschungsprozess eine körperleib sensible Haltung eingenommen hat. Dies umfasst den Körperleib der Forscherin ebenso wie den Körperleib der Erforschten in zwischenleiblicher Kommunikation (vgl. Kap. 4.1.3). Des Weiteren wurde eine Voruntersuchung

realisiert, die einerseits der Annäherung an das Feld, andererseits der Reflexion der Vorannahmen und Vorurteile der Forscherin und somit der Gewinnung forschungsprozessrelevanter Erkenntnisse diene (vgl. Kap. 4.2). Diese Aspekte des Projekts werden nachfolgend einer Reflexion unterzogen, um sie in ihrem epistemologischen Wert, ihren Chancen und Herausforderungen kritisch zu diskutieren. Sie hatten zum Ziel, die Hauptuntersuchung dieser Studie und deren Ergebnisse zu bereichern. Die Realisierung der Hauptuntersuchung stand überdies vor unterschiedlichen forschungsethischen Herausforderungen, die prozessual im Verlauf der Studie verstanden und gelöst werden mussten. Sie gemahnen zu einer forschungsethischen Reflexion. Vor dem Hintergrund der Fallauswahl für die Darstellung der empirischen Rekonstruktionen gilt es überdies, die Verallgemeinerbarkeit der Befunde zu besprechen.

Im Folgenden wird zunächst die körperleib sensible Haltung im Forschungsprozess aufgegriffen und anhand exemplarischer Beispiele illustriert sowie diskutiert (Kap. 6.1.1). Daran anschließend erfolgt eine reflexive Zuwendung zur Voruntersuchung (Kap. 6.1.2). Es wird erörtert, wie die Selbstreflexion der Forscherin im Forschungsprozess realisiert wurde und was damit gewonnen werden konnte. Dabei wird der autoethnografische Zugang zum Forschungsgegenstand kritisch eingeordnet. Zur Hauptuntersuchung werden zunächst forschungsethische Reflexionen angeführt (Kap. 6.1.3). Abschließend wird die Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse der Studie diskutiert (Kap. 6.1.4).

6.1.1 Die körperleib sensible Haltung im Forschungsprozess

Die Einbeziehung und Reflexion des Körperleibes im Forschungsprozess hat dazu geführt, dass er theoretisch als »Erkenntnisinstrument« (Gugutzer 2017, S. 388) der Forschenden in zwischenleiblicher Kommunikation mit den Erforschten bestimmt worden ist, eine körperleib sensible Haltung beschrieben wurde (vgl. Kap. 4.1.3) und die Art und Weise der Berücksichtigung des Körperleibes während der Datenerhebung und -auswertung sowohl in der Vor- als auch in der Hauptuntersuchung dargelegt wurde (vgl. Kap. 4.2, 4.3, 4.4). Um Chancen und Herausforderungen einer körperleib sensiblen Haltung im Forschungsprozess reflektieren und diskutieren zu können, wird diese anhand punktueller Beispiele aus der Auswertung des Datenmaterials der Hauptuntersuchung transparent gemacht (für Ausführungen zur Körperleib sensibilität in der Autoethnografie vgl. Schär 2021b).

Die protokollierten körperleiblichen Empfindungen, die die Forscherin während der Interviews mit den jungen Menschen an sich vernahm, die körperleiblichen Ausdrücke, die sie an den Interviewpartner*innen wahrnahm, sowie die von ihr beschriebenen atmosphärischen Eindrücke deckten sich häufig mit den über die Interviews herausgearbeiteten Profilen und Bildern und rundeten den Gesamteindruck ab. Sie konnten aber ebenso Irritationen hervorrufen. Solche Irritationen forderten dann in der Auswertung dazu auf, »Antworten« darauf zu finden, Bilder zu revidieren, zu verschieben oder zu vervollständigen (vgl. Abraham 2002, S. 188). Für das Interview mit Bronja (vgl. Kap. 5.1) war es beispielsweise kennzeichnend, dass die Forscherin auf dem Weg zum Interview ein Gefühl der Ruhe und Zuversicht empfand. Es rührte vom Eindruck der Verbindlichkeit in der Kommunikation mit Bronja, der nicht den Gedanken aufkommen ließ, sie könnte die Forscherin versetzen. Die Ruhe und Zuversicht mündeten im Interview in eine Vertrautheit und Offenheit, im Rahmen derer Bronja sehr Persönliches von sich preisgab. Die erlebte Verbindlichkeit in der Terminfindung für das Interview und der Kommunikation spiegelte sich in einer enormen Kontrolliertheit der Interviewten wider, die sich auch in einer intensiven Kontrolle ihrer fotografischen Selbstdarstellungen und ihres Lebens allgemein manifestierte. So rundete das körperleibliche Empfinden der Forscherin das Bild von Bronja ab. Demgegenüber waren beispielsweise im Interview mit Diana (vgl. Kap. 5.3) Inkongruenzen und Irritationen festzustellen, die halfen, den Fall weiter aufzuschlüsseln. Die Forscherin befragte Diana im Verlaufe des Interviews dazu, wie es zur »Querschnittslähmung« gekommen war. Diana legte während des gesamten Interviews einen humoristischen Erzählstil an den Tag, der auch die dramatischen Schilderungen des Unfallhergangs und seiner Folgen prägte. So bemerkte die Forscherin im Interview Irritationen, weil sie im Kontext von Dianas Erzählungen lachte, was für sie nicht zum Ernst der geschilderten Erfahrungen passte. Als die Forscherin einige Zeit nach dem Interviewtermin das Transkript durchlas, überkam sie deswegen sogar große Scham. Wie konnte sie während dieser tragischen Erzählung lachen? Doch es war sehr deutlich, dass die Forscherin zumindest insoweit in adäquater Weise auf Dianas Erzählstil reagierte, als sie nicht allein, sondern *mit* Diana lachte. Im Kontext dieser Irritation ging die Forscherin sehr aufmerksam Veränderungen des sprachlichen wie parasprachlichen Erzählstils von Diana nach. So wiesen z.B. punktuell leiseres Sprechen und dann vor allem die Veränderung der Körperhaltung und Gestik Kippmomente aus. Nach einer längeren selbstläufigen Erzählung von Diana zu ihrem Unfall und dem Weg zurück ins Leben

stellte die Interviewerin eine immanente Nachfrage dazu, wie die Personen in Dianas Umfeld ihren Unfall erlebten. Daraufhin zeigten sich bei Diana deutliche körperleibliche Ausdrucksgestalten, die die Forscherin wie folgt protokollierte: »(atmet hörbar aus, lehnt sich zurück und verschränkt die Arme vor dem Körper während sie bei den vorhergehenden Ausführungen mir stets zugeneigt war und mit Armen und Händen gestikuliert)« (Interview Diana, Z. 1074–1076). In der offenen Frage zum Unfallhergang konstituiert sich Diana als aktive Erzählerin und Macherin ihrer eigenen Geschichte. Hier bleiben ihre Betroffenheit und Vulnerabilität hinter einer komödiantischen Erzählweise verborgen. Infolge der Aufforderung der Forscherin zu einem Perspektivwechsel kippte die Erzählung von Diana und wurden Verlusterfahrungen, Schmerzen und Leiden, wurde die eigene Betroffenheit fassbar. Die körperleiblichen Empfindungen der Forscherin wie auch Dianas körperleibliches Ausdrucksverhalten halfen dabei, zwei Ebenen ihrer Erzählungen zu identifizieren und zu reflektieren, die auch für das Verstehen ihrer Bildpraktiken von Bedeutung sind.

Körperleibliche Empfindungen und Ausdrucksformen können somit wichtige Hinweise auf Spannungen und Ambivalenzen der Interviewpartner*innen geben, die, so lässt sich am Fall Halina (vgl. Kap. 5.2) illustrieren, auch für die analytische Fokussierung von Prozessen der Subjektwerdung äußerst relevant sind. In den dargelegten empirischen Befunden des Falles Halina wurde ihr Kichern an einigen Stellen hervorgehoben. Das Lachen während der Interviews wurde, wie in Kapitel 4.3.3 ausgeführt, beim Anfertigen der Transkripte spezifisch charakterisiert und in Abhängigkeit vom Ort der Klangbildung als schnaubendes, offenes oder eben kicherndes Lachen ausgewiesen. In der deutenden Zuwendung zum Kichern von Halina erwies sich dieses einerseits als habituellem Ausdruck einer Kindlichkeit und Mädchenhaftigkeit. Andererseits dokumentieren sich darin kontextspezifisch auch Momente von Scham und Distanzierung von Subjektpositionen, die Halina bedient oder bedienen muss. So war das Kichern im Fall Halina ein relevanter Hinweis auf Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung, in denen Fremd- und Selbstpositionierung auseinandertreten.¹

Zusammenfassend wird deutlich, dass die körperleibssensible Haltung in der vorliegenden Untersuchung dabei unterstützt hat, auf relevante Analyse-

1 In eine ähnliche Richtung argumentiert Sotzek (2018), wenn sie darauf hinweist, dass das Erleben habitueller Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Normen – sowohl Verunsicherungen als auch Bestärkungen – aus in Interviews geäußerten und andeuteten Emotionen rekonstruiert werden könne (vgl. S. 86).

gegenstände im Datenmaterial aufmerksam zu werden, Lesarten zu erhärten, aber auch zu irritieren. Die Frage, inwieweit und wie eine solche körperleib sensible Forschungshaltung umzusetzen ist, wird in Anschluss an Demmer (2016) dahingehend beantwortet, dass es grundsätzlich als wenig sinnvoll zu erachten ist, »ein hochgradig standardisiertes Vorgehen vorzuschlagen, da dies Gefahr läuft, die »subjektive Tatsache« [...], das subjektive Wahrnehmen, Spüren und Beurteilen erneut ans Gängelband zu nehmen« (Abs. 34). Als gewinnbringend wird es befunden, im Forschungsprozess sensibilisiert zu sein für eigene körperleibliche Empfindungen, körperleibliches Ausdrucksverhalten der Interviewpartner*innen, für Atmosphären und Stimmungen und sich davon affizieren zu lassen. Dies legt den Grundstein dafür, den Körperleib als Supplement auch in der Auswertung der Daten einzubeziehen und zu reflektieren.

6.1.2 Voruntersuchung: Reflexion der Selbstreflexion

Das Ziel der Voruntersuchung dieser Studie lag in einer Annäherung an und Sensibilisierung für den Forschungsgegenstand einerseits und einer Selbstreflexion der Vorannahmen und Vorurteile der Forscherin gegenüber den untersuchten Praktiken andererseits. In Bezug auf die Prozesse der Sensibilisierung der Forscherin für den Untersuchungsgegenstand wie auch ihre selbstreflexiven Prozesse interessiert nachfolgend, wie diese in den Forschungsprozess eingeflossen sind und welcher Wert ihnen retrospektiv zugeschrieben werden kann.

Die Selbstreflexion der Forscherin im Rahmen der Voruntersuchung kann als wichtiger Auftakt für eine fortwährende reflexive Haltung im gesamten Forschungsprozess betrachtet werden. Die Intensität der Auseinandersetzungen zu Beginn des Projekts war bedeutsam, um in eine Haltung der Selbstreflexion hineinzufinden, die über den gesamten Prozess der Forschung aufrechterhalten bleiben konnte. Diese Selbstreflexionen manifestierten sich im Forschungsverlauf in punktuellen und auf bestimmte Anlässe bezogenen Tagebucheinträgen. Im Rahmen der autoethnografischen Erfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen und den Beobachtungen im öffentlichen Raum wurde die Forscherin dessen bewusst, dass sie Praktiken fotografischer Selbstdarstellung (in digitalen sozialen Netzwerken) latent des Narzissmus und Egozentrismus verdächtigte (vgl. Kap. 4.2.3). Um dieser untergründigen Einschätzung Einhalt zu gebieten, vergegenwärtigte sich die Forscherin weitere Dimensionen der Bildpraktiken (wie z.B. deren kreatives Potenzial oder

das Know-how, das dahintersteht) oder die Anforderungen und Herausforderungen, mit denen (junge) Menschen in einer Bildgesellschaft, die den Körper zum Bild macht, konfrontiert sind. Dies war kein einmaliger Prozess, sondern ein fortlaufender.

Bedeutend ist nun, dass sich die Annahmen und Einstellungen der Forscherin während des Forschungsprozesses wandelten. Das Befremden gegenüber fotografischen Selbstdarstellungen verkehrte sich im Verlaufe der Datenerhebung und -auswertung, also der Interviews mit den jungen Menschen zu ihren Bild- und Körperpraktiken, im Eindenken in deren Lebenskontexte und im Einfühlen in die jungen Menschen; es verkehrte sich beispielsweise in bewundernde und fürsorgliche Gefühle. Die Forscherin sah sich jungen Menschen gegenüber, die von unterschiedlichen biografischen Verletzungen erzählten, die sie mittels ihrer fotografischen Selbstdarstellungen bearbeiten, und die zugleich in einer Stärke und Selbstbestimmtheit erkennbar wurden. Ließ sich die Forscherin von der Vulnerabilität der Interviewpartner*innen vereinnahmen, geriet ihr deren Handlungsmächtigkeit aus dem Blick und umgekehrt. Des Weiteren war der Forscherin z.B. Bronja als Typ persönlich sehr nah. Bronja zeichnet sich durch eine große Kontrolliertheit und Diszipliniertheit aus, über die sie sich als leistungsfähiges Subjekt ausweist (vgl. Kap. 5.1). Die Forscherin ist selbst sehr kontrolliert und diszipliniert und befand sich während des Verfassens der Dissertation und auch der Auswertung der Daten darüber hinaus in einer Situation höchster Disziplin, was die analytische Zuwendung zum Fall Bronja zuweilen erschwerte.

Die Sensibilisierung der Forscherin für den Forschungsgegenstand und die Annäherung an ebendiesen im Rahmen der Voruntersuchung führte zu relevanten Erkenntnissen, die den Forschungsprozess bereicherten. Insbesondere die autoethnografischen Erfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen stellten aber auch ein Eintauchen in eine soziale Praktik dar, das eine Nähe zum untersuchten Phänomen erzeugt und damit zugleich die Gefahr des Verlusts der kritischen Distanz und der Außenperspektive birgt – eines *Going Native*, wie es vielfach in ethnografischer Forschung diskutiert wird (vgl. Flick 2012, S. 291). Dabei kann in Anschluss an Breidenstein und Kollegen (2015, S. 42ff.) argumentiert werden, dass Nähe und eine zunehmende Vertrautheit und Empathie mit dem Feld eine »epistemologische Notwendigkeit« (Eßer et al. 2020, S. 20) darstellen. Leibphänomenologisch gewendet ließe sich des Weiteren anführen: »Verstehen [...] ist überhaupt nur möglich, wenn der [und die] um Verstehen Bemühte die Dinge so nah an sich herankommen lässt, dass er [und sie] von ihnen ergriffen wird und sie in ihm

[und ihr] etwas auslösen« (Abraham 2002, S. 194). Wenngleich die Nähe zum untersuchten Phänomen in dieser Lesart eine Notwendigkeit darstellt, muss diese dennoch reflektiert werden. Die Forscherin musste z. B. darauf achten, angesichts eines vermeintlich geteilten Wissens die Interviewpartner*innen zu Konkretisierungen des Gemeinten und weiteren Erzählungen anzuhalten.²

6.1.3 Hauptuntersuchung: Forschungsethische Reflexion

Die gesamte Untersuchung und insbesondere die Hauptuntersuchung, in der Interviews mit jungen Menschen geführt wurden, waren von forschungsethischen Reflexionen begleitet. Sie hatten zum Ziel, die Interviewpartner*innen (in ihrer Vulnerabilität) vor potenziellen Schädigungen zu bewahren. In der qualitativen Sozialforschung sind solche Schädigungen aufgrund der privaten und sensiblen (Wissens-)Gebiete, in die die Forschenden eindringen, zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unterschiedlichen Kontexten möglich. Dabei resultiert aus der Offenheit und Vielfalt qualitativer Forschungsprozesse und -situationen, dass forschungsethische Fragen prozesshaft verstanden und gelöst werden müssen (vgl. Unger 2018, S. 695). Ein spezieller Fokus wird in dieser Reflexion auf den Umgang mit den erhobenen Daten sowie mit deren Analyse und der Darstellung der daraus entstandenen Befunde gelegt, da sie besondere Herausforderungen bargen. Selbstverständlich war es für die Forscherin, dass sie die Anlage der Hauptuntersuchung vom geplanten Feldzugang über den Interviewleitfaden bis hin zu den Einverständniserklärungen für die Verwendung der Forschungsdaten von der Ethikkommission der Universität Zürich prüfen und bewilligen ließ. Des Weiteren war sie im Kontakt mit den interviewten Personen stets freundlich, geduldig, zugewandt und aufrichtig interessiert. Sie war dankbare – zuweilen durchaus herausfordernde –, traumasensibilisierte und -geschulte ZuhörerIn, aber nicht fordernde Datenerheberin. Sie legte Wert darauf, dass relevante Teile der Kontrolle des Forschungsprozesses bei den jungen Menschen verblieben, so dass diese z. B. nach erfolgtem Interview entscheiden konnten, ob die Aufnahme für die Forschung verwendet werden darf oder sofort gelöscht werden soll (von dieser Möglichkeit machte indes niemand Gebrauch), und mithin eine möglichst »informierte Einwilligung« (ebd., S. 691) erteilen konnten.

2 Die Ausführungen in diesem Abschnitt wurden in großen Teilen dem Beitrag Schär (2021b) entnommen (Reproduziert mit Genehmigung von Springer Nature).

Ein Merkmal qualitativer Sozialforschung, die – wie die in diesem Projekt eingesetzte dokumentarische Methode – den Anspruch erhebt, tiefere Sinnstrukturen oder Orientierungen der Interviewpartner*innen zu bergen, ist das Bestreben, »explizit mehr herauszufinden, als die Teilnehmenden von sich zu sagen wissen. Damit kommt Sozialforscherinnen [und Sozialforschern] eine besondere Verantwortung zu, die ein hohes Maß an forschungsethischer Reflexivität erfordert« (Strübing 2018, S. 218). Die vier in dieser Studie porträtierten jungen Menschen wurden vor der Publikation von Befunden zu ihren Fällen jeweils angeschrieben und es wurde ihnen die Möglichkeit geboten, die Analysen zu ihrem Fall zu lesen. Essenziell war die Einbettung dieser Möglichkeit. So wurden sie gefragt, ob sie die Ausarbeitungen ihrer Fälle sehen wollen, und es wurde ihnen erläutert, auf welcher Ebene sich die Analysen bewegen und was von diesen grob zu erwarten ist. Des Weiteren wurde die Möglichkeit eröffnet, sich zu den Eindrücken dieser Lektüre zu äußern, bzw. es wurde Interesse daran geäußert, zu erfahren, wie diese Eindrücke waren, welche Fragen sich den Porträtierten gegebenenfalls stellten und ob sie sich darin wiederfanden. Als Austauschmöglichkeit wurde nicht nur der schriftliche, sondern auch der mündliche Weg angeboten. Von den vier porträtierten Personen konnte eine Person trotz mehrmaligem Versuch und der Nutzung unterschiedlicher Kommunikationskanäle nicht erreicht werden. Die anderen drei Personen wollten ihre Fallanalyse sehen und von einer Person erhielt die Forscherin Rückmeldung. Bronja meldete, dass sie einen Artikel, den die Forscherin zu ihren fotografischen Selbstdarstellungen verfasst hatte, in Ruhe gelesen habe, und äußerte sich durchwegs positiv zum Gelesenen. Dieses schien sie zu faszinieren und zu beeindrucken. Dieser für die Forscherin durchaus sehr aufregende Schritt im Forschungsprozess konnte zwar nicht hinsichtlich einer »kommunikativen Validierung« (Klüver 1979) der Ergebnisse fruchtbar gemacht werden, er eröffnete den Interviewpartner*innen aber Momente des Einblickes, der Einflussnahme und der Kontrolle.³

-
- 3 Die Forscherin hatte teilweise den Eindruck, dass die Interviewpartner*innen die Analysen zu ihren fotografischen Selbstdarstellungen nicht gelesen haben, damit vielleicht auch überfordert waren. Im Nachgang zu diesem prozesshaften Verstehen und Bewältigen forschungsethischer Herausforderungen wäre es lohnenswert, sich weitere Gedanken dazu zu machen, wie die Ergebnisse an die Interviewpartner*innen zurückgemeldet werden können und wie dann ggf. mit deren Einschätzungen umgegangen wird (vgl. u.a. Baumeler 2003, Flick 2022, Meyer 2018). Andererseits gilt es auch zu akzeptieren, wenn sich das Interesse an den Analysen der Forscherin seitens der Interviewpartner*innen in Grenzen hält.

Eine besondere ethische Herausforderung stellte sich im vorliegenden Projekt im Umgang mit den erhobenen Daten, die nicht nur aus mehr oder weniger einfach zu anonymisierenden Interviewdaten, sondern auch aus Fotografien bestehen. Die Fotografien werden in der vorliegenden Publikation teilweise ohne Unkenntlichmachungen reproduziert und bewirken somit potenziell eine Identifizierbarkeit der Personen (vgl. Unger 2018, S. 693). Die Art der Abbildung wurde mit den Interviewpartner*innen und ggf. den gesetzlichen Vormündern im Anschluss an das Interview vertieft besprochen und von diesen autorisiert. Gleichwohl erkannte die Forscherin im Nachgang der Interviews und vertraglichen Klärungen einen besonderen Umstand darin, dass die Fotografien in der Publikation verknüpft mit den Inhalten und Analysen der Interviews und somit sehr persönlichen Erzählungen und Einblicken dargestellt werden. Entsprechend wurde den in der Publikation porträtierten jungen Menschen die Möglichkeit geboten, sich nachträglich für eine Verpixelung der Augen oder des Gesichts zu entscheiden. Von diesem Angebot machte eine der erreichten Personen Gebrauch.

6.1.4 Hauptuntersuchung: Verallgemeinerbarkeit der Befunde

Die Hauptuntersuchung des vorliegenden Projekts bilden Interviews mit jungen Menschen zu ihren fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken. Hinsichtlich der Personen, die in dieser Untersuchung abgebildet worden sind (vgl. Kap. 5), gilt es kritisch-reflexiv zu hinterfragen, wer die Personen sind, die sich für dieses Forschungsprojekt zur Verfügung gestellt haben. So wäre es z.B. denkbar, dass sich Menschen zu einem Interview bereiterklären, die sich besonders gerne inszenieren und zeigen, die ein besonderes Selbstvertrauen haben und von ihrer Selbstdarstellung überzeugt sind, die vorwiegend positive Erfahrungen mit fotografischen Online-Selbstdarstellungen gesammelt und die besonders viele ›Follower‹ haben. Die Interviews haben aber deutlich gemacht, dass die jungen Menschen, die sich für die Interviews zur Verfügung gestellt haben, diesbezüglich eine sehr heterogene Gruppe darstellen. Sie stellen unterschiedlich häufig oder selten Fotografien von sich her und teilen diese in sehr unterschiedlichen Intervallen in digitalen sozialen Netzwerken, sie haben unterschiedlich viele Follower und sie haben positive wie auch negative Erfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen gemacht.

Zu bedenken ist überdies, dass der Forschungskontext als Raum betrachtet werden kann, in dem die fotografischen Selbstdarstellungen über die eigenen

Social-Media-Kanäle hinaus noch weiterverbreitet werden können. So war insbesondere bei Naomi*Michael bereits seit der ersten Kontaktaufnahme nicht nur eine Bereitschaft, sondern auch eine Lust spürbar, an einem Interview teilzunehmen. Naomi*Michael war auch die einzige Person, die im Interview unabhängig von Fragen der Forscherin selber Themen setzte, die sie*er aktiv einbringen wollte. Sie*er konnte das Interview nutzen, um sich in der hörenden Welt, von der sie*er sonst zumeist ausgeschlossen ist, Gehör zu verschaffen. Des Weiteren wurde in den Interviews deutlich, dass die Eltern den Bildpraktiken ihrer Kinder teilweise skeptisch bis ablehnend gegenüberstehen. Im Rahmen eines Interviews mit einer (erwachsenen) Forscherin über die eigenen Bildpraktiken sprechen zu dürfen, kann dann eine Anerkennungserfahrung darstellen, die sich von den Erfahrungen mit den Eltern und womöglich anderen Erwachsenen unterscheidet. Insgesamt repräsentieren die im Empirie-Kapitel dargestellten Fälle unterschiedliche sich selbstdarstellende junge Menschen (für Ausführungen zur Diversität des Samples in Bezug auf gesellschaftliche Strukturkategorien vgl. Kap. 4.3.1). In Bezug auf die gesellschaftliche Strukturkategorie Geschlecht ist bei den in dieser Studie porträtierten jungen Menschen ein Schwergewicht auf Selbstdarstellungen von Weiblichkeit festzustellen. Es stellt mithin ein Forschungsdesiderat dar, Subjektwerdungsprozesse im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen in Social Media in Bezug auf sich männlich positionierende junge Menschen weiter auszuloten und Gemeinsamkeiten sowie Unterschieden der Subjektwerdungsprozesse sich männlich und weiblich positionierender junger Menschen vertiefend nachzugehen. Nicht repräsentiert sind in dieser Studie junge Menschen, die keine Social-Media-Profile besitzen, junge Menschen, die zwar Social-Media-Profile besitzen, aber keine fotografischen Selbstdarstellungen darauf teilen, sowie junge Menschen, die über diese Praktik nicht sprechen möchten. Im Fokus dieser Arbeit steht Subjektwerdung im Kontext körperleiblicher Ausdrucksweisen in fotografischen Selbstdarstellungen. Forschungsbedarf wird diesbezüglich hinsichtlich der Relevanz von Fotografien geortet, mit denen sich junge Menschen selbst darstellen, *ohne* ihre Körper zu präsentieren. Unterschiedliche Studien berücksichtigen bereits Fotografien junger Menschen in Social Media, auf denen sie nicht ihre Körper abbilden (vgl. u.a. Autenrieth 2014a; Ritter et al. 2010), diese wurden bislang aber nicht hinsichtlich ihrer Relevanz in Bezug auf Prozesse der Subjektwerdung untersucht. Vor dem Hintergrund des Befundes dieser Arbeit, dass sich Selbstdarstellungen durch ein Zeigen und Verbergen auszeichnen, erscheint

es ertragreich, diesem Verhältnis anhand solcher vermeintlich subjekt- und körperloser Fotografien weiter nachzugehen.

Des Weiteren stellte die Forscherin im Verlaufe der Interviews fest, dass sie von der Annahme ausging, dass die jungen Menschen mit den Fotografien, die sie auf Social Media teilen, Geschichten verbinden und dass diese Fotografien in diesem Sinne für sie von Bedeutung sind. Es erzählten aber nicht alle Interviewten Geschichten zu den Fotografien. Dies hing einerseits damit zusammen, dass die Herstellung einzelner Fotografien für die jungen Menschen teilweise schon weit zurücklag und sie die Situationen und Kontexte nicht mehr erinnern konnten. Andererseits könnte es auch damit in Zusammenhang stehen, dass die Geschichten für sie keinen zentralen Stellenwert aufweisen, weil die im Bild festgehaltene Situation alltäglich und nicht besonders erinnerungswürdig sind. Hier lässt sich konstatieren, dass die Forscherin von Annahmen ausgegangen ist, die nicht auf alle interviewten jungen Menschen und ihr Verhältnis zu den online geposteten Fotografien zutrifft; nicht für alle Interviewpartner*innen sind die Fotografien notwendigerweise in dem Sinne von Bedeutung, dass sie Geschichten mit ihnen verbinden. Bei den in dieser Arbeit spezifisch dargestellten fotografischen Selbstdarstellungen handelt es sich zwar um solche, die für die jungen Menschen von großer (biografischer) Bedeutung sind. Daraus lässt sich indes nicht schließen, dass alle in Social Media geposteten Fotografien für die jeweiligen Profilbesitzenden eine solche Bedeutungsaufladung aufweisen.

Hinsichtlich der Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse dieser Untersuchung anhand von vier Fällen ist in Anschlag zu bringen, dass in der qualitativen Forschung das Verhältnis von Individuellem und Allgemeinem dialektisch gedacht wird, so dass sich das Allgemeine im Besonderen auffinden lässt (vgl. Rosenthal 2015, S. 79). Die in dieser Studie untersuchten Fälle, die jungen Menschen mit ihren Adressierungserfahrungen sowie mit ihren imaginativen und habituellen Orientierungen, sind Teil und Ausdruck des Allgemeinen, da sie sich in den gesellschaftlichen Strukturen und Verhältnissen bewegen und verorten. Und sie sind zugleich auch ein Besonderes, weil sie sich in Auseinandersetzung damit individuiert haben (vgl. Gehres/Hildenbrand 2008, S. 29, zit. in Rutschmann 2015, S. 79). In der vorliegenden Studie wurden zunächst die habituellen und imaginativen Orientierungen sowie die Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung im Rahmen der jeweiligen Einzelfälle rekonstruiert, ehe eine komparative Analyse über die Fälle hinweg vorgenommen wurde. Durch einen solchen systematischen Vergleich werden die Befunde noch reichhaltiger; insbesondere konnten über

den Einzelfall hinausweisende Muster und Orientierungen herausgearbeitet werden (vgl. Bütow 2006, S. 61). Dabei repräsentieren die vier porträtierten jungen Menschen – Bronja, Halina, Diana und Naomi*Michael – als Eckfälle zentrale Analyseergebnisse der Gesamtheit des aus elf Fällen bestehenden sehr diversen Samples. Die so gewonnenen Erkenntnisse sind nicht für die Gesamtheit aller denkbaren Fälle verallgemeinerbar, sondern für all jene, die mit ihnen vergleichbar sind (vgl. Rutschmann 2015, S. 80). »Angestrebt wurde eine theoretische Verallgemeinerung auf der Grundlage von Einzelfällen und des systematischen Vergleichs dieser Fälle« (ebd.).

6.2 Die Denkfigur der ›Imaginationen des Körpers‹

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen auf, dass die jungen Menschen sich mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen, die als Imaginationen untersucht wurden, vielfältig in der Gesellschaft positionieren (vgl. Kap. 5.5.1) und wie sie dabei auf unterschiedliche Weise mit Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung umgehen (vgl. Kap. 5.5.2). Die jungen Menschen zeigen sich hierbei in einem Dazwischen und Sowohl-als-auch gesellschaftlicher Anforderungen und Norm(al)vorstellungen, in dessen Rahmen sie sich unterschiedlichen Subjektformen und -positionen annähern, sie zu habitualisieren suchen oder sich davon distanzieren. Sie brechen mitunter mit gesellschaftlich vorfindbaren Subjektformen und damit einhergehenden Normen und Körperbildern, ironisieren diese und üben zuweilen auch Kritik. In der Erfüllung gesellschaftlicher Normen finden sich Idealisierungen und Optimierungen des (Bild-)Körpers, während sich im Rahmen von Distanzierungen, Brechungen und Kritik auch Transformationen und Überschreitungen von Subjektformen und damit einhergehenden Subjektnormen und -positionen zeigen. Auf diese Weise werden Spannungen und Ambivalenzen der Subjektwerdung, die in Inkongruenzen von Selbst- und Fremdpositionierung sowie widersprüchlichen gesellschaftlichen Normen angelegt sind, bearbeitet.

Die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken wurden in dieser Studie aus einer subjektivierungs- und körperleibtheoretisch interessierten Perspektive als Imaginationen untersucht, weil sie nicht einfach die Realität abbilden, sondern weil sie innere Bilder und Auseinandersetzungen mit Gesellschaft (in der vielfältigen Durchwirkung von Individuum und Gesellschaft) transportieren, die in der fotografischen Materialisierung als Quellen neuer Realitäten in Erscheinung

treten. Wie können die Körper- und Bildpraktiken der jungen Menschen im Kontext von Subjektwerdung nun verstanden und verortet werden? Welche Funktion erfüllen sie für die jungen Menschen? Die fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken werden, wie im Folgenden ausgeführt wird, als ›Imaginationen des Körpers‹ diskutiert, als Vorstellungen des Körpers und nicht zuletzt als körperleiblich fundiertes Vermögen der Bilderzeugung. Mit diesem Fokus können sowohl bisherige Diskussionen um fotografische Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken, die solche Selbstdarstellungen als Ausdruck von Narzissmus und Egozentrismus diskutieren (vgl. Kap. 2.3), als auch spezifische Herausforderungen der Bildgesellschaft anders kontextualisiert werden. Des Weiteren wird der Körperleib in seiner Bedeutung für Subjektwerdung und Selbstanerkennung deutlich.

Nachfolgend wird zunächst den in der empirischen Analyse rekonstruierten idealisierten und optimierten Selbstdarstellungen nachgegangen. Anhand des von Lacan (2019 [1949]) beschriebenen Spiegelstadiums kann ihre identitätsstabilisierende Funktion angesichts der Schwierigkeit des Sich-Einfügens in die symbolische Ordnung der Welt eruiert werden (Kap. 6.2.1). Hernach wird das Verständnis der gesellschaftliche Normen bewahrenden und zugleich überschreitenden und verändernden fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen unter Rückgriff auf Wulfs (2014) performativen Imaginationsbegriff vertieft. Dabei wird Imagination als Vermögen zur Reproduktion und Produktion von Gesellschaft eingeführt und das Konzept der Bildgesellschaft kritisch diskutiert (Kap. 6.2.2). In einem weiteren Schritt können die fotografischen Selbstdarstellungen und die Subjektwerdungsprozesse, die damit in Zusammenhang stehen, in ihrer körperleiblichen Dimension, insbesondere für die Selbstvergewisserung, nachgezeichnet werden (Kap. 6.2.3). Abschließend wird die für diese Studie zentrale Denkfigur der ›Imaginationen des Körpers‹ vor dem Hintergrund der theoretischen Diskussion der Ergebnisse zusammenfassend dargelegt (Kap. 6.2.4).

6.2.1 Zur imaginären Stabilisierung im idealisierten Spiegelbild

Die empirischen Befunde zeigen, dass es in den fotografischen Selbstdarstellungen zu einer Idealisierung und Optimierung der Bildkörper kommt (vgl. Kap. 5.5.2). Im Rahmen performativer Authentizität wird der Bildkörper dem gesellschaftlichen Ideal oder dem persönlichen Optimum angenähert. Dabei kommt es zu einer Gleichzeitigkeit des Zeigens des idealisierten und optimierten Bildkörpers sowie des Verbergens (vermeintlicher) Makel. Diese

Idealisierung und Optimierung fotografischer Selbstdarstellungen in Social Media wird üblicherweise sehr kritisch diskutiert (vgl. Kap. 2.3). Dieser Diskussion wird mit nachfolgender Theoretisierung eine andere Sichtweise hinzugefügt.

In Anschluss an Jacques Lacans ›Spiegelstadium‹ lassen sich die fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken als idealisierte Spiegelbilder verstehen, die der Stabilisierung junger Menschen in der nie dauerhaft gelingenden Einfügung in die symbolische Ordnung der Welt dienen können. Lacans theoretische Überlegungen erweisen sich als besonders geeignet, diesen Aspekt der empirischen Befunde dieser Untersuchung zu vertiefen, insofern er sein psychoanalytisches Erkenntnisinteresse u.a. mit strukturalistischen und vor allem poststrukturalistischen Zugängen verbunden hat (vgl. Žižek 2019, S. 13). So löst er sich durch seine gesellschaftstheoretischen Bezüge von der reinen Betrachtung der Innenwelt von Individuen und fokussiert auf die Verwobenheit des Individuums mit der symbolischen Ordnung der Welt (vgl. Reckwitz 2021, S. 66). Er entwirft ein Subjekt⁴, dessen Psyche er durch eine Unterscheidung von drei Registern strukturiert: dem Register des Imaginären, dem Register des Symbolischen und dem Register des Realen. Sie spielen auch in der Auseinandersetzung des Individuums mit seinem eigenen Spiegelbild eine bedeutende Rolle.

Lacan setzt sich im Kontext des ›Spiegelstadiums‹ mit dem Verhältnis des Menschen zu seinem eigenen Körperbild auseinander. Dabei geht es ihm darum, die Entstehung des Ich als Form der Identifizierung mit einer ›Imago‹ – also einem Abbild resp. Bild des eigenen Körpers – zu untersuchen. Diese Identifizierung erläutert Lacan in seinem vielzitierten Text ›Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs‹ (1949) anhand eines Kleinkindes zwischen sechs und achtzehn Monaten, das zum ersten Mal in seinem Leben sein eigenes Spiegelbild sieht und daraufhin jubiliert. Er führt hierzu aus:

»Das von Jubel begleitete Auf-sich-nehmen seines Spiegelbildes durch das noch in das motorische Unvermögen und die Abhängigkeit vom Genährt-

4 Lacan verwendet den Subjektbegriff nicht konsistent und bezeichnet damit mitunter auch den Menschen oder das Individuum. Gleichwohl kann aus seinen Schriften herausgelesen werden, dass er von der Entstehung des Subjekts in der symbolischen Ordnung der Welt ausgeht. Diese Subjektwerdung »wird von ihm keineswegs – wie bei Althusser – als blinde Unterwerfung gesehen, sondern als ein Mündig- und Erwachsenwerden« (Zima 2017, S. 257), wie es auch in poststrukturalistischen Arbeiten als Ermächtigung verstanden wird (vgl. Kap. 3.1).

werden getauchte Sein, welches das Menschenjunge in diesem *infans*-Stadium ist, wird uns folglich in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix zu manifestieren scheinen, in der das *Ich* [...] sich in eine Urgestalt hineinstürzt, bevor es sich in der Dialektik der Identifizierung mit dem anderen objektiviert« (Lacan 2019 [1949], S. 110, Herv. i.O.).

Das Kind, das sich im Spiegel betrachtet, »das Menschenjunge«, wird hier aufgrund seines Entwicklungsstadiums als Mängelwesen beschrieben, dessen motorische Fähigkeiten eingeschränkt sind und das für das Überleben auf Andere angewiesen ist. Es ist noch nicht in der Lage, seine Körperbewegungen vollständig zu kontrollieren, und es nimmt den eigenen Körper als unvollkommen und fragmentiert wahr (vgl. Hipfl 2009, S. 88). Im Spiegelbild erblickt das Kind sich nun als Ganzes. Sein Spiegelbild wird »daher zur Matrix des Gefühls der Einheit, Identität und Dauerhaftigkeit. Mehr noch, die Identifizierung einer gleichgearteten Gestalt konstituiert sich als das exakte Gegenteil der Turbulenz und der mangelnden Koordination, die das Kind unmittelbar erlebt« (Weber 2000, S. 29f.). Das im Erblicken des eigenen Spiegelbilds erfahrene Gefühl der Einheit begründet den Jubel des Kindes, dessen Mängel überwunden scheinen. Das Kind identifiziert sich mit dem Einheit versprechenden Bild, das ihm der Spiegel von seinem Körper präsentiert. Im »Auf-sich-nehmen seines Spiegelbildes« wird deutlich, dass sich die Identitätsbildung dialektisch vollzieht, als »Dialektik der Identifizierung« im Wechselspiel des Subjekts mit dem Gespiegelten. »Es ist nicht der Körper, die Sinnes- und Leibeserfahrung, die dem Subjekt zu seiner Identität verhilft, sondern nur das Bild, das ihm der Spiegel von seinem Körper gibt« (Althans 2010, S. 57f.). Im Spiegel tritt ihm also ein Bild seines Körpers entgegen, das an einem anderen Ort ist als der eigene Körper und das erst über einen imaginativen Akt mit ihm selbst in Zusammenhang gebracht werden muss. Oder wie Breckner (2010) dies treffend fasst: »Der Spiegel macht sichtbar, was vor ihm steht, während das Gespiegelte nur imaginär ›mit mir‹ in Verbindung gebracht und damit ›ich selbst‹ werden kann« (S. 259).⁵ Hier findet eine Identifizierung mit einem Bild statt, das zwar Ähnlichkeit mit dem Ich hat, in dem sich das Kind erkennt, das aber auch eine Andersheit aufweist. Die

5 In Anschluss an Braun (2010) kann an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass Lacan nicht zwischen dem Ich und dem Spiegelbild unterscheidet. »Es ist ein und dasselbe, und zwar, weil das ›Ich‹ eingespiegelt wird. In dieser alteritätstheoretischen Konzeption der Ich-Bildung wird das Bild im Spiegel, das *stricto sensu* das Bild eines anderen ist, zum *Ich*« (S. 33; Herv. i.O.).

Andersheit des Bildes wird aber ignoriert, »weil es gerade die Andersheit war, welche die Identifikation motiviert hat« (Weber 2000, S. 30). Das imaginäre Bild eines einheitlichen Körpers, das die Grundlage für die Entwicklung einer Vorstellung des Ichs bildet, erscheint im Spiegel, also außerhalb des Selbst. »Die Einheit des Subjekts ist nur die des Bildes im Spiegel« (Braun 2010, S. 33). Hierin ist aber nicht nur ein Erkennen, sondern auch ein Verkennen angelegt, denn im Bild, das von sich angeeignet wird, sind die Mängel des eigenen Körpers überwunden (vgl. Weber 2000, S. 30). Die dabei entstehende Täuschung oder Idealisierung ist äußerst wirkmächtig, gerade »weil sie Mängel verdeckt und das Gefühl einer kohärenten Identität erweckt« (Hipfl 2009, S. 89). Imagination wird zu einer identitätsstabilisierenden Kraft, in der Täuschungen Mängel verschleiern (vgl. ebd., S. 92). Diese identitätsstabilisierende Funktion des imaginären Bildes seiner selbst erfordert aber eine Vergewisserung, die das Subjekt alleine nicht bewerkstelligen kann. Und so ist es im späteren Werk von Lacan die Betreuungsperson resp. die Mutter des sich jubilierend im Spiegel betrachtenden Kindes, die verifizieren muss, dass es sich im Spiegel tatsächlich um das Abbild des Kindes handelt (vgl. Braun 2010, S. 39f.; Hipfl 2009, S. 89). Für das »Auf-sich-nehmen« resp. die Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild ist das Kind mithin auf Andere angewiesen.

»Die Identifikation des Kindes mit dem Spiegelbild ist das Modell für spätere Identifikationen« (Hipfl 2009, S. 89). Als Spiegel können tatsächlich Spiegel, aber auch z.B. die Blicke Anderer oder Fotografien fungieren (vgl. Breckner 2010, S. 259). Fotografien ermöglichen eine imaginäre Identifizierung mit der idealen Verkörperung des Ich, die Lacan als »Idealich« (Lacan 2019 [1949], S. 111) bezeichnet. Entsprechend der Bezeichnung ist das Idealich idealisiert, es entspricht dem Bild, das man von sich haben und mit dem man von anderen gesehen werden möchte, und übernimmt im Sinne der Verkennung die erwähnte identitätsstabilisierende Funktion. So können die idealisierten und optimierten fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken dahingehend verstanden werden, dass sie ebendiese Funktion übernehmen. Sie ermöglichen es, ein ideales oder idealisiertes Bild von sich zu entwerfen, das in der fotografischen Materialisierung zur Realität wird und mit dem sie sich identifizieren können, mit dem sie sich von einem exterioren Bild her erlernen. In diesem Bild wiederum werden sie von ihrer Community auf Social Media anerkannt und bestärkt. An ebenjenem Punkt imaginärer Selbstverkennung setzen alltägliche Auffassungen von Narzissmus an, die fotografische Selbstdarstellungen als Form der Selbstverliebtheit und Selbstbezogenheit interpretieren (vgl. u.a. Gehlen

2010; Reitschuster 2017; Stauffacher 2020; Stoppel 2021). Lacans psychoanalytische und gesellschaftstheoretische Bezüge sensibilisieren demgegenüber für die Notwendigkeit einer Stabilisierung im Imaginären, weil das Subjekt ein begehrendes Wesen ist und die Einfügung in die symbolische Ordnung der Welt nie vollständig gelingt.

Lacan konzeptualisiert das Subjekt als Instanz des Begehrens, eines Begehrens, das danach trachtet, die im Spiegelstadium im frühkindlichen Alter bereits beschriebenen Mängel zu beheben, was ihm aber nie gelingen wird (vgl. Braun 2010, S. 60; Reckwitz 2021, S. 67). Bei diesen Mängeln handelt es sich im Erwachsenenalter nicht mehr um eingeschränkte koordinative Fähigkeiten der Körperbewegung, es wird vielmehr eine innere psychische Fragmentierung und Instabilität des Subjekts in Anschlag gebracht (vgl. Reckwitz 2021, S. 77). Die empirischen Befunde dieser Untersuchung machen deutlich, dass dem Zeigen des idealisierten und optimierten Bildkörpers in fotografischen Selbstdarstellungen das Verbergen korrespondiert. Auf diese Weise können (vermeintliche) Makel und Mängel verdeckt werden. Das Begehren ordnet Lacan dem Register des Realen zu, das trotz der begrifflichen Nähe scharf von der Realität zu unterscheiden ist. Das Reale ist für ihn »das psychophysisch Reale, das im Subjekt wirkt, ob dieses es will oder nicht« (Reckwitz 2021, S. 82). Es entwickelt sich in den ersten Lebensjahren und macht das »je Besondere, Individuelle« (Hipfl 2009, S. 91) aus.⁶ Das Begehren weist nun über das Ich hinaus auf vorgegebene gesellschaftliche Ordnungen. Lacans in den sprachwissenschaftlichen Arbeiten de Saussures grundgelegtes Verständnis symbolischer Ordnung – die dem Register des Symbolischen zugeordnet ist – umfasst unterschiedliche Signifikanten, die die Welt symbolisch ordnen. Schon in jungen Jahren lernen Kinder, dass diese Signifikanten in der Gesellschaft und in den jeweiligen Lebenskontexten unterschiedlich bewertet werden. Sie streben danach, »einzelne dieser hoch bewerteten Signifikanten und damit auch die da-

6 Der psychoanalytischen Grundlegung zufolge entsteht das Begehren mit der Geburt, also der Trennung von der Mutter, die zu einem Zeitpunkt geschieht, da das Kind noch nicht selbstständig lebensfähig ist. Durch diese Trennung von der Mutter entsteht ein ursprünglicher Mangel und mithin ein Begehren nach dessen Überwindung (vgl. Reckwitz 2021, S. 72). Diese anthropologische Erklärung Lacans für das Begehren des Menschen wird durchaus kritisch diskutiert. Entsprechend distanziert konkludiert Reckwitz (2021) aus einer kulturwissenschaftlich interessierten Perspektive: »Gleich wie es sich erklären oder begründen lässt, im Subjekt ist für Lacan ein unspezifisches, dann multipel ausgefülltes Begehren vorhanden, welches versucht, einen als mangelhaft erlebten Zustand zu überwinden« (S. 72).

zugehörige gesellschaftliche Position zu verkörpern« (ebd., S. 87). Jene angestrebten Subjektformen und -positionen stellen Idealvorstellungen dar, denen die Subjekte entsprechen möchten. Lacan nennt sie im Unterschied zum bereits eingeführten Idealich – der idealisierten Vorstellung seiner selbst – »Ichideal« (Lacan 2015 [1975], S. 181): ein Ideal, das verfolgt und nach dessen Erreichung getrachtet wird, weil angenommen wird, dass es für Andere begehrenswert ist (vgl. Žižek 2019, S. 108). Die Identifikation mit bestimmten Subjektformen und deren Verkörperung ermöglichen es Individuen, die damit verknüpften Plätze in der symbolischen Ordnung der Welt einzunehmen. So trachten die jungen Menschen in dieser Studie danach, als erwachsene, selbstbewusste, attraktive, begehrenswerte Frauen und Männer wahrgenommen und ernst genommen zu werden.

Die Schwierigkeit besteht nun aber darin, dass es nie dauerhaft gelingt, eine Subjektform und -position einzunehmen (vgl. Wulf 2014, S. 102). Diese muss für Andere anerkennungsfähig verkörpert werden, ist also konstitutiv auf Andere angewiesen (vgl. Kap. 3.1.2). Hinter den fotografischen Selbstdarstellungen der jungen Menschen stehen, wie in dieser Arbeit deutlich wird, vielfältige Adressierungserfahrungen, in denen die jungen Menschen anerkannt, aber auch verkannt werden. Dies führt z.B. zur Arbeit am Körper, um die anvisierte Subjektform anerkennungsfähig verkörpern zu können. Des Weiteren können sich die symbolischen Ordnungen und als erstrebenswert geltenden Subjektpositionen verschieben (vgl. Reckwitz 2021, S. 75). Darüber hinaus spricht Stoppel (2021) dem Ichideal auch eine zerstörerische Kraft zu. Denn eine Position in der symbolischen Ordnung kann ein Ideal setzen, das »unmöglich oder nur unter großen Schmerzen zu erreichen« (S. 182) ist. Ebenso gilt es gemäß Pagel (2019) zu berücksichtigen, dass die in Massenmedien zur Verfügung gestellten Ideale immer wieder auf neue Mängel verweisen, »die unserer Selbstverwirklichung noch im Wege stehen« (S. 35). Hierin ist ein konstitutives Scheitern angelegt, ein Scheitern des Begehrens wie auch ein Scheitern einer konsistenten Identität (vgl. Reckwitz 2021, S. 67). Hiervon ausgehend entwirft Lacan – wie er es selbst nennt – ein »gespaltenes Subjekt« (Lacan 1986, S. 129). Und so sei die Identitätskonstruktion im Spiegel »die einer konstitutiven Spaltung, – als ein eben »nicht-identisch-Sein-mit-sich« –, die das menschliche Individuum Zeit seines Lebens nicht mehr überwinden, sondern nur anerkennen kann« (Althans 2010, S. 55). Die Spaltung kann das Subjekt nicht aufheben, aber es »illudiert sich mithilfe seiner Einbildungskraft als Einheit« (Schulte-Sasse 2001, S. 119). Hierin sei nach Lacan also »eine lebenslang unaufhebbare Spannung im menschlichen Subjekt« (Gondek

2014, S. 97) zwischen Ich und imaginiertem Selbstbild angelegt, »in der die menschliche Identität und Innerlichkeit immer davon geprägt bleibt, dass sie aus Alterität und Exteriorität geboren ist« (ebd.).

Wenngleich berechtigte Kritik an der Theorie Lacans im Allgemeinen und an seinen Deutungen des Kindes im Spiegelstadium im Speziellen vorgetragen wurde⁷, weist sie dennoch in vielerlei Hinsicht große Aktualität auf. Das Reizvolle für diese Arbeit liegt darin, dass die Idealisierungen und Optimierungen der (Bild-)Körper in fotografischen Selbstdarstellungen als Ausdruck der Auseinandersetzung mit der symbolischen Ordnung der Welt verstanden werden können. Die Theorie verdeutlicht dabei einerseits die Schwierigkeit der Einfügung in die symbolische Ordnung der Welt und die darin angelegten Verunsicherungen und Unsicherheiten, die in den empirischen Rekonstruktionen der Adressierungserfahrungen und damit einhergehenden Fremdpositionierungen sehr deutlich geworden sind. Ebenso lässt sie verstehen, wie diese Verunsicherungen und Unsicherheiten mittels idealisierter Selbstbilder in digitalen sozialen Netzwerken bearbeitet werden können, die eine identitätsstabilisierende Funktion erfüllen. Andererseits rückt die Theorie Lacans in der psychoanalytischen Grundlegung das Individuum ins Zentrum, das mit seinen »subjektiven Mangelhaftigkeiten« (Reckwitz 2021, S. 85) beschäftigt ist. So wird Subjektivierung konsequent im Horizont von Subjektivität betrachtet. In den in dieser Studie untersuchten Fotografien und Interviews kommen die angestrebten Subjektformen und -positionen als ein Gegenstand des Begehrens ebenso zum Ausdruck wie Mängel, die damit bearbeitet und verdeckt werden sollen. Obwohl es in dieser Studie nicht darum ging, dem Begehren der jungen Menschen und ihrer selbstempfundenen Mangelhaftigkeit auf den Grund zu gehen, sensibilisieren die Ergebnisse dennoch für Spannungen im Subjekt, die zu idealisierten und optimierten Selbstdarstellungen führen können, weil es mittels imaginärer Selbstbilder möglich erscheint, sich als Einheit und kohärentes Wesen zu imaginieren. Vor diesem Hintergrund die fotografischen Selbstdarstellungen als narzisstisch und egozentrisch zu disqualifizieren, wie

7 Die feministische Psychoanalytikerin Irigaray (1980 [1974]) wies beispielweise auf den männlichen Blick und die Vernachlässigung der Frau im Werk von Lacan hin. In der Entwicklungspsychologie wurde z.B. die großzügige Altersspanne des beschriebenen »Menschenjungen« bemängelt und wurden Lacans Referenzen auf die Tierwelt zur Erläuterung menschlichen Verhaltens kritisiert. Des Weiteren wurde auch aus der empirischen Säuglingsforschung Kritik an der fragmentierten Wahrnehmung des eigenen Körpers des Säuglings laut (vgl. Braun 2010, S. 45–50).

dies in Öffentlichkeit und Wissenschaft mitunter geschieht (vgl. Kap. 2.2), bedeutet, die diffizilen Subjektivierungsprozesse, die in der Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt in einer symbolisch (un-)geordneten Welt geleistet werden, zu ignorieren (vgl. Reitschuster 2017, S. 30; Ullrich 2019, S. 13).

Des Weiteren wird bei Lacan auch die Bedeutung der Anderen prononciert. So ist die Person im Spiegel eine andere. Denn die Bildung des Selbst ist bei Lacan nicht in einer Veräußerlichung des Inneren angelegt, »sondern gerade umgekehrt [ist] das Ich von Anfang an »exterozeptiv« (Braun 2010, S. 47). Das Ich existiert nicht einfach, sondern wird über die Spiegelung des Körpers gebildet, so »dass nicht die Selbstbezogenheit im Zentrum steht, sondern gerade die Begegnung mit dem Anderen« (Stoppel 2021, S. 165). Diese »Begegnung mit dem Anderen im Eigenen« (ebd.) ist entscheidend für das Subjektivierungsverständnis von Lacan. Die jungen Menschen in dieser Arbeit begegnen in den fotografischen Selbstdarstellungen somit nicht einfach ihrem idealisierten und optimierten Ich, dem sie sich selbstverliebt zuwenden. Sie begegnen einer anderen Person, die sie sein möchten und von der her sie sich erlernen können. Darüber hinaus ermöglichen die fotografischen Selbstdarstellungen eine Positionierung im Feld des Sichtbaren, eine Form des Gesehenwerdens durch die Anderen, die konstitutiv für die Subjektwerdung ist (vgl. Reitschuster 2017, S. 34). So ist es die Community, sind es die Anderen in den digitalen sozialen Netzwerken, die den jungen Menschen durch ihre Reaktionen und Kommentare Gewissheit darüber geben, ob die Verkörperung der anvisierten Idealbilder gelingt bzw. dass tatsächlich sie selbst es sind, die auf den Fotografien Abbildung finden: ein Ich, das die jungen Menschen sich aneignen können und das zumindest für eine gewisse Zeit ein Gefühl der Kohärenz ermöglicht angesichts der Vielzahl an Verknennungserfahrungen, die sie machen (vgl. Hipfl 2009, S. 85). So sind fotografische Selbstdarstellungen »ein sich dem anderen sichtbar machen und eine Seinsbestätigung über den Bildschirm im metaphorischen und im materiellen Sinne« (Reitschuster 2017, S. 37).

Wenngleich der Fokus dieser Arbeit nicht auf identitätstheoretischen Fragestellungen lag, wird deutlich, wie eng Subjektivierung mit Identität verbunden ist. In Anschluss an Reckwitz (2021) wird Identität bzw. Identitätsbildung als integraler Bestandteil der Subjektivierung verstanden, was aber zugleich bedeutet, dass Subjektwerdung über Identitätsbildung hinausgeht:

»Wenn mit dem Subjekt die gesamte kulturelle Form gemeint ist, in welcher der Einzelne als körperlich-geistig-affektive Instanz in bestimmten Praktiken und Diskursen zu einem gesellschaftlichen Wesen wird, dann bezeich-

net die Identität einen spezifischen Aspekt dieser Subjektform: die Art und Weise, in der in diese kulturelle Form ein bestimmtes Selbstverstehen, eine Selbstinterpretation eingebaut ist« (Reckwitz 2021, S. 21f.).

Mit Lacans Spiegelstadium können die fotografischen Selbstdarstellungen in ihrem idealisierten und optimierten Gehalt als imaginäre Stabilisierungen innerhalb der symbolischen Ordnung der Welt verstanden werden. Dies greift jedoch in zwei Punkten zu kurz, wenn es darum geht, die in dieser Studie untersuchten Bild- und Körperpraktiken der jungen Menschen umfassend zu verstehen und einzuordnen. Einerseits erscheint das Imaginäre bei Lacan als Verblendungszusammenhang, der im Streben nach der Erfüllung gesellschaftlicher Normen und Ordnungen angelegt ist; diese Deutung vermag aber den kritischen und grenzüberschreitenden Selbstdarstellungen der jungen Menschen in dieser Studie nicht gerecht zu werden. Andererseits denkt Lacan die Bildung des Subjekts ausschließlich über die Aneignung exteriorer (Spiegel-)Bilder und interessiert sich nicht für die Bedeutung körperleiblicher Erfahrungen von Subjektformen und -positionen, die sich in dieser Untersuchung als relevant erwiesen und sich im empirischen Material deutlich gezeigt haben. Darum wird im Folgenden der Imagination als performativer, reproduktiver wie produktiver Kraft nachgespürt (Kap. 6.2.2), ehe die körperleibliche Dimension der Subjektivierungserfahrung genauer erfasst wird (Kap. 6.2.3).

6.2.2 Imagination als performative Kraft

Imagination wird als ein Vermögen gefasst, das in den theoretischen Zugängen dieser Arbeit bereits als kreativ ausgewiesen wurde (vgl. Kap. 3.2.1) und das in Anschluss an die anthropologischen Arbeiten des Erziehungswissenschaftlers Christoph Wulf nun vertiefend als performative Kraft gerahmt werden kann. Hierin lassen sich die subjektivierungs- und körperleibtheoretischen sowie imaginationstheoretischen Zugänge dieser Arbeit produktiv zusammenführen und kann Imagination genauer bestimmt werden. Sie wird als bedeutende Kraft der Subjektivierung verstehbar, im Rahmen derer gesellschaftliche Normen und Körperbilder reproduziert, aber auch neue Bilder entworfen und visioniert werden können. Damit wird an die empirischen Befunde des Fallvergleichs angeschlossen, die sowohl das Bewahren und Bedienen von Subjektformen und damit einhergehenden Subjektnormen und Körperbildern herausstellen als auch deren Auslotung, Kritik und Modifika-

tion. Insofern legt Wulf eine Theorie vor, die Imagination gegenüber Lacan produktiv öffnet.

Imagination wird von Wulf als eine *conditio humana* eingeführt, die entsprechend seinem anthropologischen Erkenntnisinteresse eine essenzielle Voraussetzung der Menschwerdung darstellt (vgl. Wulf 2014, S. 10). Imagination versteht er als »Energie« (Wulf 2007, S. 20, 51) oder »Kraft« (Wulf 2014, S. 13), die den Menschen über Bilder mit der Welt verbindet, die eine Brücke zwischen Innen und Außen bildet (vgl. Wulf 2007, S. 20). Im Anschluss an Belting (2011) greift Wulf die Differenzierung und Verwobenheit von inneren, imaginierten und äußeren, materialisierten Bildern ebenso auf wie die körperliche Erzeugung von Bildern bzw. die Besetzung des Körpers durch Bilder (vgl. Wulf 2014, S. 114; Kap. 3.2.2). »Imagination wird als eine für den Menschen charakteristische, performative Bilder schaffende Kraft begriffen« (Wulf 2018c, S. 193). Beim Austausch innerer und äußerer Bilder handelt es sich Wulf zufolge um einen mimetischen und sinnlichen – gemäß der theoretischen Grundlegung dieser Arbeit mithin körperleiblich fundierten – Vollzugsprozess (vgl. Kap. 3.1.2), in den auch Emotionen und Atmosphären eingelassen sind (vgl. Wulf 2014, S. 58–60, 104ff., 207; Wulf 2018b, S. 122). Als mimetische Vollzüge entstehen hierbei jedoch nie Kopien vorhandener Bilder, sondern kreative Nachahmungen, Transformationen und Neues (vgl. Wulf 2017, S. 75; Kap. 3.1.3). Von essenzieller Bedeutung für Wulfs Imaginationsverständnis ist es nun, dass er – in Anschluss an Kant (1983 [1781]) und die Auseinandersetzungen in der Ästhetik – in der Imagination nicht nur die Fähigkeit sieht, »Abwesendes in die Gegenwart zu bringen[] und sich die Welt einzubilden. Nicht weniger wichtig ist die Fähigkeit der Imagination, vorhandene Ordnungen umzustrukturieren und Neues zu erzeugen. Imagination erlaubt es, Dinge auszugestalten, zu *erfinden* und *Kreativität* zu entfalten« (Wulf 2007, S. 25f.; Herv. i.O.). Hier wird Imagination als performative Kraft konzeptualisiert, die nicht nur bedeutsam ist bei der Inszenierung, Aufführung bzw. Reproduktion abwesender Bilder, sondern auch die Produktion und Neuschöpfung von Bildern ermöglicht. Imagination umfasst mithin die Fähigkeit, der Welt andere Bilder entgegenzusetzen und damit gesellschaftliche Strukturen zu verändern (vgl. Wulf 2014, S. 13, 70). Imagination »macht Unsichtbares sichtbar, Unhörbares hörbar und Unvorstellbares vorstellbar; sie macht Abwesendes, sei es vergangen, sei es zukünftig, wahrnehmbar und transformiert es« (Wulf 2007, S. 19). So ist Imagination als performative Kraft im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen junger Menschen in Social Media sowohl im Nachschaffen gesellschaftlicher Körperbilder – beispielsweise

stereotyper Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder – wirksam als auch im kreativen Ausloten, Verändern und Überschreiten von Subjektformen – z.B. in künstlerisch-dekonstruktiven und phantastischen Darstellungen.

Dabei wird mit der Imagination das Imaginäre erschaffen, und zwar sowohl individuell als auch kollektiv (vgl. Wulf 2018c, S. 203). In der inneren Bilderwelt eines Menschen treffen so das kollektive Imaginäre, die Bilder der Kultur und Gesellschaft, in der er lebt, und das individuelle Imaginäre, die biografisch einmaligen Bilder, aufeinander, überlagern und durchdringen sich (vgl. Wulf 2007, S. 31). Anhand der beiden Begriffe des ›Imaginären‹ und der ›Imagination‹ nimmt Wulf nun essenzielle Weichenstellungen und Öffnungen gegenüber Lacans Theorie vor. Wulf knüpft an Kampers (1986) Lesart von Lacans Verständnis des Imaginären an, um von dort ausgehend Möglichkeiten und Grenzen der Imagination herauszuarbeiten. So wird deutlich, dass Lacan primär vom ›Imaginären‹, nicht jedoch oder kaum von der ›Imagination‹ spricht (vgl. Kap. 6.2.1). Beide Konzepte stehen in einem grundlegenden Zusammenhang, werden von Wulf in Anschluss an Kamper aber systematisch unterschieden. Kernelement dieser Unterscheidung ist es, dass das Imaginäre negativ, die Imagination hingegen positiv besetzt wird (vgl. Wulf 2014, S. 105). Die negative Besetzung des Imaginären hat ihren Ursprung in der Spaltung des lacanschen Subjekts und dessen Suche nach Einheit. Das hieraus resultierende Begehren, die Wünsche und Leidenschaften führen dazu, dass sich der Mensch in den Bildern des Imaginären verstrickt, sich nicht mehr daraus befreien kann (vgl. ebd., S. 12f., 103). Wulf pointiert mit Kamper (1995):

»Das gesellschaftlich wirksame Imaginäre stellt einen Weltinnenraum dar, der eine starke Tendenz hat, sich zu verschließen und eine gewissermaßen unendliche Immanenz auszubilden; demgegenüber ist die menschliche Phantasie, Imagination, Einbildungskraft das einzige Vermögen, das geschlossene Räume aufsprengen und auf Zeit hin überschreiten kann« (Kamper 1995, S. 32, zit. in Wulf 2018, S. 203; Wulf 2014, S. 13, 104).⁸

Mit seiner Unterscheidung von Imaginärem und Imagination stellt Kamper (1986) dem negativ besetzten kollektiven Imaginären die positiv besetzte individuelle Imagination gegenüber. Dem machtvollen Imaginären kann nur das Vermögen zur Imagination Einhalt gebieten (vgl. Schumacher-Chilla 2014,

8 Wer dieses Kamper-Zitat in den Werken von Wulf aufsucht, wird Inkongruenzen bei den Literaturangaben feststellen, daher wurde die Zitationsweise hier berichtigt.

S. 438). Wulf greift dieses Verständnis auf und unterstreicht die Relevanz der Verdeutlichung des »Zwangscharakters« (Wulf 2014, S. 13, 2018c, S. 203) und des »Verblendungszusammenhangs« (Wulf 2014, S. 104) des Imaginären bei Lacan, die die Grenzen der Lebens- und Entwicklungsmöglichkeiten des Menschen aufzeigen. Der durch das Imaginäre geschaffene Verblendungszusammenhang eines Weltinnenraums entsteht seiner Auffassung nach insbesondere unter dem Einfluss der »Neuen Medien«⁹ (ebd., S. 105) und verschärft sich hierin sogar. Diese Medien bebildern die Menschen mit Bildern derart, dass ein »Gefängnis« (ebd.) entstehe. Konstatiert wird hier ein Zuviel an äußeren Bildern, regelrechte »Bilderfluten« (ebd., S. 108), die letztlich die Imaginationsfähigkeit und ihre Möglichkeit, Veränderungen zu bewirken, tangieren (vgl. ebd., S. 110). Dies lässt sich als kritische Bezugnahme auf Social Media und deren Bilderwelt lesen. Denn Social Media kann als Bestandteil des gesellschaftlich wirksamen Imaginären verstanden werden, das einen geschlossenen Weltinnenraum bildet. Wulf setzt sich somit mit der Bildgesellschaft auseinander und problematisiert sie in spezifischer Weise. Junge Menschen in einer Bildgesellschaft (und mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen) werden so als gesellschaftliche Wesen lesbar, die bebildert werden und die in diesen Bildern aus Alltag und Medien gefangen sind. In dieser Hinsicht zeigen die empirischen Befunde dieser Arbeit z.B. eine starke Orientierung an einem neoliberalen Leistungskörper, dem die jungen Menschen zu entsprechen suchen.

Trotz seiner pointierten Ausführungen zur Wirkmächtigkeit des gesellschaftlichen Imaginären distanziert sich Wulf aber auch davon, denn der Zwangscharakter des Imaginären mache »nur einen Teil des Bedeutungsspektrums des Imaginären aus, das nach der hier vertretenen Auffassung die Vielfalt und Ambivalenz kulturellen Bildwissens bezeichnet« (Wulf 2014, S. 13, 2018c, S. 203). Die Imagination, die Kamper dem Begehren nach Einheit entgegensetzt, wird von Wulf als performative Kraft aufgegriffen, mit der das Imaginäre geschaffen wird – die Bilder der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (Wulf 2014, S. 13, 2018c, S. 203f.). Das Imaginäre erscheint hier nicht mehr als Gefängnis, Ort des Zwangs oder Verblendungszusammenhang,

9 Mit Neuen Medien sind hier nicht nur internetbasierte Geräte gemeint, wie es die neuere Begriffsverwendung nahelegt, sondern – berücksichtigt man die von Wulf angeführten Autoren (Roland Barthes (2019 [1989]) und Walter Benjamin (vgl. Wulf 2014, S. 106f.)) und seine Beispiele (etwa das Fernsehen) – vermutlich alle bildtechnischen Entwicklungen seit der Fotografie (vgl. Holly 2000).

sondern als »Ort der Bilder und als solcher das Ziel der Bilder erzeugenden Imaginations-Prozesse. Zugleich ist es der Ausgangspunkt der performativen Energien der Bilder« (Wulf 2018c, S. 196). Entsprechend gesteht Wulf jungen Menschen im Kontext von Selfies ein grosses Potenzial an Kreativität zu (vgl. Kontopodis/Varvantakis/Wulf 2017).¹⁰ Die entwickelten Bilder würden nicht nur einen zunehmenden Teil ihres Imaginären ausmachen, sie seien auch zentral für die Bildung der jungen Menschen. Insbesondere die ikonische Form der Kommunikation, die sprachlich nur unzulänglich Ausdrückbares vermittelbar mache, generiere bei den jungen Menschen neue Fähigkeiten und Sensibilitäten (vgl. Wulf 2018a, S. 46). So scheint die Imagination und ihre Fähigkeit, Räume aufzusprengen, durch Social Media nicht gefährdet, sondern entfacht zu sein. Wulf sieht also in den fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen Kreativität und Eigensinnigkeit, die nicht im Nexus endloser Bilderfluten gefangen sind, sondern transformatorisches Potenzial bergen. In einem ähnlichen Sinne sprengen auch die in dieser Arbeit untersuchten fotografischen Selbstdarstellungen mit ihrem kritischen, dekonstruktiven und grenzüberschreitenden Gehalt Räume des Imaginären auf.

In seinem Werk »Bilder des Menschen« (2014) untersucht Wulf den Zusammenhang von »Imagination und Praktiken des Körpers« (Wulf 2014, S. 139–188) exemplarisch anhand von kindlichem Spiel, Ritualen (etwa der Hochzeit), Tanz und Gestik. Der epistemologische Wert von Wulfs Theorie liegt für die vorliegende Studie darin, dass sie darlegt, wie Imagination, Imaginäres, Bilder und Körper bei der Entwicklung von Gesellschaft sowie eines Selbst- und Weltverständnisses mitwirken. Sie berücksichtigt dabei die Reproduktion gesellschaftlicher Strukturen ebenso wie deren Veränderbarkeit. In der körperleiblichen Auseinandersetzung mit Gesellschaft und Körperbildern eignen sich junge Menschen gesellschaftliche Normen an und verkörpern sie, ebenso wie sie sich anderweitig zu diesen Normen verhalten und auch abweichende Bilder von sich entwerfen können. Als materialisierte Imaginationen machen fotografische Selbstdarstellungen etwas sichtbar, das sonst womöglich unsichtbar bliebe, weil es nicht sagbar, also nicht sprachlich ausdrückbar wäre. Sie ermöglichen es den jungen Menschen, der Welt andere Bilder von sich entgegenzusetzen (vgl. ebd., S. 13, 70). Gleichwohl sensibilisiert Wulf mit seinem performativen Imaginationsbegriff dafür, dass die

10 In der Studie »wird untersucht, wie Jugendliche aus verschiedenen Ländern und Kulturen mit den digitalen Medien umgehen« (Wulf 2018a, S. 41).

mentalen, inneren Bilder nie identisch sind mit den veräußerlichten Bildern. Im Austausch innerer und äußerer Bilder entsteht immer etwas Neues, das in der Materialisierung im Bild Realität wird. Es besteht ein nicht zu durchdringendes Wechselverhältnis zwischen den Bildern des Imaginären und den fotografischen Selbstdarstellungen, wodurch die inneren und äußeren Bilder des Körpers und des Selbst unauflöslich miteinander verbunden sind. In den fotografischen Selbstdarstellungen als Imaginationen ist das individuelle und kollektive Imaginäre zugleich wirksam und kommen sodann Wünsche, Sehnsüchte, Begehren, Unsicherheiten und Ängste zum Ausdruck, die in einem Spannungsfeld zwischen Reproduktion und Transformation gesellschaftlicher Strukturen angelegt sind. Dabei macht Wulf deutlich: »[W]ir treten in ein Handlungsspiel ein und handeln bezogen auf die uns in diesem sozialen Arrangement entgegen gebrachten Erwartungen, sei es, dass wir auf sie eingehen, sie modifizieren oder ihnen zuwider handeln« (ebd., S. 14). So lassen sich die in dieser Studie vorgelegten empirischen Befunde der Annäherung an und Habitualisierung von Subjektformen, der Distanzierung, der Brechung und der Kritik als imaginatives Vermögen verstehen.

6.2.3 Subjektivierungserfahrungen: Körperleibliche Erfahrungen des Subjektseins

Mit Wulf kann Imagination als performative, für die Subjektivierung bedeutende Kraft verstanden werden, die wesentlich daran beteiligt ist, dass junge Menschen Bilder von sich entwerfen können, die gesellschaftliche Strukturen im Austausch innerer und äußerer Bilder nicht nur reproduzieren, sondern auch verändern. Nun wird eine weitere Dimension der Subjektwerdung erörtert, die sich in den empirischen Analysen gezeigt hat: die körperleibliche Erfahrung des Subjektseins. Diese wird in unterschiedlicher Hinsicht deutlich: als Unwohlsein in der Annäherung an eine Subjektposition oder angesichts der Fremdpositionierung in einer ebensolchen, aber auch als körperleibliches Erleben einer Subjektform und -position (vgl. Kap. 5.5.3). Die empirischen Befunde dieser Untersuchung halten dazu an, das Subjektsein auch als situative, körperleibliche Erfahrungen zu fassen und die fotografisch festgehaltenen Verkörperungen von Subjektformen und -positionen als Möglichkeiten der (Re-)Aktualisierung körperleiblicher Erfahrungen zu verstehen.

Wie in der fallvergleichenden Analyse dargelegt, werden die in den theoretischen Zugängen erfassten Adressierungserfahrungen (vgl. Kap. 3.1.2) vor dem Hintergrund der empirischen Erkenntnisse im Wechselspiel von

Adressierung und Re-Adressierung und darin eingelassenen Fremd- und Selbstpositionierungen als ›Subjektivierungserfahrungen‹ gerahmt (vgl. Kap. 5.5.3). Dabei handelt es sich um fortwährende, sich wiederholende und verändernde Erfahrungen in unterschiedlichen Situationen und Begebenheiten, die wiederum individuell gedeutet und verstanden und in entsprechender Weise bearbeitet werden können. So können sich die in dieser Studie porträtierten jungen Menschen beim Anfertigen von Fotografien in eben jenen dargestellten Subjektformen erleben, in die sie sich im Social-Media-Kontext jeweils einschreiben. Die Anderen sind konstitutiv an dieser körperleiblichen Erfahrung beteiligt, Subjektsein ist konstitutiv immer auf die Anderen angewiesen. So werden die jungen Menschen von Freund*innen und Familie in Subjektformen bestärkt, beim Anfertigen von Fotografien und beim Meistern von Herausforderungen unterstützt, und auch die Community in digitalen sozialen Netzwerken trägt über ihre Anerkennung der Fotografien dazu bei, sich als Subjekt zu erleben. Dabei kann das Betrachten der fotografischen Selbstdarstellungen einen Moment der (Re-)Aktualisierung der körperleiblichen Erfahrung der Subjektformen und -positionen darstellen, was sich im Interview z.B. in spontanem körperleiblichem Ausdrucksverhalten zeigt, etwa wenn die jungen Menschen in Erzählungen zu einer Fotografie über das ganze Gesicht zu strahlen beginnen. Im Annähern an sowie im Erfüllen und Ausloten von Subjektformen werden diese nicht nur bewohnt, sie werden auch körperleiblich erlebt. So können sich Menschen der jeweiligen Subjektform oder -position körperleiblich vergewissern. Dieses körperleibliche Erfahren von Subjektformen kann aber andererseits – sowohl in der eigenen Annäherung an sie wie auch in der Fremdpositionierung – mit Unwohlsein und anderen Gefühlen der Nicht-Passung einhergehen, »welche dazu beitragen, dass das leibliche Selbst- und Weltverhältnis, quasi das habituierte Sein, ›aufgebrochen‹ wird« (Magyar-Haas 2021, S. 79). Hierdurch können (weitere) Auseinandersetzungen, Anpassungen, Distanzierungen, Veränderungen etc. initiiert werden. In dieser Hinsicht sind auch die konjunkativen Erfahrungsräume, die mit fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken geschaffen werden können, als Möglichkeiten körperleiblicher Ver(un)gewisserung von Subjektformen und -positionen zu verstehen. So können Erfahrungen von Subjektformen und -positionen – im Erstellen von Fotografien ebenso wie in der Betrachtung – dazu beitragen, sich seines Subjektseins zu ver(un)gewissern, ein Bild von sich zu entwerfen, aufrechtzuerhalten, anzupassen oder zu verändern, sich in bestimmter Weise zu imaginieren.

6.2.4 Fotografische Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken als Imaginationen des Körpers

In den angeführten Theoretisierungen der empirischen Befunde wird Subjektivierung im Kontext von Imagination und Körperleib diskutiert. Ehe die Denkfigur der ›Imaginationen des Körpers‹ zusammenfassend dargestellt wird, findet eine Positionierung der Ausführungen zu Imagination und Körperleib in subjektivierungstheoretischen Auseinandersetzungen statt.

Hierzu konstatiert Laner (2019b), dass Phantasie und Imagination in subjektivierungstheoretischen Ansätzen üblicherweise keine explizite Rolle spielen, und begründet dies mit »einer, freilich strategisch gewählten, stärkeren Betonung der Leiblichkeit und Verletzlichkeit [...], die mit Phantasie scheinbar nichts zu tun« (S. 224) habe. Dies nimmt sie zum Anlass, Imagination als individuelle Gestaltungskraft in Subjektivierungsprozesse einzuführen und darzulegen, wie Individuen mittels Imagination auf gesellschaftliche Ansprüche antworten können. Der Leib wird dabei als leibliches Ausgesetztsein gegenüber Anderen und der Welt, mithin in seiner Verletzlichkeit markiert, und hiervon wird die individuelle Gestaltungskraft der Imagination abgesetzt (vgl. ebd.). Demgegenüber wird in der vorliegenden Arbeit in dem Sinne für ein Zusammendenken von Leib und Imagination sensibilisiert, dass Imagination als körperleiblich fundiertes Vermögen gefasst und der Leib in seiner Sinnlichkeit unterstrichen wird. In der sinnlichen Verbundenheit mit der Welt und den ihr korrespondierenden Empfindungen entstehen innere Bilder, die die symbolisch geordnete Welt und ihre Subjektformen nachbilden und umbilden, sie bewahren und verändern. Gerade im körperleiblichen Erleben und Erfahren von Subjektformen und -positionen sowie in den körperleiblich fundierten Adressierungserfahrungen und den darin eingelassenen Ver(un)gewisserungen finden Auseinandersetzungen mit den inneren Bildern statt, im Rahmen derer diese irritiert, verworfen oder eventuell neu gesetzt werden. Insofern gründet die Imagination in der vorliegenden Arbeit in der Sinnlichkeit. Zudem betont sie das körperleibliche Involviertsein in der Auseinandersetzung mit Welt und Selbst sowie im Schaffen innerer und äußerer Bilder.

Unter ›Imaginationen des Körpers‹ werden nun zunächst innere Bilder des Körpers verstanden: Bilder davon, wie Menschen von Anderen gesehen werden möchten und wie sie sich selbst sehen (möchten). In fotografischen Selbstdarstellungen können solche inneren Bilder des Körpers veräußert werden, wenngleich sie nie eins zu eins in ein materialisiertes Bild übertragen werden und

in diesem Prozess auch unerwartete und neue Bilder entstehen, die wiederum angeeignet werden können. Hier sind innere und äußere Bilder, gesellschaftlich vorhandene Körperbilder ebenso wie materialisierte Bilder des eigenen Körpers vielfältig durchwirkt. Fotografische Selbstdarstellungen sind mithin Imaginationen des Körpers, mit denen neue (Bild-)Körper und neue Realitäten erschaffen werden. In Anschluss an Lacan können sie als idealisierte Körperbilder verstanden werden, die angesichts der Unsicherheiten des Sich-Einfügens in die symbolische Ordnung der Welt eine stabilisierende Funktion übernehmen können (vgl. Kap. 6.2.1). Mit Wulf sind die ›Imaginationen des Körpers‹ nicht nur in ihrem reproduktiven Charakter, also unter dem Aspekt des Nachschaffens vorgefundener Körperbilder markiert worden, sondern auch in ihrem Potenzial des Visionierens, Überschreitens und Veränderns gesellschaftlicher Ordnungen lesbar geworden (vgl. Kap. 6.2.2). Mit ›Imaginationen des Körpers‹ wird auf Basis der empirischen Ergebnisse aber auch das körperleibliche Vermögen des Imaginierens und der körperleiblichen Produktion von (neuen) Bildern bezeichnet. In der sinnlichen Verbundenheit mit Welt entstehen innere Bilder, die vielfältig mit gesellschaftlich verfügbaren und materialisierten Bildern durchwirkt sind. In dieser Hinsicht ist auch die Körperlichkeit und Leiblichkeit der Subjektwerdung und des damit verbundenen Entwerfens eigener Bilder des Selbst deutlich geworden. Im Rahmen der Subjektwerdung werden Subjektformen – im Anfertigen von Fotografien, aber ebenso im Betrachten von Fotografien – körperleiblich erlebt und innere Bilder bestätigt und irritiert, was zu deren Bewahrung und Veränderung beiträgt (vgl. Kap. 6.2.3).

6.3 Imaginationen des Körpers zwischen Unterwerfung und Ermächtigung

Vor dem Hintergrund des subjektivierungstheoretischen Zugangs wird davon ausgegangen, dass Subjektwerdung mit der Unterwerfung unter gesellschaftliche Normen und Erwartungen einhergeht (vgl. Kap. 3.1). Des Weiteren wird theoretisch dafür sensibilisiert, dass in Subjektivierungsprozessen Veränderung angelegt ist, dass die gesellschaftlichen Normen bespielt und kritisiert werden können. Vor diesem Hintergrund arbeiten die empirischen Analysen dieser Untersuchung heraus, wie die porträtierten jungen Menschen sich in gesellschaftlichen Verhältnissen bewegen, auf welche Art und Weise sie sowohl reproduzierend als auch transformierend an Gesellschaft beteiligt sind (vgl.

Kap. 5.5). In Anschluss an den wissenschaftlichen Diskurs zu fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen, in dem eine intensive Auseinandersetzung mit Fragen der Ermächtigung nachgezeichnet werden konnte (vgl. Kap. 2.2), wird nun gefragt, inwieweit die Imaginationen des Körpers der in dieser Studie untersuchten jungen Menschen als Formen der Ermächtigung zu verstehen sind. Damit in Zusammenhang stellt sich im Umkehrschluss auch die Frage nach dem Leiden an Subjektformen und -positionen im Kontext sich mitunter gewaltförmig vollziehender Subjektivierung. Nachfolgend wird anhand der empirischen Befunde dieser Arbeit zunächst nachgezeichnet, inwieweit und wie in Subjektivierung Unbehagen und Leiden angelegt ist (Kap. 6.3.1). Zu diesem Zweck wird eine Differenzierung unterschiedlicher Intensitäten der erfahrenen Subjektivierung vorgenommen. In einem nächsten Schritt wird dann der Frage der Ermächtigung im Rahmen der fotografischen Selbstdarstellungen nachgegangen und der wissenschaftliche Diskurs in diesem Feld um ein anderes Verständnis von Ermächtigung erweitert (Kap. 6.3.2). Abschließend werden befreiende wie auch riskante Potenzialitäten der Imaginationen des Körpers diskutiert und wird ein Ausblick auf deren Bildungsrelevanz gegeben (Kap. 6.3.3).

6.3.1 Die Schwerkraft der Subjektivierung: Unbehagen mit und Leiden an Subjektformen und -positionen

Die Anerkennung durch Andere ist, so machen es die empirischen Ergebnisse deutlich, essenzielle Voraussetzung der Subjektwerdung. Entsprechend konnten unterschiedliche Adressierungserfahrungen und damit einhergehende Fremdpositionierungen junger Menschen in den vier Falldarstellungen rekonstruiert werden. Die Fremdpositionierungen können ihnen entsprechen, sie können sie zu erfüllen versuchen, sie können sich aber auch daran stören. Zu einem Subjekt gemacht zu werden, nimmt mitunter gewaltförmige Züge an. Das Sich-Unterwerfen oder das Unterworfenwerden kann mit einem »Unbehagen und Leiden an Subjektpositionen« (Wuttig 2019, S. 29) und Subjektformen einhergehen.

Machtvolle Adressierungen und damit einhergehenden Fremdpositionierungen werden in dieser Arbeit metaphorisch als ›Schwerkraft der Subjektivierung‹ gefasst. Hierzu regen die fotografischen Selbstdarstellungen der jungen Erwachsenen an, die in unterschiedlicher Hinsicht mit der Schwerkraft spielen. Am pointiertesten wird Schwerkraft in den Selbstdarstellungen von Diana thematisiert, indem sie sich im Weltraum im Rollstuhl über den all-

täglichen Belangen schwebend zu sehen gibt (vgl. Kap. 5.3.2). Aber auch Bronja bespielt die Schwerkraft in der 90-Grad-Drehung der Betonwand-Fotografie, mit der die Sehgewohnheiten der Bildbetrachtenden irritiert werden (vgl. Kap. 5.1.1.2), und Halina greift mit den Luftballonen das Motiv des Schwebens und Entschwebens auf (vgl. Kap. 5.2.1). Die Schwerkraft der Subjektivierung geht mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Anforderungen und Herausforderungen einher. Und die fotografischen Selbstdarstellungen der jungen Menschen sind als Möglichkeit zu verstehen, das Unbehagen mit und das Leiden an zugewiesenen Subjektformen und -positionen zu bearbeiten. Besonders deutlich ist ein Leiden in den Fällen Naomi*Michael und Diana. Beide machen Diskriminierungserfahrungen, die mit einem Leiden in Zusammenhang stehen. Bei Naomi*Michael sind es Fragen der Geschlechtsidentität, die auf Ablehnung stoßen und innere Konflikte befeuern, ebenso wie sie*er aufgrund einer Gehörlosigkeit von gesellschaftlicher Teilhabe ausgeschlossen ist, so z.B. von der Selbstverwirklichung im Traumberuf. Bei Diana ist es ein Leiden an dem Funktionsverlust ihrer Beine, der mit einer ›Querschnittslähmung‹ einhergeht, aber auch daran, dass sie Freund*innen verloren hat und Erfahrungen der Diskriminierung macht, die ihre gesellschaftliche Teilhabe auf verschiedenen Ebenen einschränken. Von der Gesellschaft als ›Behinderte*r‹ positioniert oder auf das ›Mannseinmüssen‹ fixiert zu werden, kann als gewaltförmige Fremdpositionierung gelesen werden, der sich Diana und Naomi*Michael nicht einfach entziehen können. Auch bei Bronja und Halina wurde die Gewaltförmigkeit von Subjektivierung deutlich. Bei Bronja wurden z.B. Mobbing Erfahrungen angeführt, die sie als nicht anererkennungswürdiges Subjekt positionieren, unter denen sie gelitten hat und die ihre Selbstdarstellungspraktiken nach wie vor begleiten. Auch die medizinische Diagnose einer Skoliose und das daran anschließende Training, die sie zu einem kranken und versehrten Subjekt machen und ihr (Körper-)Selbstbewusstsein irritieren, beschäftigen und fordern Bronja. Halina sieht sich mit der Quinceañera einem Initiationsritual in das Frau- und Erwachsensein ausgesetzt, dem sie zwar freudig entgegensieht und das sie ausgelassen begeht, das sie aber mit jungen 15 Jahren von heute auf morgen zur Frau und Erwachsenen macht, sie im Tanz mit dem Vater dem männlichen Blick vorführt und in ihr auch Unwohlsein aufkommen lässt. Insbesondere dort, wo über die zugewiesenen Subjektformen und -positionen Abwertungen vorgenommen werden, ist von (biografischen) Verletzungen auszugehen, an denen die jungen Menschen leiden. Hierbei kann in Anschluss an Färber (2019, S. 82) produktiv zwischen einer stark und schwach erfahrenen Subjektivierung unterschieden werden.

In dieser Differenzierung bringt Färber die Machtförmigkeit und Wahlmöglichkeiten des Subjektseins ins Spiel. So bezieht sie als schwach erfahrene Subjektivierung auf Rollen und Praktiken, die mehr oder weniger frei wählbar sind (wie z.B. der Beruf oder eine soziale Rolle im Rahmen einer Freizeitbeschäftigung), während sie als stark erfahrene Subjektivierung an Merkmale, Zuschreibungen und Subjektformen knüpft, die eine elementare Funktion für den Eintritt in die Gesellschaft haben (z.B. an Normen gebundene Subjektformen wie Geschlecht oder körperliche Gesundheit) (vgl. ebd., S. 82f.). Insbesondere im Kontext einer solchen als stark erfahrenen Subjektivierung, der die jungen Menschen sich nicht durch einen Akt des Wählens entziehen können und die daher gewalt- oder machtförmig in Erscheinung tritt, scheint sich ein starkes Leiden ergeben zu können.¹¹ Die Differenzierung unterschiedlich intensiv erfahrener Subjektivierung sensibilisiert dafür, dass Leiden nicht gleich Leiden ist und gesellschaftliche Erwartungen und Zumutungen sich unterschiedlich (intensiv) ausgestalten.

In der Theoretisierung der Befunde mittels der Denkfigur der ›Imaginationen des Körpers‹ (vgl. Kap. 6.2) wurde vorwiegend die stabilisierende Funktion idealisierter und optimierter Selbstdarstellungen in Social Media prononciert und wurde die anerkennende Rolle der Community in digitalen sozialen Netzwerken hervorgehoben. In den empirischen Fällen in dieser Untersuchung kommen aber auch Hinweise auf Verkennungs-, Diffamierungs- und Diskriminierungserfahrungen auf den Social-Media-Plattformen zum Tragen, die eine Schwerkraft entfalten und an denen die jungen Menschen leiden können. Es gibt zahlreiche Untersuchungen zu Cybermobbing, die über einen längeren Zeitraum und wiederholt ausgeführte Anfeindungen und Beleidigungen auf Social-Media-Plattformen in ihren Auswirkungen nachzeichnen. Diese reichen von Wut und Verängstigung bis hin zu dauerhaften emotionalen Belastungen und Traumatisierungen (vgl. zusammenfassend Katzer 2023). Weniger bekannt ist, wie junge Menschen mit Verkennungs-, Diffamierungs- und Diskriminierungserfahrungen in Social Media umgehen, die nicht das Ausmaß von Cybermobbing erreichen. Es stellt ein Forschungsdesiderat dar, mehr darüber zu erfahren, wie sich solche negativen, abwertenden Reaktionen und Kommentare zu fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen

11 Geimer (2020, S. 259f.) macht zu Recht darauf aufmerksam, dass nicht theoretisch, sondern empirisch zu bestimmen sei, welchen Adressierungserfahrungen seitens der Individuen eine besondere Stärke beigemessen wird. Die theoretische Differenzierung von Färber weist für die vorliegende Arbeit aber großes Klärungspotenzial auf.

sozialen Netzwerken (oder auch das völlige Ausbleiben von Reaktionen) auf Subjektwerdungsprozesse junger Menschen auswirken. Wie werden sie von diesen eingeordnet und wie gehen sie damit um?

In diesem Kapitel wurden die jungen Menschen innerhalb der Schwerkraft der Subjektivierung und der damit einhergehenden Fremdpositionierungen dargestellt; diesen sind sie aber, wie im nächsten Kapitel ausgeführt wird, nicht machtlos ausgeliefert.

6.3.2 Scheinbare Schwerelosigkeit: Ermächtigung in Unterwerfung

Der empirische Fallvergleich in dieser Studie hat gezeigt, dass sich die jungen Menschen in einem Dazwischen und Sowohl-als-auch gesellschaftlicher Ordnungen bewegen (vgl. Kap. 5.5). Es kommt zu einer Gleichzeitigkeit von Reproduktion und Bewahrung gesellschaftlicher Normen sowie deren Bespielung, Veränderung und Kritik. Mit ihren fotografischen Selbstdarstellungen, mit den Imaginationen des Körpers bearbeiten die jungen Menschen die unterschiedlichen Spannungsfelder und Ambivalenzen der Subjektwerdung, an denen sie im Kontext starker, gewalt- und machtförmiger Subjektivierung mitunter auch leiden. Es fragt sich nun, inwieweit dieses Irritieren, Bespielen, Verändern, Kritisieren und Dekonstruieren in seiner Gleichzeitigkeit mit dem Bewahren und Reproduzieren als Form der Ermächtigung verstanden werden kann, wie es sich in den Diskurs um Ermächtigung im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen in Social Media einordnen lässt und wie dieser weiterentwickelt werden kann.

Im Diskurs um fotografische Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken fällt zunächst auf, dass dort mit unterschiedlichen Begrifflichkeiten gearbeitet wird. Es ist von Emanzipation, Empowerment und Ermächtigung die Rede (vgl. zusammenfassend Lobinger 2016, S. 49–54), die augenscheinlich synonym verwendet werden. Im Anschluss an die in dieser Arbeit eingenommene theoretische Perspektive der Subjektivierung wird nachfolgend der Begriff der ›Ermächtigung‹ favorisiert.¹² Im Diskurs um fotografische Selbstdarstellungen in Social Media, so führt Lobinger (2016,

12 Die angeführten Begriffe, insbesondere Emanzipation und Empowerment, werden sehr kontrovers diskutiert. Dabei ist z.B. festzustellen, dass, während im *Handbuch Soziale Arbeit, Sozialpädagogik* noch ein Artikel zu Emanzipation enthalten war (vgl. Maurer 2005), dieser in den darauffolgenden Neuauflagen des *Handbuch Soziale Arbeit* entfiel und ersetzt wurde durch einen Artikel zu Empowerment (vgl. Seckinger 2018). Dies macht das Konzept des Empowerments nicht zum besseren oder überzeugende-

S. 53f.) aus, werden grob zwei unterschiedliche Auffassungen von Ermächtigung diskutiert. Das eine Verständnis rekurriert auf eine subjektive Ebene, auf der es darum geht, inwieweit sich die User*innen im Zusammenhang mit fotografischen Selbstdarstellungen ermächtigt fühlen, also ein »persönliches Gefühl von Macht und Kontrolle« (ebd., S. 53) erfahren. Das andere Verständnis von Ermächtigung setzt am Endprodukt, also der erstellten Fotografie an und erkennt Ermächtigung nur dann, wenn diese sich in der Visualisierung niederschlägt, wenn also »hegemoniale Repräsentationskonventionen« (ebd., S. 52) und gesellschaftliche Ordnungsverhältnisse herausgefordert und nicht einfach reproduziert werden.

Im Rahmen der Interviews mit den jungen Menschen wird sehr deutlich, dass die fotografischen Selbstdarstellungen ein subjektiv ermächtigendes Gefühl hervorrufen können. Die Imaginationen des Körpers bieten den jungen Menschen die Möglichkeit, den erfahrenen Adressierungen und damit einhergehenden Fremdpositionierungen, an denen sie mitunter leiden, andere Bilder von sich entgegenzuhalten, sich anders und neu zu imaginieren und sich dieser Bilder in diesem Akt vergewissern zu können – ebenso wie mit den Bildern widersprüchliche gesellschaftliche Normen austariert werden können. Es zeigen sich im Fallvergleich dieser Arbeit (vgl. Kap. 5.5) unterschiedliche Momente subjektiver Ermächtigung: etwa die Möglichkeit, sich von Fremdpositionierungen zu distanzieren und sich zu seinen eigenen Bedingungen mit dem Erwachsen- und Frauwerden auseinanderzusetzen, das Erwachsensein für sich einzufordern, oder die Erfahrung, dass der eigene Körper schön, attraktiv, jung, makellos und unversehrt sein kann. Diese Momente bleiben aber den gesellschaftlichen Erwartungen und Normen verhaftet.

Vor dem Hintergrund dieser empirischen Ergebnisse soll dazu angeregt werden, Ermächtigung anders zu verstehen und ihren Ausgangspunkt vom Körper bzw. Leib her zu denken. In der Auseinandersetzung mit der Selbstoptimierung (des Frauenkörpers) haben u.a. Abraham (2012) und Wuttig (2014) Emanzipation anders und für die Überlegungen zu Ermächtigung in der vorliegenden Arbeit weiterführend kontextualisiert. Beide konstatieren einen Selbstoptimierungsimperativ neoliberaler Gesellschaften, der am vermeintlich defizitären Körper ansetzt (vgl. Abraham 2012, S. 288; Wuttig 2014, S. 3). Die Investition in den Körper wird hierbei als »Emanzipation vom Körper« (Abraham 2012, S. 288, Herv. i.O.) gelesen, die sich in gewisser

ren, denn auch dieses wird sehr kritisch diskutiert (vgl. zusammenfassend Heite 2015, S. 161–165).

Weise gegen den Körper vollzieht. Vor diesem Hintergrund führen sie in ein Verständnis von Emanzipation ein, das den Körper und vor allem den Leib mitdenkt. So kann es Abraham zufolge nicht genügen, sich »zum Vollstrecker der eigenen Verdinglichung« (ebd., S. 295) zu machen, also den Körper in der Selbstoptimierung selbst zum Objekt zu machen, statt (nur) von Anderen objektiviert zu werden. Vielmehr gehe es darum, das (aktivere) Formen und das (passivere) Geformtwerden in eine Balance zu bringen (vgl. ebd., S. 296f.). Hierfür sei eine Emanzipation grundlegend, »die mit dem Körper und nicht gegen den Körper geschieht« (ebd., S. 297, Herv. i.O.). Abraham sieht die Notwendigkeit, sich von der Normierung des Körpers, seiner Abwertung und Herabsetzung zu lösen. Der Körper solle leiblich erlebt und gelebt und nicht zu einem Bild gemacht werden (vgl. ebd.). Nun, so ließe sie einwenden, ist es genau dies, was mit fotografischen Selbstdarstellungen in Social Media geschieht: Der Körper wird zum Bild gemacht. Diese Körperbilder, so haben die empirischen Befunde dieser Arbeit gezeigt, sind in höchstem Maße an normierten Körperidealen orientiert. Gleichwohl werden diese Ideale auch aufgebrochen, wird eine starke und unabhängige Weiblichkeit performiert oder wird ein femininer männlicher Körper gezeigt. Darüber hinaus werden im Anfertigen und im Betrachten von fotografischen Selbstdarstellungen Subjektformen und -positionen körperleiblich erlebt (vgl. Kap. 6.2.3). So ist es nicht nur möglich, sich (anders) zu imaginieren, sondern auch »sich zu spüren, sich körperlich-leiblich als ganz und schön, als potent und vielgestaltig und erlebnisfähig wahrzunehmen und aus dieser Sicherheit, Vitalität und Stärke heraus zu handeln« (ebd., S. 287, Herv. i.O.). Im Erleben dieser Facetten des Subjekts können fotografische Selbstdarstellungen für die jungen Menschen dann Formen der persönlichen Ermächtigung darstellen.

Emanzipation wird von Abraham als Freiheit oder Befreiung und insoweit in Bezug auf aufklärerische Schlüsselkategorien wie Selbstbestimmung und Autonomie diskutiert, die mit Wuttig (2014) weiter reflektiert werden können. Sie macht nämlich deutlich, dass Selbstbestimmung nicht einfach gleichgesetzt werden könne mit Freiheit, da Selbstbestimmung in einer neoliberalen Gesellschaft auch als Herrschaftsverhältnis zu verstehen sei (vgl. Wuttig 2014, S. 8f.; siehe auch Heite 2015, S. 160f.). Daraus könnte einerseits folgen, dass »als (neue) Emanzipationsstrategie die imperativistische Formel der Selbstbestimmung womöglich selbst unterlaufen werden« (Wuttig 2014, S. 9) müsse. Andererseits wähnt Wuttig in Anschluss an Abraham (2012, S. 288), dass es auch ausreichen könnte, die zunehmende Warenförmigkeit des Körpers infrage zu stellen. Potenzial ortet sie diesbezüglich darin, »einen kreativen Bezug

zum eigenen spürbaren Körper zu beleben« und »die leiblich-sinnliche verletzbar Dimension als ethische, als kritische Kraft ins Feld zu führen« (Wuttig 2014, S. 9).¹³ So kann die körperleibliche Seinsweise, das Getroffensein von Gesellschaft dazu beitragen, gesellschaftliche Erwartungen und Zumutungen zu spüren, um diese in der Folge zurückweisen zu können. Selbstbestimmung wird dann nicht verstanden als eine Bestimmung über den Körper, sondern als »das interessierte Entdecken und Verstehen des Körpers« (Abraham 2012, S. 288), über das ein reflektiertes Verhältnis zu sich selbst und zur Gesellschaft möglich wird. Bei den jungen Menschen, die in dieser Arbeit porträtiert sind, ist das körperleibliche Spüren und Empfinden in seiner Bedeutung für die Subjektwerdung sehr deutlich geworden. Infolge von Adressierungserfahrungen und damit einhergehenden Fremdpositionierungen kann es zu Unbehagen und Leiden kommen, die zu Widerständigkeit gegen die erfahrenen Positionierungen, zum Entwerfen von eigenen oder anderen Bildern von sich führen können. So bestimmen die jungen Menschen (mit), wer sie (in der Gesellschaft) sind und wie sie von anderen gesehen werden. Sowohl im Anfertigen als auch im Betrachten von fotografischen Selbstdarstellungen vermögen sie sich in Subjektformen und -positionen leiblich zu erleben und können sich dadurch unter Umständen persönlich ermächtigen.

Damit reproduzieren die jungen Menschen einerseits gesellschaftliche Normen, andererseits können sie diese auch bespielen, verändern und kritisieren. Am kontroversesten präsentiert sich in den untersuchten Fotografien die Darstellung von Geschlecht. So wurde im Fallvergleich diskutiert, wie in der Darstellung von Geschlecht Stereotypen reproduziert und aufrechterhalten bleiben, wie zugleich aber auch die Objektivierung des weiblichen Körpers dekonstruiert oder der männliche Körper feminisiert wird. Am deutlichsten äußert Diana mit ihren Fotografien zu Positivity im Rollstuhl Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen, die den behinderten Körper abwerten und ihn von gesellschaftlicher Teilhabe ausschließen. Sie bleibt dabei aber am normierten Leistungskörper, dem schönen, attraktiven, jungen und makellosen Körper orientiert und dekonstruiert diesen nicht. Im Zeigen eines ›behinderten Körpers‹, der zugleich als schöner und attraktiver Frauenkörper hergestellt wird, wird deutlich, wie es nicht nur innerhalb einer gesellschaftlichen Strukturkategorie zu einer Gleichzeitigkeit von Unterwerfung und

13 Daran anschließend könnten mit Laner (2019a) die kritischen Praktiken des Körpers phänomenologisch weiter ausgearbeitet werden.

Ermächtigung kommt, sondern ebenso im Zusammenwirken gesellschaftlicher Strukturkategorien. So ist es möglich, schön und attraktiv zu sein und gerade damit gesellschaftlichen Vorstellungen von bestimmten (etwa ›behinderten‹) Körpern nicht nur zu entsprechen, sondern diese zu irritieren und zu überschreiten. Entsprechend haben Mörgen und Schär (2018) herausgearbeitet, wie sich innerhalb digitaler sozialer Netzwerke heterotopische Räume (vgl. Foucault 2013 [1966]) formieren, in denen mittels fotografischer Selbstdarstellungen gesellschaftliche Normen und Körperordnungen reproduziert wie auch bespielt werden (vgl. Mörgen/Schär 2018, S. 122). Das mit dem emanzipatorischen Moment ›gleichzeitige‹ Moment von Unterwerfung unter gesellschaftliche Normen, das im Bedienen von Geschlechterstereotypen wirksam wird (vgl. hierzu auch Wellgraf 2018, S. 125f.), führt im Diskurs um fotografische Selbstdarstellungen in Social Media dazu, dass ihnen zuweilen das ermächtigende Potenzial abgesprochen wird (vgl. Lobinger 2016, S. 54). Dies findet sich etwa in Bezug auf die gesellschaftliche Strukturkategorie Geschlecht in der Kritik an einem ›Popfeminismus‹ wieder, der zu wenig die gesellschaftliche Ordnung hinterfrage, der zu wenig Gesellschaftskritik sei (vgl. Kohout 2019, S. 50).

Dabei, so Lobinger (2016, S. 53f.) in Anschluss an Tiidenberg und Gómez Cruz (2015), liegt in der persönlichen Ermächtigung die Möglichkeit, den gesellschaftlichen Diskurs und die Art und Weise, wie wir sehen, zu beeinflussen. Dem gehen leibliche Prozesse und das Verstehen des eigenen Körpers in der Wirkmächtigkeit der gesellschaftlichen Ordnung voraus. In Anschluss an Butler (1991, 2009) kann erst in der Unterwerfung unter Subjektnormen jene Handlungsmächtigkeit entwickelt werden, auf deren Basis Subjektformen und -positionen ausgelotet und verändert werden können. Es geht dann darum, in den gegebenen Verhältnissen Möglichkeiten zu finden, nicht total unterworfen zu sein bzw. »nicht dermaßen regiert zu werden« (Foucault 1992, S. 12), mithin Zwischenzustände von Unterwerfung und Ermächtigung zu beleben. Und so pointiert Meuser in Anschluss an Villa (2008, S. 250): »Selbstermächtigung und Unterwerfung unter soziale Normen stellen keinen Gegensatz dar, sie sind nicht voneinander zu trennen« (Meuser 2014, S. 78). Die mit den fotografischen Selbstdarstellungen dieser Studie untersuchten Motive der Schwerelosigkeit bleiben stets an die Schwerkraft der Subjektivierung gebunden. So scheint das Motiv der Schwerelosigkeit im Sinne der Übergegensätzlichkeiten in den Bildern immer auch im Zusammenspiel mit der Schwerkraft auf.

Bedeutend in Bezug auf die Frage nach einer Ermächtigung über persönliche Bezugspunkte hinaus scheint nun aber die Wirkung und Verbreitung der Fotografien zu sein – im Sinne der Möglichkeit einer Solidarisierung der Unterworfenen und Leidenden. So wird Emanzipation mitunter als solidarisches Projekt gefasst. Dieses wird aktuell insbesondere deswegen in Gefahr gesehen, weil die neoliberale Gesellschaft mit ihrem Fokus auf Leistung und Erfolg des*der Einzelnen die Konkurrenz betont und Tendenzen der Entsolidarisierung begünstigt (vgl. Abraham 2012, S. 290f.; Wuttig 2014, S. 3). Die Imaginationen der Körper der jungen Menschen lassen sich als ein Konkurrenieren auf Aufmerksamkeitsmärkten verstehen (vgl. Kap. 2.2). Im Kontext des konjunktiven Erfahrungsraums, den Diana für Menschen im Rollstuhl schafft, finden sich aber auch Prozesse der Solidarisierung in Social Media. Darüber hinaus arbeitet Diana an einer Sensibilisierung von Menschen ohne ›Behinderung‹ und ist ihr auf Wachstum angelegtes Instagram-Profil dazu in der Lage, ein immer größeres Publikum zu erreichen. Offenbleiben muss an dieser Stelle, wie die Bilder seitens der Bildbetrachtenden rezipiert werden und welche Wirkung sie (langfristig) zu entfalten vermögen. Es gibt unterschiedliche Studien zur Rezeption medialer Bilder aus Fernsehen, Werbung und Social Media und deren negative Auswirkungen auf das Selbstempfinden von jungen Menschen (vgl. u.a. Fardouly et al. 2015; MaLisa Stiftung 2019; Mikos/Winter/Hoffmann 2007; Tiggemann/Slater 2014). Im Fokus stehen hierbei Schönheits- und Attraktivitätsnormen sowie Geschlechterstereotype als hegemoniale Darstellungsweisen, an denen die jungen Menschen sich orientieren und messen. Ein Forschungsdesiderat wäre es vor diesem Hintergrund, die Rezeption von mit hegemonialen Mustern brechenden Darstellungsweisen (durch Influencer*innen) zu untersuchen, so wie es z.B. aus der Body-Positivity-Bewegung bekannt ist oder so wie es Diana z.B. mit dem von ihr performierten Bild von einer Frau mit einer ›Behinderung‹ tut. Es ist von Interesse, mehr darüber zu erfahren, wer die Rezipient*innen sind, wie die Bilder unmittelbar auf sie wirken, wie hierüber konjunktive Erfahrungsräume und ggf. Solidarität geschaffen werden, was diese Erfahrungsräume wiederum bei den Rezipient*innen bewirken und inwieweit sie zu nachhaltigen Veränderungen hegemonialer Bilder in der Gesellschaft beitragen können. In dieser Studie haben sich sowohl Tendenzen gefunden, die Botschaften von Diana zu verkennen, indem die Fotografien auf die attraktive Darstellung reduziert werden, als auch die dargestellte Leistung anzuerkennen.

6.3.3 Imaginationen des Körpers als befreiende und riskante Potenzialität mit Bildungsrelevanz

Abschließend stellt sich die Frage, was die Denkfigur der Imaginationen des Körpers, die in dieser Studie erarbeitet wurde, über das Aufwachsen und Leben junger Menschen in einer Bildgesellschaft aussagt. Die jungen Menschen machen ihre Körper zum Bild, wie es für die Bildgesellschaft charakteristisch ist (vgl. Kap. 1). Während im Rahmen der Bildgesellschaft aber von einem materiellen Bildbegriff die Rede ist, wurde dieser in dieser Arbeit ausgeweitet auf die inneren, imaginierten Bilder, mit denen sich die jungen Menschen kompetent in der Bildgesellschaft bewegen. Sie reproduzieren neoliberale Leistungskörper und loten zugleich Subjektformen und -positionen aus, überschreiten und verändern sie. Mithin weisen die Imaginationen des Körpers eine befreiende Potenzialität auf, ebenso wie sie – wie im Folgenden ausgeführt wird – auch als riskante Potenzialität zu fassen sind.

Imaginationen des Körpers sind als ›riskante Potenzialitäten‹ zu verstehen, weil Imaginationen als Ermächtigung scheitern können, gerade weil sie auf eine Potenzialität verweisen. Eine Subjektform zu erreichen oder zu sein, eine Subjektform zu überschreiten, kann verpasst oder nicht in der anvisierten Vollständigkeit realisiert werden. Imaginationen, in denen sich Sehnsüchte, Wünsche und Träume manifestieren, sind dem Risiko ausgesetzt, »Enttäuschung und Frustration, Überforderung und Neid, Angst, Verzweiflung und Sinnlosigkeit« (Reckwitz 2019, S. 206) zu generieren. Durch solche Imaginationen des Körpers können mithin Phantasmen erzeugt werden, denen »das reale eigene Leben – außer vielleicht in bestimmten, herausgehobenen Momenten – kaum je genügt« (ebd., S. 204). Social Media und die Imaginationen des Körpers können in dieser Hinsicht eine Flucht darstellen, um die aktuelle Lebenssituation zu überblenden. Des Weiteren ist im Kontext von Subjektivierung »Anerkennung als gelingende Anerkennung gar nicht möglich [...]: Weil in Anerkennung der Anerkannte [oder die Anerkannte] immer als jemand Bestimmter anerkannt wird, ist er [oder sie] als immer auch Unbestimmter [oder Unbestimmte] bzw. sich anders Bestimmender [oder Bestimmende] auch immer verkannt« (Ricken 2013, S. 92). Die jungen Menschen verkennen sich, so ließe sich in Anschluss an Lacan formulieren, nicht nur imaginär selbst (vgl. Kap. 6.2.1), sie werden auch von anderen zwangsläufig immer verkannt. Dies zeigt sich in den Fremdpositionierungen, denen sich die jungen Menschen durch ihre Imaginationen des Körpers entziehen; es wird aber auch nicht einfach geheilt durch fotografische Selbstdarstellungen, denn auch darin machen die

jungen Menschen immer wieder Verkennungserfahrungen, etwa wenn unabhängige und starke Frauen ungeachtet der Darstellung ihrer Leistungen auf ihre Attraktivität reduziert oder als »Puppen« bezeichnet werden.

Die Imaginationen des Körpers, als welche die fotografischen Selbstdarstellungen junger Menschen in digitalen sozialen Netzwerken hier gedeutet wurden, bergen aber in verschiedenerlei Hinsicht befreiendes Potenzial. Wie anhand des Diskurses um Ermächtigung im vorhergehenden Kapitel deutlich wurde (vgl. Kap. 6.3.2), können sich die jungen Menschen in bestimmter Weise sichtbar machen, sie können sich zeigen, wie sie gesehen werden möchten, und können imaginieren, wer sie sind, sein möchten oder sein könnten. Sie können sich in unterschiedlichen Facetten darstellen, wie es im Alltag nicht (immer) möglich ist oder nicht (immer) gelingt. Sie skizzieren Zukünftiges, nach dem sie sich sehnen, das sie sich wünschen, ebenso wie sie Fremdpositionierungen bearbeiten, an denen sie leiden oder die ihnen Unbehagen bereiten. Im Sichtbarmachen spielt in diesem Zusammenhang immer auch das Unsichtbarmachen eine Rolle. Zeigen und Verbergen sind konstitutiv aufeinander bezogen (vgl. auch Carnap/Flasche 2022, S. 50; Ernst 2012; Reißmann 2015, S. 210ff.). Social Media und fotografische Selbstdarstellungen stellen »digitale Möglichkeitsräume« (Benzel/Busch/King 2021, S. 10) dar, die zugleich immer auch begrenzt sind, insofern sie z.B. an Idealisierung und Optimierung, am neoliberalen Leistungssubjekt orientiert sind (vgl. ebd.). In diese Möglichkeitsräume können Sehnsüchte, Wünsche und Träume projiziert, in ihnen können Unsicherheiten und Ängste austariert werden (vgl. Przyborski/Slunecko 2012, S. 22; Kap. 6.2.1). Auf diese Weise können die jungen Menschen etwas in sich entdecken, etwas thematisieren oder etwas verdeutlichen, was sie nicht immer sind, was sie (noch) nicht sind oder was sie vielleicht auch nie sein werden. Sie gestehen sich Transformativmöglichkeiten und -fähigkeiten zu und überschreiten das Mögliche mit den Imaginationen des Körpers zuweilen auch. Dabei bieten sie mit dem Posten ihrer Fotografien in digitalen sozialen Netzwerken nicht nur sich die Möglichkeit, in sich etwas zu entdecken, sondern sie bieten sie auch Anderen. Insofern Bilder immer eine Polysemie aufweisen, ist hierin auch eine Unmöglichkeit angelegt, sehen andere in der Fotografie womöglich etwas Anderes. Durch Imaginationen des Körpers können die jungen Menschen Erfahrungen ausdrücken, die für sie nicht oder nur schwer verbalisierbar sind. So können Fotografien als Medien verstanden werden, die gerade »im Potenzial der Darstellung von Übergegensätzlichkeit als Spezifikum des Bildes« (Przyborski 2018, S. 289) die Möglichkeit bieten, die widersprüchlichen gesellschaftlichen

Anforderungen und die Spannungen und Mehrdeutigkeiten der Subjektwerdung darzustellen. In dieser Hinsicht heißt Fotografieren »sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt [und zu sich] setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet« (Sontag 2018 [1980], S. 10). In Situationen der Machtlosigkeit und Unterdrückung existiert mithin das Potenzial, sich über Imaginationen des Körpers alleine, aber auch solidarisch zu ermächtigen. Imagination ist ein nicht zu unterschätzendes Bildungsvermögen in der Auseinandersetzung mit Selbst und Welt. Es bedarf der Imagination, um die Welt »in kritisch utopischer Absicht zu problematisieren« (Maurer 2018, S. 22), ein anderes Selbst und eine andere Welt zu visionieren (vgl. ebd.).

Abschließend – im Sinne eines Ausblickes – lassen sich die Auseinandersetzungen junger Menschen mit Welt und Selbst im Kontext der Imaginationen des Körpers in ihrer Bildungsrelevanz markieren. Die Imaginationen werden als bildungsrelevant angesehen, insofern in ihnen die Möglichkeit zur Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen angelegt ist. Die jungen Menschen bewegen sich in komplexen und widersprüchlichen gesellschaftlichen Anforderungen und Herausforderungen, innerhalb derer sie sich positionieren (müssen) und innerhalb derer sie positioniert werden. Sie machen unterschiedliche Erfahrungen, die sie körperlich erleben und spüren und zu denen sie sich mit ihren Imaginationen des Körpers verhalten. Diese Herausforderungen können sie nicht oder kaum sprachlich bewältigen. Sie bearbeiten sie im Medium des Bildes im Rahmen (biografischer) Bildungsprozesse in einem sozialen Raum (vgl. Bütow/Kahl/Stach 2013; Bütow/Schär 2019, S. 53f.). Die jungen Menschen in dieser Studie im Spezifischen und die jungen Menschen, die sich fotografisch in Social Media selbst darstellen, im Allgemeinen werden mit ihren Imaginationen des Körpers in ihrer Vulnerabilität erkennbar, zugleich ist aber auch ihre Stärke unübersehbar. Sie vollziehen (Selbst-)Bildungsprozesse, die bewahrend und verändernd, kreativ und innovativ, riskant und befreiend sind.

7 Literatur

- Abraham, Anke (2002). *Der Körper im biographischen Kontext. Ein wissenssoziologischer Beitrag*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Abraham, Anke (2012). Emanzipatorische Ambivalenzen in den Körperpraxen von Mädchen und Frauen. Plädoyer für ein alternatives Emanzipationsverständnis. In: Birkle, Carmen/Kahl, Ramona/Ludwig, Gundula/Maurer, Susanne (Hg.). *Emanzipation und feministische Politiken. Verwicklungen, Verwerfungen, Verwandlungen*. Sulzbach, Taunus: Ulrike Helmer. S. 283–300.
- Albury, Kath (2015). Selfies, Sexts, and Sneaky Hats: Young People's Understandings of Gendered Practices of Self-Representation. In: *International Journal of Communication*. 9. Jg. S. 1734–1745.
- Alkemeyer, Thomas (2013). Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umrisse einer praxeologischen Analytik. In: Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.). *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript. S. 33–68.
- Alkemeyer, Thomas/Villa, Paula-Irene (2010). Somatischer Eigensinn? Kritische Anmerkungen zu Diskurs- und Gouvernementalitätsforschung aus subjektivationstheoretischer und praxeologischer Perspektive. In: Angermüller, Johannes/Dyk, Silke van (Hg.). *Diskursanalyse meets Gouvernementalitätsforschung. Perspektiven auf das Verhältnis von Subjekt, Sprache, Macht und Wissen*. Frankfurt a.M., New York: Campus. S. 315–335.
- Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (2013a). Einleitung. In: Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.). *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript. S. 9–30.
- Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (2013b) (Hg.). *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript.

- Allert, Tilman/Dausien, Bettina/Mey, Günter/Reichertz, Jo/Riemann, Gerhard (2014). Forschungswerkstätten – Programme, Potenziale, Probleme, Perspektiven. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hg.). *Qualitative Forschung. Analysen und Diskussionen – 10 Jahre Berliner Methodentreffs*. Wiesbaden: Springer VS. S. 291–316.
- Althans, Birgit (2010). Zur anthropologischen Notwendigkeit des Verkennens. Jacques Lacans »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«. In: Jörissen, Benjamin/Zirfas, Jörg (Hg.). *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 55–67.
- Althusser, Louis (1977). *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung.
- Amann, Klaus/Hirschauer, Stefan (1997). Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm. In: Hirschauer, Stefan/Amann, Klaus (Hg.). *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 7–52.
- Arantes, Lydia Maria (2014). Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung. In: Arantes, Lydia Maria/Rieger, Elisa (Hg.). *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methoden in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen*. Bielefeld: transcript. S. 23–38.
- Astheimer, Jörg (2008). *Qualitative Bildanalyse. Methodische Verfahrensweisen und Techniken zur Analyse von Fotografien*. Baden-Baden: Nomos.
- Astheimer, Jörg (2010). Doku-Glamour. (Semi-)Professionelle Nightlife-Fotografie und ihre Inszenierungen. In: Neumann-Braun, Klaus/Astheimer, Jörg (Hg.). *Doku-Glamour im Web 2.0. Party-Portale und ihre Bilderwelten*. Baden-Baden: Nomos. S. 163–185.
- Autenrieth, Ulla (2014a). Die Bilderwelten der Social Network Sites. Bildzentrierte Darstellungsstrategien, Freundschaftskommunikation und Handlungsorientierungen von Jugendlichen auf Facebook und Co. Baden-Baden: Nomos.
- Autenrieth, Ulla (2014b). Das Phänomen »Selfie«. Handlungsorientierungen und Herausforderungen der fotografischen Selbstinszenierung von Jugendlichen im Social Web. In: Lauffer, Jürgen/Röllecke, Renate (Hg.). *Lieben, Liken, Spielen. Digitale Kommunikation und Selbstdarstellung Jugendlicher heute*. München: kopaed. S. 52–59.

- Autenrieth, Ulla (2019). Bilder in medial vermittelter Alltagskommunikation
In: Lobinger, Katharina (Hg.). *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung*. Wiesbaden: Springer VS. S. 249–268.
- Avanzino, Natalie (2010). Sexy Pose, Landesflagge und viel nackte Haut. Erschienen am 02.11.2010. In: *Neue Züricher Zeitung*. URL: <https://www.nzz.ch/sexy-pose-landesflagge-und-viel-nackte-haut-1.8230025> [letzter Zugriff: 12.01.2023].
- Bakels, Elena/Nentwig-Gesemann, Iris (2019). Dokumentarische Interpretation von Kinderzeichnungen: Kinder malen ihre KiTa. In: *Fallarchiv Kindheitspädagogische Forschung*. 2. Jg. (1). S. 3–28.
- Barthes, Roland (2019 [1989]). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baumeler, Carmen (2003). Dissens in der kommunikativen Validierung – Eine Absage an die Güte wissenschaftlicher Forschung? In: *Sozialer Sinn*. (2). S. 313–329.
- Belting, Hans (2002). Mediale Körper. Neue Fragen an das Bild. In: Wulf, Christoph/Kamper, Dietmar (Hg.). *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*. Berlin: Dietrich Reimer. S. 739–747.
- Belting, Hans (2005). Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen. Aus der Vorgeschichte der Semiotik. In: Majetschak, Stefan (Hg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. Paderborn: Wilhelm Fink. S. 31–47.
- Belting, Hans (2011). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink.
- Bendix, Regina (2006). Was über das Auge hinausgeht: Zur Rolle der Sinne in der ethnographischen Forschung. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*. 102. Jg. (1). S. 71–84.
- Benzel, Susanne/Busch, Katarina/King, Vera (2021). Kindheit, Jugend, Körper. In: Krüger, Heinz-Hermann/Grunert, Cathleen/Ludwig, Katja (Hg.). *Handbuch Kindheits- und Jugendforschung*. Wiesbaden: Springer VS. S. 1–16.
- Berg, Alena/Schierbaum, Anja/Fuchs, Thorsten (2020). Aspekte der Jugendforschung. In: Fuchs, Thorsten/Schierbaum, Anja/Berg, Alena (Hg.). *Jugend, Familie und Generationen im Wandel*. Wiesbaden: Springer VS. S. 3–8.
- Bergmann, Jörg R. (1985). Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit. Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie. In: Bonß, Wolfgang/Hartmann, Heinz (Hg.). *Entzauberte Wissenschaft. Zur*

- Realität und Geltung soziologischer Forschung. Göttingen: Otto Schwartz. S. 299–320.
- Bernath, Jael/Suter, Lilian/Waller, Gregor/Külling, Céline/Willemse, Isabel/Süss, Daniel (2020). JAMES. Jugend, Aktivitäten, Medien – Erhebung Schweiz. Ergebnisbericht zur JAMES-Studie 2020. Zürich: ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften.
- Biesta, Gert/Field, John/Tedder, Michael (2010). A Time for Learning: Representations of Time and the Temporal Dimensions of Learning Through the Lifecourse. In: Zeitschrift für Pädagogik. 56. Jg. (3). S. 317–327.
- Blech, Jörg/Bonstein, Julia/Dworschak, Manfred/Evers, Marco/Kneip, Ansbert/Müller, Martin U./Schmitt, Stefan/Schmundt, Hilmar (2009). Nackt unter Freunden. In: Der Spiegel. (10). URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-64385862.html> [letzter Zugriff: 12.01.2023].
- Boehm, Gottfried (2007). Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: BUP.
- Boehm, Gottfried (1994) (Hg.). Was ist ein Bild? München: W. Fink.
- Bohnsack, Ralf (1989). Generation, Milieu und Geschlecht. Opladen: Leske + Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2003). Dokumentarische Methode und sozialwissenschaftliche Hermeneutik. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft. 6. Jg. (4). S. 550–570.
- Bohnsack, Ralf (2007a). Das Verhältnis von Bild- und Textinterpretation in der qualitativen Sozialforschung. In: Friebertshäuser, Barbara/Felden, Heide von/Schäffer, Burkhard (Hg.). Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft. Opladen: Barbara Budrich. S. 21–45.
- Bohnsack, Ralf (2007b). Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: Bohnsack, Ralf/Nentwig-Gesemann, Iris/Nohl, Arnd-Michael (Hg.). Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. 2., erw. und aktual. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 69–91.
- Bohnsack, Ralf (2009). Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Opladen, Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2010). Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. 8. Aufl. Opladen, Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2011a). Dokumentarische Methode. In: Bohnsack, Ralf/Marotzki, Winfried/Meuser, Michael (Hg.). Hauptbegriffe Qualitativer So-

- zialforschung. 3., durchges. Aufl. Opladen, Farmington Hills: Barbara Budrich. S. 40–44.
- Bohnsack, Ralf (2011b). Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. 2., durchges.u. aktual. Aufl. Opladen, Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2014a). Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. 9. Aufl. Opladen, Toronto: Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2014b). Habitus, Norm und Identität. In: Helsper, Werner/Kramer, Rolf-Torsten/Thiersch, Sven (Hg.). Schülerhabitus. Theoretische und empirische Analysen zum Bourdieuschen Theorem der kulturellen Passung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 33–55.
- Bohnsack, Ralf (2017a). Praxeologische Wissenssoziologie. Opladen, Toronto: Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2017b). Fotointerpretation. In: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.). Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge. Wiesbaden: Springer VS. S. 423–441.
- Bohnsack, Ralf/Przyborski, Aglaja (2015). Pose, Lifestyle und Habitus in der Ikonik. In: Bohnsack, Ralf/Michel, Burkard/Przyborski, Aglaja (Hg.). Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 343–363.
- Bohnsack, Ralf/Loos, Peter/Schäffer, Burkhard/Städler, Klaus/Wild, Bodo (1995). Die Suche nach Gemeinsamkeit und die Gewalt der Gruppe. Hooligans, Musikgruppen und andere Jugendcliquen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Boll, Tobias (2019). Autopornografie. Eine Autoethnografie mediatisierter Körper. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Bönisch-Brednich, Brigitte (2012). Autoethnografie. Neue Ansätze zur Subjektivität in kulturanthropologischer Forschung. In: Zeitschrift für Volkskunde. 108. Jg. S. 47–63.
- Bourdieu, Pierre (1987). Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1999). Die Regeln der Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2020). Die männliche Herrschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- boyd, danah (2007). Why Youth (Heart) Social Network Sites: The Role of Networked Publics in Teenage Social Life. In: Buckingham, David (Hg.).

- MacArthur Foundation Series on Digital Learning – Youth, Identity, and Digital Media Volume. Cambridge: MIT.
- boyd, danah (2008). *Taken Out of Context. American Teen Sociality in Networked Publics*. Dissertation. University of California. Berkeley. URL: <https://www.danah.org/papers/TakenOutOfContext.pdf> [letzter Zugriff: 12.01.2023].
- boyd, danah/Ellison, Nicole B. (2008). *Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship*. In: *Journal of Computer-Mediated Communication*. 13. Jg. (1). S. 210–230.
- Braun, Christoph (2010). *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*. 3. Aufl. Berlin: Parodos.
- Breckner, Roswitha (2010). *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha (2013). *Geschlechter Un/Ordnung im Bild. Visuelle Segmentanalyse als Zugang zur leiblichen Performativität bildlicher Darstellungen*. In: Bereswill, Mechthild/Liebsch, Katharina (Hg.). *Geschlecht (re)konstruieren. Zur methodologischen und methodischen Produktivität der Frauen- und Geschlechterforschung*. Münster: Westfälisches Dampfboot. S. 172–195.
- Breidenstein, Georg/Hirschauer, Stefan/Kalthoff, Herbert/Nieswand, Boris (2015). *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. 2., überarb. Aufl. Konstanz, München: UVK.
- Bröckling, Ulrich (2013). *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brunazzi, Roberto/Raab, Michael/Willenegger, Moritz (2010). *Bravo Gala! User und ihre privaten Bilder im Horizont von internationalem Starkult*. In: Neumann-Braun, Klaus/Astheimer, Jörg (Hg.). *Doku-Glamour im Web 2.0. Party-Portale und ihre Bilderwelten*. Baden-Baden: Nomos. S. 187–210.
- Buchner-Fuhs, Jutta (1997). *Die Fotobefragung – eine kulturwissenschaftliche Interviewmethode?* In: *Zeitschrift für Volkskunde*. 93. Jg. S. 189–216.
- Bücken, Milena (2023). *Sexting und Pornografie: Wenn Intimität und der Konsum von digitalen pornografischen Inhalten zur Gefahr für das Kindeswohl werden*. In: Biesel, Kay/Burkhard, Paul/Heeg, Rahel/Steiner, Oliver (Hg.). *Digitale Kindeswohlgefährdung. Herausforderungen und Antworten für die Soziale Arbeit*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 71–89.

- Bührmann, Andrea D./Schneider, Werner (2008). Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld: transcript.
- Burghard, Anna Bea/Magyar-Haas, Veronika/Mörgen, Rebecca (2014). Körper-Leibliche Dimensionen der Konstituierung von Grenzen. In: Soziale Passagen. 6. Jg. S. 107–123.
- Burkart, Günter/Meyer, Nikolaus (2016). Bilder, Abbilder, Fotografien, Welten, Räume und Metaphern oder: Versuche zu einem entgrenzten Medium. In: Burkart, Günter/Meyer, Nikolaus (Hg.). »Die Welt anhalten«. Von Bildern, Fotografie und Wissenschaft. Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 10–15.
- Burri, Regula Valérie (2016). Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen. In: Zeitschrift für Soziologie. 37. Jg. (4). S. 342–358.
- Busch, Lothar (1997). Unbewußte Selbstbilder. Grundlagen und Methodik der psychodiagnostischen Bildanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Butler, Judith (1991). Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997). Körper von Gewicht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2001). Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2005). Giving an Account of Oneself. New York: Fordham University Press.
- Butler, Judith (2009). Die Macht der Geschlechternormen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bütow, Birgit (2006). Mädchen in Cliques. Sozialräumliche Konstruktionsprozesse von Geschlecht in der weiblichen Adoleszenz. Weinheim: Juventa.
- Bütow, Birgit/Schär, Clarissa (2019). Jugendkörper im Netz. Erziehungswissenschaftliche Perspektiven auf Jugendliche und ihre fotografischen Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken. In: Minas, Dimitriou/Ring-Dimitriou, Susanne (Hg.). Körper in der Postmoderne. Zwischen Entkörperlichung und Körperwahn. Wiesbaden: Springer VS. S. 51–61.
- Bütow, Birgit/Maurer, Susanne (2021). Zwischen »Zugriff« und »Ermöglichung«: Sozial(pädagogische) Inblicknahmen von LeibKörper am Beispiel der Verhandlungen von Sexualität in den historischen Frauenbewegungen. In: Schär, Clarissa/Ganterer, Julia/Grosse, Martin (Hg.). Erfahren – Widerfahren – Verfahren. Körper und Leib als analytische und epistemologische Kategorien Sozialer Arbeit. Wiesbaden: Springer VS. S. 31–48.

- Bütow, Birgit/Kahl, Ramona/Stach, Anna (2013) (Hg.). Körper, Geschlecht, Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen. Wiesbaden: Springer VS.
- Carnap, Anna/Flasche, Viktoria (2022). Diskursive Sichtbarkeiten – Aufführungen von Geschlechtlichkeit in (post-)digitalen Jugendkulturen. In: Hofarth, Britta/Reuter, Eva/Richter, Susanne (Hg.). Geschlecht und Medien. Räume, Deutungen, Repräsentationen. Frankfurt a.M.: Campus. S. 43–64.
- Carnin, Jennifer (2021). Die Unhintergebarkeit des Körpers in der ethnografischen Forschung. Praktiken der Grafie von Praktiken. In: Schär, Clarissa/Ganterer, Julia/Grosse, Martin (Hg.). Erfahren – Widerfahren – Verfahren. Körper und Leib als analytische und epistemologische Kategorien Sozialer Arbeit. Wiesbaden: Springer VS. S. 141–152.
- Carstensen, Tanja/Schachtner, Christina/Schelhowe, Heidi/Beer, Raphael (2014). Subjektkonstruktionen im Kontext Digitaler Medien. In: Carstensen, Tanja/Schachtner, Christina/Schelhowe, Heidi/Beer, Raphael (Hg.). Digitale Subjekte. Praktiken der Subjektivierung im Medienumbruch der Gegenwart. Bielefeld: transcript. S. 9–27.
- Coleman, Rebecca (2008). The Becoming of Bodies. Girls, Media Effects, and Body Image. In: Feminist Media Studies. 8. Jg. (2). S. 163–179.
- Crossley, Nick (2017). Phänomenologie. In: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.). Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS. S. 315–333.
- Dangendorf, Sarah (2012). Kleine Mädchen und High Heels. Über die visuelle Sexualisierung frühadoleszenter Mädchen. Bielefeld: transcript.
- Dederich, Markus (2007). Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld: transcript.
- Degele, Nina (2004). Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Demmer, Christine (2016). Interviewen als involviertes Spüren. Der Leib als Erkenntnisorgan im biografieanalytischen Forschungsprozess. In: Forum: Qualitative Sozialforschung. 17. Jg. (1).
- Devereux, George (1984). Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Döge, Peter (2005). Schaustelle Mann – Kontinuitäten und Bruchlinien im Männerleben am Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Krall, Hannes (Hg.). Jungen- und Männerarbeit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 237–249.

- Döring, Nicola/Bortz, Jürgen (2016). *Forschungsmethoden und Evaluation in den Sozial- und Humanwissenschaften*. 5. vollst. überarb., aktual. und erw. Aufl. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Duttweiler, Stefanie (2003). Body-Consciousness – Fitness – Wellness – Körpertechnologien als Technologien des Selbst. In: *Widersprüche. Zeitschrift für sozialistische Politik im Bildungs-, Gesundheits- und Sozialbereich*. 23. Jg. S. 31–43.
- Duttweiler, Stefanie (2013). Körper und Geschlecht. In: *Soziologische Revue*. 36. Jg. (2). S. 169–178.
- Eichenberg, Christiane (2019). Mediennutzung und Essstörungen. Vom TV-Format Germany's Next Topmodel bis zur Pro-Ana-Bewegung im Internet. In: *BZgA FORUM*. (1). S. 27–30.
- Ellis, Carolyn/Adams, Tony E./Bochner, Arthur P. (2010). Autoethnografie. In: Mruck, Katja/Mey, Günter (Hg.). *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 345–357.
- Ernst, Christina (2012). Sichtbar entzogen. Medienwissenschaftliche und theologische Deutung von Selbstdarstellungspraktiken auf Facebook. In: Costanza, Christina/Ernst, Christina (Hg.). *Personen im Web 2.0. Kommunikationswissenschaftliche, ethische und anthropologische Zugänge zu einer Theologie der Social Media*. Göttingen: Edition Ruprecht. S. 32–47.
- Eßer, Florian/Schär, Clarissa/Schnurr, Stefan/Schröer, Wolfgang (2020). Partizipative Forschung in der Sozialen Arbeit. Teilhabe an der Wissensproduktion unter Bedingungen sozialer Ungleichheit. In: Eßer, Florian/Schär, Clarissa/Schnurr, Stefan/Schröer, Wolfgang (Hg.). *Partizipative Forschung in der Sozialen Arbeit. Zur Gewährleistung demokratischer Teilhabe an Forschungsprozessen*. In: *neue praxis*. 50. Jg. (Sonderheft 16). S. 3–23.
- Färber, Corina (2019). Subjektivierung in der Pädagogik. Das Subjekt zwischen Ent- und Ermächtigung. In: Ricken, Norbert/Casale, Rita/Thompson, Christiane (Hg.). *Subjektivierung. Erziehungswissenschaftliche Theorieperspektiven*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 75–92.
- Fardouly, Jasmine/Diedrichs, Philippa C./Vartanian, Lenny R./Halliwell, Emma (2015). Social Comparisons on Social Media: The Impact of Facebook on Young Women's Body Image Concerns and Mood. In: *Body Image*. 13. Jg. S. 38–45.
- Farrenberg, Dominik (2021). Passen, Berühren, Platzieren – Zur Regierung der Körper in Kindertageseinrichtungen. In: Schär, Clarissa/Ganterer, Ju-

- lia/Grosse, Martin (Hg.). *Erfahren – Widerfahren – Verfahren. Körper und Leib als analytische und epistemologische Kategorien Sozialer Arbeit*. Wiesbaden: Springer VS. S. 221–234.
- Fegter, Susann (2011). *Die Macht der Bilder – Photographien und Diskursanalyse*. In: Oelerich, Gertrud/Otto, Hans-Uwe (Hg.). *Empirische Forschung und Soziale Arbeit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 207–219.
- Feierabend, Sabine/Rathgeb, Thomas/Reutter, Theresa (2018). *JIM-Studie 2018. Jugend, Internet, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger*. Stuttgart: Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (mpfs).
- Feierabend, Sabine/Rathgeb, Thomas/Reutter, Theresa (2020). *JIM-Studie 2019. Jugend, Internet, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger*. Stuttgart: Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (mpfs).
- Flick, Uwe (2012). *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Flick, Uwe (2022). *Gütekriterien qualitativer Sozialforschung*. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hg.). *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS. S. 533–547.
- Foucault, Michel (1992). *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (2005). *Von anderen Räumen*. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hg.). *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV. 1980–1988*. S. 931–942.
- Foucault, Michel (2013 [1966]). *Die Heterotopien*. In: Foucault, Michel (Hg.). *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 9–22.
- Fox, Jesse/Rooney, Margaret C. (2015). *The Dark Triad and Trait Self-Objectification as Predictors of Men's Use and Self-Presentation Behaviors on Social Networking Sites*. In: *Personality and Individual Differences*. 76. Jg. S. 161–165.
- Franck, Georg (2007). *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: DTV.
- Franke, Alexa (2005). *Der Kampf um die Wespentaille*. In: *Ministerium für Gesundheit, Soziales, Frauen und Familie des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.). Landesweite Aktionswochen. Frauenbilder vom 25. Februar – 24. März 2005 in Nordrhein-Westfalen. Reader*. Düsseldorf: Ministerium für

- Gesundheit, Soziales, Frauen und Familie des Landes Nordrhein-Westfalen. S. 262–270.
- Freeman, Elizabeth (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories. Perverse Modernities*. Durham (NC): Duke University Press.
- Friebertshäuser, Barbara/Langer, Antje (2013). Interviewformen und Interviewpraxis. In: Friebertshäuser, Barbara/Langer, Antje/Prenzel, Annedore (Hg.). *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. 4., durchges. Aufl. Weinheim, Basel: Juventa. S. 437–455.
- Frison, Eline/Eggermont, Steven (2017). Browsing, Posting, and Liking on Instagram: The Reciprocal Relationships Between Different Types of Instagram Use and Adolescents' Depressed Mood. In: *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. 20. Jg. (10). S. 603–609.
- Fritzsche, Bettina/Wagner-Willi, Monika (2013). Ethnografie und Videografie in praxeologischer Perspektive. In: Loos, Peter/Nohl, Arnd-Michael/Przyborski, Aglaja/Schäffer, Burkhard (Hg.). *Dokumentarische Methode. Grundlagen – Entwicklungen – Anwendungen*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 268–283.
- Fuhs, Burkhard (2013). Digitale Fotografie und qualitative Forschung. In: Friebertshäuser, Barbara/Langer, Antje/Prenzel, Annedore (Hg.). *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. 4., durchges. Aufl. Weinheim, Basel: Juventa. S. 621–635.
- Ganterer, Julia (2019). *Körpermodifikationen und leibliche Erfahrungen in der Adoleszenz. Eine feministisch-phänomenologische Studie zu Inter-Subjektivierungsprozessen*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich.
- Ganterer, Julia (2021). Der modifizierte Körperleib als Ausdrucksraum in der Sozialen Arbeit. In: Schär, Clarissa/Ganterer, Julia/Grosse, Martin (Hg.). *Erfahren – Widerfahren – Verfahren. Körper und Leib als analytische und epistemologische Kategorien Sozialer Arbeit*. Wiesbaden: Springer VS. S. 235–251.
- Garfinkel, Harold (1956). Conditions of Successful Degradation Ceremonies. In: *The American Journal of Sociology*. 61. Jg. (5). S. 420–424.
- Gehlen, Dirk von (2010). Das Ego geht online. Erschienen am 05./06.06.2010. In: *Süddeutsche Zeitung*. S. 15.
- Gehres, Walter/Hildenbrand, Bruno (2008). *Identitätsbildung und Lebensverläufe bei Pflegekindern*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Geimer, Alexander (2012). *Bildung als Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen und die dissoziative Aneignung von diskursiven Subjektfi-*

- guren in posttraditionellen Gesellschaften. In: *Zeitschrift für Bildungsforschung*. 3. Jg. (2). S. 229–242.
- Geimer, Alexander (2019). Subjektnormen in Orientierungsrahmen: Zur (Ir)Relevanz von Authentizitätsnormen für die künstlerische Praxis. In: *Zeitschrift für qualitative Forschung*. 20. Jg. (1). S. 157–174.
- Geimer, Alexander (2020). Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung – Bildungspotenziale kommunikativ/diskursiv generalisierter Subjektnormen. In: *Jahrbuch Dokumentarische Methode*. 2. Jg. (2–3). S. 255–278.
- Geimer, Alexander/Amling, Steffen (2018). Identitätsnormen und Subjektivierung. Eine Analyse des Ethos der Entgrenzung der Kunst auf Grundlage der Dokumentarischen Methode. In: Bohnsack, Ralf/Hoffmann, Nora Friederike/Nentwig-Gesemann, Iris (Hg.). *Typenbildung und Dokumentarische Methode. Forschungspraxis und methodologische Grundlagen*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 298–311.
- Geimer, Alexander/Amling, Steffen (2019a). Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung. In: Geimer, Alexander/Amling, Steffen/Bosančić, Saša (Hg.). *Subjekt und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*. Wiesbaden: Springer VS. S. 19–42.
- Geimer, Alexander/Amling, Steffen (2019b). Rekonstruktive Subjektivierungsforschung. Theoretisch-methodologische Grundlagen und empirische Umsetzungen. In: Dörner, Olaf/Loos, Peter/Schäffer, Burkhard/Schondelmayer, Anne-Christin (Hg.). *Dokumentarische Methode: Triangulation und blinde Flecken*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 117–134.
- Geimer, Alexander/Burghardt, Daniel (2019). Die Mediatisierung von Subjektivierungsprozessen. Geschlechternormen im Kontext der Subjektnorm des disziplinierten Selbst in YouTube-Videos und mimetische Praktiken der Subjektivierung. In: Geimer, Alexander/Amling, Steffen/Bosančić, Saša (Hg.). *Subjekt und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*. Wiesbaden: Springer VS. S. 235–256.
- Geimer, Alexander/Amling, Steffen/Bosančić, Saša (2019). Einleitung: Anliegen und Konturen der Subjektivierungsforschung. In: Geimer, Alexander/Amling, Steffen/Bosančić, Saša (Hg.). *Subjekt und Subjektivierung. Empi-*

- rische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse. Wiesbaden: Springer VS. S. 1–15.
- Geisthövel, Alexa (2013). Ein spätmoderner Entwicklungsroman: »Saturday Night Fever«/»Nur Samstag Nacht« (1977). In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History. 10. Jg. (1). S. 153–158.
- Goffman, Erving (1976a). Geschlecht und Werbung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1976b). Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 3. Aufl. München: Piper.
- Goffman, Erving (2020 [1963]). Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gojny, Tanja (2016). Mir gegenüber – vor aller Augen. Selfies als Zugang zu anthropologischen und ethischen Fragestellungen. In: Gojny, Tanja/Kürzinger, Kathrin S./Schwarz, Susanne (Hg.). Selfie – I like it. Anthropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierung. Stuttgart: W. Kohlhammer. S. 15–40.
- Gondek, Hans-Dieter (2014). Psychoanalyse: Traum, Spiegel und das optisch Unbewusste. In: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.). Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. S. 95–102.
- Gozalbez Cantó, Patricia (2012). Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien. Bielefeld: transcript.
- Gugutzer, Robert (2002). Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Gugutzer, Robert (2006). Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In: Gugutzer, Robert (Hg.). body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld: transcript. S. 9–53.
- Gugutzer, Robert (2012). Verkörperung des Sozialen. Neophänomenologische Grundlagen und soziologische Analysen. Bielefeld: transcript.
- Gugutzer, Robert (2017). Leib und Körper als Erkenntnisobjekte. In: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.). Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge. Wiesbaden: Springer VS. S. 382–394.
- Günzel, Stephan (2007). Maurice Merleau-Ponty. Werk und Wirkung. Eine Einführung. Wien: Turia + Kant.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2000). Fallstricke des Feminismus. Das Denken »kritischer Differenzen« ohne geopolitische Kontextualisierung.

- Einige Überlegungen zur Rezeption antirassistischer und postkolonialer Kritik. In: polylog. Forum für interkulturelle Philosophie. (2). URL: <http://them.polylog.org/2/age-de.htm> [letzter Zugriff: 06.02.2022].
- Halawa, Mark A. (2014). Anthropologie: Bilder als Bedingungen des Menschseins. In: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.). Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. S. 69–75.
- Hall, Stuart (2008). Wer braucht »Identität«? In: Hall, Stuart (Hg.). Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften. Bd. 4. Hamburg: Argument. S. 167–187.
- Hauke, Alexandra (2022). Body Positivity. In: Herrmann, Anja/Kim, Tae Jun/Kindinger, Evangelia/Mackert, Nina/Rose, Lotte/Schorb, Friedrich/Tolasch, Eva/Villa, Paula-Irene (Hg.). Fat Studies. Ein Glossar. Bielefeld: transcript. S. 71–73.
- Heeg, Rahel/Genner, Sarah/Steiner, Olivier/Schmid, Magdalene/Suter, Lilian/Süss, Daniel (2018). Generation Smartphone. Hochschule für Soziale Arbeit FHNW und ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften. URL: <https://www.generationsmartphone.ch> [letzter Zugriff: 04.02.2019].
- Heimerl, Birgit (2014). Die Ultraschallsprechstunde. Eine Ethnografie pränataldiagnostischer Situationen. Bielefeld: transcript.
- Heite, Catrin (2015). Zum-Sprechen-Bringen. Dilemmata des Empowerment. In: Geiss, Michael/Magyar-Haas, Veronika (Hg.). Zum Schweigen. Macht/Ohnmacht in Erziehung und Bildung. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft. S. 147–168.
- Helfferich, Cornelia (2011). Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Helsper, Werner/Kramer, Rolf-Torsten/Thiersch, Sven (2013). Orientierungsrahmen zwischen Kollektivität und Individualität – ontogenetische und transformationsbezogene Anfragen an die dokumentarische Methode. In: Loos, Peter/Nohl, Arnd-Michael/Przyborski, Aglaja/Schäffer, Burkhard (Hg.). Dokumentarische Methode. Grundlagen – Entwicklungen – Anwendungen. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 111–140.
- Hipfl, Brigitte (2009). Jacques Lacan: Subjekt, Sprache, Bilder, Begehren und Fantasien. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.). Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 83–93.

- Hirschauer, Stefan (2001). Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung. In: *Zeitschrift für Soziologie*. 30. Jg. (6). S. 429–451.
- Hobi, Nina/Walser, Rahel (2010). Karma-Competition. Kommunikationsanalyse der Party-Portale – am Beispiel von Tillate. In: Neumann-Braun, Klaus/Astheimer, Jörg (Hg.). *Doku-Glamour im Web 2.0. Party-Portale und ihre Bilderwelten*. Baden-Baden: Nomos. S. 75–100.
- Hoffarth, Britta (2017). Der maskierte Körper. Kosmetische Praktiken in der weiblichen Adoleszenz. In: Schinkel, Sebastian/Hermann, Ina (Hg.). *Ästhetiken in Kindheit und Jugend. Sozialisation im Spannungsfeld von Kreativität, Konsum und Distinktion*. Bielefeld: transcript. S. 129–148.
- Holly, Werner (2000). Was sind ›Neue Medien‹ – was sollen ›Neue Medien‹ sein? In: Voß, Günter G./Holly, Werner/Boehnke, Klaus (Hg.). *Neue Medien im Alltag. Begriffsbestimmungen eines interdisziplinären Forschungsfeldes*. Opladen: Leske + Budrich. S. 79–106.
- Hurrelmann, Klaus/Quenzel, Gudrun (2015). Lost in Transition: Status Insecurity and Inconsistency as Hallmarks of Modern Adolescence. In: *International Journal of Adolescence and Youth*. 20. Jg. (3). S. 261–270.
- Hurrelmann, Klaus/Quenzel, Gudrun (2016). Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozial- und wissenschaftliche Jugendforschung. 13., überarb. Aufl. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Imdahl, Max (1980). *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Wilhelm Fink.
- Imdahl, Max (1995). Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich. In: Imdahl, Max (Hg.). *Reflexion – Theorie – Methode. Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 575–590.
- Imhof, Kurt (2006). Mediengesellschaft und Medialisierung. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*. 54. Jg. (2). S. 191–215.
- Instagram Business Team (2017). Ein Boomerang erstellen. URL: https://business.instagram.com/blog/building-a-boomerang?locale=de_DE [letzter Zugriff: 23.03.2022].
- Institut für Jugendkulturforschung und Kulturvermittlung (2021). *Das Leben im Online-Stream: Soziale Netzwerke und Selbstdarstellung*. Saferinternet.at, Internet Service Providers Austria (ISPA). URL: <https://www.saferinternet.at/news-detail/studie-selbstdarstellung-in-sozialen-netzwerken> o/[letzter Zugriff: 12.07.2021].
- Irigaray, Luce (1980 [1974]). *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Jäger, Ulle (2004). *Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung*. Königstein im Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Jäger, Ulle (2014). *Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung*. 2. Aufl. Sulzbach am Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Jenks, Chris (1995). *Visual Culture*. London, New York: Routledge.
- Jordan, Chris (1996). Gender and Class Mobility in Saturday Night Fever and Flashdance. In: *Journal of Popular Film and Television*. 24. Jg. (3). S. 116–122.
- Kalthoff, Herbert/Rieger-Ladich, Markus/Alkemeyer, Thomas (2015). Bildungspraxis – eine Einleitung. In: Alkemeyer, Thomas/Kalthoff, Herbert/Rieger-Ladich, Markus (Hg.). *Bildungspraxis. Körper – Räume – Objekte*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft. S. 9–33.
- Kamper, Dietmar (1986). *Zur Soziologie der Imagination*. München, Wien: Carl Hanser.
- Kamper, Dietmar (1995). *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*. München: Wilhelm Fink.
- Kant, Immanuel (1983 [1781]). *Kritik der reinen Vernunft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kanter, Heike (2016). *Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich.
- Kanter, Heike (2018). *Dokumentarische Methode. Methodologische Grundlagen und Forschungspraxis am Beispiel der Analyse von Pressefotografien in Tageszeitungen*. In: Akremi, Leila/Baur, Nina/Knoblauch, Hubert/Traue, Boris (Hg.). *Handbuch Interpretativ forschen*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 479–505.
- Katzer, Catarina (2023). *Smarte Gewalt – Cybermobbing: Situative Krisenbeschreibung und Organisation von Prävention im schulischen Alltag*. In: Biesel, Kay/Burkhard, Paul/Heeg, Rahel/Steiner, Olivier (Hg.). *Digitale Kindeswohlgefährdung. Herausforderungen und Antworten für die Soziale Arbeit*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 90–109.
- Klein, Gabriele (2004). *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klein, Gabriele (2008). *BilderWelten – KörperFormen: Körperpraktiken in Mediengesellschaften*. In: Thomas, Tanja (Hg.). *Medienkultur und soziales Handeln*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 209–217.
- Klüver, Jürgen (1979). *Kommunikative Validierung – einige vorbereitende Bemerkungen zum Projekt ›Lebensweltanalyse von Fernstudenten‹*. In:

- Heinze, Thomas (Hg.). Theoretische und methodologische Überlegungen zum Typus hermeneutisch-lebensgeschichtlicher Forschung. Hagen: Werkstattbericht Fernuniversität Hagen. S. 69–84.
- Köbsell, Swantje (2003). Die aktuelle Biomedizin aus Sicht der Disability Studies. In: Schicktan, Silke/Tanner, Christof/Wiedemann, Peter (Hg.). Kulturelle Aspekte der Biomedizin. Bioethik, Religionen und Alltagsperspektiven. Frankfurt a.M.: Campus. S. 160–186.
- Kohli, Martin (2007). The Institutionalization of the Life Course: Looking Back to Look Ahead. In: Research in Human Development. 4. Jg. (3–4). S. 253–271.
- Kohout, Annekathrin (2019). Netz-Feminismus. Berlin: Wagenbach.
- Kontopodis, Michael/Varvantakis, Christos/Wulf, Christoph (2017). Global Youth in Digital Trajectories. London: Routledge.
- Koppetsch, Cornelia (2006). Kreativsein als Subjektideal und Lebensentwurf: Zum Wandel beruflicher Integration im neuen Kapitalismus – das Beispiel der Werbeberufe. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.). Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der DGS. Frankfurt a.M.: Campus. S. 677–692.
- Kramer, Michaela (2020). Visuelle Biografiearbeit. Smartphone-Fotografie in der Adoleszenz aus medienpädagogischer Perspektive. Baden-Baden: Nomos.
- Kruse, Jan (2010). Reader »Einführung in die Qualitative Interviewforschung«. Freiburg. URL: <https://www.soziologie.uni-freiburg.de/kruse> [letzter Zugriff: 01.10.2018].
- Kubes, Tanja (2018). Fieldwork on High Heels. Eine ethnographische Studie über Hostessen auf Automobilmesse. Bielefeld: transcript.
- Kuhlmann, Nele/Sotzek, Julia (2019). Situiertere (Geschichte der) Subjektivierung im Unterricht. Ein Gespräch zwischen adressierungsanalytischer und dokumentarischer Interpretation. In: Geimer, Alexander/Amling, Steffen/Bosančić, Saša (Hg.). Subjekt und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse. Wiesbaden: Springer VS. S. 113–142.
- Kutter, Inge (2008). Ausziehen 2.0. In: Zeit Campus. (3). S. 98–107.
- Kutzer, Mirja (2021). Sakramentale Körper. Vom christlichen Beitrag zu einer kritischen *theoria* der Kultur. In: Kaelin, Lukas/Telser, Andreas/Hoppe, Ilaria (Hg.). Bubbles & Bodies – Neue Öffentlichkeiten zwischen sozialen Medien und Straßenprotesten. Bielefeld: transcript. S. 123–149.

- Lacan, Jacques (1986). Die Bedeutung des Phallus. In: Lacan, Jacques (Hg.). Schriften II. Übersetzt von Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger, Monika Metzger und Peter Stehlin. Weinheim, Berlin: Quadriga. S. 119–132.
- Lacan, Jacques (2015 [1975]). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch II. Aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger. Wien, Berlin: Turia + Kant.
- Lacan, Jacques (2019 [1949]). Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs, so wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung offenbart wird. In: Lacan, Jacques (Hg.). Schriften. Bd. I. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien, Berlin: Turia + Kant. S. 109–117.
- Laner, Iris (2019a). Kritische Praktiken des Körpers. (Post-)Phänomenologische Überlegungen zur körperlichen Stellungnahme. In: Brinkmann, Malte/Türstig, Johannes/Weber-Spanknebel, Martin (Hg.). Leib – Leiblichkeit – Embodiment. Pädagogische Perspektiven auf eine Phänomenologie des Leibes. Wiesbaden: Springer VS. S. 139–158.
- Laner, Iris (2019b). Subjektivierung durch Einfühlung und Nacherleben. Zur Bedeutung von Phantasie und Imagination für die Bildung des Ich. In: Ricken, Norbert/Casale, Rita/Thompson, Christiane (Hg.). Subjektivierung. Erziehungswissenschaftliche Theorieperspektiven. Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 217–242.
- Lemke, Thomas/Krasmann, Susanne/Bröckling, Ulrich (2019). Gouvernemen-talität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.). Gouverne-mentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. 8. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 7–40.
- Lindemann, Gesa (1996). Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Leib. In: Barkhaus, Annette/Mayer, Matthias/Roughley, Neil/Thürnaus, Donatus (Hg.). Identität, Leiblichkeit, Normativität. Frank-furt a.M.: Suhrkamp. S. 146–175.
- Lobinger, Katharina (2016). Zwischen Selfie-Shaming und Selfie-Celebration. Kontroverse Perspektiven auf vernetzte Körper-(Selbst)bilder. In: Gojny, Tanja/Kürzinger, Kathrin S./Schwarz, Susanne (Hg.). Selfie – I like it. An-thropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierung. Stuttgart: W. Kohlhammer. S. 43–56.
- Lund, Katrin (2005). Seeing in Motion and the Touching Eye: Walking over Scotland's Mountains. In: Etnofoor. 18. Jg. (1). S. 27–42.
- Lutz, Anna-Leena (2022). Die Dekonstruktion des Weiblichen* im zeitge-nössischen Musikvideo. In: Voß, Heinz-Jürgen/Katzer, Michaela (Hg.).

- Geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung durch Kunst und Medien. Neue Zugänge zur Sexuellen Bildung. Gießen: Psychosozial-Verlag. S. 335–350.
- Magyar-Haas, Veronika (2016). Das Wahren des Gesichts. In: Herwartz-Emden, Leonie/Warburg, Wiebke/Baros, Wassilios/Schurt, Verena (Hg.). Lebensentwürfe junger Frauen zwischen Schule, Freizeit und Familie. Leverkusen: Barbara Budrich. S. 205–224.
- Magyar-Haas, Veronika (2020a). Körper/Leib. In: Weiß, Gabriele/Zirfas, Jörg (Hg.). Handbuch Bildungs- und Erziehungsphilosophie. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 3–15.
- Magyar-Haas, Veronika (2020b). Zur Vulnerabilität des Leibes. Über die Mitteilbarkeit von Schmerzerfahrung. In: Casale, Rita/Rieger-Ladich, Markus/Thompson, Christiane (Hg.). Verkörperte Bildung. Körper und Leib in geschichtlichen und gesellschaftlichen Transformationen. Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 224–237.
- Magyar-Haas, Veronika (2021). Zur Heterogenität der terminologischen Verwendungsweisen von Körper und Leib in sozialpädagogischer Forschung. Zugangsversuche zur leiblichen Dimension des Sozialen. In: Schär, Clarissa/Ganterer, Julia/Grosse, Martin (Hg.). Erfahren – Widerfahren – Verfahren. Körper und Leib als analytische und epistemologische Kategorien Sozialer Arbeit. Wiesbaden: Springer VS. S. 63–82.
- Magyar-Haas, Veronika/Mörgen, Rebecca (2014). KÖRPerFORSCHEN. Theoriesystematische Bezüge – method(olog)ische Herausforderungen (unveröffentlichtes Vortragsmanuskript). Beitrag am 24. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft mit dem Titel »Traditionen und Zukünfte« vom 9.-12. März 2014 in Berlin.
- MaLisa Stiftung (2019). Weibliche Selbstinszenierung in den neuen Medien. Berlin: Deutsche Kinemathek.
- Mangold, Werner/Bohnsack, Ralf (1988). Kollektive Orientierungen in Gruppen Jugendlicher. Bericht für die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Erlangen: Manuskript.
- Manne, Kate (2019). Down Girl. Die Logik der Misogynie. Berlin: Suhrkamp.
- Mannheim, Karl (1970). Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. Eingeleitet und herausgegeben von Kurt H. Wolff. Neuwied am Rhein, Berlin: Luchterhand.
- Mannheim, Karl (1980). Strukturen des Denkens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mascheroni, Giovanna/Vincent, Jane/Jimenez, Estafania (2015). »Girls Are Addicted to Likes so They Post Semi-Naked Selfies«: Peer Mediation, Norma-

- tivity and the Construction of Identity Online. In: *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*. 9. Jg. (1).
- Maschewski, Felix/Nosthoff, Anna-Verena (2019). Netzwerkkaffekte. Über Facebook als kybernetische Regierungsmaschine und das Verschwinden des Subjekts. In: Mühlhoff, Rainer/Breljak, Anja/Slaby, Jan (Hg.). *Affekt – Macht – Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*. Bielefeld: transcript. S. 55–80.
- Maschke, Sabine (2015). Zur Triangulation der Interpretation von Interview und Porträtfoto: Spannungskonfigurationen im Habitus im Übergang zum Lehramtsstudium. In: Bohnsack, Ralf/Michel, Burkard/Przyborski, Aglaja (Hg.). *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 217–238.
- Maurer, Susanne (2005). Emanzipation. In: Otto, Hans Uwe/Thiersch, Hans (Hg.). *Handbuch Soziale Arbeit, Sozialpädagogik*. 3. Aufl. München: Ernst Reinhardt. S. 373–384.
- Maurer, Susanne (2018). Grenzbearbeitung. Zum analytischen, methodologischen und kritischen Potenzial einer Denkfigur. In: Bütow, Birgit/Patry, Jean-Luc/Astleitner, Hermann (Hg.). *Grenzanalysen – Erziehungswissenschaftliche Perspektiven zu einer aktuellen Denkfigur*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 21–33.
- Mayer, Ralf/Thompson, Christiane (2013). Inszenierung und Optimierung des Selbst. Eine Einführung. In: Mayer, Ralf/Thompson, Christiane/Wimmer, Michael (Hg.). *Inszenierungen und Optimierungen des Selbst. Zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 7–28.
- Merleau-Ponty, Maurice (1974 [1956]). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. 6. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Die Prosa der Welt*. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003 [1961]). Das Auge und der Geist. In: Merleau-Ponty, Maurice (Hg.). *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner. S. 275–317.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004 [1986]). *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. 3. Aufl. München: Wilhelm Fink.
- Meuser, Michael (2004). Zwischen »Leibvergessenheit« und »Körperboom«. Die Soziologie und der Körper. In: *Sport und Gesellschaft*. 1. Jg. (3). S. 197–218.

- Meuser, Michael (2010). Körperdiskurse und Körperpraxen der Geschlechterdifferenz. In: Aulenbacher, Brigitte/Meuser, Michael/Riegraf, Birgit (Hg.). *Soziologische Geschlechterforschung. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 125–140.
- Meuser, Michael (2011). Rekonstruktive Sozialforschung. In: Bohnsack, Ralf/Marotzki, Winfried/Meuser, Michael (Hg.). *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. 3., durchges. Aufl. Opladen, Farmington Hills: Barbara Budrich. S. 140–142.
- Meuser, Michael (2013). Defizitäre Körperlichkeit? Der Männerkörper als umkämpftes Terrain. In: Ehlers, Hella/Linke, Gabriele/Milewski, Nadja/Rudolf, Beate/Trappe, Heike (Hg.). *Körper – Geschlecht – Wahrnehmung. Sozial- und geisteswissenschaftliche Beiträge zur Genderforschung*. Bern: Lit. S. 43–64.
- Meuser, Michael (2014). Körperarbeit – Fitness, Gesundheit, Schönheit. In: Bellebaum, Alfred/Hettlage, Robert (Hg.). *Unser Alltag ist voll von Gesellschaft. Sozialwissenschaftliche Beiträge*. Wiesbaden: Springer VS. S. 65–81.
- Meyer-Drawe, Käte (2001). *Leiblichkeit und Sozialität. Phänomenologische Beiträge zu einer pädagogischen Theorie der Inter-Subjektivität*. München: Wilhelm Fink.
- Meyer, Frank (2018). Yes, we can (?) Kommunikative Validierung in der qualitativen Forschung. In: Meyer, Frank/Miggelbrink, Judith/Beurskens, Kristine (Hg.). *Ins Feld und zurück – Praktische Probleme qualitativer Forschung in der Sozialgeographie*. Wiesbaden: Springer VS. S. 163–168.
- Meyer, Jonas Ivo (2013). *Live posting. Potenziale und Parameter der Selbstdarstellung auf social network sites*. Dissertation. Gießen: Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Mietzner, Ulrike (2014). Bild. In: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.). *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 465–474.
- Mikos, Lothar/Winter, Rainer/Hoffmann, Dagmar (2007) (Hg.). *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*. Weinheim: Juventa.
- Minor, Liliane (2018). *Kinderpornografie, selbst gemacht*. Erschienen am 19.11.2018. In: *Tagesanzeiger*. S. 13.
- Misoch, Sabine (2007). Körperinszenierungen Jugendlicher im Netz. Ästhetische und schockierende Präsentationen. In: *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung*. 2. Jg. (2). S. 139–154.

- Mitchell, William J.T. (1992). The Pictorial Turn. In: *ArtForum*. (30. März). S. 89–95.
- Mörge, Rebecca (2020). In Beziehung treten: Etablierungsprozesse von Beratungs- und Arbeitsbeziehungen im Feld der aufsuchenden Sozialen Arbeit. Eine Ethnographie im Kontext der Prostitution. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Mörge, Rebecca (2021). Der Leib der Anderen und soziale Blickverhältnisse: körperleibliche Praktiken sozialpädagogischer Beziehungsarbeit im Kontext Prostitution. In: Schär, Clarissa/Ganterer, Julia/Grosse, Martin (Hg.). *Erfahren – Widerfahren – Verfahren. Körper und Leib als analytische und epistemologische Kategorien Sozialer Arbeit*. Wiesbaden: Springer VS. S. 207–220.
- Mörge, Rebecca/Schär, Clarissa (2018). Utopische Jugendkörper im Spiegel fotografischer Selbstdarstellungen. Digitale soziale Netzwerke als moderne Heterotopien? In: Abraham, Anke/Maurer, Susanne/Spahnl, Lea/Scholle, Jasmin (Hg.). *[Un]Möglich! Verkörperte und bewegte Heterotopien*. Bielefeld: transcript. S. 113–124.
- Morscheck, Taina (2014). Phänomenologie: Bilder als Erscheinung. In: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.). *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 47–53.
- MühlenAchs, Gitta (2003). *Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter*. München: Frauenoffensive.
- Müller, Michael R./Raab, Jürgen (2014). Die Produktivität der Grenze – Das Einzelbild zwischen Rahmung und Kontext. In: Müller, Michael R./Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg (Hg.). *Grenzen der Bildinterpretation*. Wiesbaden: Springer VS. S. 197–221.
- Müller, Silke (2014). Fotografie und Abdruck. In: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.). *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. S. 201–208.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*. 16. Jg. (3). S. 6–18.
- Muri, Gabriela (2010). »Wer bin ich?«. Identitäten und Ressourcen. In: Ritter, Christian/Muri, Gabriela/Rogger, Basil (Hg.). *Magische Ambivalenz. Visualität und Identität im transkulturellen Raum*. Zürich: diaphanes. S. 78–96.
- Nemer, David/Freeman, Guo (2015). Empowering the Marginalized: Rethinking Selfies in the Slums of Brazil. In: *International Journal of Communication*. 9. Jg. S. 1832–1847.

- Neumann-Braun, Klaus (2011). Internet und Gesellschaft – gegenwärtige Herausforderungen und aktuelle Forschungsergebnisse. Aufwachsen in digitaler Gesellschaft: Internet und Wertorientierung – im Lebensalltag von Kindern und Jugendlichen in Deutschland und Europa. Klicksafe Dossier zum Safer Internet Day 2011. https://www.klicksafe.de/cms/upload/user-data/pdf/Ueber_Klicksafe/SID_11/Dossier/Neumann-Braun.pdf [letzter Zugriff: 10.10.2019].
- Neumann-Braun, Klaus/Astheimer, Jörg (2010). Partywelten – Bilderwelten. Einführende Bemerkungen. In: Neumann-Braun, Klaus/Astheimer, Jörg (Hg.). *Doku-Glamour im Web 2.0. Party-Portale und ihre Bilderwelten*. Baden-Baden: Nomos. S. 9–29.
- Neumann-Braun, Klaus/Wirz, Dominic (2010). Fremde Freunde im Netz? Selbstpräsentation und Beziehungswahl auf Social Network Sites – ein Vergleich von Facebook.com und Festzeit.ch. In: Hartmann, Maren/Hepp, Andreas (Hg.). *Die Mediatisierung der Alltagswelt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 163–182.
- Nohl, Arnd-Michael (2017). Interview und Dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis. 5., aktual. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- Ochs, Matthias/Schweitzer, Jochen (2010). Systemische Forschung. In: Bock, Karin/Miethe, Ingrid (Hg.). *Handbuch Qualitative Methoden in der Sozialen Arbeit*. Opladen, Farmington Hills: Barbara Budrich. S. 163–173.
- Otte, Jan Thomas (2008). Selbstinszenierungen im Cyberspace. Potentiale digitalisierter Identitäten im Internet. München: Grin.
- Pagel, Gerda (2019). Jacques Lacan zur Einführung. 7., erg. Aufl. Hamburg: Junius.
- Panofsky, Erwin (2002). *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont.
- Paulitz, Tanja/Carstensen, Tanja (2014) (Hg.). *Subjektivierung 2.0. Machtverhältnisse digitaler Öffentlichkeiten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Pfeffer, Jürgen/Neumann-Braun, Klaus/Wirz, Dominic (2011). Nestwärme im Social Web. Bild-vermittelte interaktionszentrierte Netzwerke am Beispiel von Festzeit.ch. In: Fuhse, Jan/Stegbauer, Christian (Hg.). *Kultur und mediale Kommunikation in sozialen Netzwerken*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 125–148.
- Phillips, Wendy E. (2005). The Quinceañera: Ritual Roots Transcending Borders. In: *Diálogo*. 9. Jg. (1). S. 42–43.

- Pilarczyk, Ulrike (2014). Das Anti-Bild. In: Przyborski, Aglaja/Haller, Günther (Hg.). Das politische Bild. Situation Room: Ein Foto – vier Analysen. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 65–106.
- Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike (2005). Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Pimminger, Irene (2019). Gleichheit – Differenz: die Debatten um Geschlechtergerechtigkeit in der Geschlechterforschung. In: Kortendiek, Beate/Riegraf, Birgit/Sabisch, Katja (Hg.). Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Wiesbaden: Springer VS. S. 45–54.
- Plessner, Helmuth (2003 [1941]). Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth (Hg.). Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften. Bd. VII. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 201–387.
- Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna (2013). Autoethnographie und Volkskunde? Zur Relevanz wissenschaftlicher Selbsterzählungen für die volkskundlich-kulturanthropologische Forschungspraxis. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. 116. Jg. (4). S. 374–404.
- Polanyi, Michael (1985). Implizites Wissen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Prinz, Sophia (2014). Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung. Bielefeld: transcript.
- Przyborski, Aglaja (2017). Alltäglicher Umgang mit geschlechtstypischen Normen körperlicher Selbstpräsentation – Bildkommunikation unter kulturpsychologischer Lupe. In: Slunecko, Thomas/Wieser, Martin/Przyborski, Aglaja (Hg.). Kulturpsychologie in Wien. Wien: Facultas. S. 211–233.
- Przyborski, Aglaja (2018). Bildkommunikation. Qualitative Bild- und Medienforschung. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Przyborski, Aglaja/Slunecko, Thomas (2012). Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation. In: Journal für Psychologie. 20. Jg. (3). S. 1–37.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika (2014). Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. 4. Aufl. München: Oldenbourg.
- Rack, Stefanie/Sauer, Fabian (2020). Selfies, Sexting, Selbstdarstellungen. Arbeitsmaterial für den Unterricht. Ludwigshafen: klicksafe.
- Reckwitz, Andreas (2003). Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie. 32. Jg. (4). S. 282–301.

- Reckwitz, Andreas (2012). *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reckwitz, Andreas (2016). *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript.
- Reckwitz, Andreas (2018). Die Gesellschaft der Singularitäten. Zur Kulturalisierung des Sozialen. In: Busche, Hubertus/Heinze, Thomas/Hillebrandt, Frank/Schäfer, Franka (Hg.). *Kultur – Interdisziplinäre Zugänge*. Wiesbaden: Springer VS. S. 45–62.
- Reckwitz, Andreas (2019). *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2021). *Subjekt*. 4., aktual. und erg. Aufl. Bielefeld: transcript.
- Reh, Sabine/Ricken, Norbert (2012). Das Konzept der Adressierung. Zur Methodologie einer qualitativ-empirischen Erforschung von Subjektivation. In: Miethe, Ingrid/Müller, Hans-Rüdiger (Hg.). *Qualitative Bildungsforschung und Bildungstheorie*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 35–56.
- Reichert, Ramón (2008). *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechniken im Web 2.0*. Bielefeld: transcript.
- Reinders, Heinz (2012). *Qualitative Interviews mit Jugendlichen führen. Ein Leitfaden*. 2., aktual. Aufl. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Reißmann, Wolfgang (2012). Arbeit am (Bild-)Körper. Die Plastizität des Körpers im Digitalbild und jugendliches Bildhandeln in Netzwerkplattformen. In: Geise, Stephanie/Lobinger, Katharina (Hg.). *Bilder – Kulturen – Identitäten. Analysen zu einem Spannungsfeld Visueller Kommunikationsforschung*. Köln: Herbert von Halem. S. 165–185.
- Reißmann, Wolfgang (2015). *Mediatisierung visuell. Kommunikationstheoretische Überlegungen und eine Studie zum Wandel privater Bildpraxis*. Baden-Baden: Nomos.
- Reitschuster, Lena (2017). a SELFIE. In: *NEUE kunstwissenschaftliche forschungen*. (3). S. 27–37.
- Richard, Birgit (2010a). Sexualisierte jugendliche Netzkulturen? Egoshots und zarte Körperbilder bei flickr. In: Schetsche, Michael/Schmidt, Renate-Berenike (Hg.). *Sexuelle Verwahrlosung. Empirische Befunde, gesellschaftliche Diskurse, sozialetische Reflexionen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 185–206.

- Richard, Birgit (2010b). Asoziale Netzwerke und neue Generationskonflikte: Online-Fotos und -Videos von Jugendlichen in augmented subcultures. In: Richard, Birgit/Krüger, Heinz-Hermann (Hg.). *Inter-cool 3.0. Jugend – Bild – Medien. Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung*. München: Fink. S. 321–345.
- Richard, Birgit/Grünwald, Jan/Ruhl, Alexander (2008). *Me, Myself, I: Schönheit des Gewöhnlichen. Eine Studie zu den fluiden ikonischen Kommunikationswelten bei flickr.com*. In: Maase, Kaspar (Hg.). *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Frankfurt, New York: Campus. S. 114–132.
- Richard, Birgit/Grünwald, Jan/Recht, Marcus/Metz, Nina (2010). *Flickernde Jugend – rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0*. Frankfurt, New York: Campus.
- Richter, Norbert Axel (2009). Die Machtverhältnisse überziehen das Körperäußere. Uniformierte Körper im Nationalsozialismus und im Liberalismus. In: *Journal für politische Bildung*. (2). S. 28–36.
- Ricken, Norbert (2013). Anerkennung als Adressierung. Über die Bedeutung von Anerkennung für Subjektivationsprozesse. In: Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Freist, Dagmar (Hg.). *Selbst-Bildungen*. Bielefeld: transcript. S. 69–99.
- Riegel, Christine (2016). *Bildung – Intersektionalität – Othering. Pädagogisches Handeln in widersprüchlichen Verhältnissen*. Bielefeld: transcript.
- Rieger-Ladich, Markus (2004). Unterwerfung und Überschreitung: Michel Foucaults Theorie der Subjektivierung. In: Ricken, Norbert/Rieger-Ladich, Markus (Hg.). *Michel Foucault: Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 203–223.
- Ritter, Christian (2010). Magische Ambivalenz. Visualität und Jugend zwischen den Kulturen. In: Ritter, Christian/Muri, Gabriela/Rogger, Basil (Hg.). *Magische Ambivalenz. Visualität und Identität im transkulturellen Raum*. Zürich: diaphanes. S. 18–35.
- Ritter, Christian/Muri, Gabriela/Rogger, Basil (2010) (Hg.). *Magische Ambivalenz. Visualität und Identität im transkulturellen Raum*. Zürich: diaphanes.
- Roberts, Brent W./Edmonds, Grant/Grijalva, Emily (2010). It Is Developmental Me, Not Generation Me: Developmental Changes Are More Important Than Generational Changes in Narcissism. In: *Perspectives on Psychological Science*. 5. Jg. (1). S. 97–102.

- Rose, Nadine (2019). Erziehungswissenschaftliche Subjektivierungsforschung als Adressierungsanalyse. In: Geimer, Alexander/Amling, Steffen/Bosančić, Saša (Hg.). *Subjekt und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*. Wiesbaden: Springer VS. S. 65–85.
- Rose, Nadine/Ricken, Norbert (2017). Interaktionsanalyse als Adressierungsanalyse. Eine Perspektive der Subjektivationsforschung. In: Heinrich, Martin/Wernet, Andreas (Hg.). *Rekonstruktive Bildungsforschung. Zugänge und Methoden*. Wiesbaden: Springer VS. S. 159–175.
- Rosenthal, Gabriele (2015). *Interpretative Sozialforschung. Eine Einführung*. 5. Aufl. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Rüdiger, Horst (1990). Die Metapher vom Herzen in der Literatur. In: Berger, Willy R./Koppen, Erwin (Hg.). *Goethe und Europa*. Berlin: Walter de Gruyter. S. 117–159.
- Rutschmann, Myriam (2015). *Andere Weiblichkeiten. Biographische Geschlechter(re)konstruktionen katholischer Ordensschwwestern*. Bielefeld: transcript.
- Saalfeld, Robin K. (2020). Transgeschlechtlichkeit und Visualität. Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm. Bielefeld: transcript.
- Sandbothe, Mike (1997a). Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.). *Mythos Internet*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 56–84.
- Sandbothe, Mike (1997b). Über Ambivalenzen virtueller Gemeinschaften im Netz. In: Hessische Gesellschaft für Demokratie und Ökologie (HGDÖ). URL: <https://www.sandbothe.net/35.html> [letzter Zugriff: 01.02.2019].
- Sauter, Monika (2017). *Devoted! Frauen in der evangelikalen Populärkultur der USA*. Bielefeld: transcript.
- Schär, Clarissa (2012). Grenzenlose Möglichkeiten der Selbstdarstellung? Jugendliche Genderinszenierungen im Web 2.0. In: Bütow, Birgit/Kahl, Ramona/Stach, Anna (Hg.). *Körper, Geschlecht, Affekt: Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft. S. 99–114.
- Schär, Clarissa (2013). Doing Gender 2.0. Der Umgang internetaktiver Jugendlicher mit diffundierenden Geschlechter(leit)bildern. In: Riegraf, Birgit/Hacker, Hanna/Kahlert, Heike/Liebig, Brigitte/Peitz, Martia/Reitsamer, Rosa (Hg.). *Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven*. Münster: Westfälisches Dampfboot. S. 128–142.

- Schär, Clarissa (2019). Subjekte photographieren. Eine subjekt(-ivierungs)- und körperleibtheoretische Perspektivierung jugendlicher Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken. In: Rode, Daniel/Stern, Martin (Hg.). *Self-Tracking, Selfies, Tinder und Co. Konstellationen von Körper, Medien und Selbst in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript. S. 183–203.
- Schär, Clarissa (2021a). Die Optimierung des Bildkörpers als imaginativer Akt. Analytische Bearbeitungsweisen von Eigenheiten fotografischer Selbstdarstellungen Jugendlicher und junger Erwachsener in digitalen sozialen Netzwerken. In: *Zeitschrift für qualitative Forschung*. 22. Jg. (2). S. 207–223.
- Schär, Clarissa (2021b). Der »sinnlich-sinnstiftende Leib«. Autoethnographische Erfahrungen mit fotografischen Selbstdarstellungen. In: Schär, Clarissa/Ganterer, Julia/Grosse, Martin (Hg.). *Erfahren – Widerfahren – Verfahren. Körper und Leib als analytische und epistemologische Kategorien Sozialer Arbeit*. Wiesbaden: Springer VS. S. 187–203.
- Schär, Clarissa (2023). Fotografische Selbstdarstellungen von Kindern und Jugendlichen in Sozialen Medien: Eine Frage von Schutz oder Ermächtigung? In: Biesel, Kay/Burkhard, Paul/Heeg, Rahel/Steiner, Olivier (Hg.). *Digitale Kindeswohlgefährdung. Herausforderungen und Antworten für die Soziale Arbeit*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich. S. 132–151.
- Schischkoff, Georgi (1991). *Philosophisches Wörterbuch*. 22. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Schmidt, Jan-Hinrik/Paus-Hasebrink, Ingrid/Hasebrink, Uwe (2011) (Hg.). *Heranwachsen mit dem Social Web. Die Rolle von Web 2.0-Angeboten im Alltag von Jugendlichen und jungen Erwachsenen*. 2. Aufl. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien.
- Schmidt, Jan (2009). *Das neue Netz. Merkmale, Praktiken und Folgen des Web 2.0*. Konstanz: UVK.
- Schmidt, Jan/Lampert, Claudia/Schwinge, Christiane (2010). Nutzungspraktiken im Social Web – Impulse für die medienpädagogische Diskussion. In: Herzig, Bardo/Meister, Dorothee M./Moser, Heinz/Niesyto, Horst (Hg.). *Jahrbuch Medienpädagogik 8. Medienkompetenz und Web 2.0*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 255–270.
- Schmitz, Hermann (2003). *Was ist Neue Phänomenologie?* Rostock: Koch.
- Schnoor, Heike (2010). Über die Schwierigkeit, anders zu sein. Der behinderte Körper im Spannungsfeld zwischen Konstruktions- und Dekonstruktionsprozessen. In: Abraham, Anke/Müller, Beatrice (Hg.). *Körperhandeln und*

- Körpererleben. Multidisziplinäre Perspektiven auf ein brisantes Feld. Bielefeld: transcript. S. 165–180.
- Schreiber, Maria (2020). Digitale Bildpraktiken. Handlungsdimensionen visueller vernetzter Kommunikation. Wiesbaden: Springer VS.
- Schulte-Sasse, Jochen (2001). Einbildungskraft/Imagination. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhard/Wolfzettel, Friedrich (Hg.). Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2: Dekadent – Grotesk. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler. S. 88–120.
- Schulz, Martin (2009). Die Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. 2. überarb. u. erw. Aufl. München: Wilhelm Fink.
- Schumacher-Chilla, Doris (2014). Imaginärer Raum. In: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.). Handbuch Pädagogische Anthropologie. Wiesbaden: Springer VS. S. 433–441.
- Schütz, Alfred (1971). Wissenschaftliche Interpretation und Alltagsverständnis menschlichen Handelns. In: Schütz, Alfred. Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Den Haag: Martinus Nijhoff. S. 3–54.
- Schütze, Fritz (1987). Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien. Erzähltheoretische Grundlagen. 1. Merkmale von Alltagserzählungen und was wir mit ihrer Hilfe erkennen können. Hagen: Fernuniversität.
- Schwabl, Franziska (2020a). Inszenierungen im digitalen Bild. Eine Rekonstruktion der Selfie-Praktiken Jugendlicher mittels der Dokumentarischen Bildinterpretation. Wirtschaftspädagogisches Forum Band 69. Detmold: Eusl-Verlagsgesellschaft mbH.
- Schwabl, Franziska (2020b). Fotografien als Zugang zur Lebenswelt Jugendlicher. Eine Analyse der digitalen Inszenierungspraktiken Jugendlicher im berufsschulischen Übergangssystem. In: Berufs- und Wirtschaftspädagogik – online. (38). S. 1–24.
- Seckinger, Mike (2018). Empowerment. In: Otto, Hans Uwe/Thiersch, Hans/Treptow, Rainer/Ziegler, Holger (Hg.). Handbuch Soziale Arbeit. Grundlagen der Sozialarbeit und Sozialpädagogik. 6., überarb. Aufl. München: Ernst Reinhardt. S. 307–314.
- Seel, Martin (2008). Die Imagination der Fotografie. In: Sabau, Luminita (Hg.). Konzept: Fotografie. REAL. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 20–33.
- Seewald, Jürgen (1996). Motologie im Fernstudium? Über Erfahrungen in der motologischen Lehre. In: Motorik. 19. Jg. (2). S. 87–89.

- Senft, Theresa M./Baym, Nancy K. (2015). What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon. In: *International Journal of Communication*. (9). S. 1588–1606.
- Shell Deutschland Holding (2006) (Hg.). *Jugend 2006. Eine pragmatische Generation unter Druck*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Siibak, Andra (2009). *Self-Presentation of the »Digital Generation« in Estonia*. Dissertation. Tartu: University of Tartu.
- Siibak, Andra (2010). Performing the Norm. Estonian Pre-Teens Perceptions about Visual Self-Presentation Strategies on Social Networking Websites »Rate«. In: *Medien Journal*. (4). S. 35–47.
- Sontag, Susan (2018 [1980]). *Über Fotografie*. 23. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Söntgen, Beate (2012). Bei sich sein. Szenen des Privaten in den Fotografien von Richard Billingham und Nan Goldin. In: Brandl-Risi, Bettina/Brandstetter, Gabriele/Diekmann, Stefanie (Hg.). *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. Berlin: Theater der Zeit. S. 96–111.
- Sorokowski, Piotr/Sorokowska, Agnieszka/Oleszkiewicz, Ania/Frackowiak, Tomasz/Huk, Alexander/Pisanski, Katarzyna (2015). Selfie Posting Behaviors are Associated with Narcissism Among Men. In: *Personality and Individual Differences*. 85. Jg. S. 123–127.
- Sotzek, Julia (2018). Lehrer*innenhabitus und Emotionen – methodologische und empirische Überlegungen zur Bedeutung von Emotionen für die berufliche Praxis. In: *Zeitschrift für interpretative Schul- und Unterrichtsforschung*. 7. Jg. (1). S. 81–94.
- Sotzek, Julia/Wittek, Doris/Rauschenberg, Anna/Hericks, Uwe/Keller-Schneider, Manuela (2017). Spannungsverhältnisse im Berufseinstieg von Lehrpersonen. Empirische Befunde einer rekonstruktiven Studie zu Habitus und Normen aus Perspektive der Dokumentarischen Methode. In: *Zeitschrift für qualitative Forschung*. 18. Jg. (2). S. 315–333.
- Spohr, Ricarda Victoria (2018). Schönheitsrituale. In: Frey, Dieter (Hg.). *Psychologie der Rituale und Bräuche*. 30 Riten und Gebräuche wissenschaftlich analysiert und erklärt. Wiesbaden: Springer. S. 175–186.
- Stauffacher, Reto (2020). Jeder ist sich selbst am nächsten. Eine Pop-up-Installation bei der Europaallee lädt Besucher dazu ein, Selfies zu schießen – was soll das? Erschienen am 13.02.2020. In: *Neue Zürcher Zeitung*.
- Steers, Mai-Ly N./Wickham, Robert E./Acitelli, Linda K. (2014). Seeing Everyone Else's Highlight Reels: How Facebook Usage is linked to Depressive Symptoms. In: *Journal of Social and Clinical Psychology*. 33. Jg. (8). S. 701–731.

- Stenger, Ursula (2013). Der Leib als Erkenntnisorgan. In: Bilstein, Johannes/Brumlik, Micha (Hg.). *Die Bildung des Körpers*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa. S. 104–115.
- Stiegler, Christian (2015). Selfies und Selfie Sticks. Automedialität des digitalen Selbstmanagements. In: Stiegler, Christian/Breitenbach, Patrick/Zorbach, Thomas (Hg.). *New Media Culture. Mediale Phänomene der Netzkultur*. Bielefeld: transcript. S. 67–81.
- Stoppel, Hendrik (2021). Echokammern und Selbstbespiegelung. In: Held, Benjamin/Oorschot, Frederike van (Hg.). *Digitalisierung: Neue Technik, neue Ethik?* Heidelberg: heiBOOKS.
- Strehle, Samuel (2011). Hans Belting: »Bild-Anthropologie« als Kulturtheorie der Bilder. In: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hg.). *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 507–518.
- Strübing, Jörg (2018). *Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Sundén, Jenny (2003). *Material Virtualities. Approaching Online Textual Embodiment*. New York: Peter Lang.
- Thon, Christine (2008). *Frauenbewegung im Wandel der Generationen. Eine Studie über Geschlechterkonstruktionen in biographischen Erzählungen*. Bielefeld: transcript.
- Tiggemann, Marika/Slater, Amy (2014). Net Tweens: The Internet and Body Image Concerns in Pre-teenage Girls. In: *Journal of Early Adolescence*. 34. Jg. (5). S. 606–620.
- Tiidenberg, Katrin/Gómez Cruz, Edgar (2015). Selfies, Image and the Re-making of the Body. In: *Body & Society*. 21. Jg. (4). S. 77–102.
- Tillmann, Angela (2006). *Doing Identity: Selbsterzählung und Selbstinszenierung in virtuellen Räumen*. In: Tillmann, Angela/Vollbrecht, Ralf (Hg.). *Abenteuer Cyberspace. Jugendliche in virtuellen Welten*. Frankfurt a.M.: Peter Lang. S. 33–50.
- Tillmann, Angela (2014). Selfies. Selbst- und Körpererkundungen Jugendlicher in einer entgrenzten Gesellschaft. In: Lauffer, Jürgen/Röllecke, Renate (Hg.). *Lieben, Liken, Spielen. Digitale Kommunikation und Selbstdarstellung Jugendlicher heute*. München: kopaed. S. 42–51.
- Tortajada, Iolanda/Araúna, Núria/Martinez, Inmaculada José (2013). Advertising Stereotypes and Sender Representation in Social Networking Sites. In: *Comunicar*. 41. Jg. S. 177–186.

- Trost, Kai Erik (2013). Soziale Onlinenetzwerke und die Mediatisierung der Freundschaft. Eine qualitative Studie zur Bedeutung von Facebook für das Freundschaftskonzept Jugendlicher. Baden-Baden: Nomos.
- Turkle, Sherry (1998). Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Turkle, Sherry im Interview mit Kuhn, Johannes (2011). US-Soziologin Sherry Turkle über das digitale Zeitalter. »Ich poste, also bin ich«. Erschienen am 29. August 2011. In: Süddeutsche Zeitung Online. URL: <https://www.sueddeutsche.de/digital/us-soziologin-sherry-turkle-ueber-das-digitale-zeitalter-ich-poste-also-bin-ich-1.1133783> [letzter Zugriff: 14.07.2021].
- Turner, Pixie G./Lefevre, Carmen E. (2017). Instagram Use is Linked to Increased Symptoms of Orthorexia Nervosa. In: Eating and Weight Disorders. 22. Jg. S. 277–284.
- Uelsmann, Jerry (1999). Post-Visualisierung. In: Kemp, Wolfgang (Hg.). Theorie der Fotografie III. 1945–1980. München: Schirmer/Mosel. S. 150–154.
- Ullrich, Wolfgang (2019). Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens. Berlin: Wagenbach.
- Unger, Hella von (2018). Forschungsethik, digitale Archivierung und biographische Interviews. In: Lutz, Helma/Schiebel, Martina/Tuider, Elisabeth (Hg.). Handbuch Biographieforschung. 2., korr. Aufl. Wiesbaden: Springer VS. S. 685–697.
- Villa, Paula-Irene (2007). Der Körper als kulturelle Inszenierung und Statussymbol. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. 18. Jg. S. 18–26.
- Villa, Paula-Irene (2008). Habe den Mut, Dich Deines Körpers zu bedienen! Thesen zur Körperarbeit in der Gegenwart zwischen Selbstermächtigung und Selbstunterwerfung. In: Villa, Paula-Irene (Hg.). schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst. Bielefeld: transcript. S. 245–272.
- Villa, Paula-Irene (2010a). Verkörperung ist immer mehr. Intersektionalität, Subjektivierung und der Körper. In: Lutz, Hema/Herrera Vivar, Maria Teresa/Supik, Linda (Hg.). Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 203–221.
- Villa, Paula-Irene (2010b). Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen. In: Wohlrab-Sahr, Monika (Hg.). Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 251–274.

- Voigt, Martin (2015). Mädchenfreundschaften unter dem Einfluss von Social Media. Eine soziolinguistische Untersuchung. Frankfurt a.M.: Peter Lang Edition.
- Wagner, Ulrike/Brüggen, Niels/Gerlicher, Peter/Schemmerling, Mareike/Gebel, Christa (2013). Identitätsarbeit und sozialraumbezogenes Medienhandeln in Sozialen Netzwerkdiensten. Zusammenfassung der Teilstudie. München: Bayerische Landeszentrale für neue Medien (BLM). URL: https://www.jff.de/fileadmin/user_upload/jff/projekte/konvergenzstudien/JFF_Kurzfassung_Teilstudie_Identitaetsarbeit.pdf [Zugriff: 21.07.2021].
- Wahrig, Gerhard (2000). Deutsches Wörterbuch. Bielefeld: Bertelsmann.
- Waldenfels, Bernhard (2013). Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Walser, Rahel/Neumann-Braun, Klaus (2013). Freundschaftsnetzwerke und die Welt ihrer Fotoalben – gestern und heute. In: Wijnen, Christine/Trültzsch, Sascha/Ortner, Christina (Hg.). Medienwelten im Wandel. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 151–166.
- Weber, Samuel (2000). Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse. Wien: Passagen-Verlag.
- Wellgraf, Stefan (2018). Schule der Gefühle. Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit in neoliberalen Zeiten. Bielefeld: transcript.
- Wiedemann, Carolin (2010). Selbstvermarktung im Netz. Eine Gouvernemen-talitätsanalyse der Social Networking Site »Facebook«. Saarbrücken: uni-versaar.
- Willem, Cilia/Araüna, Nuria/Crescenzi, Lucrezia/Tortajada, Iolanda (2010). Girls on Fotolog: Reproduction of Gender Stereotypes or Identity Play? In: Interactions: Studies in Communication & Culture. 2. Jg. (3). S. 225–242.
- Willems, Herbert/Kautt, York (2003). Theatralität der Werbung. Berlin: Walter de Gruyter.
- Willems, Herbert/Jurga, Martin (1998) (Hg.). Inszenierungsgesellschaft. Opla-den: Westdeutscher Verlag.
- Winter, Rainer (2014). Ein Plädoyer für kritische Perspektiven in der quali-tativen Forschung. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hg.). Qualitative For-schung. Analysen und Diskussionen – 10 Jahre Berliner Methodentreffen. Wiesbaden: Springer VS. S. 117–132.
- Witzel, Andreas (1982). Verfahren der qualitativen Sozialforschung – Überblick und Alternativen. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Wulf, Christoph (2005). Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual. Bielefeld: transcript.

- Wulf, Christoph (2007). Homo pictor oder die Erzeugung des Menschen durch die Imagination. In: Wulf, Christoph/Poulain, Jacques/Triki, Fathi (Hg.). Die Künste im Dialog der Kulturen. Europa und seine muslimischen Nachbarn. Berlin, Boston: Walter de Gruyter. S. 19–36.
- Wulf, Christoph (2014). Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur. Bielefeld: transcript.
- Wulf, Christoph (2017). Mimesis. In: Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael (Hg.). Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS. S. 73–78.
- Wulf, Christoph (2018a). Medienanthropologie. Historische und kulturalanthropologische Perspektiven. In: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik. 94. Jg. (1). S. 40–50.
- Wulf, Christoph (2018b). Emotion und Imagination. In: Huber, Matthias/Krause, Sabine (Hg.). Bildung und Emotion. Wiesbaden: Springer VS. S. 113–131.
- Wulf, Christoph (2018c). Bilder des Menschen. Die Visualisierung des Unsichtbaren. Materielle, performative und ikonische Perspektiven. In: Seitz, Sergej/Graneß, Anke/Stenger, Georg (Hg.). Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS. S. 193–211.
- Wuttig, Bettina (2014). Körperliche Selbstoptimierung und das postfeministische Subjekt. Berlin. URL: https://www.nationales-netzwerk-frauengesundheit.de/downloads/Wuttig_Selbstoptimierung.pdf [letzter Zugriff: 16.12.2022].
- Wuttig, Bettina (2019). Beratung als somatisch-leibliche Subjektivierung(spraxis). In: Wuttig, Bettina/Wolf, Barbara (Hg.). Körper Beratung. Beratungshandeln im Spannungsfeld von Körper, Leib und Normativität. Bielefeld: transcript. S. 29–59.
- Zima, Peter V. (2017). Theorie des Subjekts. 4. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Žižek, Slavoj (2019). Lacan. Eine Einführung. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.

8 Anhang: Transkriptionsnotation¹

- (2) Pause, Dauer in Sekunden
- (.) kurzes Absetzen, weniger als eine Sekunde
- ja betont, laut
- °nein° sehr leise
- . stark sinkende Intonation
- ; schwach sinkende Intonation
- ? stark steigende Intonation
- , schwach steigende Intonation
- od- Abbruch eines Wortes
- nei::n Dehnung, die Häufigkeit von : entspricht der Länge der Dehnung
- haben=wir schleifend, ineinander übergehend gesprochene Wörter
- (doch nicht) Unsicherheit bei der Transkription
- () unverständliche Äußerung, je nach Länge
- ((stöhnt)) parasprachliche, nicht-verbale oder gesprächsexterne Anmerkungen
- @nein@ lachend gesprochen
- @(.)@ kurzes Auflachen
- @(2)@ Lachen, Dauer in Sekunden
- // knappes Unterbrechen des*der Sprecher*in, z.B. Hörer*insignal
- //mhm//
- L Überlappung der Redebeiträge

1 In Anlehnung an Nohl (2017, S. 123) und Bohnsack (2010, S. 236).

Lachvariationen (parasprachliche Anmerkungen):

- Kehliges Lachen (Lautbildung in der Kehle)
- Kicherndes Lachen (Lautbildung im Gaumen)
- Offenes Lachen (Lautbildung in Hals und Mundhöhle)
- Schnaubendes Lachen (Lautbildung in Nase)
- Prustendes Lachen (Lautbildung mit den Lippen)