

Die Optimierung des Bildkörpers als imaginativer Akt: Analytische Bearbeitungsweisen von Eigenheiten fotografischer Selbstdarstellungen Jugendlicher und junger Erwachsener in digitalen sozialen Netzwerken

Schär, Clarissa

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schär, C. (2021). Die Optimierung des Bildkörpers als imaginativer Akt: Analytische Bearbeitungsweisen von Eigenheiten fotografischer Selbstdarstellungen Jugendlicher und junger Erwachsener in digitalen sozialen Netzwerken. *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 22(2), 207-223. <https://doi.org/10.3224/zqf.v22i2.03>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Clarissa Schär

Die Optimierung des Bildkörpers als imaginativer Akt

Analytische Bearbeitungsweisen von Eigenheiten fotografischer Selbstdarstellungen Jugendlicher und junger Erwachsener in digitalen sozialen Netzwerken

The optimization of the image body as an imaginative act. Analytical ways of processing the characteristics of photographic self-presentations of adolescents and young adults in digital social networks

Zusammenfassung

Im Beitrag wird anhand einer fotografischen Selbstdarstellung einer jungen Erwachsenen das Optimierungshandeln im Kontext digitaler sozialer Netzwerke untersucht. Auf Basis vertiefter qualitativer Bild- und Interviewanalysen wird gängigen Deutungsweisen von Selbstoptimierung im digitalen Raum eine auf Basis empirischer Befunde erweiterte Lesart gegenübergestellt. Das Optimierungshandeln wird in seiner biographischen und gesellschaftlichen Dimension als durchaus ambivalente Körperpraktik erkennbar. Methodisch werden Eigenheiten digitaler Fotografie – die große Anzahl der erstellbaren Fotografien sowie deren Bearbeitbarkeit – reflektiert und mittels fallinterner Komparationen für die Auswertung fruchtbar gemacht.

Schlagwörter: Fotografie, Selbstdarstellung, Soziale Medien, Jugend, Fotoanalyse

Abstract

This article uses a photographic self-portrait of a young adult to examine the process of optimization in the context of digital social networks. On the basis of in-depth qualitative photo and interview analyses, common interpretations of self-optimization in the digital space are contrasted with an extended understanding based on empirical findings. The biographical and social relevance of the optimization action is shown as a thoroughly ambivalent body practice. Methodically, the characteristics of digital photography – the large number of photographs that can be produced and their editability – are reflected upon and made fruitful for analysis by means of case-internal comparisons.

Keywords: Photography, self-presentation, social media, youth, photo analysis

1 Einleitung

„Das ist das Optimale von mir“ (Bronja, Z. 818)¹ berichtete eine junge Erwachsene mit dem Pseudonym Bronja im Interview über eine ihrer fotografischen Selbstdarstellungen in einem digitalen sozialen Netzwerk. Und sie führte fort: „die Person (.) die ich nicht immer bin“ (Bronja, Z. 818–819). Hier klingt ein Optimierungshandeln an, das am „Bild-Körper“ (Bohnsack 2017, S. 431), also dem auf der Fotografie abgebildeten Körper, ansetzt. Dieser vermag einen für Bronja optimalen Ausdruck zu

vermitteln, im Sinne einer Person bzw. eines Körpers, die/der sie nicht immer ist. Und es scheint ihr gelungen zu sein, diesen Ausdruck in einem Bild festzuhalten. Studien zu Fotografien und Selfies in digitalen sozialen Netzwerken haben schon vielfach nachgezeichnet, dass es hierbei zu optimierten Selbstdarstellungen komme, die Bilder aus Musikfernsehen, Boulevard und Werbung reproduzieren (vgl. u.a. Astheimer 2010; Autenrieth 2014a; Tillmann 2014). Zur Erklärung dieser Selbstoptimierung gibt es verschiedene Ansätze, z.B. aus einer eher ökonomisch inspirierten Perspektive das Konkurrieren auf „Aufmerksamkeitsmärkten“ (Reichert 2008, S. 121), aus psychologischer Perspektive der Narzissmus (vgl. u.a. Buffardi/Campbell 2008; Sorokowski et al. 2015) oder aus einer medienkommunikativen und -pädagogischen Perspektive der Schutz vor Betrachter*innen, die man nicht oder nur entfernt kennt und deren Wohlwollen man sich nicht gewiss ist (vgl. Autenrieth 2014b, S. 54). Trotz zahlreicher Untersuchungen von fotografischen Selbstdarstellungen wurde bislang aber nicht nachvollzogen, was genau optimiert wird und wie die Optimierung hergestellt wird bzw. welche Veränderungen und Anpassungen hierfür vorgenommen werden. Der Fall wurde ausgewählt, um die Optimierungsleistungen im und am (Bild-)Körper in digitalen sozialen Netzwerken empirisch untersuchen zu können. Anhand der folgenden Fragen wird das Optimierungshandeln von Bronja ergründet: Wodurch zeichnet sich die Körperdarstellung aus? Woran ist ihre Körperdarstellung orientiert? Was ist für Bronja optimal bzw. optimierungsbedürftig? Die Untersuchung dieser Fragen wird es ermöglichen, die angeführten Erklärungen der Selbstoptimierung zu differenzieren.

Zur Untersuchung der analytischen Fragestellungen wird nachfolgend zunächst das Projekt, aus dem das Fallbeispiel stammt, umrissen und das methodische Vorgehen der Analyse spezifiziert. Den Hauptteil des Beitrages bildet die Auswertung von ausgewähltem Daten- und Quellenmaterial des Falles Bronja. Im Fokus steht die von Bronja als „das Optimale“ bezeichnete Fotografie. Sie wurde von Bronja nachbearbeitet sowie im Interview einer anderen, am selben Abend entstandenen Fotografie gegenübergestellt. Es werden unterschiedliche fallinterne Komparationen vorgestellt, die – wie zu zeigen sein wird – einen bedeutenden Beitrag zur Rekonstruktion der Handlungsorientierungen bzw. des Optimierungshandelns von Bronja leisten. Eine Triangulation der Befunde der Bild- mit jenen der Interviewanalyse ermöglicht in einem letzten Analyseschritt eine Vertiefung und Differenzierung der Erkenntnisse. Im Fazit wird die methodische Vorgehensweise der fallinternen Komparation reflektiert und werden die empirischen Befunde einer Theoretisierung des körperbezogenen Optimierungshandelns im digitalen Raum zugeführt.

2 Fotografische Selbstdarstellungen Heranwachsender erforschen

Im Rahmen des Dissertationsprojekts „Selbst BILD ungen Jugendlicher und junger Erwachsener. Eine körperleibtheoretische Analyse fotografischer Selbstgestaltungsarbeit in digitalen sozialen Netzwerken“ (Arbeitstitel) werden fotografische Selbstdarstellungen Jugendlicher und junger Erwachsener untersucht, die sie von sich in digitalen sozialen Netzwerken wie Instagram, Facebook und Co. posten².

Mit diesen Jugendlichen resp. jungen Erwachsenen wurden ‘teilnarrative Fotointerviews’ geführt. Die Fotointerviews zeichnen sich dadurch aus, dass in den Interviews fotografische Selbstdarstellungen der Jugendlichen und jungen Erwachsenen zum Gegenstand gemacht wurden und deren Geschichten, Hintergründe und Entstehungsprozesse als Erzählstimuli dienten (vgl. Friebertshäuser/Langer 2013, S. 447). Hierbei wurden einerseits offen-erzählgenerierende Fragen zu den Fotografien und damit in Zusammenhang stehenden (biographischen) Erfahrungen formuliert, andererseits wurden nebst immanenten Nachfragen zu geeignetem Zeitpunkt auch exmanente Nachfragen entlang eines Interviewleitfadens platziert – womit ein teilnarratives Interviewsetting geschaffen wurde (vgl. Kruse 2010, S. 64–80). Die gesammelten Quellen und Daten – die Fotografien und Interviews – werden mit der dokumentarischen Methode nach Bohnsack (2009), Przyborski (2018) und Nohl (2017) ausgewertet, um die Handlungsorientierungen der Jugendlichen in Bezug auf ihre körperlichen Selbstdarstellungen zu rekonstruieren.

Die dokumentarische Methode differenziert zwei Wissensarten: das kommunikativ generalisierte Wissen und das handlungsleitende Wissen. Während Ersteres das den Subjekten reflexiv zugängliche, auf Common Sense beruhende und begrifflich-theoretisch explizierbare Wissen meint, bezieht sich Letzteres auf das 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). Entsprechend sind die Arbeitsschritte der dokumentarischen Methode in die formulierende und die reflektierende Interpretation unterteilt. In der formulierenden Interpretation interessiert, was thematisch wird, in der reflektierenden wie „ein Thema behandelt, d.h. in welchem *Rahmen* es behandelt wird. Dieser Orientierungs*rahmen* (oder auch: *Habitus*) [...] eines Individuums ist der zentrale Gegenstand dokumentarischer Interpretation“ (Bohnsack 2011, S. 43; Herv.i.O.). Jenes implizite und inkorporierte Wissen wird in Erfahrungen angeeignet und einverleibt, schlägt sich gemäß Bourdieu (1987) – in *Habitus* – den inneren Dispositionen und Orientierungen – und *Hexis* – den äußerlich wahrnehmbaren Haltungen, Bewegungsweisen, Kleidungsstilen etc. – nieder und ist so nicht nur im Text, sondern auch im Bild rekonstruierbar.

Tab. 1: Analyseschritte der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation (eigene Darstellung; vgl. Bohnsack 2009, S. 56–57; Przyborski 2018, S. 155–159)

Formulierende Interpretation	Reflektierende Interpretation
<i>Vorikonografische Interpretation</i> Mikroskopische Beschreibung der auf dem Bild sichtbaren Gegenstände, Phänomene und Bewegungen zur Verhinderung vorschneller Einordnungen	<i>Ikonische Interpretation</i> Rekonstruktion des formalen kompositionalen Bildaufbaus: Planimetrie, Perspektivität, szenische Choreografie, Verhältnis von Schärfe und Unschärfe
<i>Ikonografische Interpretation</i> Beschreibung der auf dem Bild identifizierten Handlungen (Um-zu-Motive) zur Rekonstruktion sozialer Rollen und Szenen sowie der Einordnung des Bildes in eine Typen- und Stilgeschichte	<i>Ikonologisch-ikonische Interpretation</i> Zusammenfassende Analyse und Interpretation, welche die einzelnen Analyseebenen der Interpretation zu einer Gesamtinterpretation zusammengeführt

Im Folgenden werden Bildanalysen im Vordergrund stehen, die aber nicht in den einzelnen Analyseschritten Darstellung finden werden. Zur Orientierung über die Analyseschritte wird eine tabellarische Darstellung angeboten (vgl. Tab. 1), zum

Verständnis der angeführten Analysen wird auf ausgewählte Schritte der „ikonischen Interpretation“ ausführlicher eingegangen.

Die *ikonische Interpretation* versucht über unterschiedliche Aspekte der formalen Bildkomposition die Eigengesetzlichkeiten des Werkes zu erschließen (vgl. Bohnsack 2009, S. 57; Przyborski 2018, S. 157). Mit 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 2007, S. 38). Durch das Einzeichnen der Fluchtlinien und Fluchtpunkte werden in der perspektivischen Projektion Gegenstände und Personen in ihrer Räumlichkeit und Körperlichkeit erfasst und hierüber die „Art der Weltanschauung“ (Przyborski 2018, S. 159) der abbildenden Person rekonstruierbar.

Kennzeichnend für die dokumentarische Methode ist des Weiteren das Prinzip der Komparation, das in der Empirie verankerte, systematisch vergleichende Arbeiten. In der Bildanalyse meint dies den Vergleich von Bildern auf der Basis eines Tertium Comparationis, eines gleichbleibenden Dritten (z.B. einer Geste, die in unterschiedlichen Bildkontexten untersucht wird). Sie leistet einerseits einen Beitrag dazu, die Standortgebundenheit des*der Forscher*in zu kontrollieren, andererseits Bedeutungen aus ihren Kontexten heraus zu erschließen (vgl. ebd., S. 121–122). Im vorliegenden Beitrag wird die fallinterne Komparation, als die vergleichende Analyse von Bildern aus demselben Einzelfall, in den Mittelpunkt gerückt.

Spezifika der digitalen Fotografie erwiesen sich in der Analyse einerseits als Bereicherung, andererseits als methodische Herausforderung. So lassen die Möglichkeiten der digitalen Fotografie, im Sekundentakt Bilder anfertigen zu können, einen Fundus an Fotografien entstehen, der – wenn er von den Interviewpartner*innen nicht gelöscht wurde und für die Forschung zur Verfügung gestellt wird – in der Auswertung fruchtbare fallinterne Komparationen ermöglicht (z.B. 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 Jugendlichen und jungen Erwachsenen 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. 223–224, S. 260) und Müller/Raab (2014, S. 206–207) anhand der Analyse von (Presse-)Fotografien in unterschiedlichen Printmedien eindrücklich aufzeigen konnten –, ist deren Rekonstruktion bedeutend für die Dechiffrierung der Handlungsorientierungen der sich selbstdarstellenden Jugendlichen und jungen Erwachsenen, gleichwohl deren Rekonstruktion zuweilen auch herausfordernd ist. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Modulationen sehr unterschiedlich sind und entsprechend unterschiedlich weitreichende Auswirkungen auf die Transformation des Bildsinns haben. Wie nachfolgend anhand des Fallbeispiels illustriert werden wird, können einige Modulationen gut in der Auswertung der Einzelfotografie mit den Analyseschritten der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation eingefangen werden, andere wiederum, die massivere Eingriffe in die Fotografie darstellen, können nur im Rahmen einer separaten Bildanalyse und mithin fallinternen Komparation erschlossen werden.

3 Fallinterne komparative Analysen als Zugang zum optimierten Bildkörper

Die für den Beitrag ausgewählte Fotografie von Bronja entstammt einer Serie von rund „130“ (Bronja, Z. 889) Bildern. Sie wurde vor dem Post mit einer Körnung und einem Farbfilter versehen, nahezu zu einem Quadrat beschnitten und um 90° im Uhrzeigersinn gedreht. Die nicht bearbeitete Fotografie – also die Version ohne Modulationen – liegt der Forscherin nicht vor³. Die Veränderungen des Bildausschnitts, der Körnung und der Farben werden von Bronja im Interview thematisiert und können hierüber nachvollzogen werden. Die Auswirkungen der Körnung der Fotografie lassen sich des Weiteren in der Rekonstruktion von Schärfe und Unschärfe im Bild im Rahmen der ikonischen Interpretation einfangen (vgl. Przyborski 2018, S. 160). Die 90°-Drehung der Fotografie hat demgegenüber massivere Auswirkungen auf den Bildsinn, die weiterreichende Analyseschritte erforderlich machen. Diese Modulation der Fotografie wird nachfolgend herausgegriffen, um zu illustrieren, wie die Interpretation gewinnbringend in zwei separate Analysen aufgeteilt werden kann – zunächst eine Analyse der nicht-gedrehten Fotografie, ehe sie in einem zweiten Schritt mit der gedrehten Fotografie komparativ analysiert wird. Eine weitere Komparation ergibt sich über eine am selben Abend entstandene Fotografie, die Bronja als „Schnappschuss“ (Bronja, Z. 171) charakterisiert (gleichwohl sie auch diese Fotografie gepostet hat), um ihr Optimierungshandeln zu rekonstruieren. Diese Dechiffrierung des Optimierungshandelns wird im Anschluss anhand einer Triangulation der Bildanalyse mit der Interviewanalyse weiter vertieft.

3.1 Analyse der nicht-gedrehten Fotografie: Eine selbst-ständige Puppe

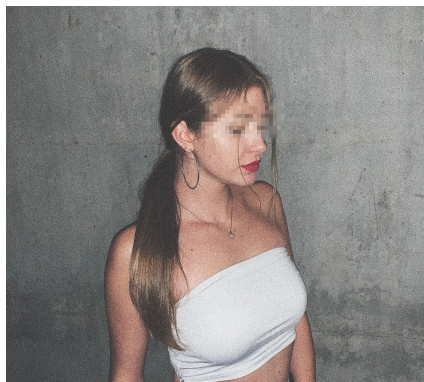


Abb. 1: Nicht-gedrehte Fotografie von Bronja

Auf ikonischer Ebene ist zunächst festzustellen, dass im Zentrum der Fotografie (vgl. Abb. 1) die abgebildete Person⁴ steht, die sich in die Bildmittelsenkrechte fügt und sich im Bildmittelpunkt befindet. Vor dem nüchternen Hintergrund der Sichtbetonwand ist es mithin ihr Körper, der die formale Bildkomposition wesentlich

bestimmt. So wird die planimetrische Komposition von Vertikalen dominiert, die entlang des linken Armes, des Pferdeschwanzes und der rechten Haarsträhne, die ihre Verlängerung in einer Furche am Bauch findet, verlaufen (vgl. Abb. 1.1).

Den vertikalen Linien entspricht die abgebildete Person mit einer sehr aufrechten, fast übertrieben aufrechten Körperhaltung und einer damit einhergehenden Körperspannung (so scheinen z.B. die Arme nicht einfach schlaff am Körper zu hängen). Weitere, die Planimetrie bestimmende Linien, ergeben sich über die Konturen des rechten Armes und des Pferdeschwanzes der abgebildeten Person. Sie bilden ein spitzwinkliges, nahezu gleichschenkliges Dreieck, dessen spitzer Winkel außerhalb der Fotografie zu liegen kommt (vgl. Abb. 1.2). Die Vertikalen und das gleichschenklige Dreieck der formalen Bildkomposition sowie die Körperspannung tragen zum Eindruck von Stabilität und Standfestigkeit der abgebildeten Person bei, bewirken aber auch eine gewisse Statik und Starrheit der Darstellung.

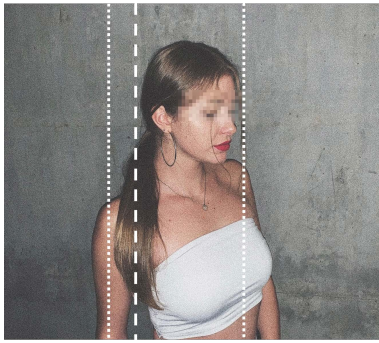


Abb. 1.1: Planimetrie – vertikale Linien

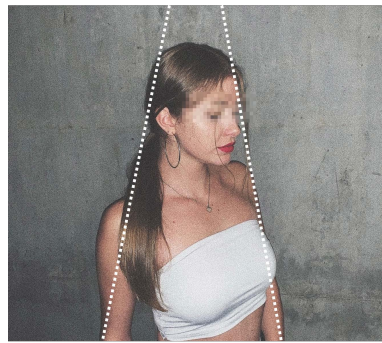


Abb. 1.2: Planimetrie – spitzwinkliges Dreieck

Der dargestellte Körper wirkt insgesamt erstarrt, denn er ist nicht nur sehr aufrecht, sondern entbehrt auch jeglicher Bewegung (befände sich die abgebildete Person nämlich in einer abdrehenden Bewegung, würden ihre Haarsträhnen vor dem Gesicht seitlich verweht). 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, die der abgebildeten Person ein puppenhaft entlebtes Antlitz verleihen. Es tritt mithin ein Posieren für die Kamera, eine gezielte Inszenierung zu Tage, für die – wie dies Bohnsack und Przyborski (2015) ausgearbeitet haben – nicht nur die Erstarrung des Körpers, sondern auch eine „De-Kontextuierung“ und eine „Ent-Individualisierung“ (S. 347) konstitutiv sind. So ist eine räumliche De-Kontextuierung dadurch gegeben, dass die abgebildete Person in ihrer Aufmachung eher in einem Tanzlokal oder einer Strandbar zu erwarten wäre denn vor einer kargen Sichtbetonwand (vgl. ebd.). Und eine Ent-Individualisierung ist im abgewandten Gesicht und dem gesenkten Blick angelegt, welche eine (eindeutige) Identifikation der abgebildeten Person erschweren (vgl. ebd., S. 350–352).

Die abgebildete Person ist im Posieren aber nicht nur puppenhaft entlebt, sie weist auch Merkmale der Belebung auf. Der Erstarrung wirken die Tiefenwirkung erzeugenden Körperfluchtlinien (vgl. Abb. 1.3), die das Oberteil und die Schultern der Jugendlichen aufgrund der Drehung des Körpers bilden (sie würde wesentlich puppenhafter wirken, wäre sie den Bildbetrachtenden frontal zugewandt), ebenso entgegen, wie die Hautfarbe und die Glanzpunkte in den Haaren und dem Gesicht. Diese Belebung führt 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 der Schminke vorherrschende Bilder von weiblicher Schönheit bedient und das Bild einer jungen Frau etabliert. Über die Farbgebung kommt es darüber hinaus zu einer 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-leuchtenden Lippenstift wird hierüber eine Erotisierung des weiblichen Körpers erzeugt. In der spannungsreichen Verschmelzung eines belebt fraulichen, erotisierten Körpers einerseits und eines entlebt puppenhaften Körpers andererseits kommt es letztlich zu einer Objektivierung. Die abgebildete Person wird somit nicht nur durch den Akt der Fotografie zum Objekt, sondern insbesondere über die im Posieren angelegte Erstarrung, Ent-Individualisierung, De-Kontextuierung und Erotisierung. Des Weiteren symbolisieren der gesenkte Blick der abgebildeten Person als auch die „perspektivische Aufsicht“ (Bohnsack 2009, S. 244) – die Bildbetrachtenden blicken auf die abgebildete Person herab – Unterordnung, Schwäche, Verletzlichkeit oder Demut, was in Anschluss an die Arbeiten von Mühlen Achs (2003, S. 123–130) und Goffman (1976, S. 245–251) als Weiblichkeitszeichen einer patriarchal strukturierten Gesellschaft gelesen werden kann.

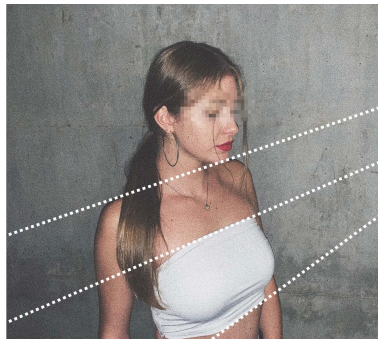


Abb. 1.3: Perspektivität – Körperfluchtlinien

Der gesenkte Blick kann aber nicht nur als Zeichen weiblicher Unterordnung in einer patriarchal strukturierten Gesellschaft gelesen werden, er eröffnet auch eine andere, davon abweichende Form von Weiblichkeit. Er entbehrt zunächst Interaktion und Kommunikation, die in Zusammenhang mit der isolierten Einzeldarstellung Distanziertheit und Unnahbarkeit signifizieren. Die planimetrische Komposition mit ihrer vertikalen Orientierung und dem gleichschenkligen Dreieck hebt die mit der aufrechten Körperhaltung signifizierte Stabilität und Standhaftigkeit hervor. Im Zusammenspiel mit der isolierten Darstellung eines Selbst fügen sie sich

sinnhaft zum Motiv der ‚Selbst-Ständigkeit‘. Es entspricht dem Bild der unnahbaren Frau, die zu ihrem Körper, ihrer Weiblichkeit und ihrer Schönheit – die zu sich – 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.

Zusammenfassend stellt die Fotografie ein spannungsreiches Amalgam von Diskontinuitäten bzw. „Übergegensätzlichkeiten“ (Bohnsack 2009, S. 36; Imdahl 1980, S. 107; Imdahl 1994, S. 312) dar, die sich wesentlich am im Zentrum der Fotografie abgebildeten Körper entfalten. In der Fotografie werden unterschiedliche Spannungen erzeugt. Die dominante Übergegensätzlichkeit manifestiert sich im gleichzeitigen Auftreten unterschiedlicher Konzeptionen von Weiblichkeit. Sie alterniert zwischen Frau und Puppe, Subjekt und Objekt, Belebung und Entlebung, *Selbst-Ständigkeit und Unterordnung*. Bearbeitet werden damit schwer miteinander zu vereinbarende und damit zu balancierende Anforderungen an das Frausein in westlichen Gesellschaften (vgl. Przyborski 2018, S. 220). Das Austarieren dieser Anforderungen kulminiert in der spannungsreichen Verschränkung von *Sich-Zeigen und Sich-Entziehen*. Während sie sich in der Inszenierung von Weiblichkeit und Erotik zeigt, entzieht sie sich zugleich aber auch: einerseits durch die abgedrehte Körperhaltung und den gesenkten Blick, andererseits durch eine Modulation der Blickführung. So lenken die Körperfluchtlinien (vgl. Abb. 1.3), aber auch der gesenkte Blick der abgebildeten Person den Blick der Bildbetrachtenden nach rechts bzw. rechts unten aus dem Bild hinaus.

3.2 Erste fallinterne Komparation mit der gedrehten Fotografie: Haltung bewahren

Es folgt nun die erste fallinterne komparative Analyse. Sie wird anhand der von Bronja mit einer Drehung modulierten Fotografie – also der Fotografie, die sie online gepostet hat – vorgenommen (vgl. Abb. 2). Die Komparation dient der Rekonstruktion der Auswirkungen der Bildeingriffe und mithin der Rekonstruktion der Handlungsorientierungen von Bronja. Auf eine ausführliche Analyse des Einzelbildes muss an dieser Stelle verzichtet werden, um den Vergleich der beiden Fotografien in den Fokus zu rücken.

In der gedrehten Fotografie kommt es zu Vereindeutigungen und Verstärkungen bereits identifizierter Themen, es kommt – sinnfälliger Weise – aber auch zu Verdrehungen resp. Verschiebungen. Durch die Drehung verlieren Kopf und Gesicht die Funktion eines zentralen Orientierungspunktes. Aus diesem Grund treten auch der Gesichtsausdruck und die darin identifizierte Polysemie von Anklängen unterschiedlicher Emotionen in den Hintergrund. Im Bild gewinnt eine gewisse Abgründigkeit und Dunkelheit die Oberhand, die sich über die dunklen Wandpassagen im oberen Bildteil und den Blick in die Tiefe ergeben. Dadurch, dass das Gesicht und sein Ausdruck aus dem Fokus gerückt werden, verstärkt sich die in der nicht-gedrehten Fotografie bereits rekonstruierte Ent-Individualisierung und wird der Objektivierung weiter Vorschub geleistet. Sie führt sich in planimetrischer Hinsicht fort in der Verkehrung des spitzwinkligen Dreiecks, das der Körper der abgebildeten Person bildet (vgl. Abb. 1.2), welches nun als Pfeil fungierend den Körper der abgebildeten Person gestalt- und objekthaft vom linken Bildrand ausgehend in den Bildraum hineinschiebt.



Abb. 2: Gedrehte Fotografie von Bronja

Zusammen mit der Irritation der Schwerkraft, welche die Körperspannung hervorhebt, wird insgesamt die Körperhaltung stärker betont, wobei jedoch eine Übertriebenheit der ursprünglich identifizierten Aufrichtung nicht mehr zu erkennen ist. Für die Bildkomposition ist es in diesem Zusammenhang auch von Bedeutung, dass mit der Drehung die dominant vertikal orientierte Planimetrie (vgl. Abb. 1.1) in eine horizontale transformiert wird. Gegenüber der nicht-gedrehten Fotografie wird der abgebildeten Person hier wortwörtlich der Boden unter den Füßen weggezogen. Bedeutend für die Bildwirkung ist, dass die Drehung der Fotografie die Sehgewohnheiten der Bildbetrachtenden irritiert. In erster Linie verstärkt sie dadurch das Sich-Entziehen gegenüber dem Sich-Zeigen, da die abgebildete Person aus der Lesbarkeit herausgenommen wird. Die belebte Weiblichkeit wird weiter entlebt und findet ihren Kontrapunkt in einer ent-individualisierten, objektivierten Puppenhaftigkeit. Die Objektivierung und der darin angelegte artifizielle Charakter der Fotografie werden insofern mit der Drehung verstärkt. Der Objektivierung steht aber einerseits eine Blickführung entgegen, mit der sich die abgebildete Person den Bildbetrachtenden nach wie vor entzieht, werden deren Blicke doch weiterhin über unterschiedliche Mechanismen aus dem Bild geleitet. Andererseits kommt in der Bespielung der Sehgewohnheiten auch eine kritische Künstler*innen-tätigkeit zum Tragen. Die Inszenierung und Objektivierung des weiblichen Körpers werden mit der Drehung der Fotografie irritiert, wenn nicht sogar ironisiert.

In der komparativen Analyse der beiden Fotografien wird deutlich, dass es mit der Drehung der Fotografie zu einer Reduktion des Bildausdrucks kommt, was wesentlich in der Irritation der Sehgewohnheiten begründet liegt. Die Körperhaltung in ihrer Gespanntheit rückt in den Vordergrund und Tiefe und Abgründigkeit wird Raum gegeben. Sie treten in ein ambivalentes Spannungsverhältnis zur Selbst-Ständigkeit und den Vieldeutigkeiten des Gesichtsausdrucks der nicht-gedrehten Fotografie. Wenngleich eine verstärkte Objektivierung rekonstruiert werden konnte, so tritt dieser eine kritische Künstler*innen-tätigkeit hinzu, durch die sich die abgebildete Person einer objektivierenden Festlegung entzieht. Hierin wieder spiegeln sich die in der nicht gedrehten Fotografie rekonstruierten unterschiedlichen Formen von Weiblichkeit. Gleichzeitig findet in der Drehung der Fotografie

ein Handeln Ausdruck, das den Bildsinn zu steuern bzw. zu kontrollieren sucht, was den inszenatorischen Charakter der Darstellung weiter unterstützt.

3.3 Zweite fallinterne Komparation mit der Schnappschuss-Fotografie: Offen-Herzigkeit

Eine weitere Komparation wird nachfolgend anhand einer Fotografie derselben Serie vorgenommen. Sie ist am gleichen Abend entstanden, wird von Bronja jedoch als „Schnappschuss“ (Bronja, Z. 171) beschrieben und hierüber von der als optimal bezeichneten Fotografie unterschieden (vgl. Abb. 3). Das Ziel dieser Kontrastierung ist es, die Eigenheiten der Optimierung des Bildkörpers weiter zu ergründen. Auch in diesem Analyseschritt wird auf ausführliche Analysen des Einzelbildes zugunsten der Komparation der beiden Fotografien verzichtet.

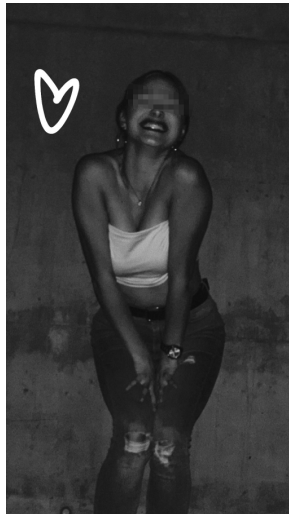


Abb. 3: „Schnappschuss“-Fotografie von Bronja derselben Serie

Gegenüber der Entlebung, Starrheit und Statik der vorhergehenden Fotografien wirkt die Person auf der Schnappschuss-Fotografie förmlich zum Leben erweckt. Sie lacht in einer abgeknickten Pose und wirkt dadurch lustig, fröhlich, ausgelassen und gelöst. Bedeutend für diesen Eindruck ist, dass sie auf dieser Fotografie in Kommunikation und Interaktion einerseits mit der fotografierenden Person, andererseits mit den Bildbetrachtenden tritt. Sie ist der Kamera frontal zugewandt, lächelt und scheint gar mit der fotografierenden Person zu flirten. Diese Zugewandtheit gilt auch den Bildbetrachtenden, mit denen zusätzlich mithilfe eines nachträglich in die Fotografie eingefügten Herzens kommuniziert wird. Es signifiziert sich hierin eine ‚Offen-Herzigkeit‘, die als konkretisierter Gefühlsausdruck deutliche Unterschiede zu den vorangehenden Fotografien aufweist. Gegenüber der Kommunikation und Interaktion der Schnappschuss-Fotografe herrschen dort Distanziertheit und Unnahbarkeit vor, die – über die Drehung der Fotografie – in einer entindividualisierten Puppenhaftigkeit kulminieren. Mit der Marilyn-Monroe-Pose

nimmt die abgebildete Person hier eine sehr eindeutige und erotische Pose ein. Der damit angerufenen fraulichen Verführung treten jedoch mehrere verniedlichende, mädchenhafte Symbole hinzu – wie das Herz oder das pausbäckige Lächeln. Durch die auf den Oberschenkeln platzierten Hände kommt es zu einer Fokussierung der Scham, es ist zugleich aber auch ein verschämtes, unbeholfenes und damit kindliches Verbergen ebendieser. Es wird das Bild der Kindfrau, das „sowohl kindliche als auch frauliche, naive wie auch erotische Züge miteinander“ (Gozalbez Cantó 2012, S. 165) vereint, bedient.

In dieser Kontrastierung wird deutlich, dass die abgebildete Person in der als optimal bezeichneten Darstellung älter wirkt. Sie sieht eher wie eine junge Erwachsene denn ein Mädchen aus. Insofern steht Fraulichkeit deutlicher im Vordergrund. Gegenüber der Ausgelassenheit und Offenheit der Schnappschuss-Fotografie stehen in den anderen beiden Fotografien aber Unnahbarkeit und Distanziertheit im Vordergrund. Gleichwohl alle Fotografien im Posieren inszeniert erscheinen, kommt der kontrastierten Fotografie ein Behind-the-Scenes-Charakter zu, der belebt, wohingegen die als optimal bezeichnete Darstellung entlebt wirkt. Mit der Schnappschuss Fotografie tritt der distanzierten Selbst-Ständigkeit der nicht-gedrehten Fotografie und der in der gedrehten Fotografie kulminierten entlebten, auf die Haltung bedachte Puppenhaftigkeit, eine belebte Offen-Herzigkeit entgegen. Für Mädchenhaftigkeit, für Niedlichkeit und für Lachen scheint in der Optimierung kein Platz zu sein. Sie zeichnet sich durch ein hohes Maß an Kontrolle aus: Kontrolle der Körperhaltung, Kontrolle des Ausdrucks, Kontrolle der Inszenierung.

3.4 Vertiefung der Befunde anhand des Interviews: Der selbstbewusste Körper

Anhand der fallinternen komparativen Bildanalyse konnte die Optimierungsleistung von Bronja bereits als ein unterschiedliche Formen von Weiblichkeit und insbesondere Objektivierung austarierendes bzw. bespielendes, auf Haltung bedachtes, kontrolliertes Handeln erschlossen werden. Die nun folgende Hinwendung zum Interviewmaterial und die damit einhergehende Triangulation der Daten ermöglicht eine weitere Vertiefung der Analysebefunde.

Die Situation, in der die beiden Fotografien – die Schnappschuss-Fotografie und die als optimal beschriebene Fotografie – hergestellt wurden, schildert Bronja im Interview als eine lustige. Sie und der fotografierende Freund haben Blödsinn gemacht und eigentlich wollte sie die ganze Zeit nur lachen. „In diesem Moment ist es (.) wie schon gesagt nachdem wir halt Blödsinn gemacht @haben@ ist=s halt so es ist schon so=ne lustige Stimmung in dem Sinne in der Luft gewesen“ (Bronja, Z. 1356–1357). Für die anvisierte Fotografie (Abb. 1) durfte aber nicht gelacht werden, hier wurde ein erster Ausdruck angestrebt, für den sie das Lachen mit großer Mühe unterdrücken musste: „also es ist nur ganz ganz kurze Sekunden erst //mhm// und nachher weißt du eigentlich bist du mit dieser Person wieder am Lachen“ (Bronja, Z. 1362–1363). So schildert sie also wie sie den eigensinnigen Leib bzw. den widerständigen Leib⁵, der nur lachen wollte, für die gewünschte Fotografie zu unterdrücken und kontrollieren suchte. Vor diesem Hintergrund ist Abbildung 3 dann auch als Schnappschuss zu verstehen, bei dem die leiblichen Regungen nicht unterdrückt wurden, sondern sie sich von der lustigen Atmosphäre vereinnahmen ließ. Für die Darstellung des Optimalen, des optimierten Bildkörpers

ist mithin ein hohes Maß an Kontrolle erforderlich, das in der Bildanalyse als gezielte Inszenierungsleistung, als kontrollierte Körperhaltung sowie Starrheit und Statik der Darstellung zu erkennen ist.

Doch woher kommt diese Notwendigkeit nach Kontrolle des Leiblichen? Dies wird an anderer Stelle im Interview deutlich, als Bronja im Zusammenhang mit der Fotografie von einer medizinischen Diagnose zu berichten beginnt: „Ich habe Skoliose“ (Bronja, Z. 1376). Die Skoliose beschreibt sie selbst als eine Krümmung der Wirbelsäule, die nur noch durch ihre Muskeln aufrechterhalten bleibe (vgl. Bronja, Z. 1376–1378). Sie führt weiter aus: „bei mir ist halt so wenn ich halt so gehe ((*Bronja lässt die Schultern hängen*)) auch wenn ich das ab und zu noch gerne mache ist es halt //mhm// recht schlecht für meine Wirbelsäule“ (Bronja, Z. 1378–1380). Hier deutet sich an, dass es sich bei den hängenden Schultern um eine für sie angenehme Pose – eine Wohlfühlposition – handelt, die sie im Sinne ihrer Skoliose aber zu unterlassen bzw. zu kontrollieren hat. Wie weit diese Kontrolle geht, schildert sie sehr eindrücklich: „als ich das geübt habe mit dem Korrigieren als ich vor den Spiegel stehen musste und sagen musste ‘ja jetzt tust du deine Schultern öffnen und dann leicht nach links oder zwei Grad nach so und so’ einfach um deinem Kopf in Erinnerung zu rufen ‘deine Schultern müssen gerade sein’“ (Bronja, Z. 1386–1389). Bronjas Schilderungen ist ein intensives Training zur Kontrolle ihrer Körperhaltung zu entnehmen. In der medizinischen Diagnose und dem damit verbundenen Training ist eine Objektivierung ihrer Person bzw. ihres Körpers angelegt. So muss sie im Training nicht sich, sondern ihrem Kopf etwas in Erinnerung rufen und klingt in der Formulierung, sie musste im Training etwas sagen, ein marionettenhaftes Nachsprechen von Formeln an. So wird sie, so wird ihr Körper im medizinischen Training zum Objekt, der auf bestimmte Haltungsnormen hin zugehört wird. Ihre Erzählung von Anpassungen um „zwei Grad“ lassen einerseits auf ein sehr minutiöses und herausforderndes Training schließen, sie ruft andererseits aber auch Irritationen hervor. Ist eine eigentätige Veränderung der Körperhaltung um zwei Grad überhaupt möglich? Womit die Frage im Raum steht, ob diese Kontrolle des Körpers *nur* eine Antwort auf ein medizinisches Problem ist. Im weiteren Verlauf des Interviews wird deutlich, dass sie auch eine soziale Dimension aufweist. So kommentiert sie die auf der Fotografie abgebildete Körperhaltung: „für mich ist das nicht nur (.) offen und (.) quasi selbstbewusst sondern für mich ist das auch (.) offen und richtig“ (Bronja, Z. 1380–1381). Es mag zunächst überraschen, dass sie der Fotografie eine gewisse Offenheit entnimmt, sind die fotoanalytischen Deutungen doch eher in Richtung einer Distanziertheit und Unnahbarkeit gegangen. Die Offenheit bezieht sie aber auf die Haltung der „offenen Schultern“ (Bronja, Z. 1376), die „richtige“ Körperhaltung, die zur Bearbeitung der Skoliose kontrolliert zu sein hat. Bedeutend ist hier aber insbesondere der Hinweis auf das Selbstbewusstsein. Es ist kennzeichnend für das gesamte Interview, dass Selbstbewusstsein thematisch wird. Wenngleich sie sich als „selbstbewussten Menschen“ (Bronja, Z. 819) bezeichnet, stellt sie doch in Rechnung, dass man ihr das nicht in allen Lebenskontexten zutrauen würde (vgl. Bronja, Z. 820) und relativiert Hinweise zum Selbstbewusstsein: „quasi selbstbewusst“ oder an anderen Stellen auch „ein Stückweit auch Selbstbewusstsein“ (Bronja, Z. 822, 1216). Das Selbstbewusstsein verknüpft sie des Weiteren mit der Körperhaltung, wenn sie sagt: „wenn ich so dastehe [entsprechend dem Training] fühle ich mich nicht nur selbstbewusst sondern ich kann auch von mir sagen so durch das was vorher gewesen ist (2) ‘das ist richtig’ (.) weil ich habe darauf hingearbeitet dass es richtig ist“ (Bronja, Z. 1390–1392). Mit der aufrechten Körperhaltung entspricht Bronja einer Norm, dem „Rich-

tigen“. In dieser Entsprechung stellt sich sodann ein Gefühl von Selbstbewusstsein ein. Ebenso wie das medizinische Problem durch Training bearbeitet werden kann, scheint auch das Selbstbewusstsein bearbeitbar zu sein. Es wird deutlich, dass es Arbeit ist – und den vorhergehenden Schilderungen entnehmend sogar harte Arbeit –, über die sich das Richtige, die richtige Körperhaltung und damit auch Selbstbewusstsein erreichen lässt. Diese Arbeit scheint sie auch dann zu leisten, wenn sie ein optimales Foto von sich herstellen möchte. Hier muss der Leib, müssen leibliche Regungen unterdrückt bzw. kontrolliert werden.

4 Fazit

Der Beitrag fokussiert Optimierungen des Bildkörpers im Kontext fotografischer Selbstdarstellungen in digitalen sozialen Netzwerken. Anhand der vertieften Analyse einer Fotografie einer jungen Erwachsenen mit dem Pseudonym Bronja wurde ein solches Optimierungshandeln vertieft untersucht. Methodisch wurde hierzu mit fallinternen komparativen Analysen gearbeitet, um zwei Spezifika der digitalen Fotografie – das Erstellen von Fotoserien und die Nachbearbeitung von Fotografien – für die Auswertung fruchtbar zu machen. Aus dem Kanon unterschiedlicher Nachbearbeitungen wurde exemplarisch eine 90°-Drehung der Fotografie – verstanden als massiver Eingriff in den Bildsinn – herausgegriffen, um die Handlungsorientierungen der jungen Erwachsenen zu rekonstruieren. Die Analyse der nicht gedrehten Fotografie ließ nicht nur eine Orientierung an gängigen weiblichen Schönheitsnormen erkennen, sondern ebenso das diffizile und zugleich gekonnte Austarieren unterschiedlicher Weiblichkeitsformen: einer im sich Präsentieren und Posieren begehrenswert objektivierten jungen Frau und einer in der aufrecht abgedrehten Haltung unnahbaren, selbst-ständigen jungen Frau. Hierin manifestiert sich eine Übergegensätzlichkeit, über die ein Spannungsfeld ambivalenter Orientierungen sichtbar wird. In der Rekonstruktion der herausgegriffenen Bildmodulation – der 90°-Drehung – konnte sodann einerseits eine Fokussierung des Bildsinns auf die gespannte Körperhaltung herausgearbeitet werden. Andererseits wurden neben einer Verstärkung der Objektivierung auch eine kritische Positionierung und Verhandlung objektivierter Weiblichkeit erkennbar. In dieser fallinternen Komparation wurde deutlich, wie sich Bronja einer objektivierenden Festlegung zu entziehen sucht, ihr aber gleichwohl nicht entkommt, entkommen kann oder entkommen will – welche Bedeutung also der herausgearbeiteten Übergegensätzlichkeit beizumessen ist, was sich nur in der sorgfältigen Analyse und Komparation der gedrehten mit der nicht gedrehten Fotografie erschließen ließ. Die fallinterne Komparation mit der Fotografie aus derselben Serie eröffnete demgegenüber die enorme Kontrolliertheit der als optimal bezeichneten Fotografie, die über den Verzicht auf mädchenhafte Symbole Fraulichkeit herzustellen sucht.

Auf methodischer Ebene wird anhand der vorgetragenen Bildanalysen somit deutlich, dass die Rekonstruktion der Bildeingriffe sich selbstdarstellender Personen einen bedeutenden Beitrag zur Dechiffrierung ihrer Handlungsorientierungen leisten kann. Hierzu muss das Quellenmaterial jedoch entsprechend beschaffen sein. Dies ist dann der Fall, wenn die Heranwachsenden (noch) im Besitz der Fotoserien bzw. der nicht-modulierten Fotografien sind (diese werden nämlich häufig

gelöscht, um Speicherplatz freizugeben) und wenn sie sich bereit erklären, diese Fotografien für die Forschung zur Verfügung zu stellen, können doch gerade die nicht-geposteten Fotografien mit Scham verbunden sein. In diesem Beitrag wurde exemplarisch eine 90°-Drehung einer Fotografie rückgängig gemacht, um die Auswirkungen auf den Bildsinn zu rekonstruieren. Des Weiteren wäre es in diesem Fall auch angezeigt, die Wirkung weiterer 90°-Drehungen der Fotografie zu untersuchen, um die effektiv vorgenommene Bildmodulation und die damit verbundenen Handlungsorientierungen noch besser ausloten zu können. Angesichts der Vielfältigkeit möglicher Bildmodulationen gilt es diesbezüglich in der Analyse flexibel und kreativ zu sein. Letztlich sind dann selbstverständlich weitere, über den Einzelfall hinausgehende komparative Analysen erforderlich, um Typologien erarbeiten zu können.

Das Optimierungshandeln wird in der Triangulation der Befunde der Bild- mit jenen der Interviewanalyse in seiner biographischen Dimension erkennbar (vgl. Kramer 2018). Die Kontrolle ihres Körpers und ihrer Körperhaltung dient einerseits der Bearbeitung eines medizinischen Problems – einer diagnostizierten Skoliose – andererseits weist sie auch eine soziale Dimension auf, verhandelt Bronja damit doch auch Selbstbewusstsein. So scheint ihr Selbstbewusstsein in der Selbstwahrnehmung nicht immer attestiert zu werden, weswegen sie es entsprechend zu verkörpern sucht. Zugleich wird ihr das subjektive Gefühl von Selbstbewusstsein über die aufrechte Körperhaltung zugänglich. Das von Bronja als das Optimale von sich Bezeichnete widerspiegelt sich in der Fotografie mithin in der aufrechten Körperhaltung, dem damit in Zusammenhang stehenden Selbstbewusstsein und den damit wiederum in Zusammenhang stehenden unterschiedlichen Weiblichkeitsformen. In ihrer fotografischen Selbstdarstellung lebt sie die Paradoxie, sich zum Objekt zu machen, wie es mit bestimmten Formen von Weiblichkeit aber auch der körperlichen Zurichtung im medizinischen Training in Zusammenhang steht, und die Objektivierung gleichzeitig zu dekonstruieren, sich also einer objektivierenden Festlegung zu entziehen. Neben einer biographischen Dimension wird hier auch die Wirkmächtigkeit diskrepanter gesellschaftlicher Anforderungen und Normen – im Sinne „virtueller sozialer Identitäten“ (Przyborski 2017, S. 232) –, aber auch gesellschaftlicher Imperative der „Optimierung des Selbst“ (Mayer/Thompson 2013) sichtbar. Es wird deutlich, dass das Optimierungshandeln sich selbstdarstellender Heranwachsender über Verweise auf Marktkonkurrenz, Narzissmus oder Schutz nicht hinreichend zu verstehen ist. Der Fall Bronja sensibilisiert für die (biographische) Bedeutung normierender Körperzuschreibungen und körperleiblicher Zurichtungen – und mithin Objektivierung –, die auf der untersuchten Fotografie verhandelt werden.

Die fotografische Selbstdarstellung wird hierüber zu einer Imagination. Die Frage danach, was andere in diesem Bild sähen, wendet Bronja nämlich dahingehend, was sie in diesem Bild in sich sieht: „ich sehe da jetzt in mir etwas Schö:nes das selbstbewusst ist“ (Z. 832). Die Manifestation des für sie optimierten Bildkörpers ermöglicht es ihr, in ihr etwas zu sehen und fungiert mithin als Imagination von etwas. Eine Imagination davon, dass sie von der richtigen Körperhaltung und damit von Selbstbewusstsein gar nicht so weit entfernt ist (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014, S. 356). Eine Imagination der Kontrollierbarkeit von Unsicherheiten, mit der sie Selbstbewusstsein erlangen, zurückerlangen oder erweitern kann. Oder eine Imagination widersprüchliche gesellschaftliche Anforderungen erfüllen, ihnen entsprechen zu können. Denn, so Hans Belting in seiner „Bild-Anthropologie“: „Die Ungewissheit über sich selbst erzeugt im Menschen die Neigung,

sich als anderen und im Bilde zu sehen“ (Belting 2011, S. 12). In einem bildanthropologischen Sinne ließe sich die fotografische Selbstgestaltungsarbeit von Bronja als ein dialektales Wechselspiel von mentalen – d.h. inneren, imaginierten – und materialisierten Bildern deuten. „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“ (Strehle 2011, S. 510). Die fotografischen Selbstdarstellungen bilden für Bronja mithin „Möglichkeitsräume“ (Przyborski/Slunecko 2012, S. 22), in sich etwas zu entdecken, etwas zu thematisieren oder etwas zu verdeutlichen, was sie nicht immer ist – wie sie selbst sagt. Womöglich sind fotografische Selbstdarstellungen deswegen so reizvoll, weil sie es ermöglichen, Ambivalenzen und Widersprüchliches gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen (Przyborski 2017, S. 231–231). Dabei bietet Bronja mit dem Posten der Fotografie auf einem digitalen sozialen Netzwerk nicht nur sich die Möglichkeit, in sich etwas zu entdecken, sondern sie bietet sie auch anderen. Gleichwohl Bilder aber immer eine Polysemie aufweisen, ist hierin auch eine Unmöglichkeit der Bildkörperoptimierung angelegt, sehen andere in der Fotografie womöglich etwas Anderes.

Literatur

- Astheimer, J. (2010): Doku-Glamour. (Semi-)Professionelle Nightlife-Fotografie und ihre Inszenierungen. In: Neumann-Braun, K./Astheimer, J. (Hrsg.): Doku-Glamour im Web 2.0. Party-Portale und ihre Bilderwelten. Baden-Baden, S. 163–185. <https://doi.org/10.5771/9783845221250-163>
- Autenrieth, U. (2014a): Die Bilderwelten der Social Network Sites. Bildzentrierte Darstellungsstrategien, Freundschaftskommunikation und Handlungsorientierungen von Jugendlichen auf Facebook und Co. Baden-Baden.
- Autenrieth, U. (2014b): Das Phänomen „Selfie“. Handlungsorientierungen und Herausforderungen der fotografischen Selbstinszenierung von Jugendlichen im Social Web. In: Lauffer, J./Röllecke, R. (Hrsg.): Lieben, Liken, Spielen. Digitale Kommunikation und Selbstdarstellung Jugendlicher heute. München, S. 52–59.
- Belting, H. (2011): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. 4. Auflage München.
- Bohnsack, R. (2007): Das Verhältnis von Bild- und Textinterpretation in der qualitativen Sozialforschung. In: Friebertshäuser, B./Felden, H.v./Schäffer, B. (Hrsg.): Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft. Opladen, S. 21–45. <https://doi.org/10.2307/j.ctvdf09j2.4>
- Bohnsack, R. (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Farmington Hills. https://doi.org/10.1007/978-3-8349-9441-7_20
- Bohnsack, R. (2011): Dokumentarische Methode. In: Bohnsack, R./Marotzki, W./Meuser, M. (Hrsg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung. 3. Auflage Farmington Hills, S. 40–44. https://doi.org/10.1007/978-3-322-99183-6_12
- Bohnsack, R. (2017): Fotointerpretation. In: Gugutzer, R./Klein, G./Meuser, M. (Hrsg.): Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge. Wiesbaden, S. 423–441. https://doi.org/10.1007/978-3-658-04138-0_30
- Bohnsack, R./Przyborski, A. (2015): Habitus, Pose und Lifestyle in der Ikonik. In: Bohnsack, R./Michel, B./Przyborski, A. (Hrsg.): Dokumentarische Bildinterpreta-

- tion. Methodologie und Forschungspraxis. Berlin/Toronto, S. 343–363. <https://doi.org/10.2307/j.ctvdf05kr.17>
- Bourdieu, P. (1987): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a.M.
- Buffardi, L.E./Campbell, W.K. (2008): Narcissism and Social Networking Web Sites. In: *Personality and Social Psychology Bulletin*, 34. Jg., H. 10, S. 1303–1314. <https://doi.org/10.1177/0146167208320061>
- Friebertshäuser, B./Langer, A. (2013): Interviewformen und Interviewpraxis. In: Friebertshäuser, B./Langer, A./Prenzel, A. (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. 4. Auflage Weinheim/Basel, S. 437–455.
- Goffman, E. (1976): *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt a.M.
- Gozalbez Cantó, P. (2012): Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien. Bielefeld. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419489>
- Gugutzer, R. (2012): Verkörperung des Sozialen. Neophänomenologische Grundlagen und soziologische Analysen. Bielefeld. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419083>
- Imdahl, M. (1980): *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München.
- Imdahl, M. (1994): *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*. In: Boehm, G. (Hrsg.): *Was ist ein Bild*. München, S. 300–324.
- Kanter, H. (2016): *Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*. Berlin/Toronto. <https://doi.org/10.2307/j.ctvddzstd>
- Kramer, M. (2018): Adoleszente Körperinszenierungen und biografische Selbsterzählungen im Kontext der Smartphone-Fotografie. In: Hartung-Griemberg, A./Vollbrecht, R./Dallmann, C. (Hrsg.): *Körpergeschichten. Körper als Fluchtpunkte medialer Biografisierung*. Baden-Baden, S. 29–42. <https://doi.org/10.5771/9783845279640-29>
- Kruse, J. (2010): *Reader „Einführung in die Qualitative Interviewforschung“*. Freiburg. <http://www.soziologie.uni-freiburg.de/kruse> (Oktober 2018).
- Mayer, R./Thompson, C./Wimmer, M. (Hrsg.) (2013): *Inszenierungen und Optimierungen des Selbst. Zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*. Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-00465-1>
- Mühlen Achs, G. (2003): *Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter*. München.
- Müller, M.R./Raab, J. (2014): Die Produktivität der Grenze – Das Einzelbild zwischen Rahmung und Kontext. In: Müller, M.R./Raab, J./Soeffner, H.-G. (Hrsg.): *Grenzen der Bildinterpretation*. Wiesbaden, S. 197–221. https://doi.org/10.1007/978-3-658-03996-7_10
- Nohl, A.-M. (2017): *Interview und Dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*. 5. Auflage Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-16080-7>
- Plessner, H. (2003) [1941]: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*. In: Dux, G./Marquard, O./Ströker, E. (Hrsg.): *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften. Bd. VII*. Frankfurt a.M., S. 201–387.
- Przyborski, A. (2017): *Alltäglicher Umgang mit geschlechtstypischen Normen körperlicher Selbstpräsentation – Bildkommunikation unter kulturpsychologischer Lupe*. In: Sluneco, T./Wieser, M./Przyborski, A. (Hrsg.): *Kulturpsychologie in Wien*. Wien, S. 211–233. <https://doi.org/10.1515/9783110501704>
- Przyborski, A. (2018): *Bildkommunikation. Qualitative Bild- und Medienforschung*. Berlin/Boston. <https://doi.org/10.1515/9783110501704>
- Przyborski, A./Sluneco, T. (2012): *Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation*. In: *Journal für Psychologie*, 20. Jg., H. 3, S. 1–37.
- Przyborski, A./Wohlrab-Sahr, M. (2014): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4. Auflage München. <https://doi.org/10.1524/9783486719550>

- Reichert, R. (2008): Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechniken im Web 2.0. Bielefeld. <https://doi.org/10.14361/9783839408612>
- Sorokowski, P./Huk, A./Pissanski, K./Sorokowski, A. (2015): Selfie posting behaviors are associated with narcissism among men. In: *Personality and Individual Differences*, 85. Jg., S. 123–127. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2015.05.004>
- Strehle, S. (2011): Hans Belting: „Bild-Anthropologie“ als Kulturtheorie der Bilder. In: Moebius, S./Quadflieg, D. (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden, S. 507–518.
- Tillmann, A. (2014): Selfies. Selbst- und Körpererkundungen Jugendlicher in einer entgrenzten Gesellschaft. In: Lauffer, J./Röllecke, R. (Hrsg.): *Lieben, Liken, Spielen. Digitale Kommunikation und Selbstdarstellung Jugendlicher heute*. München, S. 42–51.

Anmerkungen

- 1 Das Interviewmaterial liegt in Schweizerdeutsch vor, wurde für die Publikation aber ins Hochdeutsche übersetzt.
- 2 Gemäß einschlägigen Wörterbüchern wird mit dem englischen Begriff „Posting“ das Verfügbarmachen von unterschiedlichen Inhalten – darunter auch Fotografien – in Online-Kontexten (Sozialen Netzwerken, Foren, Blogs etc.) bezeichnet.
- 3 Die Forscherin nahm während des Interviews einerseits schamvolle Gesten des Verbergens der nicht geposteten Fotografien wahr und schaffte es andererseits nicht, ihre eigene Scham, aufdringlich nach der Fotografie zu fragen, zu überwinden.
- 4 Da die Geschlechtskonstruktionen der untersuchten Jugendlichen und jungen Erwachsenen im Projekt von Interesse sind, werden die dargestellten Menschen im Rahmen der Interpretation nicht als weibliche oder männliche Wesen festgeschrieben, sondern jenseits einer Verortung in einer zweigeschlechtlichen Matrix als „Personen“ bezeichnet.
- 5 Der Begriff „Leib“ wird im Sinne einer analytischen Trennung dem Begriff „Körper“ gegenübergestellt. Mit dem Begriff „Körper“ ist der materielle, äußerlich wahrnehm-, form- und manipulierbare Körper gemeint. Während der „Leib“ den für das Subjekt spür-, erleb- und erfahrbaren Körper beschreibt. Oder mit Plessner (2003) gesprochen: den Körper hat man (Körper-Haben) und den Körper ist man (Körper-Sein) zugleich auch. Über den Leib wird einerseits die Welt sinnlich-affektiv erfahren, andererseits verbirgt sich im leiblichen Zur-Welt-Sein eine Eigensinnigkeit, die bewusststem Handeln vorgelagert ist. So sind die Reproduktion und Produktion sozialer Ordnung – so u.a. über Körperbilder – als körperleibliche Prozesse zu verstehen, in denen der Leib eigensinnig und zuweilen widerständig agiert (vgl. Gugutzer 2012, S. 55–57).