

Instagram-Stories als Bildverstärker und Kommunikationsanlass^[1]

Von Jan Grünwald

Zusammenfassung

Die Foto- und Video-Sharing-Plattform Instagram und im Speziellen deren Mikroformat „Stories“, bietet die Möglichkeit, über Selbstdarstellungen sowie mannigfaltige andere Bilder, Memes und Videos zu kommunizieren und so zu einem Experimentierfeld für kulturelle und identitätspolitische Aushandlungsprozesse zu werden – seien diese mit dem eigenen Körper (wie bei Selfies, Face-Filtern oder Challenges) oder mit Fremd-Referenzen aktueller kultureller und politischer Entwicklungen (wie bei Memes) verbunden.

„Memes, online gaming, and social media have opened up boundless opportunities for expression, which entrenched within the data economy offer the opportunity for perpetual creation dissemination such that occasional moments of critical incisiveness might gain traction.“ (Watson 2019, S. 2)

Das zeitgenössische Leben wird, mehr als je zuvor, von Bildern geprägt und die Formen des Zusammenlebens durch sie mitkonstituiert (Heywood & Sandywell 2017; Rimmele & Stiegler 2012; Schade & Wenk 2011). Die Digitalisierung beeinflusst den Inhalt sowie die Verbreitung von Bildern und verstärkt deren Wirkkraft (Grünwald 2017). Bilddaten verbreiten sich simultan auf der ganzen Welt und erfahren durch neue mobile Geräte eine Erweiterung im Realraum. Smartphones^[2] tragen die Bilder an jeden gewünschten Ort; Cloud-Computing stellt die Bilder in Echtzeit für jedes Gerät bereit; Apps erweitern die Möglichkeiten der Aufnahme und Bearbeitung der Bilder. Die Bilder werden nomadisch und versammeln weitere Bilder um sich, die das Potenzial in sich tragen, vorher nicht Sichtbares (beispielsweise eine politische oder ethnische Minderheit) erscheinen zu lassen (Grünwald 2013). Dieser Text verhandelt mit Instagram-Stories ein Mikroformat, das innerhalb einer der beliebtesten Apps – Instagram^[3] – zur Verbreitung und Kommunikation über und mit Bildern implementiert ist und aufgrund seiner medialen Struktur und Formatierung Bilder generiert, die sich von denen vergleichbarer Apps, wie Snapchat, Twitter oder TikTok, aber auch von den Bildern, die sonst auf Instagram gepostet werden, unterscheidet. Anhand einiger Beispiele soll gezeigt werden, wie dieses Mikroformat so ein Experimentierfeld für verschiedene kulturelle Aushandlungsprozesse begünstigt.

Instagram

Das fotobasierte soziale Netzwerk^[4] Instagram, welches mit über einer Milliarde^[5] registrierter Nutzer*innen eines der „bedeutendsten kulturellen Produktionsmittel der Gegenwart“ (Gunkel 2018, S. 36) ist, ging 2010 online. Es handelt sich dabei um eine amerikanische Foto- und Video-Sharing-Plattform, auf der User*innen Bildmaterial hochladen und andere Bilder liken und/oder kommentieren können. Die Bilder können mit Schlagworten (Hashtags) versehen werden, um für andere User*innen besser auffindbar zu sein. Bildthemen wie Hobbys, Urlaubsziele, Ausgeh-Locations und Selfies, werden fotografisch in Szene gesetzt und mit den passenden Hashtags versehen. Genauso können User*innen Hashtags folgen, um zu bestimmten Themenbereichen Bilder angezeigt zu bekommen. Hashtag-Trends variieren und machen sichtbar, welche Bildthemen den User*innen besonders wichtig sind oder was von der jeweiligen User*in für wichtig gehalten wird, um die eigenen Bilder prominenter zu platzieren.^[6] Der Bereich, in dem der/die User*in seine/ihre eigenen Bilder sehen kann, nennt sich *Feed*, während der Bereich, in dem die Bilder aller anderen zu sehen sind, *Timeline* genannt wird. Dabei dient der eigene Feed dazu, ein eher konsistentes Profil zu generieren, auf das immer wieder zurückgegriffen wird und bei dem häufig eine Art kuratorisches Konzept erkennbar wird, nach dem die

Bilder ausgewählt und zusammengestellt werden. 2017 wurde Instagram um das Format Instagram-Stories erweitert.^[7] Während der Feed, der statisch, linear und immer wieder aufrufbar ist, bleiben bei den Stories die Posts nur 24 Stunden sichtbar.^[8] Aufgrund dieser medienstrukturellen Disposition wird anderer Inhalt generiert: Weil die Stories nicht auf eine längerfristige Präsentation der Bilder angelegt sind, wird häufiger, unterschiedlicher und ästhetisch inkonsistenter gepostet. Die Filter- sowie Video-Funktionen^[9], die nur in den Stories nutzbar sind, unterstützen diese Spontanität. In Instagram-Stories versammeln sich flüchtige Bilder und spontane Aufnahmen; virale Bildphänomene wie Memes^[10] werden weitergetragen. Während Bilder im Feed geliket oder kommentiert werden, ist in den Stories auch die Reaktion der Rezipient*innen auf Spontanität angelegt: In einer Art Schnellkommentarfunktion kann über sechs verschiedene Emojis reagiert werden. Des Weiteren kann mit einem Bild oder einer Nachricht direkt geantwortet werden. Die medienstrukturellen Eigenheiten der Stories sind Grundlage für diese Versammlung der Bilder, ihre Verbreitung und die Möglichkeit, darüber in Kontakt zu treten.

Ebenfalls führen diese Bilder ein Eigenleben, unabhängig von jedem Künstler*innen-Subjekt oder anderen Urheber*innen, von manifesten Interpretationen und von jeglicher Kontrolle über die Verbreitung dieser Bilder. Es handelt sich hierbei um medial verbreitete Bilder, deren Schattendasein zu unbestimmten Zeitpunkten unterbrochen wird und deren Potenzial gerade darin liegt, sich nicht inhaltlich, sondern strukturell zu wiederholen. Durch einen noch nicht festgelegten Inhalt entsteht ein Raum, der beweglich genug ist, Inhalt immer wieder neu zu generieren und etwas vorher Nicht-Sichtbares erscheinen zu lassen. Die Versammlung findet statt, wenn durch ein medial verbreitetes Bild neue Bilder generiert werden. Dabei bleibt die Struktur der Verbreitung gleich. D.h., dass sich diese Bilder nicht nur über einen variablen Bildinhalt definieren, sondern formal immer schon einen Schritt weiter sind – über Bildrelationen und -prozesse, die bei jedem Bild, gleich welchen Inhalts, stattfinden können. Aktuelle Beispiele, wie Zodiac Memes, Meter Filter, Corona Memes, Challenges und das Reposten von TikTok-Clips zeigen, wie App-immanente, technische Vorgaben zu neuen Möglichkeiten der Bildproduktion führen, die Brüche erzeugen und dabei den Zeigefingern der Medien-Apokalyptiker*innen und ihren Narzissmus-Vorwürfen eine unüberschaubare Menge an Selfies, Memes und Netz-Absurditäten entgegenstellen.

Selfies

“The experience that we have of our lives from within, the story we tell ourselves about ourselves in order to account for what we are doing, is fundamentally a lie – the truth lies outside, in what we do.” (Žižek 2008, S. 47)

Nach Žižek ist das eigene Selbstbild eine Lüge. In unserem konkreten Handeln allein zeige sich, wer wir in Wahrheit sind. Bezogen auf die Bilder in den Instagram-Stories stehen die Bildproduzent*innen in einem unscharfen Zwischenbereich von Lüge und Wahrheit. Es steckt genauso viel/wenig Wahrheit in unseren Bildern, wie in den Narrativen, über die wir uns definieren. Eine Auswahl wird immer getroffen: beim Selfie oder anderen Fotografien, bei denen immer ein Ausschnitt gewählt wird, ebenso wie bei erzählten oder aufgeschriebenen persönlichen Erinnerungen^[11]. Allerdings artikulieren die digitalen Bilder keinen Wahrheitsanspruch. Jede/r Bildproduzent*in weiß das. Das bedeutet nicht, dass der Einfluss der gezeigten Bilder und Körper nicht normierend und exkludierend wirkt, jedoch passiert dies im Bewusstsein, dass Social Media ein Spielfeld der Identitäten und des Ausprobierens ist – vom Selbst, von Ästhetiken, von Politik, von Humor. Nur die ältere Generation, die von jüngeren User*innen mit „OK Boomer!“^[12] in die digitale Steinzeit transferiert wird, unterstellt einen Wahrheitsgehalt bei den Posts. Dieser Authentizitätsimperativ verflüchtigt sich aber bei den hier genannten Bilderzeugnissen und es zeigt sich, dass es gerade die falschen Erwartungen und angewendeten Parameter sind, die zu Fehlschlüssen bei den Bewertungen neuerer Internetphänomene führen, wie im Folgenden am Beispiel des Selfies erläutert werden soll.

Selfies – welche immer gleichzeitig auf eine technische Entwicklung (Frontkamera), medienstrukturell geprägte Inhalte (z.B. Instagram-Stories), persönliche Rollenspiele (z. B. Mimiken oder Filter) und das Transzendieren von privatem und öffentlichem Raum verweisen – machen einen großen Teil der Bilder aus, die in Instagram-Stories gepostet werden. Wolfgang Ullrich stellt fest, dass Selfies vorgeworfen werde, dass sie „schrille Symptome eines narzisstischen Zeitalters“ (Ullrich 2019, S. 6) seien.

Diskurse zu Selfies und Selbstdarstellungen im Zeitalter der Digitalität finden häufig verkürzt statt.^[13] Neben dem Narzissmusvorwurf findet ein weiteres *Framing* statt, welches ebenfalls zur Unmöglichkeit beiträgt, eine angemessene bildwissenschaftliche Einschätzung von Selfies vorzunehmen, indem die herangezogenen Referenzen zeitgenössischen Kommunikations- und Darstellungspraxen nicht gerecht werden. Wenn beispielsweise Selfies mit Selbstporträts verglichen werden, ignoriert man grundlegende Unterschiede zwischen spontanen Bildern als Kommunikationsanlass und aufwendig inszenierten und kanonisierten Bildern einer vermeintlichen Hochkultur. Dieser Vergleich dient dazu, die „gesellschaftspolitischen Dimensionen der digitalen Bildkultur“ (Ullrich 2019, S.59) zu trivialisieren und das demokratisierende Potenzial einer Bildpraxis, die fast jeder zugänglich ist, abzuwerten.

Selfies sind aber eine nicht mehr wegzudenkende Form der Kommunikation und des Ausprobierens von Identitäten, welche vielmehr durch die technische Entwicklung der Frontkamera bei Smartphones einen Schub bekam, als durch einen vermeintlich explosionsartigen Anstieg an Narzisst*innen. Das Selfie hat dabei viel weniger mit dem „self“ zu tun, als mit einem Ausprobieren verschiedener Rollen und Inszenierungen innerhalb ganz eigener Darstellungskonventionen. Somit verweisen Selfies weniger auf authentische Gemütszustände oder Selbstkonzepte, sondern folgen „einem Bedürfnis nach Typisierung, Überzeichnung und Poin-tierung“ (Ullrich 2019, S. 26).

Der Kunstkritiker Jerry Saltz sieht im Selfie ein neues, visuelles Genre, welches einer eigenen formalen Logik folge. Auch wenn er Selfies in einen referenziellen Rahmen der Kunstgeschichte einzubetten versucht, erkennt er eine „starke, augenblicklich ironische Interaktion von großer Intensität, Intimität und Eigenartigkeit“ (Saltz 2015, S. 32). Selfies sind eine zeitgenössische Kulturpraxis, die über nicht-authentische^[14] Inszenierungen einen Kommunikationsanlass bieten. Ebenso werden Bilder und Selbstdarstellungen anderer geteilt und weitergeleitet.

E-Girls und E-Boys

Ein Aushandlungsfeld von Stilen und Identitäten bieten immer schon Jugend- und Subkulturen, welche innerhalb von bestimmten Darstellungsparametern operieren und so ihre Zuordnung sicherstellen.^[15] Ebendiese jugendkulturellen Stile entstehen heute häufig online und verbleiben oftmals auch dort. Technisch-strukturelle Veränderungen digitalisierter Lebensräume erzeugen andere Formen der jugendlichen Auseinandersetzung mit sich selbst, dem ‚Mainstream‘ und einem Abgrenzungswunsch von ebendiesem. Diese Stile artikulieren sich weniger über klare Abgrenzungen, als vielmehr über das Ausloten von Zwischenräumen und das Erzeugen von Ambivalenzen und sie sind oft nur von begrenzter Dauer. So ist auch das folgende Beispiel, das verwendet werden soll, um aktuelle Stile und Ästhetiken der Selbstdarstellungen auf Instagram zu beschreiben, bereits bei Erscheinen dieses Textes überholt und outdated. Unter der Beschreibung „E-Girls und E-Boys“ – das „e“ steht für „electronic“ – versteht man eine Kategorisierung von jungen Menschen, die *Bricolagen* aus diversen subkulturellen Stilen bilden, sich damit auf Instagram präsentieren^[16] und deren Hauptmerkmal zu sein scheint: „that they are hot and online“ (Jennings 2019). Die zusammengestellten Stilmerkmale rekrutieren sich aus Skate-Kultur, Hip-Hop, Anime, Cosplay, BDSM und Goth, mit bunten Haaren, Ketten und Chokeren. Während man Skater oder Goths auf der Straße oder bei Konzerten antreffen kann, finden E-Girls und E-Boys online statt. Ähnlich wie bei der Bezeichnung „Hipster“ wird sie als Selbstbezeichnung nur noch ironisch gebrochen und sarkastisch verwendet, d. h. es wird, wie in neueren Jugendkulturen durchaus üblich, sich einer konkreten Kategorisierung zu entziehen, weil man weiß, dass jede Kategorie in dem Moment der Bezeichnung kommerziell verwertbar und damit zu einem Klischee wird (Baudrillard 2008). Dabei verweisen gerade diese Online-Stile weniger auf ein konsistentes Weltbild, wie bei Punks beispielsweise, sondern sind viel mehr als ein Ausprobieren verschiedener Selbstdarstellungsmöglichkeiten zu verstehen und, wie bei Selfies bereits analysiert, sind sie nicht an einen Authentizitätsimperativ gebunden. Waren die Stile von Online-Jugendkulturen wie E-Girls und E-Boys zuerst überwiegend eine Art Fashion Statement aus den Jugendzimmern, so haben sich diese politisiert – eine Veränderung, die für Instagram-User*innen insgesamt zu beschreiben sei (Stewart & Ghaffary 2020).

Politisierung

„For most people, Instagram has long been the social media platform where they escape from the real world — and politics — to share a curated highlight reel of their lives. But recently, that’s changed. It’s become an increasingly political platform amid Black Lives Matter protests across the country. In fact, Instagram has become the platform for widespread conversations in the United States about racism and how to combat it.“ (Ebd.)

In Zeiten von #metoo und Black Lives Matter werden die Räume, die vorher überwiegend der Verbreitung von Selbstinszenierungen und humorvollen Memes eingenommen wurden, zunehmend politisiert. Hierbei zeigt sich der medienstrukturelle Vorteil von Instagram-Stories: Weil sie nicht auf eine längerfristige Präsentation der Bilder angelegt sind, sind die Stories immer aktuell. Dies kommt gerade politischen Themen zugute, die, im Vergleich zu Twitterfeeds, häufig ästhetisch ansprechend, genauer gesagt, innerhalb von Darstellungsparadigmen operieren, die sofort erkenn- und verstehbar sind. Festzustellen ist, dass politische Inhalte ästhetisch auf der gleichen Stufe mit anderen Bildphänomenen stehen und somit einem unerschöpflichen Referenzbereich angehören, aus dem geschöpft werden kann, um dabei an etablierte Sehgewohnheiten zu appellieren und den jeweiligen Inhalt zu verbreiten: „Its visual focus is particularly useful for sharing complex ideas more simply, via images rather than blocks of text“ (ebd.). Die Möglichkeit, die Posts anderer in seiner eigenen Instagram-Story weiterzuverbreiten, bietet eine zusätzliche Erleichterung, politische Inhalte zugänglich zu machen. Interessant ist hierbei, dass auch bekannte E-Girls, wie @eve.frsr, in ihren Stories politische Inhalte posten, während der eigene Feed ausschließlich aus Selfies besteht. Dies verweist nochmals darauf, dass im Mikroformat „Instagram-Stories“, aufgrund seiner medienstrukturellen und formalen Beschaffenheit eine völlig andere Art von Posts generiert wird als im Instagram-Feed oder auf anderen Social Media-Plattformen.

Abschließend kann gesagt werden, dass Instagram-Stories somit nicht alleine der Kommunikation über die Darstellung des eigenen Körpers dienen, sondern auch mannigfaltige Kommunikationsanlässe zu anderen Themen (über Bilder, Videos und Memes) ermöglichen. Dabei werden auch (Bewegt-)Bilder anderer Plattformen wie Twitter oder TikTok geteilt und machen das Mikroformat „Instagram-Stories“ so zu einem Experimentierfeld für kulturelle Aushandlungsprozesse, seien diese mit dem eigenen Körper (wie bei Selfies, Facefiltern oder Challenges) oder mit Fremd-Referenzen aktueller kultureller und politischer Entwicklungen (wie bei Memes) verbunden.

Anmerkungen

[1] Maßgeblich beeinflusst und unterstützt wurden die hier präsentierten Analysen von den Studierenden meines Seminars „Medien.Bilder.Gespenster“ an der HBK Braunschweig, meinen Schüler*innen an Leibnizschule Offenbach sowie all den jungen Menschen, die an der Instagram-Umfrage auf @dr_j_green teilgenommen haben.

[2] „Insbesondere die Markteinführung des ersten iPhones von Apple im Jahr 2007 markiert hierbei den Beginn eines weltweiten Siegeszuges dieser neuen Generation mobiler Endgeräte, die angesichts ihrer Multifunktionalität und Konnektivität innerhalb weniger Jahre zu einem unverzichtbaren Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs avanciert sind.“ (Gunkel 2018, S. 18)

[3] <https://www.toptenreviews-online.com/social-media-sites/>

[4] Unter dem Sammelbegriff „Soziales Netzwerk“ kann jener Teilbereich internetbasierter Anwendungen verstanden werden, die auf dem ideologischen wie technologischen Fundament des Web 0 beruhen und demnach Herstellung wie Austausch nutzergenerierter Inhalte ermöglichen (Gunkel 2018).

[5] <https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users>

[6] Die meistverwendeten Hashtags, seit Bestehen von Instagram, sind #love #photooftheday und #fashion, während die meistverwendeten Hashtags 2020 #gym, #summer und #workout sind (Chacon 2020).

[7] Als der Facebook-Konzern (zu dem auch Instagram gehört) scheitert, die App SNAPCHAT zu kaufen, kopiert dieser Eigenschaften von SNAPCHAT, wie die Stories und optimiert sie.

[8] Diese Funktion wurde zuerst von Snapchat eingeführt.

[9] Die ursprünglichen Instagramfilter orientierten sich an der Snapchat-Vorlage, wurden jedoch bald erweitert. Die Videofunktion animiert dazu, spontane Clips aufzunehmen. Ein Clip ist 15 Sekunden lang. Man kann jedoch ein Video aufnehmen, das maximal 60 Sekunden lang ist und sich über 4 Clips. Seit Mai 2018 ermöglicht Instagram die Nutzung von AR-Filtern. Diese ermöglichen es, Fotos und Videos mit virtuellen Masken und Effekten zu versehen. Anfangs hatten nur ausgewählte Programmierer*innen und Künstler*innen die Möglichkeit, Filter dieser Art zu erstellen. Seit August 2019 ist die Anwendung allen Nutzer*innen zugänglich. Dadurch erweiterten sich die Filter auch um subkulturelle Filter.

[10] „Der Begriff ‚Meme‘ wurde 1976 von Richard Dawkins als Bezeichnung für kleine kulturelle Einheiten gewählt, die durch Kopie oder Imitation von Mensch zu Mensch weitergegeben. Während sich die akademische Welt uneins über den Begriff und seine Relevanz war und ist, wurde der Begriff von Internetnutzer*innen aufgegriffen, um (meist humoristische) Bilder, Videos und Textstücke zu beschreiben, die als immer neue Variationen einer Kopie im Internet sehr schnell Verbreitung finden.“ (Grünwald 2020, S. 16).

[11] Abrufinduziertes Vergessen. <https://www.uni-magdeburg.de/-p-14657.html>

[12] „Boomer“ ist die Abkürzung für Menschen, die als Baby Boomer bezeichnet werden und zwischen 1946–65 in den USA geboren. Einige dieser Baby Boomer standen in den 1960er und 1970er Jahren in Bezug zu Jugend- und Gegenkulturen und fingen in den 2010er Jahren an, die jüngeren Generationen, in paternalistischer Manier, für diverse Missstände verantwortlich zu machen. Der Ausdruck „OK Boomer“ entstand 2019 als Online-Reaktion jüngerer Generationen, auf eben diesen Paternalismus und signalisiert, dass die ältere Generation (beispielsweise in den Kommentarspalten von social media) rückwärtsgewandt und verständnislos agiert. Letztendlich ist „OK Boomer“ synonym mit „Ihr (Alten) kapiert es einfach nicht!“ zu verstehen. Vgl. <https://www.dictionary.com/e/slang/ok-boomer>

[13] z.B. Swansea University. „Excessive posting of selfies is associated with increase in narcissism.“ ScienceDaily. ScienceDaily, 9 November 2018. www.sciencedaily.com/releases/2018/11/181109112655.htm; Geoff McMaster. „Selfies the ‘perfect tool’ for narcissists, says researcher“, 21. Oktober 2019. <https://medicalxpress.com/news/2019-10-selfies-tool-narcissists.html>; Robert Preidt. „Yet Another Selfie? You Might Be a Narcissist“, 14. November 2018. <https://www.webmd.com/mental-health/news/20181114/yet-another-selfie-you-might-be-a-narcissist>.

[14] Das Nicht-Authentische verstehe ich hier als eine Art Befreiungsschlag, weder Innerlichkeit noch ein festgelegtes Subjekt in den Vordergrund zu stellen, sondern das Experimentierfeld des eigenen Gesichts und Körpers zu begrüßen.

[15] „Subkulturen – verstanden als affirmative Abkehr vom etablierten Kulturmainstream – beschreiben schon immer die Idealvorstellung einer klaren Trennlinie von „wir“ und „denen“. Eine weitere Idealvorstellung ist, dass diese Trennlinie durch Formen ästhetischer Repräsentation erkennbar wird, wobei letztendlich die Hoffnung besteht, dass diese Außenseiter*innenposition und deren stilistischer Ausdruck einer bestimmten Sicht der Dinge/Welt entspringt, sprich: authentisch ist. Subkulturen werden zudem oft mit der Idee von rebellischen Jugendlichen verknüpft, für welche die Abgrenzungsbewegung einen entwicklungspsychologisch wichtigen Schritt darstellt.“ (Grünwald 2020)

[16] E-girls und E-boys sind einer der ersten TikTok-Trends. Auf TikTok wurde die Stil- und Video-Ästhetik entwickelt und diese Videos dann über Instagram weiterverbreitet.

Literatur

- Baudrillard, J. (2008). Warum ist nicht alles schon verschwunden? Berlin: Matthes & Seitz. Chacon, B. (2020). The Ultimate Guide to Instagram Hashtags in 2020. Abgerufen am 03.11.2020 von <https://later.com/blog/ultimate-guide-to-using-instagram-hashtags/#best>
- Grünwald, J. (2020). Ästhetik der Subkulturen. In H. Friese et al. (Hrsg.), Handbuch soziale Praktiken und digitale Alltagswelten. Wiesbaden: Springer.
- Grünwald, J. (2020). Der Zweifel als produktive Möglichkeit in der kunstpädagogischen Praxis (Kunstpädagogische Positionen 49). Hamburg: Universitätsdruckerei.
- Grünwald, J. (2013). Die Versammlung der Bilder. In S. Burkhart, T. Meyer & M. Ullaß (Hrsg.), Convention. Ergebnisse und Anregungen (S. 81-89) München: kopaed.
- Grünwald, J. (2017). Internetphänomene. In: K. Bering, R. Niehoff & K. Pauls (Hrsg.), Lexikon der Kunstpädagogik (S. 239-242). Oberhausen: Athena.
- Gunkel, K. (2018). Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt. Bielefeld: transcript.
- Heywood, I. & Sandywell, B. (2017). The Handbook of Visual Culture. London: Bloomsbury.
- Jennings, R. (2019). E-girls and E-boys, explained. Abgerufen am 01.08.2019 von <https://www.vox.com/the-goods/2019/8/1/20748707/egirl-definition-what-is-an-eboy>
- Rimmele, M. & Stiegler, B. (2012). Visuelle Kulturen / Visual Culture. Zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Saltz, J. (2015). Kunst am ausgestreckten Arm. Eine Geschichte des Selfies. In A. Bieber (Hrsg.), EGO UPDATE (S. 30–48). Düsseldorf: NRW Forum.
- Schade, S. & Wenk, S. (2011). Studien zur visuellen Kultur. Bielefeld: transcript.
- Stewart, E. & Ghaffary, S. (2020). It's not just your feed. Political content has taken over Instagram. Abgerufen am 24.06.2020 von <https://www.vox.com/recode/2020/6/24/21300631/instagram-black-lives-matter-politics-blackout-tuesday>
- Ullrich, W. (2019). Selfies. Berlin: Wagenbach.
- Watson, M. (2019). Can the Left Learn to Meme? Adorno, Video Gaming and Stranger Things. Hampshire: Zero Books.
- Žižek, S. (2008). Violence. Six Sideways Reflections. New York: Picador.

Instagram-Stories als Bildverstärker und Kommunikationsanlass^[1]

Von Jan Grünwald

Im November 1995 lief zum ersten Mal der Song „Ich find dich scheiße“ von der Girl-Band *Tic Tac Toe* im deutschsprachigen

Fernsehen. Gewiss handelte es sich um eine kommerzielle Produktion. Doch es waren drei junge afrodeutsche Frauen zu sehen, die in ihren Rap-Lyrics explizit Themen wie Sexualität, Safersex, Beziehung, Drogen, Sexarbeit, sexistische Rollenbilder oder auch sexuellen Missbrauch von Kindern ausbuchstabierten und musikalisch auf die Bildschirme transportierten.¹ Mit über fünf Millionen verkauften Platten waren sie als *Tic Tac Toe* eine der erfolgreichsten deutschsprachigen Musikgruppen der 1990er Jahre. Als ich, damals gerade mal neun Jahre alt, das Musikvideo zum ersten Mal auf dem Musiksender sah, war ich überwältigt. Zum ersten Mal sah ich junge afrodeutsche Frauen im Fernsehen, die cool und frech waren und über sexistische Schönheitsideale rappten. Für mich als Neunjährige war das eine kleine Revolution in meiner Lebensrealität. Denn obwohl ihr Schwarzsein und ihre damit verbundenen Rassismuserfahrungen kaum thematisiert wurden, war mein erster Gedanke, als ich das Musikvideo sah: „Uau! Die sehen ja so aus wie ich!“. Das machte mich irgendwie auch stolz. Es war jedenfalls ungewöhnlich, junge afrodeutsche Frauen erfolgreich im deutschen Kommerzfernsehen zu erleben. Solche Bilder waren in den 1990ern eine Seltenheit.

Und auch nach 25 Jahren, also ca. eine Generation später, sind positive Referenzen für Schwarze Kinder und Jugendliche in einer weißen Mehrheitsgesellschaft² weiterhin selten. Es fehlt an affirmativer Sichtbarkeit, an visuellen Repräsentationen Schwarzer Held*innen und Vorbilder – und dies nicht nur in der Popkultur.

Besonders im Zusammenhang mit Sexualität und der Darstellungen nicht-weißer Personen gibt es nur sehr wenige medial präsente Bilder, die eine rassismuskritische und zugleich ermächtigende Position artikulieren. Für Schwarze Kinder und Jugendliche bedeutet dies ein Mangel an positiven Referenzen für ihre (sexuelle) Entwicklung und ihr Selbstverständnis (vgl. Dalhoff/Eder 2016; Hill Collins 2004: 35).

Während Formen der ermächtigenden Repräsentation selten sind, finden sich andererseits sowohl in medialen Bildern als auch in öffentlichen Diskursen rassistisch-sexistische Präsentationen Schwarzer Menschen. Ich werde später genauer darauf eingehen, wieso ich den ersten Fall als Repräsentation, den zweiten jedoch als Präsentation bezeichne.

Zuvor möchte ich aufzuzeigen, inwiefern das herrschende Bild Schwarzer Körper auf eine lange Tradition der Rassifizierung gründet, und sich als Erbe des historischen Kolonialismus liest. Mit einem kurzen geschichtlichen Abriss möchte ich verdeutlichen, wie die Gewalt kolonialer Rassifizierung von Sexualität sich in den Vorstellungen und Mechanismen rassistischer Präsentationen Schwarzer Menschen bis in unsere Gegenwart fortsetzt und somit auf subtile Weise kolonialisierende Praktiken aufrechterhält. Dabei werde ich versuchen, auch auf geschlechterspezifische Unterschiede einzugehen.

Auch wenn ich mich hier auf die Geschichte und den spezifischen Kontext von Schwarzen Menschen³ beschränke, besteht die Absicht dennoch darin, die Notwendigkeit dekolonialer und rassismuskritischer Strategien als solche hervorzuheben, um diese mit Ansätzen einer emanzipatorischen Sexualpädagogik in Verbindung zu setzen.

Im zweiten Teil meines Artikels möchte ich anhand eines konkreten Projekts veranschaulichen, wie eine dekoloniale und rassismuskritische Erweiterung der Sexualpädagogik aussehen könnte. Entlang künstlerischer Arbeiten, die 2019 im Rahmen der Ausstellung *Black Excellence* entstanden sind, zeige ich auf, wie der Anspruch sexualpädagogischen Empowerments zugleich als eine dekoloniale Intervention verstanden werden kann. Dabei soll beleuchtet werden, wie die beteiligten jungen Künstler*innen in ihren vielfältigen Arbeiten darum bemüht waren, bestehende Alltagsbilder rassifizierter und sexualisierter Darstellungen Schwarzer Menschen aufzudecken, zu reflektieren und dabei einer selbstermächtigenden Narration Nachdruck zu verleihen.

Koloniale Beherrschung des Schwarzen Körpers

Eine zentrale Grundlage für die Legitimation kolonialer Herrschaftsregime, Sklaverei und dem damit einhergehenden Rassismus als gewaltvolles System, ausgeübt durch weiße Menschen gegenüber Schwarzen Menschen, bestand darin, die Sexualität der Betroffenen zu rassifizieren (vgl. Salo/Dineo Gqola 2006: 1f.). Die Sexualität Schwarzer Menschen wurde weitgehend dehumanisiert, als wild, animalisch und im Weiteren als promiskuitiv dargestellt.

In ihrem Buch „Black Sexual Politics“ beschreibt Patricia Hill Collins dieses Vorgehen des Kolonialismus als eine strategische Ins-

tallierung von Machtverhältnissen:

„(...)’white fear of Black sexuality’ has been a basic ingredient of racism. For example, colonial regimes routinely manipulated ideas about sexuality in order to maintain unjust power relations.“ (Hill Collins 2004: 87)

Um verstehen zu können, wieso die rassifizierende Imagination Schwarzer Sexualität eine derart gewichtige Rolle in der Installation von Machtverhältnissen spielte und heute noch spielt, gilt es vor Augen zu führen, dass der Kolonialismus nicht nur die Besetzung geographischer Territorien und die Ausbeutung von Rohstoffen bedeutete, sondern oder vielleicht insbesondere die Kolonialisierung, also die Inbesitznahme und Ausbeutung des Schwarzen Körpers bezweckte. Es ist der Wunsch nach einer Beherrschung und Vermarktung des Schwarzen Körpers, der sich bis heute fortsetzt, sich verlagert und sich in neuen und subtileren Formen manifestiert. Somit handelt es sich hierbei nicht nur um ein Erbe kolonialer Strukturen, sondern vielmehr um eine Kontinuität kolonialer Mechanismen. Deswegen bevorzuge ich es, nicht von post-, sondern von *dekolonialen* Strategien zu sprechen. Die Kontinuität kolonialer Motive besteht nicht nur darin, dass der Körper Schwarzer Menschen als eine animalische und besonders belastbare (Arbeits-)Kraft gesehen wird, sondern dass dabei die Sexualität, Lust, Liebe und Begehren rassistisch verzerrt und abgewertet wird. In dieser kolonialen Imagination bleibt die Sexualität Schwarzer Menschen brachial, animalisch und somit der (romantischen) Liebe und des erotischen Begehrens unfähig. Dass die romantische Liebe unter Schwarzen Menschen medial unterrepräsentiert ist, hängt auch mit der Vorstellung zusammen, dass es hier eben nichts zu repräsentieren gäbe (vgl. Kilomba 2019; El-Maavi/dos Santos Pinto 2019: 117f.). An dieser Stelle soll Hill Collins Analyse unterstrichen werden, die deutlich auf den Punkt gebracht hat, dass die sexuelle Präsentation oder eben auch das Fehlen einer Repräsentation nicht getrennt von politischen Prozessen gedacht werden kann:

„Sexuality is not simply a biological function; rather, it is a system of ideas and social practices that is deeply implicated in (...) social inequalities. (...) Sexual politics can be defined as a set of ideas and social practices shaped by gender, race, and sexuality that frame all men and women (...).“ (Hill Collins 2004: 6)

Gewiss gab und gibt es in der Kontinuität kolonialer Praktiken geschlechtsspezifische Unterschiede. Obgleich die Körper Schwarzer Frauen und Männer beide gleichermaßen durch den transatlantischen Sklavenhandel zu Verkaufsware objektiviert und dabei als potente Arbeitskräfte und hypersexuelle Wesen präsentiert wurden, gab es geschlechtliche Unterschiede in der Weise der hypersexualisierten Konstituierung.

Der Körper Schwarzer Frauen wurde in einem größeren Ausmaß sexualisiert, was auf patriarchale Vorstellungen von Frau-Sein bzw. Weiblichkeit und der damit verknüpften Idee der sexuellen Verfügbarkeit zurückzuführen ist (vgl. Hill Collins 2004: 30). Serena Dankwa und Kolleginnen schreiben dazu:

„Für Schwarze Frauen bedeutet das Ringen mit Sexualität, einen Raum der Anerkennung zu finden zwischen einer übermäßigen Sichtbarkeit als ‚Hure‘ (...) und einer Unsichtbarmachung aufgrund einer ‚Politik des Anstandes‘ (...).“ (vgl. Dankwa/Ammann u.a. 2019: 155)

Historisch gesehen wurde Schwarzen Frauen somit zwei in sich durchaus widersprüchliche Zuschreibungen angelastet: Zum einen wurden ihre Körper als hypersexuell promiskuitiv taxiert und somit für sexualisierte Übergriffe frei zugänglich. Zum anderen hatten sie die Aufgabe neue Arbeitskraft zu gebären und als asexuelle Hausangestellte zu dienen (vgl. Hill Collins 2004: 31; hooks 1981; Kilomba 2010: 82f.), wobei ich hier vor allem auf die erste Zuschreibung näher eingehen möchte. Die rassistische Konstruktion des hypersexuellen Schwarzen weiblichen Körpers mündete in dem Mythos, es sei unmöglich eine Schwarze Frau zu vergewaltigen, da sie ohnehin animalisch promiskuitiv sei. Damit wurde die sexuelle Ausbeutung versklavter Schwarzer Frauen durch deren weiße Besitzer legitimiert und die ausgeübte Gewalttat verschleiert (vgl. Hill Collins 2004: 101). Ohne die Brutalitäten von damals verharmlosen zu wollen, lässt sich feststellen, dass sich diese rassistisch-koloniale Vorstellung in gewisser Weise bis heute fortsetzt, indem Schwarze Frauen weiterhin als hypersexuell und damit sexuell ausbeutbar gelten (vgl. Hill Collins 2004: 29f.; Dankwa u.a. 2019).

Aktuelle Forschungen, wie sie etwa im Sammelband *Racial Profiling* (2019) erschienen sind, zeigen, dass sexualisierte Blicke und Übergriffe, die Schwarze Frauen als verfügbare „sexotische“ Objekte degradieren, im gegenwärtigen deutschsprachigen Kontext eine Alltagsrealität darstellen (vgl. Dankwa/Ammann u.a. 2019: 157). Das folgende Zitat stammt aus einer Gesprächsrunde unter Schwarzen Frauen in der Schweiz. Die Gesprächsteilnehmerin Maureen beschreibt aus ihrer eigenen Erfahrung, welche struk-

turelle Gewalt durch die Sexualisierung Schwarzer Körper ausgeübt wird und zeigt dabei auf, wie diese eng an Körnernormen bzw. Schönheitsvorstellungen gekoppelt ist:

„Sogar wenn ich verschwitzt vom Training heimkam, wurde ich angequatscht und gefragt, wie viel ich koste. Meine Wirkung auf gewisse Männer, beziehungsweise die unangenehme Aufmerksamkeit, die ich als junge Frau erlebte, überforderte mich und machte mir Angst. Wenn ich als Jugendliche mit meiner Mutter im Bus war, sagte sie Sachen wie: ‚Jetzt schauen dich wieder alle an‘, oder ‚Binde deine Haare zusammen, das sieht sonst so nuttig aus‘. Auch mein Vater wollte mich vor Übergriffen bewahren und sagte mir, wie ich mich anziehen solle. Männer verhandelten vor mir mit meinem Vater, wieviel er für mich bekommen sollte – das war mir so peinlich. Mein auffälliges exotisches Aussehen, mein Frausein erlebte ich als bedrohlich und problematisch. Ich weiss, dass das dazu beigetragen hat, warum ich mir so ein Schutzpanzer angefressen habe und heute stark übergewichtig bin. Für meinen Körper und für meine Gesundheit möchte ich dieses Gewicht nicht, aber es ist einfach ein Schutz. Männer lassen mich in Ruhe. Gleichzeitig habe ich das Gefühl, wer mich so liebt, wie ich jetzt aussehe, liebt mich für meine Persönlichkeit und nicht für mein Äusseres.“ (El-Maawi/dos Santos Pinto 2019: 131f.)

Ähnlich wie bei Schwarzen Frauen wurde auch der Körper Schwarzer Männer seit Anfängen der Kolonialgeschichte als hypersexuell markiert. Doch im Gegensatz zu Schwarzen Frauen wurden Schwarze Männer und deren Sexualität als besonders potent, gefährlich und zugleich – weil eben animalisch – als überaus promiskuitiv konstruiert, welche es gewaltvoll zu kontrollieren galt (vgl. Hill Collins 2004: 31). Die besonders in den US-amerikanischen Südstaaten verbreiteten Lynchmorde an Schwarzen Männer waren bis in die 1950er Jahre fast immer mit Kastrations-Ritualen verbunden. Die Ermordung Schwarzer Männer und die gleichzeitige Obsession mit ihren Geschlechtsorganen spiegelt die Verbindung zwischen rassistischer und sexualisierter Gewalt wider (vgl. Kilomba 2010: 81). Grada Kilomba beschreibt dies folgendermaßen: „Lynching was a powerful form of humiliating Black men and discrediting their patriarchal status and their masculinity in a society ruled by *white* males.“ (Kilomba 2010: 81) Nicht zuletzt diente das patriarchale Bild der unberührten Reinheit der bürgerlichen weißen Frau dazu, den Mythos des promiskuitiven Schwarzen Mann als Vergewaltiger zu reproduzieren (vgl. Dankwa u.a. 2019: 155). Indem man vorgab, die Schwarze Frau gelte es vor dem Schwarzen Mann zu beschützen bzw. zu retten, sollte auch die Unterbindung der (romantischen) Beziehung zwischen Schwarzen Menschen legitimiert werden (vgl. dazu Spivak 1994: 92). Besonders die öffentliche Debatte rund um die Ereignisse der Silvesternacht in Köln im Jahre 2015, um nur ein aktuelles Beispiel zu nennen, haben gezeigt, wie tief dieser koloniale Stereotyp des nicht-weißen Mannes als sexuell übergriffig, gewaltbereit und damit als potentieller Vergewaltiger verankert ist, während andere Täter (weiße mehrheitsdeutsche Männer) im Schatten bleiben. Die Diskursfigur des sexuell übergriffigen Schwarzen Mannes, der weiße Frauen bedroht, aktiviert einmal mehr die koloniale Rhetorik, wodurch sexistische Gewalt als gesamtgesellschaftliches Problem perfide verschleiert und medial rassistisch inszeniert wird (vgl. Messerschmidt 2016; Lutz/Kulaçatan 2016; Sanyal 2016).⁴

Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren

Vor diesem Hintergrund wird die enge Verwobenheit kolonialer Mechanismen und die Beherrschung intimer Lebensbereiche deutlich. Mit der rein administrativ-politischen Dekolonisation, also der Abschaffung der Sklaverei und kolonialer Verwaltungen, wurden rassistische Vorstellungen keineswegs überwunden, sondern lediglich den neuen Herrschaftsbedingungen angepasst (vgl. Grosfoguel 2010: 318). Die Kolonialität der Macht manifestiert sich als eine Verquickung multipler, heterogener, globaler Hierarchien von politischen, ökonomischen, sprachlichen, epistemischen, rassistischen und sexuellen Formen der Dominanz und Ausbeutung (vgl. ebd.: 316). Damit konnte sich die Kolonialisierung des Selbstwertgefühls, der Identität(en) und somit auch der Vorstellungen von Sexualität, Lust und Begehren fortsetzen (vgl. Lugones 2010: 745).

Hierbei wird die Notwendigkeit der Dekolonisierung von Sexualität deutlich. Dekolonisierung meint hier den Prozess der Dekonstruktion kolonialer Muster, womit, in Anlehnung an Jacques Derrida, nicht nur eine Destruktion, sondern die Erfindung und somit Transformation in etwas ganz Neues intendiert wird (vgl. Derrida 2007). Frantz Fanon verweist in seinem Werk „Black Skin White Mask“ ausführlich darauf, dass die Dekonstruktion nicht eine Nachahmung bezweckt (vgl. Fanon 1981: 266). Vielmehr konzentriert sich das Vorhaben der Dekonstruktion auf das ‚davor-noch-nie-dagewesene‘ Unvorhergesehene (vgl. Derrida 2007: 22-29).

Doch was bedeutet die Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren? Und wie zeichnet sich eine konkrete Handlungspraxis aus?

Audre Lorde beschreibt in ihrem Essay „The master’s tools will never dismantle the master’s house“ die Notwendigkeit der Entwicklung vielfältiger Widerstandsstrategien, die sich gegen diskriminierende Muster richten, welche eine sogenannte „mythische Norm“ (Lorde 2007: 116) festschreiben, hegemoniale Wissensansprüche aufrechterhalten und zu legitimieren versuchen (vgl. eb-d).⁵

In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig, die Begriffe Präsentation und Repräsentation zu differenzieren: Präsentation meint in diesem Kontext, dass rassistische Darstellungen, wie Edward Said in seinem Klassiker „Orientalismus“ analysierte, als Imagination operieren, und dabei reale Bezugspunkte (bewusst) ausblenden (vgl. Said 1978). Solche rein auf Vorstellung basierende Darstellungen zielen auf die Unterdrückung jener ab, die sie zu präsentieren vorgeben. Damit werden Bilder und Diskurse geschaffen, die gewaltvoll in die Lebensrealität der Betroffenen eingreifen.

Mit Repräsentation, derer ein emanzipatorischer Anspruch zugrunde liegt, beziehe ich mich auf Spivaks Analyse, welche sie in „Can the Subaltern speak?“ gegen Deleuze und Foucault ausformuliert (vgl. Spivak 1994: 67). Darin verweist sie auf die Aufgabe, als Intellektuelle, Künstler*innen, Kulturschaffende, Pädagog*innen etc., Position für jene zu ergreifen, die nicht gehört werden und damit nicht in der Lage sind zu sprechen. Dies bedeutet nicht, im Namen der Subalternen zu sprechen, sondern Herrschaftsstrukturen zu benennen, welche subalterne ihre Lebensrealitäten gewaltvoll durchziehen. Repräsentation meint Betroffene zu stärken, Räume und Möglichkeiten (des Sprechens und Gehört-Werdens) zu schaffen, damit sie selbstermächtigende Widerstandsstrategien entwickeln können. Letztlich zielt emanzipatorische Repräsentation darauf ab, Betroffene zu ermächtigen, für sich selbst zu sprechen, sich selbst zu repräsentieren. Es wird etwas in einer diskursiven, künstlerischen, pädagogischen etc. Form re-präsentiert, das die realen Probleme der Subalternen und ihr Begehren nach selbstbestimmten Leben von der Peripherie in das Zentrum rückt.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf die eingangs beschriebene Musikgruppe *Tic Tac Toe* zu sprechen kommen und auf das emanzipatorische Potential, welches sich in ihrer Repräsentation auf die Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren ausgedrückt hat. Auch wenn Rassismus in ihren Musiktexten kaum thematisiert wurde, war es doch eine unmissverständliche Botschaft, die sie in ihrer kurzen aber doch steilen Musikkarriere vermittelten. Es waren Schwarze Frauen, die nicht hypersexualisiert dargestellt wurden, sondern *tough*, frech und cool über sexuell konnotierte Themen rappten und mit ihrer Performance und Rhetorik vorherrschende sexistisch-rassistische Vorstellungen kritisierten.⁶ Dies war, auch wenn sie sich im Rahmen des kommerziellen Fernsehens bewegten, eine Widerstandsstrategie. Für den deutschsprachigen Kontext war das etwas Neues, eine Transformation, welche eine Generation junger Schwarzer Frauen ermächtigte, und in ihrem Selbstverständnis als Schwarze Subjekte bestärkte.

Als ein weiteres – und in seinem Anspruch politischeres – Beispiel emanzipatorischer Repräsentation, stelle ich im zweiten Teil dieses Beitrages die künstlerischen Arbeiten der Ausstellung *Black Excellence* vor. Doch davor möchte ich in einer theoretischen Ausführung kurz zusammenfassen, was unter einer *Dekolonisierung der Sozialpädagogik* verstanden werden könnte.

Dekolonisierung der Sexualpädagogik

Die Allgegenwärtigkeit sexualisierter Schwarzer Körper in Alltagsbildern (vgl. Hill Collins 2004: 35) und die damit verbundene Kontinuität einer kolonialen Präsentation rassistisch markierter Schwarzer Menschen zeigt die Wichtigkeit, sexualpädagogische Zugänge um dekoloniale Perspektiven zu erweitern und eine Sensibilisierung für die Anliegen der Betroffenen voran zu stellen.

In der sexualpädagogischen Bildungsarbeit mit jungen Menschen, insbesondere mit rassismuserfahrenen Kindern und Jugendlichen, besteht der enorme Bedarf nach rassismuskritischen Zugängen, die mit kolonialen Rhetoriken brechen. Gleichzeitig bestärkt die Sichtbarmachung und Förderung Schwarzer Subjektpositionen das Potential, Diskriminierungsmechanismen auf selbstermächtigende Weise zu überwinden. Denn die Kontinuität der kolonialen Beherrschung Schwarzer Körper beschränkt sich, wie ich in diesem Beitrag zu zeigen versucht habe, nicht nur auf die Sexualität im engeren Sinne, sondern umfasst auch Vorstel-

lungen von Körnernormen, Schönheit, Liebe, Lust, Begehren und Selbstwertgefühle, die von rassistischen Projektionen geprägt sind.

Doch bei genauer Betrachtung sexualpädagogischer Materialien wird ersichtlich, dass sich diese unverändert vor allem an eine weiße Mehrheitsgesellschaft richten (vgl. Auma i.E.). Das bedeutet, dass die Vielfältigkeit der sexuellen Lern- und Handlungsfähigkeit rassismuserfahrener Menschen in ihrer Eigenständigkeit nicht ernst- und wahrgenommen und damit zugleich ihre rassistischen Diskriminierungsrealitäten völlig ausgeblendet werden (vgl. ebd.). Um diesen Mangel zu überwinden, müssen die Netzwerke, Aktions- und Wissensformen Schwarzer Menschen innerhalb sexualpädagogischer Diskurse vermehrt sichtbar gemacht und in der Erarbeitung von Materialien konzeptuell eingebunden werden. Es braucht repräsentative Bilder Schwarzer Menschen im Zusammenhang mit Sexualität, Liebe, Lust und Begehren, die sich jenseits rassistischer Blicke verorten, um einerseits koloniale Narrationen zu dekonstruieren und andererseits selbst als positive Referenzen dienen zu können.

Dabei spielt eine kritische Diversitätsperspektive eine bedeutsame Rolle und sollte in sexualpädagogischen Materialien verstärkt zur Anwendung kommen. Unter einem kritischen Diversitätsansatz verstehe ich den Versuch, Hierarchien, soziale Ungleichheit und Ausschlüsse sowie Ausbeutung entlang von Differenzlinien nicht nur in ihrer alltäglichen Form aufzudecken, sondern auch in ihrer strukturellen Dimension zu erfassen. Der Diversitätsbegriff meint also weder eine „bunte Wohlfühl-Vielfalt für alle“ (Eggers 2015: 259), noch soll er als Harmonisierungspolitik verkannt werden, da dies zu einer Entpolitisierung der gesellschafts- und herrschaftskritischen Ausrichtung von Diversität führt (vgl. Eggers 2015: 260).

Es gilt daher, in sexualpädagogischen Diskursen die herrschenden, normierten Bilder und Bildpolitiken zu durchbrechen und die verschiedenen Lebensrealitäten in ihren spezifischen Problemstellungen miteinzubeziehen, d.h. durch diskriminierungserfahrene Perspektiven zu erweitern.

In der Praxis bedeute dies für Schwarze Kinder und Jugendliche Möglichkeitsräume zu schaffen und zu öffnen. So können Differenz- sowie Ungleichverhältnisse, die ihre Lebensrealitäten in einer weißen Mehrheitsgesellschaft strukturell prägen und formen, selbstermächtigend in Frage gestellt und eigene Strategien und Repräsentationen gefunden werden. Sexualpädagogisches Empowerment in einer Gruppe rassismuserfahrener Jugendlichen zeigt sich darin, dass die Lebensrealität der Jugendlichen auf einer visuellen als auch narrativen Ebene in die pädagogische Arbeit eingewebt wird. Dies geschieht ohne die Diskriminierung auf besondere Weise zu dramatisieren, dafür aber die Jugendlichen selbst als Expert*innen im Umgang mit rassistischen Erfahrungen zu adressieren. In einer gemischten Gruppe bedeutet ein rassismuskritischer Zugang beispielsweise auch rassismuserfahrenes Wissen in die sexualpädagogische Arbeit einfließen zu lassen und bewusst als solches zu thematisieren und anzuerkennen. Wichtig ist dabei natürlich, dass von Rassismus betroffene Personen dabei nicht exponiert werden.

An diesem Punkt möchte ich nun im zweiten Teil des Beitrages die Ausstellung *Black Excellence* und die in jenem Rahmen entstandenen künstlerischen Arbeiten als Beispiele für solch eine dekoloniale sexualpädagogische Praxis vorstellen.

Strategien sich jenseits rassistischer Blicke zu verorten: Die Ausstellung *Black Excellence* und ihre künstlerischen Interventionen

Die Kunstaussstellung *Black Excellence* entstand im Rahmen des Projekts *Imagining Desires* in Kooperation mit der Schwarzen Frauen Community Wien (SFC)⁷ und deren Jugendgruppe dem *Jugendcorner*⁸ und fand im März 2019 in der Galerie *WE DEY x Space* statt.

Die Ausstellung war das Ergebnis eines Prozesses, der ein halbes Jahr davor begonnen hatte: Elf interessierte Jugendliche der Gruppe im Alter von 15 bis 18 Jahren hatten sich gemeldet, um in einem außerschulischen Setting an dem Kunstprojekt zu partizipieren. Eine möglichst gleichberechtigte Partizipation der beteiligten Community-Partner*innen war ein zentrales Anliegen. Die inhaltliche Idee bestand darin, Vorstellungen von Sexualität, Lust, Begehren, Intimität, Beziehungen und begehrenswerten Körpern aus einer nicht-weißen Perspektive zu beleuchten. Anhand einer repräsentationskritischen Analyse von Alltagsbildern sollten visuelle Strategien der Anerkennung Schwarzer Subjektpositionen erarbeitet und dabei die intersektionale Verbindung

zwischen sexuellem Begehren und Rassismuskritik aufgezeigt werden. Nana-Gyan Ackwonu und ich durften das Projekt als Kurator*innen begleiten.⁹

Gemeinsam mit den Jugendlichen, also den jungen Künstler*innen, erforschten wir zunächst bestehende Alltagsbilder rassifizierter und sexualisierter Darstellungen Schwarzer Menschen und reflektierten über die Erfahrungen, welche die Jugendlichen mit solchen Darstellungen machen. In einem zweiten Schritt unterstützen wir die Jugendlichen bei der Suche und Erarbeitung künstlerischer Artikulationen und Interventionen, um ihren Reflexionen Ausdruck verleihen zu können. Wir begleiteten den Prozess über ein halbes Jahr hinweg bis zur Entstehung einer öffentlichen Ausstellung.



Dabei bestand der Anspruch stets darin, den jungen Künstler*innen mit ihren Anliegen und Wünschen die Möglichkeit zur Mitbestimmung sowie die (partielle) Entscheidungsmacht über die Gestaltung der Ausstellung zu geben.¹⁰ Um nicht einer defizitorientierten Haltung zu verfallen, wurde der Fokus auf Lust, Begehren, Selbstliebe und Schönheitsnormen ins Zentrum gerückt und in der Arbeit mit den jungen Künstler*innen gefördert. Dabei war das Anliegen, die Kolonialisierung Schwarzer Menschen, ihres Selbstwertgefühls, Identität(en), und somit auch der Vorstellungen von Sexualität, Lust und Begehren selbstermächtigend in Frage zu stellen.

Die künstlerischen Arbeiten umfassten bildnerische Arbeiten, Poetry Performances, Videos, eine Fotoserie sowie einen Song. Bei der Eröffnung der Ausstellung wurden die Arbeiten durch die Künstler*innen vorgestellt und kontextualisiert, die Poems sowie der Song wurden in Live Performances inszeniert.¹¹

Im Folgenden werden die künstlerischen Arbeiten mit den Werkbeschreibungen der Künstler*innen präsentiert. Trotz der Vielfältigkeit im Ausdruck war bei allen eine Vorstellungen von Liebe, Lust und Begehren jenseits rassistischer Zuschreibungen zu verorten und die Arbeiten entwickelten eine Wirkmacht, die einen emanzipatorischen Prozess bei den jungen Künstler*innen förderte und auch das Publikum dazu aufrief, seine eigenen Bilder und Vorstellungen zu hinterfragen.

Ich möchte meine Ausführungen beenden, ohne die künstlerischen Arbeiten zu analysieren, sondern indem ich das Wort den Kün-

stler*innen übergebe.¹²

Die künstlerischen Arbeiten

BLACK HAIR – WHITE FRAMED.

Sera Ahamefule

Assemblage aus Zeichnung, Text und Haar in einem Objektrahmen. Größe: 55 cm x 45 cm.

„HAARE sind ein sehr wichtiges Thema im Leben von Schwarzen Mädchen und Frauen, vor allem, wenn sie in einer hauptsächlich weiß dominierten Gesellschaft leben.

Schwarze Haare werden mit dem Glätteisen oder chemisch geglättet, falsche, glatte Haare eingeflochten oder angeschweißt, das eigene Krausehaar verbergend, dem Haar weißer Frauen angepasst.

HAARE sind ein Thema der Sehnsucht und ein Thema des Widerstands auf der Suche nach der eigenen Identität.“ (Werkbeschreibung)

forces unmatched

Mayra Kiki Diop (Melodie & Lyrics)

Oskar Muyilota (Beat)

Sound¹³, 2:13 min

(Hörprobe unter: <https://www.youtube.com/watch?v=59XO67Toabg>)

„Es geht um die Intensität von Gefühlen. Der Mensch wird als Landschaft gesehen und Gefühle als Naturgewalten, die eben diese Landschaft formen und verändern.

Ich habe dieses Thema gewählt, da mein liebster Teil am Menschen seine Gefühle sind – auch wenn sie manchmal irreführend und frustrierend sein können. Sie machen uns zu Menschen und machen das Leben doch wesentlich spannender.“ (Werkbeschreibung)

BLACK EXCELLENCE

Tobias Kogler

Poetry Performance Digital Video, 01:07 min

“A silver lining of a way to bliss in a rather sad mind”

(Werkbeschreibung)

Black Excellence

Black Excellence I strive towards it

Even if life bombards me with

Depression pain regression and sadness

I stand up to the challenge of being

I stand up to all the systems working for and

Against me

Some would say that I am woke

But am I woke when I know I really am not

Would you say there is hope when hope

Is just a Creation holding you back

From success; Believe in faith in your own

Excellence

Take the time you cry hope despair think

Go through it all Express yourself

Know one Thing YOU ARE Black Excellence

AfroDite

Miyaba Céline Mbwise

Skulptur aus Keraplast und Skizzen

„Ich möchte die Schönheit Schwarzer Frauen präsentieren und dem Publikum mithilfe meiner künstlerischen Arbeit näherbringen. Meiner Meinung nach sollten die charakteristischen Gesichtsmale der Schwarzen Frau auch als Teil des allgemeinen Schönheitsideals angesehen werden. Auch wenn auf Social Media viel ‚Empowerment‘ stattfindet, im echten Leben hat man es als Schwarze Frau alles andere als einfach. Vor allem in Europa, wo das Schönheitsideal sehr gegenteilig ist von dem, wie eine nicht-weiße Frau aussieht. Umso wichtiger ist es meiner Meinung nach zu zeigen, wie wunderschön die Schwarze Frau ist. Ich

möchte aber auch die äußerlichen Unterschiede und Variationen Schwarzer Frauen nicht außer Acht lassen wie beispielsweise Sommersprossen, Albinismus, Vitiligo, die unterschiedlichen Nuancen der Hautfarbe und die unterschiedliche Beschaffenheit der Afrohaare. Jede Schwarze Frau ist auf ihre Art wunderschön.“

(Werkbeschreibung)

jugendcorner on stage

Emily Olowu

Fotoserie von 12 Bilder, 21 x 31 cm

„In dieser kleinen Fotoserie sieht man einige Leute aus dem Jugendcorner, der seit seiner Gründung letzten Jahres so viele tolle Menschen zusammengebracht hat. Die Bilder zeigen uns in kraftvollen und glücklichen Posen und sollen die Vielseitigkeit der Persönlichkeiten dieser Gruppe widerspiegeln.“

(Werkbeschreibung)

Ich bin

Atu Ackwonu

Poetry Performance Digital Video, 00:50 min

„Self empowerment for black people in the diaspora and the power to love oneself.“

(Werkbeschreibung)

Ich bin

Ich bin stark, ich bin prächtig, ich bin mächtig,

Ich bin schön so wie ich bin, außen so in(nen).

Ich gefalle mir so schön braun, da können

Einige nur neidisch schauen.

Sonnenstudios bringen euch nicht auf das

selbe Level, das von mir ist natürlicher Flair und

Euer Frevel.

Schon schön wie wir glänzen wie wir in der

Sonne stehen, braun, wunderschön egal wie

Ihr versucht es zu drehen.

Ich bin was ich bin und das mit Stolz, ich

stehe zu meinen Brüdern und Schwestern da

lass ich mich nicht verformen wie Holz.

Ich lass mich von anderen Menschen nicht

Unterkriegen und leiste Widerstand wie meine

Lockigen Haare mit der Schwerkraft.

Ich liebe mich selber und das ist wichtig,

Kannst du das auch?

200 seconds

Marafi Mustafa

Digital Video, 03:24 min.

„200 seconds is a short video that lets you see different sides of memory I hold clearly to my heart. Life does not only consist of bad things – this is a physical proof of the good things.“

(Werkbeschreibung)

Serious Sina Series

Jordan Lindinger-Asamoah

Poetry Performance auf Digital Video, 08:06 min

„Man ist, der, der man ist

Du bist, der, der du bist

Du bist nicht Er, Sie oder Es

Du bist alles davon

Eine mehrteilige Kombination; eine einzigartige Version“

(Werkbeschreibung)

Serious Sina Series

Ja wie ein Ungeheuer

– wie ein Drache

er speit das Feuer

und brennt zu Asche

Zur Asche gebrannt

all' Hoffnung die gesetzt

Schwermut der nicht verschwand

und man fühlt sich verletzt

Es ist die Frau

die nicht erwidert

der man vertraut

doch nicht verzeihn' hat

Ihr Herz

hast du nicht gewonnen

durch den Schmerz

ist dein Herz zeronnen

Ihre Anziehung

macht dich gläubig

doch ihre Anspielung

war undeutig

Wände sind eingerißen

liegen zu Füßen

werde´ dich vermiesen

konntest alles versüßen

Was hätten wir erlebt

hätte es sich entfaltet

Liebe,Leben -Priorität

alles gleich gleichgeschaltet

Doch gebundene Hände

gefallene Wände

weinende Klänge

geballene Fäuste

all´ diese Träume. verblieben der Enge

War halt kein Platz

um es auszuprobieren

doch für dich kein Ersatz

um dich zu imitieren

-Wie konnt´ ich dich verlieren-

Für mich war´s genug

wollte sie nicht romantisch fern

so fasst ich Mut

um sie aufzuklär´n

-Dachte-

Dachte der Fluss so klar
auch wenn Sonne blendet
der Frust so wahr
wenn Sonne wendet

Was dann geschieht
– Die Fakten offen-
was man erkennt und sieht
kein Sinn zu hoffen

Die Liebe verblendet
und man wird einsichtig
doch bevor's began ,hat's schon geendet
denn ich war nur zum schein wichtig

-Sie erwidert es nicht-
Dass was sie als Offen Kunde
mir gibt
doch bleibt eine offen'ne Wunde
als Relique

Nachdem ich sie verlor
Sie mich immer noch von Oben sieht
komme ich mir vor
und fühle mich als ob ich am Boden lieg

-Begierde Besserung 0-

Sie

Wertvoll

wie ein Diamant

doch mein Herz voll

mit Arroganz

Man glaubt

dass man zu gut sei

man erlaubt

sich den Selbstbetrug, weil

-Weil man verletzt ist-

Wenn man dabei ist es zu wagen

doch verschätzt sich seiner Annahme

ist es schwierig zu ertragen

mit einer hochkantigen Absage

-Begierde Besserung 1-

Nach und Nach

der Himmel wird heiter

Lach und Lach

das Leben geht weiter.

Verbrannter Verstand

Iyabo Binder

Poetry Performance Digital Video & begehbare Installation aus Holz und Stoff, 04:16 min

„Gute Frage. Warum dichte ich? Ich weiß nicht? Wie beantworte ich?

Ich verbrachte viel Zeit mit Imagination und Präparation und verlor die Aufmerksamkeit auf das einzig Wertsame das Dasein im Alleinsein.

Ich musste nicht ich sein, ich konnte ich sein, das Pflicht sein, war ich sein.

Also wer war ich? Wer bin ich? Was verbindet mich zu mir, zu dir?

Ich bin ich.

Aber erklären kann und will ich mich nicht.

Also frag ich mich. Wer bist du?

Und was tust du um zu sein, um zu bleiben wer du bist? Bitte erklär dich!

Versteh mich, interpretier mich, lass den Teil meines Seins Dein sein und vergiss die Grenzen deines Seins und meines Sein und verbinde dich mit dem Ich.

Ich will nicht, dass du dich vergisst, aber verbinde dich mit dem neben dir, mit dem vor dir, mit dem hinter dir und mit dem mit dir. Vergiss die Resistenz gegen deine eigene Existenz. Vergiss die Kapsel, die wir entwickeln, um völlig zu ersticken.

Lass uns Uns sein, lass uns Mensch sein, uns ein Ich sein.

Lass uns frei sein.“

(Werkbeschreibung)

Privilegiert und Stigmatisiert

Hallo weißer Mann, zeig mir was du kannst?

Bist du was du sagst

Ich frag weil ich dich nicht kenn und benenn wie es deine Art schon so lange tat wie mit Menschen wie mir

Jahrhunderte lang waren wir etwas das

dir

von Angesicht zu Angesicht

Kein Angesicht war sondern du ließt uns nur deine Arroganz

Liebe zwischen zwei Menschen wie Dir und mir war nie bekannt und wenn musstest ihr uns aufgeben und das Volk musste euch vergeben

Gebrandmarkt wurdet ihr
verbrannt wurden wir
Doch Vergangenheit ist die Zeit dieser Grausamkeit
doch etwas blieb stigmatisiert
wir
nur wurde modernisiert das Bild der schwarzen Königin und ihr bleibt größtenteils blind.
Bis jetzt in der Zeit deines und meines Sein
hast du sie nicht abgenommen die Privilegiert stigmatisierte Augenbinde
Die dich Verbindet mit den Menschen die uns hassten
und bis heute die Zeit nur in der Vergangenheit verbrachten
Ich bin wütend und entsetzt
über dein Gesetz

Anmerkungen

[1] Der Song „Mir. Wichtig“ (1997) oder „Funky“ (1996) handelte von Sexualität und Begehren, im Song „Leck mich am A, B, Zeh“ sangen sie über das Thema Safer Sex. Beziehung (und Trennung) wurde beispielsweise im Song „Verpiss dich“ (1996) thematisiert; der Song „Warum?“ (1997) erzählte von Sexarbeit und Drogenkonsum. Das Thema sexueller Missbrauch von Kindern kam im Song „Bitte küss mich nicht“ (1997) vor und sexistische Rollenbilder wurden beispielsweise in „Ich wär so gern so blöd wie du“ (1997) oder eben in ihrer ersten Single „Ich find’ dich scheiße“ (1995) verhandelt.

[2] Ich beziehe mich hier auf den deutschsprachigen Kontext.

[3] Ich fokussiere im vorliegenden Beitrag die rassistische Sexualisierung Schwarzer Menschen, die im Zusammenhang mit der spezifischen Erfahrung von Sklaverei und Kolonialisierung Schwarzer Menschen steht. Dabei klammere ich die Erfahrungen Indigener Menschen und People of Color bewusst aus, wohl wissend, dass sich Erfahrungen überschneiden und solidarische Allianzen essentiell sind um diskriminierende Strukturen zu überwinden.

[4] Darin zeigt sich ein Othering-Prozess, durch welchen mehrheitsdeutsche/- österreichische Männer als aufgeklärt konstruiert werden und die weiße weibliche Reinheit beschützen während sexistische Gewalt als etwas skandalisiert wird, das ins westliche Europa importiert wurde.

[5] Audre Lorde schreibt dazu: „[...] survival is not an academic skill. It is learning how to stand alone, unpopular and sometimes reviled, and how to make common cause with those others identified as outside the structures in order to define and seek a world in which we can flourish. It is learning how to take our differences and make them strengths. For the master’s tools will never dismantle the master’s house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.“ (Lorde 2007: 112)

[6] Beispielsweise im Musikvideo zu „Ich find’ dich scheiße“ inszenierten sich die drei Sängerinnen von Tic Tac Toe als Automechanikerinnen in entsprechender Arbeitskleidung in einer Werkstatt. Als Schwarze Frauen wurden sie hierbei nicht sexualisiert dargestellt, sondern im Gegenteil, als kompetente Mechaniker*innen bei der Arbeit und brachen dabei mit dem sexistischen Vorurteil, Autos und Mechanik sei Männersache.

[7]7 Die *Schwarze Frauen Community Wien* ist eine selbstorganisierte offene Gruppe, die seit 2003 besteht. Es werden unterschiedliche Angebote für Schwarze Frauen sowie für Schwarze Kinder und Jugendliche angeboten. Die Aufgabe des Vereins besteht einerseits darin, die Mitglieder in ihrer Selbstermächtigung zu stärken und andererseits den Rassismus, Sexismus und andere Formen der Diskriminierung zu bekämpfen (www.schwarzefrauencommunity.at/uberuns).

[8]8 Der *Jugendcorner* ist eine offene Jugendgruppe für Jugendliche aus der afrikanischen Diaspora, die sich (mindestens) einmal im Monat trifft und verschiedene Aktivitäten unternimmt. Die Gruppe besteht seit 2017 und wird von drei Jugendarbeiter*innen geleitet und organisiert, die Community-Arbeit in und rund um die Gruppe leisten (vgl. <https://www.schwarzefrauencommunity.at/jugendgruppe>).

[9]9 Die Umsetzung der Ausstellung erfolgte in enger Zusammenarbeit mit den beiden Jugendarbeiterinnen der *Schwarzen Frauen Community* Abione Esther Ojo und Sade Stöger, deren Engagement maßgeblich zur Realisierung der Ausstellung beigetragen hat.

[10]10 Vorgegeben wurde von uns Kurator*innen lediglich das Themenfeld Lust, Begehren und Sexualität als inhaltliche Rahmung sowie der Output einer Ausstellung als Endprodukt. Zudem war der grobe Zeitplan festgelegt und die Arbeitsstruktur vorgegliedert. Die Gruppentreffen wurden jeweils von den Kurator*innen organisiert, vorbereitet und moderiert bzw. angeleitet.

[11]11 Im Beitrag „Get your facts straight! Ein Gespräch mit Jugendlichen über außerschulische Projekte zu Identität, Begehren und Liebe“ in dieser Sammlung kommen die beteiligten Künstler*innen in einer Gesprächsrunde selbst zu Wort und reflektieren darin ihre Beteiligung an der Ausstellung *Black Excellence*.

[12]12 Die künstlerischen Arbeiten werden als Bilder, die während der Ausstellung entstanden sind inkl. den Ausstellungsbeschriftungen präsentiert, bzw. werden die Gedichte, die während der Ausstellung auf Tablets in Video-Performances abgespielt wurden, im Originaltext gezeigt. Begleitend zur Ausstellung gab es ein Booklet, worin die Arbeiten inkl. einer kurzen Werkbeschreibung der jeweiligen Künstler*in, vorgestellt wurden. Diese Texte aus dem Booklet sind hier ebenfalls abgedruckt.

[13]13 Supported by *cohan yusha @ sounddetails*

Literatur

Auma, Maureen Maisha (im Erscheinen): Sexualpädagogisches Empowerment und Rassismuskritik. In: I-PÄD, Initiative Intersektionale Pädagogik (Hrsg.): *Intersektionale Sexualpädagogik*. Berlin: Selbstverlag.

Dalhoff, Maria/Eder, Sevil (2016): Für eine sexuelle Bildung der Unbequemlichkeiten. In: Thuswald, Marion/ Sattler, Elisabeth (Hrsg.): *teaching desires. Möglichkeitsräume sexueller Bildung im Kunstunterricht*. Wien: Löcker, S. 83-96.

Dankwa, Serena O./ Ammann, Christa/ dos Santos Pinto, Jovita (2019): Profiling und Rassismus im Kontext Sexarbeit. „Overpoliced and Underprotected“. In: Wa Baile, Mohamed/ Dankwa, Serena O./ Naguib, Tarek u.a. (Hrsg.): *Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand*. Bielefeld: transcript, S. 155-171.

Derrida, Jacques (2007): *As if I were Dead. An Interview with Jacques Derrida*. Als ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jacques Derrida. Wien: Turia + Kant.

Eggers, Maureen Maisha (2011): Diversity/Diversität. In: Arndt, Susan/ Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*. Münster: Unrast, S. 256-263.

El-Maawi, Rahel/ dos Santos Pinto, Jovita (2019): Handwerksgeschichten. Schwarze Frauen im Gespräch. In: Wa Baile, Mo-

hamed/ Danka, Serena O./ Naguib, Tarek u. a. (Hrsg.): Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand. Bielefeld: transcript, S. 107-138.

Fanon, Frantz (2008 [1952]): Black Skin White Mask. London: Pluto Press.

Galerie *WE DEY x Space* (o.J.): About the Project. Online: <https://we-dey.in/about/about-the-project/> [19.3.2020]

Grosfoguel, Ramón (2010): Die Dekolonisation der politischen Ökonomie und der postkolonialen Studien: Transmoderne, Grenzdenken und globale Kolonialität. In: Boatcă, Manuela/ Spohn, Willfried (Hrsg.): Globale, multiple und postkoloniale Moderne. München: Rainer Hampp, S. 209-339.

Hill Collins, Patricia (2004): Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the new racism. New York: Routledge.

hooks, bell (1981): Ain't a woman? Boston: South End.

Jugendgruppe „Jugendcorner“ der Schwarzen Frauen Community Wien (o.J.): Jugendprogramm. Online: <https://www.schwarzefrauencommunity.at/jugendgruppe> [19.3.2020]

Kilomba, Grada (2010 [2008]): Plantation Memories. Berlin: Unrast.

Kilomba, Grada (2019): Warum uns Beyoncé und Jay-Zs Louvre-Video nicht loslässt. 9.1.2019. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Online: <https://www.monopol-magazin.de/warum-uns-beyonces-und-jay-zs-louvre-video-nicht-loslaesst> [19.3.2020]

Lorde, Audre (2007 [1984]): Sister Outsider. Essays & Speeches. New York: Crossing Press.

Lugones, María (2010): Toward a Decolonial Feminism. In: Hypatia, 25/4, S. 743-759.

Lutz, Helma/ Kulaçatan, Meltem (2016): Wendepunkt nach Köln? Zur Debatte über Kultur, Sexismus und Männlichkeitskonstruktionen. In: UniReport, 3/2016, S. 2.

Messerschmidt, Astrid (2016): Nach Köln – Zusammenhänge von Sexismus und Rassismus thematisieren. In: Castro Varela, María do Mar/ Mecheril Paul (Hrsg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 159-172.

Said, Edward (1978): Orientalism, New York: Vintage.

Salo, Elaine/ Pumla Dineo Gqola (2006): Editorial: Subaltern Sexualities. In: Feminist African Issue: Subaltern Sexualities. 6/2006, S. 1-6.

Sanyal, Mithu (2016): Hatespeech im Feminismus-Mantel. Alice Schwarzers Buch über die Kölner Silvesternacht ist eine rassistische Hassschrift. Aber warum eigentlich? In: Missy Magazin 18.8.2016. Online: <https://missy-magazine.de/blog/2016/08/18/hate-speech-im-feminismus-mantel/> [19.3.2020]

Schwarze Frauen Community Wien (o.J.): Über uns. Online: <https://www.schwarzefrauencommunity.at/ueber-uns> [19.3.2020]

Spivak, Gayatri Chakravorty (1994 [1988]): Can the Subaltern Speak? In: Williams, Patrick/ Chrisman, Laura (Hrsg.): Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Hemel Hemstead: Harvester Wheatsheaf, S. 66-111.

Abbildungen

Abb. 1-3: Ausstellungseröffnung *Black Excellence* in der Galerie *WE DEY x Space*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 4: Assemblage aus Zeichnung, Text und Haar in einem Objektrahmen, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 5: Performance des Songs von Mayra Kiki Diop, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 6: Poetry Performance von Tobias Kogler, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 7: Skulptur aus Keraplast und Skizzen, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, März 2019

Abb. 8: Emily Olowu am Fotografieren für die Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 9: Poetry Performance von Atu Ackwonu, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 10: Videostill aus 200 seconds von Marafi Mustafa, Ausstellung *Black Excellence*, 2019

Abb. 11: Poetry Performance von Jordan Lindinger-Asamoah, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 12: Begehbare Installation aus Holz und Stoff, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Instagram-Stories als Bildverstärker und Kommunikationsanlass^[1]

Von Jan Grünwald

In der folgenden Gesprächsrunde sprechen Jugendliche im Alter zwischen 15 und 18 Jahren über ihre Teilnahme an außerschulischen Bildungsprojekten zu den Themen Liebe, Sexualität und Begehren sowie Identität, Empowerment und Community. An der Diskussionsrunde, die im April 2019 stattfand, haben sieben Jugendliche teilgenommen: Anika, Kyra und Meli aus dem Projekt *Liebe, Sex & Klartext*¹ und Céline, Emily, Iyabo und Tobias aus dem *Jugendcorner*, einer offenen Jugendgruppe der *Schwarzen Frauen Community* Wien, die an dem künstlerischen Projekt *Black Excellence*² beteiligt waren.

Der Grund für die Auswahl dieser beiden Projekte bestand darin, dass beide den Versuch darstellen, (Re-)Präsentations-Praxen

zu entwickeln, welche den Herausforderungen einer Selbstermächtigung von Jugendlichen mit Diskriminierungserfahrungen gerecht werden können. Dieser gemeinsame Nenner ist zugleich ein erster Ausgangspunkt für das von Amina Mahdy und Rada Živadinović moderierte Gespräch, das aufgenommen und transkribiert wurde und im Folgenden gekürzt wiedergegeben wird. Die Jugendlichen stellen dabei zunächst die Projekte vor, an denen sie teilgenommen haben, geben einen Einblick in deren Entstehung und Ablauf und schildern die Möglichkeiten sowie Formen ihrer Partizipation. Sie beleuchten nicht nur die unterschiedlichen inhaltlichen Ansprüche sowie die strukturellen und dynamischen Ebenen der Projekte, sondern reflektieren auch, was die Projekte für sie, sowohl persönlich als auch kollektiv, bedeutet haben und welche öffentlichen Reaktionen damit provoziert wurden.

Liebe, Sex & Klartext

Rada & Amina: Könntet ihr uns eure Projekte vorstellen? Was war das Thema und was habt ihr genau gemacht?

Meli: Also, bei unserem Projekt *Liebe, Sex & Klartext* war die Idee, bestimmte Klischee-Fragen in der Öffentlichkeit anzusprechen und dazu aufzuklären. Es ging also darum, falsche Aussagen zu klären und auch dummen Aussagen auf den Grund zu gehen. Wie der Titel schon sagt, waren es insbesondere Fragen im Bereich Liebe, Sex und Geschlecht.

Anika: Es wurden z.B. Fragen wie „*Haben nur Männer einen Penis*“ gestellt. Und die Fragen wurden dann von zwei bis drei Jugendlichen vor der Kamera beantwortet.

Kyra: Wir haben Kissen bekommen, wo vorne „*Ja*“ und hinten „*Nein*“ draufstand. Jeweils eine Jugendliche hat eine Frage³ vorgelesen, dann haben wir spontan unsere Meinungen gesagt und, ob wir mit Ja oder Nein antworten würden. Und danach wurde die richtige Antwort vorgelesen. Die Videoclips wurden dann auf YouTube⁴ gestellt.

Andere Jugendliche: Cool!

Rada & Amina: Die Clips heißen *Liebe, Sex & Klartext*. Es gab dann auch Zeitungsartikel darüber.

Meli: Und ich wurde auch ins Radio eingeladen, zu FM4⁵.

Rada & Amina: Ja, das Projekt ist schon ziemlich *famous* geworden. Es gab auch viele positive Reaktionen. Also, medial wurde viel darüber gesprochen. Wir haben über viele Ecken gehört, dass die Leute sich die Clips anschauen, auch Jugendliche in Jugendzentren. Es hat sich gut verbreitet?

Anika: Ja, es ist halt eine andere Art der Sexualaufklärung. Dann müssen es die Erwachsenen nicht machen [lacht].

Black Excellence

Rada & Amina: Könntet ihr, vom Projekt *Black Excellence*⁶, eure Gruppe kurz vorstellen und etwas zum Projekt erzählen?

Tobias: Wir sind vom *Jugendcorner*⁷, das ist die Jugendgruppe vom SFC, das steht für Schwarze Frauen Community Wien.

Iyabo: Ja voll, wir sind dort eine *Family*.

Emily: SFC ist eine Gruppe von Schwarzen Frauen in Wien, die vor vielen Jahren gegründet⁸ wurde. Sie beschäftigt sich mit Diskriminierung im deutschsprachigen Raum und organisiert Seminare und Workshops für Frauen – und auch für die Kinder der Frauen. Und es sind auch Männer dort, aber nur zur Betreuung der Kinder.

Tobias: Aber nur Schwarze Männer. Ich habe noch nie einen weißen Mann dort gesehen. Weiße Frauen schon, die aber Schwarze Kinder haben.

Emily: Unsere Jugendgruppe ist vor zwei Jahren entstanden.

Iyabo: Es ist seitdem viel passiert, wir haben zusammen schon viel erlebt.

Céline: Und wir treffen uns immer am letzten Samstag im Monat. Es gibt eigentlich immer ein Thema, aber es geht mehr so darum, diesen Schutzmantel ablegen zu können, wie das Persy⁹ immer so schön sagt [lacht]. Wir leben in einer Gesellschaft, wo die Mehrheit weiß ist, weil wir in Europa sind. Und man wächst dann auf und merkt, dass man anders ist, und wird konfrontiert mit Kommentaren über die Haare oder mit Leuten, die dir einfach in die Haare greifen, ohne zu fragen, ob du das überhaupt willst, oder mit Leuten, die irgendwelche Kommentare schieben. Und in unserer Gruppe sind solche Themen nicht da, weil wir in einem *Safe Space* sind, wo wir nicht darüber nachdenken müssen.

Emily: Und auch der Austausch ist wichtig!

Tobias: Es ist einfacher, wenn man dieselben Erfahrungen gemacht hat. Es gibt dann eine andere Ebene von Verständnis als mit einer Person, die diese Erfahrungen nicht gemacht hat.

Iyabo: Ja, man muss sich am Anfang auch nicht erklären, sondern kann einfach bei den richtigen Sachen einsteigen.

Rada & Amina: Und könntet ihr uns etwas zum Projekt bzw. zur Ausstellung erzählen?

Céline: Wir haben zum Thema *Imagining Desires* ein Kunstprojekt gemacht. Wir waren eigentlich sehr frei in dem, was wir machen durften. Also, wir konnten selber entscheiden, was wir machen.

Iyabo: Zum Schluss gab es eine Ausstellung. Die war in der Galerie *WeDey X Space*¹⁰. Das ist ein Raum für queere BPoC, *Black People and People of Color*. Aber die Ausstellung gibt's jetzt leider nicht mehr.

Es entstanden ziemlich unterschiedliche Kunstwerke. Es gab nicht nur ein Thema, weil der Titel *Imagining Desires* voll weitläufig ist.

Céline: Ich finde, *Imagining Desires* war das Überthema und *Black Excellence* war eher das Ausgangsthema, das dann besser zu unserer Ausstellung gepasst hat. *Imagining Desires* war ein sehr breites Thema, da konnte jeder etwas reininterpretieren. Und so konnte jeder das machen, was gut gepasst hat. Ich z.B. habe gezeichnet und skizziert.

Iyabo: Ich habe eine Kunstinstallation gebaut. Also, ich habe aus Holz ein Gerüst, quasi einen Würfel gebaut, einen kleinen begehbaren Raum, und drinnen habe ich Videoclips abspielen lassen, von Gedichten, die ich aufgenommen habe. Es war mir wichtig, dass die Leute ihren *Space* in meinem *Space* haben. Ich wollte nicht, dass meine Gedichte so frei im Ausstellungsraum schweben. Ich wollte, dass meine Gedichte einen Raum haben.

Emily: Ich habe eine Fotoserie mit Porträts der meisten Leute aus unserer Jugendgruppe gemacht. Es war ziemlich spontan. Die Porträts hingen dann bei der Ausstellung im ganzen Raum verteilt, freischwebend von der Decke.

Céline: Kiki hat z.B. einen Song gemacht, darin ging es um Gefühle. Das war auch voll cool. Sie hat ein Lied geschrieben und Oskar hat dann den Beat dazu gemacht. Und beim Refrain hat er auch mitgesungen. Und es gab andere, die z.B. *Spoken Word* gemacht haben.

Tobias: Ja, ich habe auch *Spoken Word* gemacht. Ich habe das *Poem* geschrieben, bevor der Titel für die Ausstellung überhaupt feststand, und es hat gut gepasst. Alle anderen Sachen, die ich zu der Zeit geschrieben habe, waren irgendwie so *sad* und *depressive*.

Iyabo: Inhaltlich ging es bei vielen um das Thema Diskriminierung. Ich hatte dann irgendwie kurz Angst, weil einige in ihren Gedichten das Thema Schwarz-Sein in der Gesellschaft thematisiert haben. Ich hatte das nicht. Bei mir kam das nur einmal in einem Gedicht über den weißen Mann vor. Aber sonst waren alle meine Gedichte anders und hatten nichts mit Diskriminierung zu tun. Ich bin dann zu Nana und Rafa gegangen und habe ihnen gesagt, dass ich das Gefühl habe, meine Gedichte würden nicht so richtig in die Ausstellung passen, und gefragt, ob ich etwas anderes machen muss. Sie meinten dann, allein dass ich Schwarz

bin und meine Geschichte hinaustrage, ist genug, ich muss die Diskriminierung nicht hervorheben. Die Diskriminierungserfahrungen haben uns ja geprägt und das zeigt sich auch in unseren Kunstwerken. Ich fand diese Antwort urhilfreich.

Emily: Um es kurz zusammenzufassen: Es ging eher darum, dass wir als Schwarze Jugendliche unsere Kunst präsentieren können, und weniger darum, dass unsere Kunst unbedingt unser Schwarz-Sein thematisiert. Es ging darum, überhaupt die Möglichkeit zu haben, unsere Gefühle auszudrücken, sei es in Bezug auf Diskriminierung oder in Bezug auf Liebe, Sex oder was weiß ich. Es war super, dass wir diese Möglichkeit hatten, z.B. im Tonstudio aufzunehmen oder mit einer *nicen* Kamera Fotos zu machen oder Kunst zu machen und das Material, das wir dazu benötigen, zu bekommen, und auch, dass wir unsere Kunstwerke dann ausstellen konnten. Einen Raum bekommt man ja auch nicht so leicht. Und dass wir dann auch eine *Audience* hatten, die sich die Ausstellung wirklich angeschaut hat, war toll.

Rada & Amina: Also, wir waren bei der Ausstellung und waren voll begeistert. Ihr habt wirklich unglaublich tolle Kunstwerke geschaffen, voll stark und schön, einfach *wow*.

Projektprozesse

Rada & Amina: Könntet ihr uns mehr zum Projektprozess erzählen?

Wie war das bei *Liebe, Sex & Klartext*, wo habt ihr vom Projekt erfahren und wie seid ihr dann dazu gekommen?

Anika: Bei mir war es so, dass ich beim *girls rock camp*¹¹ von Sophie Utikal angesprochen wurde. Sie hat mir einen Flyer gegeben und gefragt, ob ich Lust habe, da mitzumachen. Es gab auch Geld dafür [lacht], und es war interessant, über die Themen Sexualität und Liebe zu reden. Ich schäme mich auch überhaupt nicht, offen über diese Themen zu reden.

Meli: Bei uns in der Schule hing ein Zettel, auf dem stand, dass sich Leute zwischen 15 und 21 Jahren melden sollen, wenn sie offen darüber reden möchten und können.

Kyra: Bei mir war es eine Freundin, die mir den Flyer gezeigt hat und meinte: „Oha, warum stellen wir uns da nicht vor?“ Und dann haben wir uns fürs Casting angemeldet.

Emily: Casting? Gab's da ein Auswahlverfahren?

Meli: Ja, es gab ein Casting. Es war aber nicht so schlimm. Du hast dich einfach dort hingestellt, wo die Videos produziert wurden, und hast eine Proberunde gemacht. Und Sophie Utikal und Franziska Kabisch haben geschaut, ob du natürlich wirkst, ob du so wirkst, als würdest du dich dafür interessieren.

Meli: Ja, und wir haben alle je 150 Euro Honorar gekriegt. Und ich mein, wenn du es auch ohne Geld machen würdest und trotzdem Geld dafür kriegst, dann ist das doch etwas Gutes.

Anika: Ja, ich habe das am Anfang überhaupt nicht gelesen, auf diesem Flyer, dass wir Geld kriegen, und habe mich dann gefreut.

Meli: Ich finde, wenn da Menschen hingehen, dann sollten sie das freiwillig wegen des Themas machen und nicht wegen des Geldes.

Kyra: Ja, für mich war es eher, dass ich voll gehofft habe, dass sie ja sagen, und weniger wegen des Geldes.

Meli: Als ich mir dann die Videos angeschaut hab, ist mir aufgefallen, dass darauf geachtet wurde, Leute aus verschiedenen Bereichen zu nehmen, also erstens aus verschiedenen Altersklassen und zweitens aus verschiedenen Lebenssituationen. Ich weiß nicht, ob euch das aufgefallen ist, aber meine Gesprächspartnerin war damals z.B. im siebten Monat schwanger.

Rada & Amina: Wie war das bei *Black Excellence*? Ihr kanntet euch ja schon aus eurer Jugendgruppe, aber wie seid ihr zur Ausstellung gekommen?

Emily: Ich glaube, diese Ausstellung wäre nie zustande gekommen, hätten wir uns alle nicht schon aus der Jugendgruppe gekannt, *to be honest*. Und wir wurden immer von Nana-Gyan und Rafa in den Arsch getreten.

Tobias: Ich fand das voll *nice*, dass sie immer im Chat geschrieben haben und so *persistent* waren, sonst wäre es einfach nicht so zustande gekommen, denke ich. Ich habe irgendwie nur meine Kunst gemacht und der ganze Rest, also die ganze Organisation, wurde von wem anderen übernommen – so hat sich das angefühlt –, das war cool.

Céline: Ja, es war angenehm und was ich vor allem urcool fand, war, dass jeder sein Kunstwerk gemacht hat und Nana und Rafa alle einzeln angerufen und nachgefragt haben, wie weit man mit dem Kunstwerk ist, was noch getan werden muss und welche Unterstützungen wir brauchen. Sehr individuell. Ich habe dann immer mit Rafa telefoniert und mich mit ihr ausgetauscht. Ich fand das sehr angenehm, weil wir dadurch mit jemandem über unsere Kunstwerke reden konnten und Rückmeldung bekommen haben, ob das alles so passt oder nicht.

Partizipation

Rada & Amina: Wie viel konntet ihr in den Projekten mitbestimmen und welche Partizipationsmöglichkeiten hattet ihr?

Kyra: Naja, *Liebe, Sex & Klartext* war halt schon so ein vorgefertigtes Projekt. Das einzige, was wir mitbestimmen konnten, war, unsere eigene Meinung zu sagen. Und ich glaube, das war auch das Wichtigste an der Sache.

Meli: Letztendlich haben Sophie und Franziska ja auch ausgesucht, welche Teile sie veröffentlichen, von dem, was wir gesagt haben. Aber sie haben auch gesagt, dass wir im Nachhinein etwas rausstreichen können, falls wir finden, dass wir was blöd formuliert haben.

Kyra: Und sie haben Wert darauf gelegt, dass wir in unseren natürlichen Styles kommen, also, dass wir unsere Outfits selber aussuchen konnten. Das war cool! Wir mussten nicht irgendetwas anziehen, worin wir uns dann nicht wohlfühlt hätten. Ich glaube, wenn man die eigenen Sachen anhat, dann repräsentiert man doch eher sich selber.

Meli: Ja, insgesamt war's ganz chillig, man konnte sich einfach auf eine Couch setzen, hat Fragen beantwortet, es gab Apfelstrudel und etwas zu trinken und man wurde bezahlt.

Rada & Amina: Beim Projekt Black Excellence konntet ihr ja relativ viel mitgestalten?

Céline: Ja, wir konnten eigentlich alles mitbestimmen, mitgestalten, selber entscheiden, was wir machen und wie wir das machen. Und wir haben dann auch in der Vorbereitung zur Ausstellung abgesprochen, wo die Kunstwerke im Raum hinkommen. Das war echt alles voll cool.

Öffentliche Reaktionen auf die Projekte

Rada & Amina: Und wie waren die öffentlichen Reaktionen? Beim Projekt *Liebe, Sex & Klartext* gab's ja auch negative Reaktionen, wie war das für euch?

Meli: Ja, Martin Sellner hat ein YouTube Video gemacht, ein Reaktionsvideo zu unseren Videos.

Tobias: Wer ist das?

Meli: Das ist ein rechtsradikaler Typ, der YouTube Videos macht.

Céline: Nein!!!

Meli: Das ist der Typ von den Identitären.

Anika: Das Witzige ist, er hat nur eines von unseren Videos genommen, das ungefähr zwei Minuten lang ist, und ein ungefähr

zwanzigminütiges Video darüber gemacht.

Kyra: Und er hat ungefähr alle zehn Sekunden unser Video gestoppt, das war so nervig. Jeder Mensch soll seine eigene Meinung haben, ist ja schön und gut, soll er halt ein Reaktionsvideo machen, auch wenn es ein dummes Video ist, weil seine Meinung dumm ist. Das Schlimme war aber, dass er *Hate*-Kommentare über die Personen im Video gemacht hat, also etwa darüber, wie sie ausschauen, was gar nichts mit dem Kontext zu tun hatte. Er hat zum Beispiel auch *Fat-Shaming* gemacht.

Anika: Und *Shaming* über das, wie die Personen angezogen waren, oder weil sie seiner Meinung nach so lesbisch ausgesehen haben. Und er hat sich über eine Freundin von mir lustig gemacht und gemeint: „Die sieht doch aus wie ein Junge, das ist doch kein Mädchen!“ Und so weiter. Es war sooo schlimm.

Kyra: Das waren so diese Klischee-Kommentare.

Meli: Mich hat er mitten im Satz abgeschnitten, hat das Video gestoppt und es kommentiert und erst dann habe ich meinen Satz beendet, was er aber vollkommen ignoriert hat. Ich habe mir dann nur gedacht: „Bitte, *get your facts straight!*“

Iyabo: Ja, das muss ja urschleiß sein, wenn ihr das gemacht habt und dann am Ende dieser Scheiß von den Identitären als Reaktion gekommen ist.

Meli: Uns wurde deswegen sehr viel Unterstützung durch Organisationen angeboten, falls wir damit nicht klarkommen oder einfach mal reden wollen. Aber ich muss sagen, es gab auch sehr viel Negatives zu seinem Video, was ich voll gut fand. Ich meine, er hat seine Anhänger und deswegen gab es schon auch Zustimmung zu seinem Video.

Anika: Ja, ich habe die Kommentare gelesen und die meisten Leute haben ihm zugestimmt.

Meli: Ja, weil das ja auch genau seine Leute sind.

Kyra: Und dann schreibt er unten in der Videobeschreibung noch: „Bitte lasst die armen Damen im Video in Frieden und belastet es bei einem *Like/Dislike*.“

Meli: Er hat behauptet, dass alles, was wir geantwortet haben, *gescripted* war, um ein feministisches Bild zu erzeugen, weil heutzutage kein Teenager so was sagen würde.

Anika: Dann kam ja auch die Debatte mit der Verschwendung von Steuergeldern.

Kyra: Ich habe eigentlich erwartet, dass niemand auf das Video aufmerksam wird. Ich dachte, vielleicht schauen sich meine Eltern und ihre Freunde die Videos an. [Alle lachen]

Meli: Ja, bei mir in der Schule hing das Plakat, da dachte ich, okay, vielleicht schauen es sich die Leute in meiner Schule an.

Anika: Aber die meisten Leute, die ich kenne, fanden die Videoclips voll cool.

Rada & Amina: Und welches Feedback gab's auf die Ausstellung?

Tobias: Bei unserer Ausstellungseröffnung war die Stimmung richtig *nice*. Es gab nur positives Feedback. Es hat uns alle noch mehr *hochgepowert*, man konnte nur noch mit Grinsen im Gesicht herumlaufen.

Emily: Aber das war ja auch das Coole, es sind wirklich nur Leute gekommen, die sich dafür interessiert haben und es waren keine *Haters* da.

Empowerment

Rada & Amina: Und wie war dann die Ausstellung?

Iyabo: Ja, die Ausstellung, die war so cool! Und das Geilste an der Ausstellung, fand ich, war zu sehen, was es bedeutet, Kunst zu

machen. Also, am Ende dann die Idee, die man im Kopf hatte, als rauchiges Bild oder so in der Ausstellung verwirklicht zu sehen...

Tobias: ... in der Manifestation.

Iyabo: Und wir haben auch gemeinsam diese unglaubliche Energie gespürt, in dem Raum am ersten Abend, bei der Eröffnung.

Céline: Das war wirklich heftig.

Iyabo: Und die Leute reingehen und vor den Kunstwerken zu sehen und jeden so strahlend zu erleben, das war voll schön. Nicht nur den eigenen Erfolg, sondern die Gruppe als Ganzes – zu sehen, was wir alles können und wie viele Talente wir alle haben.

Céline: Ich fand das auch so heftig, zu sehen, wie dieser Prozess von der Idee bis zum fertigen Produkt Wirklichkeit geworden ist. Am Anfang war es noch abstrakt, jeder hatte zwar eine Vorstellung – aber am Ende die Ausstellung zu sehen, war dann ein bisschen wie so unser Baby [lacht].

Tobias: Ja, ich habe es mir irgendwie kleiner vorgestellt. Die Energie dann dort, es war voll *nice*, ich war auch so *gehyped*! Es war so *crazy*!

Iyabo: Ich bin da reingekommen, es war wie eine Droge.

[Alle lachen]

Rada & Amina: Welche Bedeutung hatte es für eure Gruppe bzw. für euch persönlich?

Céline: Wir waren ja auch schon davor eine Gruppe und es war cool, das als Gruppe gemeinsam zu machen.

Tobias: Ich würde es jedenfalls nochmals machen. Auf jeden Fall!

Iyabo: Ich finde, dass unser Kunstprojekt megacool war, vor allem weil ich ja parallel Schule hatte und in der Schule lief alles scheiße und nix hat funktioniert. Aber außerhalb der Schule habe ich so viel Zuspruch bekommen für Dinge, die in der Schule nicht ernst genommen werden, eben Kreativität und so. Es war einfach schön in diesem Jahr parallel zu meiner Schule trotzdem etwas zu machen, das so viel positives Feedback gebracht und so viel *connected* hat. Und eigentlich könnte ich noch viele solche Projekte machen, mit Leuten, von denen ich wegen der Ausstellung angefragt wurde, aber das geht sich zeitlich neben der Schule nicht aus. Aber die Möglichkeit wäre da. Das ist alles möglich geworden durch dieses Kunstprojekt und deshalb finde ich das so super.

Kritik und Änderungsvorschläge für weitere Projekte

Rada & Amina: Was hättet ihr euch aus heutiger Perspektive anders gewünscht oder was würdet ihr jetzt anders machen?

Meli: *Liebe Sex & Klartext* war ja nur für Mädchen ausgeschrieben. Aber ich hätte es interessant gefunden, hätte man das auch mit Typen gemacht.

Iyabo: Ja, überhaupt bei diesem Thema. Junge Frauen tendieren eher dazu, dass sie sich mit diesen Themen beschäftigen oder offener damit umgehen als junge Männer, beispielsweise mit Homosexualität. Also, ich fände es eigentlich auch wichtig, dass da auch Männer dabei wären.

Kyra: Es war von der Stadt Wien so vorgegeben, sie haben das Projekt ja finanziert und die Themen vorgegeben, in diesem Fall, dass eben Mädchen darüber reden sollen.

Anika: Also, da waren z.B. auch Fragen zum Menstruationszyklus usw. Das sind Themen, bei denen ich mich frage, welcher Typ die beantworten kann.

Emily: Ja, aber es ist ja trotzdem wichtig für Männer, darüber Bescheid zu wissen.

Meli: Ja, es wäre cool, wenn es auch noch eine Version für Jungen gäbe.

Kyra: Ich finde, wir hätten z. B. schon etwas zu den Fragen beitragen oder zumindest Grundthemen vorschlagen können. Ich fand es schade, dass genau die Fragen zur Menstruation rausgenommen wurden. Die sind nicht veröffentlicht worden.

Anika: Ja, es wurde nur die Hälfte der Fragen veröffentlicht, etwa 14 von 26.

Kyra: Ich finde, man hätte ein Video mit allen Teilnehmerinnen zusammen machen sollen. Wir hatten verschiedene Termine, an einem Tag direkt hintereinander, das heißt, wir haben uns dadurch eigentlich überhaupt nicht alle gesehen oder wirklich kennengelernt.

Rada & Amina: Was hättet ihr beim Projekt *Black Excellence* anders gemacht?

Emily: Ich hätte mir einen anderen Titel gewünscht.

Céline: Ja, ich auch.

Tobias: Warum habt ihr dann nicht gesagt, dass es für euch nicht gepasst hat?

Iyabo: Es ist irgendwie voll untergegangen. Ich dachte eigentlich, dass *Imagining Desires* der Titel wird, den fand ich cool. Ich habe nicht mal gecheckt, wann wir den Namen überhaupt beschlossen haben.

Céline: Wir haben den im Chat geschrieben. Und ich habe dann halt noch gesagt „Können wir uns nicht etwas anderes überlegen?“, aber mir ist nichts anderes eingefallen.

Emily: Ich finde, *Black Excellence* hat so eine Distanz geschaffen.

Céline: Ja, ich fand das so überheblich, das hat mir nicht so gut gefallen. Ich denke mir, es ist wichtig, dass wir alle Menschen sind. Und ich finde, mit diesem Titel ist das so, als wären wir irgendwie, so *excellent*.

Emily: Das hat so etwas Ausgrenzendes. Warum müssen wir uns immer hervorheben aus dem Ganzen? Warum können wir nicht einfach eine Kunstausstellung machen, wo unsere Werkstücke ausgestellt werden und nicht unsere Hautfarbe im Vordergrund steht?

Céline: Ja eben, das war das, was mich geärgert hat.

Iyabo: Ja okay, das check ich schon. Warum muss das Wort *Black* noch im Titel sein, warum nicht einfach nur *Excellence* oder so. Aber ich finde auch, dass es wichtig ist, dass der Titel *Black Excellence* war. Wir sind alle junge Leute, die gerade das erste Mal Kunst veröffentlicht haben. Und ich glaube, dass es wichtig war, mit *Black Excellence* eine Barriere zu schaffen. So in der Art: „Wir gestatten euch in unseren *Space* zu kommen.“ Die Ausstellung fand in einem *Space* für *People of Color* statt, in einem *Space*, in dem normalerweise keine weißen Leute sind. Also, finde ich es eigentlich ganz gut, dass der Titel so hieß.

Tobias: Ich finde auch, dass wir alle Menschen sind, und es wäre schön, wenn alle einander als Mensch sehen würden. Aber ich finde, in dem System und in der Gesellschaft, in der wir leben, hat so ein Titel voll seine Berechtigung.

Iyabo: Ich frage mich auch, warum wir uns auf unser Schwarz-Sein reduzieren müssen? Wir dürfen ja unsere Hautfarbe sehen als *Black People*, ich meine, wir sind Schwarz, also, wir können schon herausstreichen, was uns ausmacht; vor allem in einer Gesellschaft, wo wir immer ausgeschlossen werden. Also können wir das auch vorwegnehmen: Wir sind Schwarz. Passt. Schau dir meine Kunst an!

Emily: Ich hätte das Plakat an meiner Schule aufgehängt, wäre der Titel anders gewesen. Das war mein Hauptgrund, warum ich es nicht so super fand. Es wäre zu kontrovers gewesen.

Tobias: Stimmt, wenn ich im Nachhinein darüber nachdenke, vielleicht hätte das etwas geändert.

Leute sehen es dann so aus ihrer Realität und denken sich etwas Gewisses und es wäre viel Arbeit, das dann für jede Person zu

erklären, warum der Titel so heißt zum Beispiel.

Emily: Und vielleicht ist es ja auch in der Gruppe untergegangen, weil so viel in einer Chat-Gruppe passiert. Es ist schwierig, immer den Überblick zu behalten. Da hätte eine Gesprächsrunde besser gepasst.

Tobias: Ja, aber das wäre ja möglich gewesen, hätte irgendwer das wirklich eingebracht.

Emily: Ja eh, aber wer hat Zeit, sich hinzusetzen?

Tobias: Wir hatten ja mehrere Zusammenkünfte, wo man das locker hätte erwähnen können.

Emily: Ja eh.

Céline: Ich habe auch das Gefühl gehabt, dass Nana und Rafa im Chat geschrieben haben: „Der Titel heißt jetzt *Black Excellence*.“ Und dann mussten sie die Flyer machen, also den Titel schnell festlegen. Und das war mir dann irgendwie viel zu schnell, mir ist kein anderer Titel eingefallen.

Tobias: Schau, ich finde das auch cool, dass wir das jetzt sehen und für das nächste Mal umsetzen können. Weil es dann plötzlich schnell-schnell ging, obwohl davor eigentlich schon genug Zeit da war, um es zu besprechen. Und jetzt in der Reflexion erkennt man Aspekte, die einfach noch viel toller aufgebaut werden können.

Rada & Amina: Vielen Dank euch allen für die spannende Diskussion, es war voll inspirierend, mit euch gemeinsam über all diese Themen zu reden. Danke!

Anmerkungen

[1] Das Projekt *Liebe, Sex & Klartext*, gefördert durch das Programm für Frauengesundheit der Stadt Wien, fand im November 2018 unter der Leitung von Sophie Utikal und Franziska Kabisch statt (vgl. Rathauskorrespondenz 2018: o.S.).

[2] Die Ausstellung *Black Excellence* (vgl. Imagining Desires o.J.: o.S.) fand im Rahmen des Sparkling Science Projekts *Imagining Desires* statt und wurde von Nana-Gyan Ackwou und Rafaela Siegenthaler in Kooperation mit Abiona Esther Ojo und Sade Stöger von der *Schwarzen Frauen Community Wien* (vgl. Jugendgruppe Jugendcorner o.J.: o.S.) von September 2018 bis März 2019 begleitet und kuratiert. Die dreitägige Ausstellung fand schließlich im März 2019 in der Galerie *WE DEY x Space* (vgl. Galerie WE DEY x Space o.J.: o.S.) in Wien statt.

[3] Die Fragen bzw. Aussagen (z.B. „Wenn der Penis nicht in die Scheide eindringt, ist es kein richtiger Sex“ oder „Wer kurze Röcke trägt ist nur auf Sex aus“ oder „Bisexuelle Personen können sich nicht entscheiden, ob sie auf Burschen oder auf Mädchen stehen“) wurden im Vorfeld von den Projektleiter_innen in Absprache mit der MA24 (Magistrat für Strategische Gesundheitsversorgung) formuliert und für die teilnehmenden Jugendlichen auf Karten geschrieben. Die Antworten der Jugendlichen erfolgten spontan. Die richtigen Antworten standen auf der Rückseite der Karte und wurde danach jeweils von einer Jugendlichen vorgelesen.

[4] Die Videoclips sind auf Youtube abrufbar (vgl. Youtube 2018: o.S.).

[5] FM4 ist ein Jugendkulturradiosender des Österreichischen Rundfunks.

[6] Mehr Infos zum Projekt sind auch im Beitrag „Dekolonisierung der Sexualpädagogik. Re-Präsentation von Liebe, Lust und Begehren aus rassismuskritischer Perspektive“ in dieser Sammlung zu finden.

[7] Vgl. Jugendgruppe *Jugendcorner* o.J.: o.S.

[8] Die *Schwarze Frauen Community Wien* wurde 2003 von Schwarzen Frauen gegründet (vgl. Schwarze Frauen Community Wien o.J.: o.S.).

[9] Persy Lowis Bulayumi engagiert sich im Team der Schwarzen Frauen Community in der Kinder- und Jugendarbeit.

[10] Vgl. Galerie WE DEY x Space o.J.: o.S.

[11] Vgl. Girls Rock Camp o.J.: o.S.

Literatur

Galerie *WE DEY x Space* (o.J.): About the Project. Online: www.we-dey.in [5.4.2020]

Girls Rock Camp (o.J.): Pink Noise Girls Rock Camp. Online: www.girlsrock.at [5.4.2020]

Imagining Desires (o.J.): Ausstellung Black Excellence. Online: www.imaginingdesires.at/ausstellung-black-excellence/ [5.4.2020]

Jugendgruppe *Jugendcorner* der *Schwarzen Frauen Community Wien* (o.J.): Jugendprogramm. Online: www.schwarzefrauencommunity.at/jugendgruppe [5.4.2020]

Rathauskorrespondenz (2018): Liebe, Sex und Klartext – 14 Video-Clips zur sexuellen Selbstbestimmung von Mädchen. Online: www.wien.gv.at/presse/2018/11/26/liebe-sex-und-klartext-14-video-clips-zur-sexuellen-selbstbestimmung-von-maedchen [5.4.2020].

Youtube (2018): Liebe, Sex und Klartext! Clips. Online: www.youtube.com/playlist?list=PL3J8riA9k_qbsIjHlo-i699YJvXJHmrhW [5.4.2020]

Schwarze Frauen Community Wien (o.J.): Über uns. Online: www.schwarzefrauencommunity.at/ueber-uns [5.4.2020]

Instagram-Stories als Bildverstärker und Kommunikationsanlass^[1]

Von Jan Grünwald

Soziale Netzwerke dienen der sozialen Orientierung, indem sie mittels eines individualisierbaren virtuellen Raums verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stellen. Grundsätzlich werden Praktiken, die in Face-to-Face Situationen flüchtig sind, in Social Media digital dokumentiert und können somit als Chance für die Jugendforschung begriffen werden (Manovich 2012; Schreiber/Kramer 2016). Mit der alltäglichen Verbreitung der Digitalfotografie seit dem Jahr 2000 und der Smartphones mit inte-

grierter Kamerafunktion seit 2010 findet alltägliche Kommunikation zu einem hohen Grad mittels Bilder statt (Rettberg 2017: 13). Bilder selbst zu produzieren und über zahlreiche Plattformen auszutauschen gehört selbstverständlich zum (jugendlichen) Alltag (Schreiber/Kramer 2016; Kanter/Pilarczyk 2018). Diese Bilder sind als *Bilder* performativ und spielen für die Konstitution des Ich eine zentrale Rolle, da sie zwischen Außen und Innen vermitteln und es dem Individuum ermöglichen, „sich in seiner Einmaligkeit zu konstituieren“ (Wulf 2014: 83).

Zeitgenössische Jugendwelten können als grundsätzlich post-digital verfasst verstanden werden. Das Präfix ‚post‘ meint hier nicht, dass die Phase der Digitalisierung schon abgeschlossen ist, sondern dass vor dem Hintergrund einer vielfältigen und komplexen digitalen Transformation aller Aspekte des Alltagslebens die Unterscheidung zwischen analog und digital nicht mehr hinreichend ist. Zeitgenössische (Jugend-)Kulturen (Jörissen 2018; Hugger 2013) werden in diesem Sinne erforscht, wenn digitalen Medien in ihrer Verwobenheit mit kommunikativen und soziokulturellen Praktiken nachgegangen wird. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf ihrer identitätsstiftenden und subjektivierenden Funktion, die in ihrem bildungstheoretischen Potential untersucht wird (Jörissen 2018; Bublit 2014; Allert/Asmussen 2017).

Vor dem Hintergrund dieser (post-)digitalen Verfasstheit (jugendlicher) Lebenswelten (Richard/Krüger 2010; Mey 2011; Kanter/Pilarczyk 2018) aktualisieren und transformieren sich klassische erziehungswissenschaftliche und soziologische Fragestellungen. Im Anschluss an Mollenhauer (2003) ist im Folgenden die Frage nach den Zugängen zu jugendlichen Verhältnissetzungen in Bildern zentral. Daraufhin soll sein Konzept der Spur aufgegriffen werden und weiterführend zur Entwicklung eines Annäherungsverfahrens ausgebaut werden. Der folgende Text systematisiert den theoretischen wie methodischen Annäherungsprozess an die Bildungs- und Subjektivationsprozesse von Jugendlichen, wie sie sich beispielhaft in Facebook-Profilfotos dokumentieren.

Selbstbilder als relationale Artikulationen

Den Stand der Forschung zu Social-Media-Bildpraktiken zusammenzufassen, gestaltet sich durchaus schwierig. So beziehen sich die umfangreichsten Studien (Boyd 2008; Neumann-Braun/Autenrieth 2011; Richard u.a. 2010) teilweise noch auf Bildpraktiken in Netzwerken, die aktuell von Jugendlichen nicht mehr genutzt werden oder aber gar nicht mehr in der untersuchten Form existieren. So kann diese Studie sich leider nur darauf beschränken, kulturelle Muster festzuhalten, die vielleicht im Moment der Veröffentlichung wieder verschwunden sind (Lovink 2013: 15). Für den untersuchten Forschungsgegenstand sind vor allem zwei Forschungsschwerpunkte relevant: Im Anschluss an Schreiber und Kramer (2016: 83) liegen erstens zahlreiche Studien zu identitäts- und sozialitätsstiftenden Potentialen der Social Media vor (u.a. Turkle 2012; Miller 2012b, Miller 2012a; Wagner/Brüggen 2013; Boyd 2014). In den meisten dieser Studien werden die Bildpraktiken jedoch nur mittelbar berücksichtigt (bspw. Schmidt 2013). Zweitens erweisen sich diejenigen Untersuchungen, die sich aus einer kunst- und/oder medienwissenschaftlichen Perspektive explizit mit den Bildern und Social Media Plattformen auseinandersetzen, als anschlussfähig (u.a. Frosh 2015; Reichert 2014; Saltz 2015). Hierbei zielen quantitativ orientierte Ansätze jedoch eher auf die Klassifikationen von Profilen oder Bildsorten (z.B. Hochmann/Manovich 2013).

Die Fokussierung von jugendlichen Identitäten und Selbstbildern als Forschungsgegenstand ist historisch zu betrachten und in seiner Genese eng mit der Herausbildung einer begrifflichen und theoretischen Fassung des Jugendalters verwoben. Parallel zur Betrachtung dieses Jugendalters als eigenständige Lebensphase wurde auch Identitätsentwicklung als Problemstellung zur spezifischen Bildungsaufgabe stilisiert (Erikson 1988: 87; Mollenhauer 2003: 173) – eine Entwicklung, die Mollenhauer zur Formulierung folgender quasi-anthropologischer Grundkonstante zuspitzt, auf die der Titel dieses Beitrages zurückgeht: „Das Spiel des Jugendlichen mit Selbstentwürfen, deren symbolische Repräsentation in Bildern von Einzigartigkeit und Zugehörigkeit ist seitdem [im Verlauf des 19. Jhdt., V.F.] eine kulturell notwendige Komponente seiner Bildebewegung.“ (ebd.: 173).

Daran anknüpfend bestimmen Mietzner und Bilstein (2018) die *Bildebewegung* bildungstheoretisch nicht als „einen rational reflexiven Prozess“, sondern als „eine Auseinandersetzung mit der Welt [...] ein permanentes Durchdrungensein von Ich und Welt“ (ebd.: 287). Im Anschluss an diesen radikal *relational* verfassten Moment des Durchdrungenseins sollen Selbstbilder von Jugendlichen als „artikulative Relationierungen“ untersucht werden, als Dokument eines Subjektivationsprozesses, „insofern das Subjekt nicht nur >etwas< artikuliert, sondern es aus artikulativen Prozessen überhaupt erst hervorgeht“ (Jörissen 2018: 54). Vor

dem Hintergrund dieser Doppelfigur der Artikulation – ich artikuliere/ich werde artikuliert – und Mollenhauers (2003) *Bildebewegung* sollen die Bilder im weiteren Verlauf nicht als Kristallisationspunkt einer definitiven Erzählung des Selbst, sondern in Anschluss an Butler (2007) als eine performative Gelegenheit zur Selbsttransformation verstanden werden. Ihre Bemerkungen über die sprachliche Erzählung gilt für die – hier ins Bild gesetzte – Relationierung des Selbst: „Das bedeutet, dass meine Erzählung in medias res beginnt [...] Immer bin ich dabei, etwas einzuholen, zu rekonstruieren, und es bleibt mir nichts anderes übrig, als jene Ursprünge, die ich nicht kennen kann, zu fiktionalisieren und zu fabulieren.“ (ebd.: 56)

Die Verbindung zum Bild ist Mollenhauers Postulat, das besagt, dass sich eben jener Prozess der Fiktionalisierung oder Fabulierung als *Eigentlicher* nicht beobachten lässt, sondern nur die Spuren dieses Prozesses, die sich im *Äußeren* niederschlagen (Mollenhauer 2003: S. 160). Das Bild als Medium ist insofern prädestiniert, da es in seiner ikonischen Verfasstheit nach Im Dahl (1996: 461) „Übergegensätzlichkeit“ vermittelt, es also vermag, Gegensätzliches *in-eins-zusetzen*. Vor dem Hintergrund dieser strukturellen Verortung, schließt sich die Frage an, ob der Balanceakt zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren, der als das Selbst verstanden werden kann, auch in den Selfiewelten und Häschenohren-Bildern, die Plattformen wie Instagram oder Facebook füllen, zu finden ist.

Als Antwort auf diese Frage wird im folgenden Text ein Verfahren vorgestellt, dass zum einen auf eine Erweiterung der seriel-ikonografischen Fotoanalyse zurückgeht und zum anderen die soziotechnische Verfasstheit der untersuchten Bilder – ihre Netzwerklogik – systematisch berücksichtigt. Da sich im Forschungsgegenstand mehrere disziplinäre Felder überschneiden, wird zunächst der Forschungsstand zu Social Media im Allgemeinen und Facebook im Speziellen vorgestellt, um dann auf die Bildpraktiken zu fokussieren.

Strukturbedingungen einer Bild(e)bewegung in Social Media

Allgemein können Social Media als spezielle Netzwerkkulturen verstanden und auf Ebene der Informationsverarbeitung als Artikulation einer Protokolllogik, die im Sinne von Galloway und Thacker (2007) durchaus auch als hegemoniale Struktur agiert, beschrieben werden. Insbesondere Facebook hat über Metawissen¹ im Sinne von Big-Data-Analysen eine asymmetrisch verlaufende Machtbeziehung etabliert (Reichert 2014), und der von Seiten des Netzwerkes vorgegebene Code als Algorithmus und Software artikuliert sich auf der Ebene des Interfaces z.B. in Sprache, Bildern, Rahmungen, die Artikulationen produzieren und provozieren: „Um personenzentriertes Wissen über die User/-innen herzustellen, offeriert die Social-Software von Facebook standardisierte E-Formulare für Subjekte, die sich in Selbstbeschreibungs-, Selbstverwaltungs-, und Selbstausswertungsprozeduren eigenständig organisieren sollen.“ (ebd. S. 169) Das ist ein medientechnisch-infrastruktureller Hintergrund des untersuchten Feldes, der – obwohl er implizit bleibt – dessen Bedingungen vorstrukturiert.

Auch wenn das Untersuchungsmaterial als zweidimensionale Bilder vorliegt, die an anderer Stelle schon als Kristallisationspunkte jugendlicher Vergemeinschaftung identifiziert werden konnten (Reißmann 2014) und der Bildaspekt im Rahmen der sogenannten Profildaten innerhalb der Webseitenarchitektur nochmals eine hervorgehobene Rolle spielen (Flasche 2017b: 42), wäre es stark verkürzend, sie lediglich als *Bilder* zu untersuchen. Levin beschreibt sie vielmehr als „Netzwerk-Knoten“, die „Online-Identitäten“ kreieren und filtern, als digitale Objekte, die durch Chiffrierungs- und Erweiterungssysteme bestimmt werden (Levin 2015: 108). Im Anschluss untersuche ich die Facebookprofilfotos somit nicht nur als (Selbst-)Portraits, sondern vielmehr „als Teil der Netzwerke, durch die sie online artikuliert werden“ (ebd.: 104). Frosh (2015: 1607) weist darauf hin, dass insbesondere Selfies stärker als andere Fotografien als Geste zu untersuchen sind, da sie die performative Seite einer kommunikativen Handlung betonen. Es erweitert den klassischen indexikalischen Gestus einer Fotografie ‚sieh, so war es hier und jetzt‘ zu einem ‚sieh, so zeige ich mich dir‘ (ebd.; Rettberg 2017: 17, 18).

Die vernetzten Bildtechniken konstituieren das Verhältnis zwischen Aufnahmeapparat als Interface und Aufnehmenden. Die Funktion der Netzwerke – unterstützt durch Filter-Funktionen der App-Anbieter – bietet die Möglichkeit, traditionelle Rollen fallen zu lassen, durch Maskeraden in neue Rollen zu schlüpfen sowie diese „durch Exzentrizität zu intensivieren“ (a.a.O.). Führend sind hier Snapchat oder Instagram also vornehmlich auf den Austausch von Fotografien spezialisierte Angebote (MPFS2017: 34), die seit ca. 2012 zahlreiche Filter anbieten. Während die klassische Medientheorie analoge und digitale Fotografie-Filter grundsätzlich als eine Störung bzw. Entstörung des Bildes verstand und sie im Sinne eines Enhancement-Skripts (Rosenfeld/Kak 1976)

diskutierte, werden sie in den Apps im Sinne einer *Augmented Reality* zu einer zentralen Kamerafunktion (Flasche 2020).

Um Facebook abschließend als *eine* Social Media Plattform und deren spezifische Sozialfunktion zu präzisieren, wäre eine ausführliche Analyse der formalen Strukturmerkmale in Anlehnung an die Online-Ethnographie notwendig (Jörissen 2007), die den Rahmen dieses Textes deutlich überschreiten würde. Stattdessen werden zentrale Merkmale schlaglichtartig in Verschränkung mit dem Stand der Forschung dargestellt: Facebook war bis ca. 2015 nicht nur das mitgliederstärkste soziale Netzwerk im Internet, sondern vom Anspruch her die Gegenwart und Zukunft des Sozialen schlechthin (Miller 2012a: 10).² Facebook war nach Lovink (2011: 183) maßgeblich daran beteiligt, eine „Kultur der Selbstpreisgabe“ und das Management des Selbst als zentralen Modus der Social Media Nutzung zu etablieren. Im Verlaufe des Jahres 2014 verlor das Netzwerk jedoch seine Marktführerschaft für (amerikanische) Jugendliche zwischen 13 und 19 Jahren (Piper Jaffray Survey 2014) und aktuell ist Facebook nur noch auf Platz 8 der liebsten Internetangebote der 12- bis 19-Jährigen Deutschen (MPFS2018: 35). Während zunächst jeweils einzelne Plattformen, wie etwa Myspace, StudiVZ oder Facebook die Marktführerschaft in bestimmten Altersgruppen innehatten, verteilt sich die Aktivität aktuell auf mehrere Plattformen und Netze. Zum Zeitpunkt der Erhebung der untersuchten Bilder (2013) hatte Facebook eine Art Monopolstellung in der (jugendlichen) Mediennutzung und diente dazu, diverse Subsysteme, wie zunächst z.B. Instagram, zu vernetzen und verwalten. Obwohl Facebook als Unternehmen aktuelle Marktführer wie Whatsapp und Instagram formal besitzt, hat die Plattform Facebook als *Social Media* und *context collaps* Manager (Boyd 2014: 31) seine Vormacht verloren. Auf der konkreten Interaktionsebene ist Facebook auf die Hinterbühne zurückgetreten, von der aus die aktuellen Vorderbühnen organisations- und informationstechnisch gesteuert werden. Insofern müssen die Ergebnisse der hier vorgestellten Studie in Bezug auf diese veränderten Grundbedingungen des Feldes reflektiert werden, was im Anschluss an die Methoden- und Fall-darstellung geschehen wird.

Die Studie

Dieser Text stellt das Verfahren vor, das im Rahmen meines Dissertationsprojektes erprobt wurde. Der Studie liegt ein Bildkorpus von 428 Facebook-Profilfotos Jugendlicher zu Grunde, die Mitte 2013 erhoben wurden. Zur Festlegung der Stichprobe dienten Gruppen auf Facebook, die sich unter dem Namen einer (Gesamt-)Schule formiert hatten.³ Die Profilbilder der Teilnehmer/-innen dieser Gruppen wurden alle gespeichert, insoweit sie für jemanden ohne Facebook-Zugang sichtbar waren. Im Hinblick auf die im Kontext der Fragestellung entwickelten Heuristik wurde nun der gesamte Korpus mit der Unterstützung des Programms MAXQDA codiert. Hierbei handelt es sich um eine Software zur computergestützten qualitativen Daten- und Textanalyse, die den Zugang und Kodierung zum Korpus gewährleistet. Alle Facebookprofilbilder wurden in eine Datenbank des Programms übertragen, die es ermöglicht, sowohl das Bild als Ganzes zu codieren, als auch einzelne Elemente davon.

Um der spezifischen Medialität der Profilbilder und ihrer Einbettung in (Post-)digitalen Jugendwelten gerecht werden zu können, wird im Folgenden eine Methode vorgestellt, die bis jetzt insbesondere in der historischen Bildungsforschung verwendet wurde. Sie knüpft an die Vorarbeiten von Pilarczyk und Mietzner (2005) zur seriell-ikonografischen Fotoanalyse an. Die Autorinnen streben mit der von ihnen entwickelten Methode einen Mittelweg zwischen einer qualitativen und einer quantitativen Forschungslogik an: „Reproduzierbarkeit und massenhafter Gebrauch gehören zum Wesen des Fotografischen, wer sich daher ausschließlich auf das einzelne fotografische Bild bzw. auf wenige ausgewählte Fotografien konzentriert, läuft Gefahr, dieses Spezifische der Quelle zu ignorieren.“ (ebd.: 131)

Der Kern des Verfahrens ist der wechselseitige Bezug zweier Verfahren zueinander: Zum einen die ikonografisch-ikonologische Interpretation einzelner Bilder und zum anderen die serielle Analyse ganzer Fotobestände. Ziel dieser Zusammenführung ist es, die in der Feinanalyse gewonnenen Hypothesen an einem größeren Bildbestand zu prüfen und zu quantifizieren.

Die Autorinnen setzten ein Minimum an expliziten und zuverlässigen Kontextinformationen als erste Orientierung beim Anlegen eines fotografischen Untersuchungskorpus voraus. Dieses Minimum kann sich auf die Zeit, den Ort, den Autor/die Autorin oder den Verwendungszusammenhang beziehen, und diese Informationen können auch dem Bild selbst entnommen werden. Diese als extern bezeichneten Kriterien dienen einer ersten Klassifizierung des Korpus nach forschungsrelevanten Merkmalen. Vor dem Hintergrund der oben geschilderten Strukturbedingungen der untersuchten Fotos wird klar, dass die aus historischen Fragestellungen abgeleiteten Kontextinformationen hier nicht zur Anwendung kommen können. Angesichts der Plastizität der digital vernet-

zten Bilder muss das Moment der Autorenschaft im Anschluss an einen Aspekt der dokumentarischen Fotoanalyse (Bohnsack 2017: 166), die eng mit der ikonografisch-ikonologischen Analyse verwandt ist, erweitert werden. Die Methode unterscheidet drei Autorenschaft, deren Wissensgehalte im Bild dokumentiert sind: Erstens der/die im Bild abgebildete Autor/Autorin, zweitens der/die das Bild abbildende und drittens der/die das Bild autorisierende Autor/Autorin. An letzteren wird hier angeschlossen, allerdings muss der Begriff des Autors/der Autorin im Hinblick auf die oben genannte Doppelfigur *artikulieren/artikuliert-werdenausgespart* werden. Untersucht werden also Artikulationen, die sich aufgrund der „tiefgreifenden Verschiebung des Verhältnisses von Mensch, Bild und Imagination“ in der postdigitalen Kultur durchaus auch als „neue epistemische“, hybride Akteure herausstellen können (Jörissen 2018: 52).

Unter Einklammerung der Besonderheit dessen, was hier die externen Kriterien sind – alle Bilder sind Facebook Profilbilder – kann nun der zweite methodische Schritt zur Anwendung kommen: Eine Verschlagwortung des Korpus nach internen Kriterien wie Themen, Motiven, technischen Daten oder Stilen (Pilarczyk/Mietzner 2005: 27).

Der dritte methodische Schritt wird von den beiden Autorinnen als Qualifizierung des Untersuchungskorpus bezeichnet und die internen und externen Kriterien sollen miteinander verknüpft werden (ebd.: 2). Dieser Schritt wird hier in Bezug auf den untersuchten Fall nur kurz angerissen und im Hinblick auf die Argumentation des Textes zugespitzt: Im Gegensatz zu vielen anderen Bildpraktiken, die sich in den Sozialen Netzwerken beobachten lassen, wie zum Beispiel Alben, sogenannten Storys oder Memes, verbindet alle Profilfotos die klare Rahmung innerhalb der algorithmisch angelegten Kommunikationsstruktur. Das Profilbild ist neben dem Namen das einzige Element, das nicht durch Einstellungen, die Sicherheit oder Privatsphäre betreffen, verborgen werden kann. Im Sinne der performativen Anrufung des Selbst (Butlers 2007) – *der artikulierenden Seite der Doppelfigur* – ist die Aufforderung zur ikonischen Artikulation des Selbst auf Facebook klar formuliert⁴: „Lächle, du bist auf Facebook! [...] Darüber hinaus bietet das von dir ausgewählte Bild eine weitere Möglichkeit, deine Persönlichkeit gegenüber Freunden und Familie auszudrücken. Wenn du ein Profilbild auswählst, empfehlen wir dir ein Bild zu nehmen, das dich am besten repräsentiert. [...]“ (Facebook zitiert nach Wiedemann 2011: 167). Dies ist eine Anrufung, die beispielhaft für die neoliberale Vermarktungslogik stehen kann, wie sie insbesondere in Bezug auf die Plattform Facebook bereits vielfach rekonstruiert und untersucht worden ist (ebd.; Lovink 2011; Warfield 2015; Bublitz 2014).

Diese sozio-technische Hervorhebung des Profilbildes legt nahe, die zweite Seite der Doppelfigur – *das Artikulierte* – als Fassade im Sinne Goffmans (2003) zu untersuchen. Mollenhauer (2003: 162) sprach von der „Vorderbühne der Identitätsrepräsentation“, die in Porträts als „Äußerungen“ zu finden seien. Im Anschluss daran hat sich in der Einzelbildanalyse eine Segmentierung der Bilder als allgemeine Heuristik herausgebildet, die theoretisch an Goffmans (1982) *Territorien des Selbst* rückgebunden wird. Diese Einteilung in Territorien ist an dieser Stelle keine theoretische Fokussierung der Analyse des untersuchten Korpus, sondern Ergebnisderselben. Er verknüpft Selbstdarstellung und Räumlichkeit mit dem Begriff des Territoriums, das als symbolischer Raum zur Erzeugung und Sicherung von Identität definiert wird. Das Selbst als Ergebnis einer Interaktionsordnung ist bei Goffman (2003: 23) *unmittelbar* an materiale/mediale Kontexte gebunden, die gemäß der jeweiligen Fallstruktur zum notwendigen oder hinreichenden Attribut werden.

Der vierte Schritt ist schließlich die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation, die in einer Erweiterung der Panowskyschen (2002) Tradition direkt durch Reihen und Typenbildungen ergänzt werden soll. In diesem Zusatz nehmen die Autorinnen den Ansatz vorweg, den Müller (2012, 2016) im Anschluss an Imdahl (1996) in seiner Figurativen Hermeneutik detailliert ausgearbeitet hat. Die Verschlagwortung des Korpus nach externen wie internen Kriterien verlangt interpretative Instrumente, die nicht erst nachgelagert angesetzt werden dürfen. Die serielle Analyse wird also um die Analyseschritte der Figurativen Hermeneutik erweitert, um schon auf der Ebene des Einzelbildes die Vernetzung mit anderen Bildern im Medium der Social Media zu berücksichtigen. Ein Instrument dieser Methode, das die Serialität methodisch besonders berücksichtigt, ist das Erstellen von Bildclustern als „Parallelprojektionen“ (Müller 2012: 156), welche die ikonische Evidenz nicht illustrieren, sondern im Moment der Anschauung erst erzeugen (siehe Abb. 02).

Formale Kategorien, die aus der erweiterten ikonischen Analyse einzelner Bilder entwickelt wurden, werden dann seriell innerhalb des Korpus geprüft. Inhaltliche oder externe Kategorien werden nur mit großer Sensibilität für die Verschlagwortung genutzt und im Sinne des „Sehenden Sehens“ Imdahl (1996) kritisch reflektiert. Diese Sensibilität ist sowohl geboten, um die Auswertungsmethode nicht zu einem inhaltsanalytischen Verfahren zu verflachen, als auch die unterschiedlichen Medialitäten, d.h. den

Übergang von ikonischen zu typografischen Logiken reflexiv zu berücksichtigen. Erst dann können Hypothesen gebildet werden, die in einem fünften Schritt geprüft und gesichert werden, was dann erst mit Rückgriff auf den Kontext der Bilder geschehen soll.

Der Fall

Mit dem Schlaglicht auf ein Beispiel für den vierten Analyseschritt kann der Mehrwert dieser methodischen Annäherung herausgearbeitet werden. Die Doppelfigur des Facebookprofilfotos zeigt sich hier in der doppelten Einschreibung des Mediums in das Bild. Das Artikulierende der Anrufung Facebooks dokumentiert sich genauso, wie die artikulierte Relationierung zu eben jener.

Bei dem hier untersuchten Facebook-Profilfoto (siehe Abb. 1) handelt es sich um eine digitale Collage aus mehreren Einzelbildern, die durch einen Rahmen bzw. Hintergrund zusammengefasst werden. Zur leichteren Orientierung im Verlauf der Analyse wurden die Bilder im Uhrzeigersinn und beginnend bei dem größten durchnummeriert. Das Bild verfügt über einen Übertitel „Ich“ und einen Untertitel „Langeweile xD“. Das Bild ist auf mehreren Ebenen mit Filtern versehen worden. Die offensichtliche Modifizierung des Bildes ist die Ordnung des ‚Rahmen‘, der sich in seiner groben Form an einem Passepartout orientiert, das sich über die einzelnen Teilbilder legt und sie so zu einem zusammenfasst. Im Gegensatz zu diesem ordnenden Charakter besteht das Passepartout jedoch aus groben Pinselstrichen, die lediglich die Fotos freilassen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei diesen vier Bildern um Selfies (Saltz 2015: 34), da Aufnahmewinkel und der angeschnittene Arm im Bild den Vorgang der Aufnahme dokumentieren. Die vier Bilder folgen der Logik des klassischen Portraits, der Helligkeitsfokus liegt auf dem Gesicht, das von herabhängenden Haaren links und rechts gerahmt wird. Zwischen dem eher groben, skizzenhaften Rahmen und der klassischen Portraitpose besteht ein formaler Bruch. Bild 2 und 5 sind keine Portraits: Bild 2 zeigt ein aus Quadraten zusammen gesetztes Herz und Bild 5 die Nahaufnahme des unteren Teils eines Gesichtes mit gespitzten Lippen. Bild 5 legt nahe, dass es sich hier um dieselbe Person wie aus Bild 1, 3, 4 und 6 handelt, da Kleidungsfarbe und -form, Haarfarbe und Frisur die gleichen sind. Bild 2 und Bild 5 in ihrer typisierten *Liebes*-Symbolik attribuieren die Porträts diffus positiv. Herz und Kussmund sind häufig verwendete Emojis, deren gestische Verwendung auf gebräuchliche Alltagssprachen zurückgeht und die hier personalisiert und individuell nachgestaltet worden sind und in Analogie verwendet werden.

Der Rahmen stellt trotz dieser skizzenhaften Form eine Kohärenz zwischen den Einzelbildern her, die auf narrativer Ebene nicht gegeben ist. Die Parallelprojektion (Müller 2012: 156) (siehe Abb. 03) macht deutlich, dass sich die Anordnung verschiedener analoger Formate bedient: Zum Beispiel erinnert sie einerseits an ein Fotoalbum, wo diverse Fotografien, die sich innerhalb eines Kontextes bewegen, zusammen auf eine Seite geklebt und mit typografischen Kommentaren oder Fundstücken kombiniert werden. Andererseits erinnern das quadratische Format und die Wiederholung des Motivs an Kontaktabzüge (oder deren digitale Äquivalente), die dabei helfen, aus einer Bilderserie diejenigen Bilder auszuwählen, die veröffentlicht oder weiterverarbeitet werden. Das Facebookprofilfoto oszilliert also zwischen dem Ausstellenden, Rahmenden, Fixierenden und dem Vorläufigen, Skizzenhaften, Entwerfenden.

Die Anordnung als Untertitel macht „Langeweile xD“ zum Epilog der Bildcollage, der in diesem Fall die Motivation explizit macht, indem der affektive Impuls benannt wird, der zu Erstellung der Collage führte. Hier sollen andere Lesarten ausgeschlossen werden, damit die Collage nicht als obsessive Selbstinszenierung oder angeberische Inszenierung eines ästhetischen Vermögens missverstanden wird. In diesem Sinne wird parallel zur Relativierung des ästhetischen Ausdrucks auch der Übertitel „Ich“ relativiert, indem auf den spielerischen, nicht ernstesten und nicht eindeutigen Umgang mit dem eigenen Ich verweist. *Ich* wählt aus allen Filtern mit der Rahmung solch einen, der das skizzenhafte, den Entwurfscharakter des eigenen Ichs betont. Die gesamte Zusammenstellung dokumentiert einen spielerischen Suchprozess nach dem richtigen Ausdruck, der hier sorgfältig kuratiert wird.

Fazit

Auch wenn Facebook seine Monopolstellung verloren hat und gerade von den Jugendlichen nur noch wenig genutzt wird, findet sich doch das rekonstruierte Artikulationsmuster auch auf anderen Plattformen. Plattformen wie Instagram oder Pinterest begegnen der Zunahme des Austauschs von Bildern, indem sie seit 2010 ihre gesamte Infrastruktur auf Bilder ausgerichtet haben und

typografische Strukturen ausschließlich auf ebendiese Bilder bezogen werden können. Dabei spielt auch das *eine* Profilbild nur eine untergeordnete Rolle, da es *neben* vielen anderen Bildern, sowohl auf die Medien und Plattformstruktur, als auch auf die Interaktion bezogen, nachrangig wird. Dabei ermöglichen diese Plattformen mittels Bildclustern und zeitlich begrenzten Zusammenstellungen vielfältigere Bildkommunikationen. Dazu kommen Plattformen wie Snapchat, die erstens nur zeitlich begrenzte Bild Darstellungen zulassen und zweitens die Verwendung von Filtern so erleichtert haben, dass der spielerische, karnevaleske Modus (Levin 2014) gesteigert auftritt, der weder in der Medienstruktur des Profilbildes, noch in der rigiden Identitätspolitik Facebooks angelegt war. Dass dieser Modus in vielfältigen Bricolagen und Clustern trotzdem schon dort zu finden war, weist auf den produktiven – in manchen Fällen auch subversiv artikulierten – Charakter der Leerstelle Profilbild hin (Flasche 2017b). Die ikonische Bearbeitung der identitären Unbestimmtheit im Sinne eines performativen Selbst, das entwirft und entworfen wird, kann mit Allert und Asmussen (2017) als „produktive Verwicklung“ interpretiert werden und verweist somit auf die Bandbreite von dynamischen Bildungsprozessen in einer Kultur der Digitalität. An der Schnittstelle zwischen Bild und Bildung sprach Mollenhauer (2003) von der *Bildebewegung*, die den tranformatorischen Moment jedes Bildungsgeschehens zentral setzt. In diesem Sinne dokumentiert sich auch im beschriebenen Fall das, was Koller (2018: 9) im Sinne seiner Bildungstheorie als *Andersdenken* oder *Anderwerden* beschreibt.

Anmerkungen

[1] Für den Senat der USA stellte Facebook im Juni 2018 einen Bericht zusammen, der offenlegte, welche Daten das Unternehmen sowohl über seine Nutzer/-innen, als auch über die mit den aktiven Nutzer/-innen verbundenen Nicht-Nutzer/-innen speichert. Um beispielsweise die Anzeigeeoptionen zu optimieren, d.h. zu personalisieren, speichert Facebook über die Webseiteneinstellungen, Interaktionen und dort hochgeladenen Dateien hinaus u.a. auch Browserdaten, Mausbewegungen, GPS Koordinaten oder Angaben über Mobilfunkprovider und IP-Adressen (*United States Senate* 2018).

[2] Ende 2018 verfügte Facebook über 2,32 Milliarden aktiver Nutzer/-innen weltweit und über 30 Millionen deutschlandweit (Facebook 2018; statista 2019).

[3] Die Stichprobe besteht also aus „natürlichen“, d.h. auch im Alltag bestehenden Gruppen von Jugendlichen der Sekundarstufen I bis II. Um auf die soziale Herkunft bezogenen Ikonografien zu nivellieren, wurden diese an Gesamtschulen erhoben. Als nicht-selektive Schulform mit spezieller Eingangsselektivität, die sich aus der Koexistenz zu anderen Schulformen des deutschen Schulsystems ergibt, werden in der Zusammensetzung der Schüler/-innenschaft weniger sekundäre Herkunftseffekte wirksam als an Schulformen des traditionellen dreigliedrigen Systems (Lorenz 2017: 245).

[4] Dieser Text war zum Zeitpunkt der Erhebung noch aktuell, wurde mittlerweile jedoch mehrfach geändert. Da Facebook seine Anmeldeseiten nicht öffentlich archiviert, kann hier keine nach verfolgbare Internetquelle angegeben werden.

Literatur

Allert, H./Asmussen, M (2017): Bildung als produktive Verwicklung. In: Allert, H./Asmussen, M./Richter, C. (Hrsg.): Digitalität und Selbst. Bielefeld. S. 27-68.

Birnbaum, M. (2008): Taking Goffman on a Tour of Facebook. Arizona.

Bublitz, H. (2014): Im Beichtstuhl der Medien. Österreichische Zeitschrift für Soziologie, 13 (38). S. 7-22.

Butler, J. (2007): Kritik der ethischen Gewalt. Frankfurt/M.Bohnsack, R. (2017): Praxeologische Wissenssoziologie. Opladen/-

Toronto.

Boyd, D. (2008): Taken out of Context. <https://www.danah.org/papers/TakenOutOfContext.pdf>, Stand: 15.02.2019.

Boyd, D. (2014): It's Complicated. New Haven/London.

Dellwing, M. (2014): Zur Aktualität von Erving Goffman. Wiesbaden.

Erikson, E.H. (1988): Jugend und Krise. München. Facebook (2018): Facebook Reports Quarter and Full Year 2018. <https://investor.fb.com/investor-news/press-release-details/2019/Facebook-Reports-Fourth-Quarter-and-Full-Year-2018-Results/default.aspx>. Stand 17.02.2019.

Flasche, V. (2017a): Das gläserne Jugendzimmer? Ikonische Selbstentwürfe zwischen digitalen und analogen Räumen. In: Herrmann I./Schinkel, S. (Hrsg.): Ästhetiken in Kindheit und Jugend. Bielefeld. S. 269-286.

Flasche, V. (2017b): Jugendliche Bricolagen. In: Pietraß, M. u.a. (Hrsg.): Jahrbuch der Medienpädagogik 14, Der digitale Raum. Wiesbaden. S. 35- 54.

Flasche, V. (2020). Hinter den Spiegeln – Ikonische Selbstthematizationen im Netz. In: Fromme, J./Iske, S./Verständig, D./Wilde, K. (Hrsg.): Big Data, Datafizierung und digitale Artefakte, Wiesbaden: VS. (Im Erscheinen).

Frosh, P. (2015): The Gestural Image. 9(2015). S. 1607-1628.

Galloway, A. R./Thacker, E. (2007): The Exploit. A Theory of Networks. Minnesota/London.

Goffman, E. (2003/1959): Wir alle spielen Theater. München. Goffman, E. (1982/1971): Das Individuum im öffentlichen Austausch. Frankfurt/M.

Hochman, N./Manovich, L. (2013): Zooming into an Instagram City. In: First Monday. 18 (7). Hugger, K.-U. (2013): Digitale Jugendkulturen. Wiesbaden.

Imdahl, M. (1996): Gesammelte Schriften. Bd. 3. Frankfurt/M. Jörissen, B. (2007): Mediale Rahmungen und rituelle Gestaltungsweisen. In: *Wulf u.a.* (Hrsg.): Lernkulturen im Umbruch. Wiesbaden. S. 185-219.

Jörissen, B. (2018): Subjektivation und ästhetische Bildung in der post-digitalen Kultur. Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik. 2018 (94). S. 51-70.

Kanter H./Pilarczyk, U. (2018): The Wasted Youth. Zeitschrift für Pädagogik. 64 (3). S. 290-348.

Koller, H.-C. (2018): Bildung anders denken. 2. Aufl. Stuttgart.

Levin, A. (2015): Das vernetzte Selbst. In: *Bieber, A.* (Hrsg.): Ego Update. Düsseldorf. S. 96-133.

Lorenz, J. (2017): Soziale Chancengerechtigkeit durch Gesamtschulen. https://ediss.uni-goettingen.de/bitstream/handle/11858/00-1735-0000-0023-3DDC-9/Lorenz_2017.pdf?sequence=3 Stand: 05.06.2019

Lovink, G. (2011): Anonymität und die Krise des Multiplen Selbst. In: Leistert, O./Röhle, T. (Hrsg.): Generation Facebook. Bielefeld. S. 183-198.

Lovink, G. (2012): Das halbwegs Soziale. Bielefeld.

Manovich, L. (2012): Trending: the promises and the challenges of big social data. In: Gold, M. K. (Hrsg.): Debates in the Digital Humanities. Minneapolis. S. 460-475.

Mey, G. (Hrsg.) (2011): Jugend-Kulturen (Themenheft). Psychologie & Gesellschaftskritik. 35 (2). S. 1-134.

Mietzner, U./Bilstein, J. (2018): Visuelle Kultur und Bildung. Zeitschrift für Pädagogik. 64, 3. S. 283-289.

- Miller, D. (2012a): Das wilde Netzwerk. Berlin.
- Miller, D. (2012b): Social Networking Sites. In: Horst, H. A./Miller, D. (Hrsg.): Digital Anthropology. London/New York. S. 146-161.
- Mollenhauer, K. (2003): Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung. Weinheim. MPFS, Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (2018) (Hrsg.): Jugend, Information, Medien. https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2018/Studie/JIM_2018_Gesamt.pdf Stand: 17.02.2019.
- Müller, M. R. (2012). Figurative Hermeneutik. Sozialer Sinn. 13 (1). S. 129-161.
- Müller, M. R. (2016): Exemplarische Reihensbildung. In: *Sozialer Sinn*. 17 (1). S. 95-142.
- Neumann-Braun, K./Autenrieth U. (Hrsg.) (2011): Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web. Baden-Baden.
- Panowsky, E. (2002): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln.
- Pilarczyk, U./Mietzner, U. (2005): Das reflektierte Bild. Bad Heilbrunn.
- Piper Jaffray Survey (2014): Taking Stock with Teens – Fall 2014, press release.
<http://www.piperjaffray.com/2col.aspx?id=287&releaseid=1975435>. Stand: 18.02.2019.
- Rettberg, J. W. (2017): Self-Representation in Social Media. In: Burgess, J./Marwick, A./Poell, Thomas (Hrsg.): Sage Handbook of Social Media. London u.a.
- Reichert, R. (2014): Facebook und das Regime des Big Data. In: Paulitz, T./Carstensen, T. (Hrsg.) (2014): Österreichische Zeitschrift für Soziologie. 13(37). S. 163-179.
- Reißmann, W. (2014). Bildhandeln und Bildkommunikation in Social Network Sites. In: Hugger, K.-U. (Hrsg.): Digitale Jugendkulturen. Wiesbaden. S. 89-103.
- Richard, B./Grünwald, J./Recht, M./Metz, N. (2010): Flickernde Jugend. Frankfurt/M. Richard, B./Krüger, H.-H. (2010): Intercool 3.0. München.
- Röll, F. J. (2014): Social Network Sites In: Hugger, K.-U. (Hrsg.): Digitale Jugendkulturen. Wiesbaden. S. 265-286.
- Rosenfeld, A./Kak, A.C. (1976): Digital Picture Processing. Bd. 2. New York u.a.
- Saltz, J. (2015): Kunst am ausgestreckten Arm. In: *Bieber, A.* (Hrsg.): Ego Update. Düsseldorf. S. 32-48.
- Schmidt, J.H. (2013): Social Media. Wiesbaden.
- Schreiber, M./Kramer, M. (2016): „Verdammt schön“. Zeitschrift für Qualitative Forschung. 17 (1+2). S. 81-106. Statista (2019): <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/37545/umfrage/anzahl-der-aktiven-nutzer-von-facebook>. Stand: 17.02.2019.
- Turkle (2012): Verloren unter 1000 Freunden. München. United States Senate, Committee on Commerce, Science, and Transportation (2018): Memorandum. Hearing: Facebook, Social Media Privacy, and the Use and Abuse of Data. https://www.commerce.senate.gov/public/_cache/files/9d8e069d-2670-4530-bcdc-d3a63a8831c4/7C8DE61421D13E86FC6855CC2EA7AEA7.senate-commerce-committee-combined-qfrs-06.11.2018.pdf. Stand: 05.06.2019.
- Wagner, U./Brüggen, N. (2013): Teilen, vernetzen, liken. 5. Konvergenzstudie im Auftrag der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (BLM). Baden-Baden.
- Warfield, K. (2015): Digital Subjectivities and Selfies. The International Journal of the Image. 6 (2).
- Wiedemann, C. (2011): Facebook: Das Assessmentcenter der alltäglichen Lebensführung: In: Leistert, O./Röhle, T. (Hrsg.): Gen-

eration Facebook. Bielefeld. S. 161-181.

Wulf, C. (2014): Bilder des Menschen. Bielefeld.

Abbildungen

Abb. 1: Autorin

Abb. 2: Parallelprojektion/Modifizierte Zusammenstellung der Autorin: <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.spurensuche-in-berlin--david-bowies-heldenzeit.8a5c8349-8682-4279-8b20-23222fd344b9.html>; <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/alltagskultur-fotoalbum-zivil-dienst.html>