

Hypermediale Selbst-Bilder in Social Media. Biografieanalytische Erkundungen anhand eines Falles bedrohter Subjektivität

Roswitha Breckner

Keywords:

Hypermedialität;
Selbstdarstellung;
Social Media;
Zusammenhang
von erzählten und
bildlich gestalteten
Biografien;
Bildclusteranalyse;
biografische
Fallrekonstruktion

Zusammenfassung: Bildhandeln in Social Media knüpft teilweise an Praktiken im Umgang mit analogen Fotografien an, die sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelt haben. Zugleich haben sich mit der digitalen Fotografie neue Formen der Bildgestaltung herausgebildet, die sich von der Abbildfunktion von Fotografien immer weiter entfernen. Es geht nicht mehr nur darum, eine Realität festzuhalten und Anhaltspunkte für Erinnerungen zu schaffen. Vielmehr entstehen im digitalen Raum bildliche Ausdrucksmöglichkeiten, in denen die Referenz auf eine außermediale Wirklichkeit nicht nur komplizierter, sondern in unendlichen Verweisungsketten zuweilen auch verloren zu gehen scheint. Im Zuge der Selbstpräsentation von Privatpersonen in Social Media durch Zusammenstellungen dokumentierender Fotografien im Vis-à-vis hoch inszenierter, vielfach modulierter, zum Teil auch irritierender und schockierender Bilder entstehen komplexe Sinnzusammenhänge mit vielfachen inner- wie außerbildlichen Bezügen. Aus biografieanalytischer Perspektive gehe ich im Beitrag der Frage nach, ob solche Formen der Selbstdarstellung mit einem Konzept von *Hypermedialität* verstanden werden können. Mittels einer Fallanalyse, in deren Rahmen Bildclusteranalysen sowie eine biografische Fallrekonstruktion anhand eines narrativen Interviews durchgeführt wurden, untersuche ich, inwiefern hypermediale Bildumgebungen nicht nur als reines Spiel mit Bildern verstanden werden können, sondern auch Referenzen zu außerbildlichen biografischen Zusammenhängen aufweisen. Ausgehend davon werden verallgemeinerbare Aspekte zur Charakteristik hypermedialer Selbstdarstellungen herausgearbeitet.

Inhaltsverzeichnis

- [1. Einleitung](#)
- [2. Ansichten aus einer hypermedialen Selbstdarstellung auf Facebook und Instagram – Annäherung an ein Fallbeispiel](#)
- [3. Bildliche Hypermedialität – ein erster Bestimmungsversuch](#)
- [4. Zurück zu Richard als Fallbeispiel](#)
 - [4.1 Struktur- und Montageprinzipien von Richards Bilderwelten auf Social Media](#)
 - [4.2 Die Visualisierung eines Lebens in Widersprüchen vor dem Hintergrund biografischer Erfahrungen](#)
 - [4.3 Die Bedeutung von Hypermedialität im Fall von Richard](#)
- [5. Bildliche Hypermedialität – ein zweiter Bestimmungsversuch](#)

[Danksagung](#)

[Literatur](#)

[Zur Autorin](#)

[Zitation](#)

1. Einleitung

Mit Social Media haben sich die Möglichkeiten visueller Selbstpräsentation durch verschiedene Formen digitaler Bilderzeugung und -gestaltung erheblich ausgedehnt. Dennoch wird in ihnen an etablierte Formen der bildlichen Selbstgestaltung (wie etwa in privaten Fotoalben, aber auch in professionellen Zusammenhängen mit Porträtfotos auf Websites oder in Bewerbungsunterlagen) angeknüpft und zugleich über diese in mindestens zweierlei Hinsicht hinausgegangen. Zum einen hat die Zahl und Dichte fotografischer Selbstdarstellungen ein schier unübersehbares Ausmaß angenommen, sodass es sich schon in einzelnen Social-Media-Accounts um große Bilddatenmengen handelt. Zum andern hat sich auch die mediale Gestalt bzw. der Stil der Selbstpräsentation (MÜLLER 2018) durch spezifische Kuratierungspraktiken, die Anwendung von Filtern und insgesamt den stärker spielerischen Umgang mit dem eigenen Bild verändert (SCHREIBER 2015). Dadurch verschieben sich auch die mit der traditionellen analogen Fotografie verbundenen Repräsentationsfunktionen (BOURDIEU et al. 1983 [1965]; CHALFEN 1987; HIRSCH 2002) hin zu stärker kommunikativen Zwecken (VAN DIJCK 2013). Trotz sehr präsentisch orientierter Kommunikationspraktiken entstehen dennoch Bildkompilationen, die das Leben begleiten (VAN DIJCK 2007) und die – wenn auch nicht intendiert – biografische Orientierungs- und Handlungszusammenhänge zu erkennen geben. [1]

Der Frage, inwiefern daraus visuelle Biografien entstehen, bin ich zusammen mit Mitarbeiter*innen in zwei Forschungsprojekten zum Thema [Biografien in vernetzten Lebenswelten. Visuelle und sprachliche Konstruktionen von Lebensgeschichten](#) (VIS_BIO) nachgegangen. Mich interessierte, in welcher Weise sich Selbstpräsentationen in Social Media als Bildmontagen (MÜLLER 2016) des eigenen Lebens, mithin als biografische Gestaltungsprozesse verstehen lassen, die Teil der Alltagswelt geworden sind und dort auch zu anderen medialen Modi der Selbstpräsentation Bezüge aufweisen, wie etwa zu traditionellen analogen Fotoalben, prominent platzierten einzelnen Fotos, Collagen, Zeichnungen und Gemälden an verschiedenen Orten sowie digitalen Bildzusammenstellungen auf Handys und Computern u.a.m.¹ In diesem Rahmen konnten wir vor allem auf Facebook, Instagram, zum Teil auch TikTok neben traditionell anmutenden Bildzusammenstellungen auch expressive, zuweilen

1 Zum methodologischen Konzept und zur konkreten methodischen Umsetzung der Untersuchung siehe BRECKNER (2018, 2021, 2025/in Vorbereitung). Zwischen 2017 und 2022 wurden insgesamt 51 Fälle aus drei verschiedenen Altersgruppen (14-19-Jährige, 30-40-Jährige, älter als 60-Jährige) erhoben, davon 39 in Österreich und 12 in Brasilien.

Das Projekt wurde zunächst vom Jubiläumsfonds der Stadt Wien für die Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) (Oktober 2017-März 2019, <https://visbio.univie.ac.at/vorprojekt/> [Datum des Zugriffs: 15. April 2025]) und anschließend vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF, P 32957-G; März 2020-Oktober 2024, <https://visbio.univie.ac.at/ueber-das-projekt/>) gefördert. Die Projektteams setzten sich in verschiedenen Phasen wie folgt zusammen: Roswitha BRECKNER (Projektleitung), Oktober 2017-Oktober 2024), Maria SCHREIBER (Post Doc, Oktober 2017-August 2018), Elisabeth MAYER (Prae Doc, Oktober 2017-Dezember 2023), Anna WEISSER (studentische Mitarbeiterin, Oktober 2017-Dezember 2021), Johannes MARENT (Post Doc, März 2020-Mai 2022), Simone FEICHTER (Prae Doc, Mai 2022-Dezember 2023), Margarita WOLF (Prae Doc, Mai-Dezember 2022), Josipa PRANJIC (studentische Mitarbeiterin, Januar 2022-Dezember 2023).

nahezu künstlerische, allemal vielfältige Formen der Selbstpräsentation beobachten. Diese nicht zuletzt normativ einzuordnen, gestaltete sich sowohl innerhalb des Projektes als auch in universitären Seminaren, in denen Studierende zur Analyse eingeladen worden waren,² kontrovers. Viele empfanden bestimmte Bilder als "krass", "schockierend", "unheimlich", "überinszeniert", "unecht", "übertrieben", aber auch als "interessant", "rätselhaft" und "kreativ". [2]

Solche Bildzusammenstellungen von Personen, die sich selbst nicht (semi-)professionell – etwa als Influencer*innen –, sondern gegenüber einem mehr oder weniger öffentlichen Kreis von Zuschauer*innen als Privatpersonen darstellen, sind der Ausgangspunkt dieses Beitrages. Anhand eines Falles, bei dem die Bilderwelten auf Facebook und Instagram nicht nur exzessive, sondern auch normativ irritierende und zuweilen auch grenzüberschreitende Züge aufwiesen, möchte ich der Frage nachgehen, welche Rolle eine solche Selbstdarstellung im biografischen Zusammenhang spielt. Was bringt die betreffende Person damit zum Ausdruck? Welche biografische Bedeutung hat dies für sie und wie ist das aus einer visuell-soziologischen Perspektive zu verstehen?³ Die Rekonstruktion dieses Falles dient als Ansatzpunkt, um über ein Konzept von Hypermedialität nachzudenken, mit dem "komplexe Bildphänomene" (MÜLLER 2025a/im Erscheinen), die für Social Media spezifisch erscheinen, verstanden werden können. Bei der theoretischen Generalisierung des Falles im Horizont weiterer Fälle aus dem Untersuchungssample (KELLE & KLUGE 2010; OEVERMANN 1983; WOHLRAB-SAHR 1994) handelt es sich um erste tentative Überlegungen, die im Vergleich mit anderen Fällen, auch über biografische Zusammenhänge hinaus, weiterzuentwickeln wären. [3]

Im hier unternommenen Versuch dient zum einen das phänomenologische, gestalt- und interaktionstheoretische Konzept von *Biografie* als Grundlage, mit der die Formung von Erlebnis- und Erfahrungszusammenhängen in spezifischen sozialen Kontexten in einer lebenszeitlichen Perspektive zugänglich wird. Im Kern besagt dieses Konzept, dass Biografien durch gesellschaftliche Schemata lebenszeitlicher Ordnung sowie durch lebensgeschichtliche Selbstdarstellungen insbesondere in Form von Erzählungen biografisch relevanter Erlebnis- und Erfahrungszusammenhänge entstehen (FISCHER & KOLHLI 1987; SCHÜTZE 1981). Letztere können in der Regel nicht frei erfunden werden, da ein gelebtes Leben nicht mehr ungeschehen gemacht und in seiner Detailfülle in einer autobiografischen Stegreiferzählung ad hoc für Zuhörer*innen kaum ohne Bezug zu diesem schlüssig konstruiert werden kann (SCHÜTZE 1984). Zugleich wird dieses Leben durch die jeweils gegenwärtige Art der Zuwendung, durch Akzentuierungen, Auslassungen, Umformungen in der aktuellen Darstellung

2 Das Bildmaterial von Interviewpartner*innen in der Lehre verwenden zu dürfen, war Teil des nach Richtlinien der Datenschutzgrundverordnung (DSGVO) verfassten *informed consent*. Zum Schutz der Personen, von denen das Material jeweils stammte, mussten die Studierenden eine Verschwiegenheitserklärung unterzeichnen, bevor sie mit dem Material arbeiten durften.

3 Das Interesse an biografischen Gestaltungen begründet sich durch die gesellschaftlichen Funktionen, die der *Biografie* als einer Form der Selbstgestaltung zukommt (ALHEIT 1990; BRECKNER 2015; FISCHER & KOHLI 1987; FISCHER-ROSENTHAL 1995; FISCHER-ROSENTHAL & ROSENTHAL 1997; HAHN 1982, 2000; KOHLI 1981, 1988, 2007; NASSEHI 1994; RIEMANN 2003; ROSENTHAL 1995, 2004; SCHÜTZE 1981).

jeweils neu gestaltet (zum Zusammenhang erlebter und erzählter Lebensgeschichte siehe ROSENTHAL 1995). Ähnliches lässt sich auch bezüglich bildlicher Selbstpräsentationen sagen, die sich zwar in wesentlichen Aspekten von narrativen unterscheiden (BRECKNER 2010, S.179-235, 2013, 2017), nicht aber in ihrer Funktion, eine Biografie auch im Medium des Bildes zu gestalten. In traditionellen Fotoalben, und inzwischen auch in Social Media, entstehen durch die Zusammenstellung vorwiegend von Fotos aus verschiedenen Lebensphasen und Lebensbereichen, aber auch durch gepostete Memes, Texte und andere Bilder Vorstellungen zu einer Person in ihrer jeweiligen Gewordenheit in spezifischen familialen, sozialen und gesellschaftlichen Zusammenhängen (BOURDIEU et al. 1983 [1965]; BRECKNER 2010, 2013, 2017; CHALFEN 1987; HIRSCH 2002; KRAMER & PELZ 2013; KUHN & McALLISTER 2008; ROSE 2010). Die auch in der digitalen Fotografie verbleibende Indexikalität verbindet das jeweilige Bild mit einer stattgefundenen Lebenssituation und -zeit, die in ihrer lebensgeschichtlichen Sukzession, aber auch als auratische Gegenwärtigkeit beim Betrachten aufgerufen werden (BARTHES 1989 [1980]; BENJAMIN 1977) und nicht zuletzt der biografischen Selbstvergewisserung dienen kann. Einzelbilder und selektive Bildzusammenstellungen werden zur *Spur* (DIDI-HUBERMAN 1999 [1997]) eines gelebten Lebens und für die jeweilige Person zu einem *Spiegelbild* (LACAN 2016 [1966]). Wenn also Fotografien aus verschiedenen Lebensphasen und -kontexten an einem Ort versammelt sind, werden bei deren Betrachtung verschiedene, möglicherweise widersprüchliche Bilder einer Person präsentativ (BRECKNER 2010; LANGER 1984 [1942]) vorstellig und offenbaren zugleich wesentliche Aspekte von deren Entwicklung. Die jeweiligen Bildzusammenstellungen können nachträglich kuratierend immer wieder neu gestaltet und aus ihren indexikalen Zusammenhängen teilweise befreit werden, nicht zuletzt, weil sie nicht in einen konsistenten Narrationszusammenhang eingefügt werden müssen. Dadurch ermöglichen sie eine Gestaltung der eigenen Geschichte, die von deren gegenwartsgebundenen narrativen Darstellung in einem spezifischen thematischen Feld (GURWITSCH 1975 [1957]; ROSENTHAL 1995, S.41-69) sehr weit abweichen und Aspekte zum Ausdruck bringen kann, die in der Narration nicht enthalten (POHN-LAUGGAS 2016) oder sprachlich nicht darstellbar sind. Kuratierte Bildzusammenstellungen folgen ebenfalls normativen Ordnungen (BOURDIEU et al. 1983 [1965]; CHALFEN 1987), allerdings anderen als jenen, die biografische Narrationen strukturieren. Sie sind einerseits aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit mit den dargestellten Personen und Szenen über den Zeitpunkt ihrer Entstehung hinaus unmittelbar indexikal verbunden (BARTHES (1989 [1980]) und bilden zum anderen vor allem ikonische und darstellungsstilistische Zusammenhänge mit implizitem Thematisierungspotenzial von biografischen Aspekten auch über größere Lücken in der zeitlichen Abdeckung von Lebensphasen und -bereichen hinweg. Das betrifft etwa die Art und Weise der Porträtierung einer Person in bestimmten Situationen, wie etwa bei Fotograf*innen, oder im Kontext eines sozialen Gefüges mit Familie und/oder Freund*innen, bei Festen und Urlauben u.v.m. Nicht zuletzt betrifft es die Gestaltung verschiedener Fotoalben (Familienalben, Urlaubsalben, Firmenalben, usw.) oder aber Facebook-Alben bzw. Instagram-Feeds und -Stories zur Selbstpräsentation in Social Media. In der Art und Weise, wie in Referenz zu fotografischen – und allgemeiner noch,

ikonischen normativen Ordnungen (MÜLLER 2025b) – eine personalisierte Selbstpräsentation sukzessive über einen längeren Zeitraum hinweg durch verschiedene Bildkompilationen hindurch entsteht, formen sich *Bildbiografien*. Diese dienen zum einen für jene Personen, auf die sie sich beziehen, als Reflexionsgegenstand oder gar *Spiegel* (LACAN (2016) [1966]) bezüglich der eigenen Gewordenheit. Sie sind aber auch fremdbeobachtenden Betrachter*innen im Hinblick auf das nachvollziehende Verstehen der Entwicklung einer Person zugänglich und wissenschaftlich rekonstruierbar.⁴ [4]

Zur Bestimmung der Besonderheit von *Hypermedialität* beziehe ich mich zum anderen auf kommunikationswissenschaftliche Ansätze, vor allem jenen von David BOLTER und Richard GRUSIN (1999). Sie heben die Vervielfachung und Verflechtungen medialer Referenzen, den immersiven Charakter durch eine Intensivierung von Erfahrung sowie das Spiel mit Täuschung und Offenbarung im Verhältnis zur Realität als die spezifischen Ausprägungen und Funktionen von Hypermedialität hervor. Da es zunehmend schwierig wird, in digitalen Bildwelten zwischen Wahrheit, Täuschung oder gar Lüge zu unterscheiden, erscheint es notwendig, diesem Phänomen empirisch wie konzeptionell nachzugehen. Denn das hypermediale Spiel mit der Selbstdarstellung zu entschlüsseln, deren Bezug zum Außerbildlichen immer komplexer und fraglicher wird, stellt nicht nur für hermeneutisch Forschende, sondern auch für Menschen im alltäglichen Umgang mit Social Media eine spezifische Herausforderung dar, wenn zunehmend unbestimmbar wird, was im Hinblick auf die Einschätzung einer Person richtig oder falsch, was Fakt oder Fake ist. [5]

Die konzeptionelle und zugleich empirische Herausforderung, die mit Hypermedialität als Begriff verbunden ist, besteht jedoch darin, nicht nur die medialen Verflechtungen als solche zu bestimmen, sondern auch den sozialen Rahmen – in den Worten von Michael MÜLLER (2018, S.102) den "Referenzraum wechselseitiger sozialer Wahrnehmung" – zu erfassen, in welchem sie eine bestimmte Gestalt und Bedeutung gewinnt. In anderen Worten: Wie wird Hypermedialität in lebensweltlich relevante Zusammenhänge eingebettet und dort verhandelt? Auf welche lebensweltlichen – in meinem Zusammenhang biografischen – Orientierungs- und Handlungsprobleme ist diese mediale Form bezogen? Um diese Fragen beantworten zu können, muss zunächst erkundet werden, in welcher Weise Hypermedialität – wie Medialität generell – als Vermittlung auch von Außermedialem (KRÄMER 2008; MERSCH 2006) zu verstehen ist. Aus soziologischer Perspektive gilt es dann zu fragen, was es denn sein kann, das sich *wie* hypermedial vermittelt? [6]

Methodisch wird die Analyse mithilfe der von Michael R. MÜLLER (2012, 2016, 2020, 2025a/im Erscheinen) entwickelten Bildclusteranalyse vorgenommen. Mit diesem Zugang können große Bilddatenmengen adressiert werden, so wie sie in Social Media in der Regel vorliegen. Hierbei geht es darum, Bilder nicht als einzeln auftretende Bilder zu betrachten, sondern als "Bilder unter Bildern" (MÜLLER 2012, S.130), in deren Zusammenhang sich auch die Bedeutung

4 Für weitere Bestimmungen von Bildbiografien auch im digitalen Raum von Social Media siehe BRECKNER (2013, 2017, 2018).

einzelner Bilder entfaltet. Fotoalben in Facebook und Feeds auf Instagram können in diesem Sinne als *Bildcluster* verstanden werden, die durch kuratorische Praktiken in sich sinnhaft strukturiert sind, wiewohl die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Bilder nicht unbedingt bewusst geschehen müssen. Kuratierte Bildcluster sind daher einer sprachlichen Explikation durch die jeweiligen Akteur*innen nicht immer zugänglich, weswegen sie vornehmlich auch sehend hermeneutisch-rekonstruktiv erschlossen werden müssen (SOEFFNER 2020). So lässt sich darin ein kommunikativer Stil (MÜLLER 2009) sowie eine Haltung zur Welt (MERLEAU-PONTY 1984 [1961]) beobachten. Denn in der Zusammenstellung von Bildern entstehen durch ihre innerbildlich ikonischen wie außerbildlich kontextuellen Referenzen (RAAB 2012) spezifische Sinnbezüge und -horizonte, die auch von forschenden Bildbetrachter*innen wahrgenommen und verstanden werden können. Ziel der Bildclusteranalyse ist es daher, thematische und ikonische Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Bildern innerhalb eines Clusters in ihren Beziehungen von Ähnlichkeit und Differenz zu rekonstruieren. Es geht darum, durch "vergleichendes Sehen" (MÜLLER 2012, S.129) die (impliziten) "Kompositions- und Montageprinzipien" (MÜLLER 2016, S.103-119) zu identifizieren, die die Bildauswahl, die Anordnung und auch die Betrachtung der Bilder innerhalb eines Clusters leiten. [7]

Für den hier exemplarisch vorgestellten Fall aus der genannten Untersuchung – ich nenne ihn Richard – liegt, wie zu allen Fällen, auch ein narrativ-biografisches Interview (SCHÜTZE 1987) vor⁵. Dies wurde mittels der biografischen Fallrekonstruktion, wie sie Wolfram FISCHER-ROSENTHAL und Gabriele ROSENTHAL (1997) entwickelt haben, analysiert. Die Ergebnisse dieser Analyse werden in diesem Beitrag nur kurz eingeführt, um die Bildclusteranalysen mit der narrativ-biografischen Rekonstruktion triangulierend (FLICK 2011) in Beziehung setzen zu können. [8]

Zunächst werde ich mich mit einer Auswahl von Bildtypen, die in Richards Accounts besonders auffielen, an seine Bilderwelt noch ohne interpretatorische Erläuterungen annähern (Abschnitt 2). Anschließend führe ich, auf Basis von Literatur, einen Begriff von Hypermedialität ein, mit dem die Analyse der eingangs gezeigten Bilder konzeptionell produktiv gemacht werden kann (Abschnitt 3). Schließlich stelle ich die Ergebnisse der Bildclusteranalysen von Richards Bilderwelt exemplarisch dar, arbeite deren Struktur- und Montageprinzipien heraus und bringe sie mit den Ergebnissen der Narrationsanalyse in Verbindung (Abschnitt 4). Ausgehend davon kristallisierten sich Aspekte heraus, wie etwa das Changieren zwischen Zeigen und Verbergen, die für eine allgemeine Bestimmung von Hypermedialität in weiteren Untersuchungen zu prüfen wären (Abschnitt 5). [9]

5 Das Interview führten Elisabeth MAYER und Maria SCHREIBER. Es wurde im Team ausgewertet. Von allen Fällen liegt das Einverständnis vor, Bildmaterial in pseudonymisierter Form für wissenschaftliche Publikationen verwenden zu können. Namen, Orte und andere biografische Daten der Forschungsteilnehmer*innen wurden verändert.

2. Ansichten aus einer hypermedialen Selbstdarstellung auf Facebook und Instagram – Annäherung an ein Fallbeispiel

Im Facebook- und Instagram-Account von Richard⁶ fallen fotografische Inszenierungen auf, deren Bedeutung und medialer Status zunächst unklar bleiben.⁷ Sie reichen thematisch von Darstellungen kontrastierender Geschlechterpositionen,

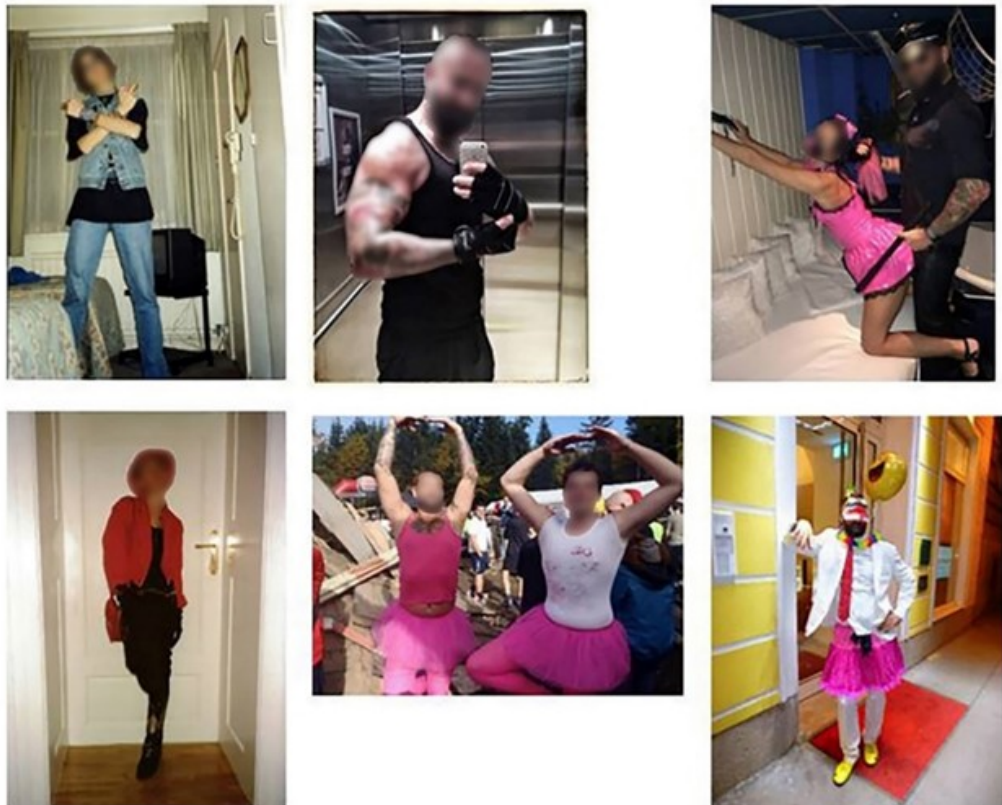


Abbildung 1: Inszenierung kontrastierender Geschlechterpositionen [10]

6 Richard war zum Zeitpunkt des Interviews, welches 2018 stattfand, 40 Jahre alt. 2008 eröffnete er einen Facebook-Account, auf dem er bis zum Interview 50 öffentliche und 43 auf "privat" gestellte Alben mit insgesamt 6.284 Fotos angelegt hatte. Richard ermöglichte dem Projekt den Zugang zu allen Alben. 2014 dehnte er seine Social-Media-Aktivitäten auf Instagram aus, postete sukzessive 919 Fotos, während er auch auf Facebook sehr aktiv blieb. Viele Bilder aus den Facebook-Alben wurden dort repostet, gleichzeitig in ihrer Zusammenstellung aber auch verdichtet in einer Weise, dass spezifische Bildtypen, wie etwa die exzessive und sexualisierte Präsentation seines Körpers, besonders hervortraten.

Obwohl Richard über die Kommentarfunktion auf Facebook und Instagram auch textlich und grafisch durch Emojis mit Follower*innen kommunizierte, klammere ich hier die Ebene der multimodalen Kommunikation aus, um auf die bildliche Selbstpräsentation, die in beiden Accounts bei weitem dominierte, fokussieren zu können. Zur Verknüpfung von Text- und Bildebenen in Social Media vgl. exemplarisch SCHREIBER (2020, 2024a).

7 Bilder sind auch unterhalb der Bewusstseinsschwelle wirksam (BRECKNER 2010). Um Leser*innen eigene erste Wahrnehmungseindrücke zu ermöglichen, werden im Folgenden Bildtafeln, die in den Bildclusteranalysen zu wesentlichen Ergebnissen geführt haben, nur mit orientierenden Benennungen, aber noch ohne eine die Analyseergebnisse begründende Interpretation eingeführt. Letztere erfolgt in Abschnitt 4.

... über sexualisierte Szenen, in denen weiblich zu lesende Frauenkörper
sexistisch objektiviert werden,



Abbildung 2: misogyn sexualisierte Geschlechterszenen [11]

... bis hin zu Gewaltinszenierungen.

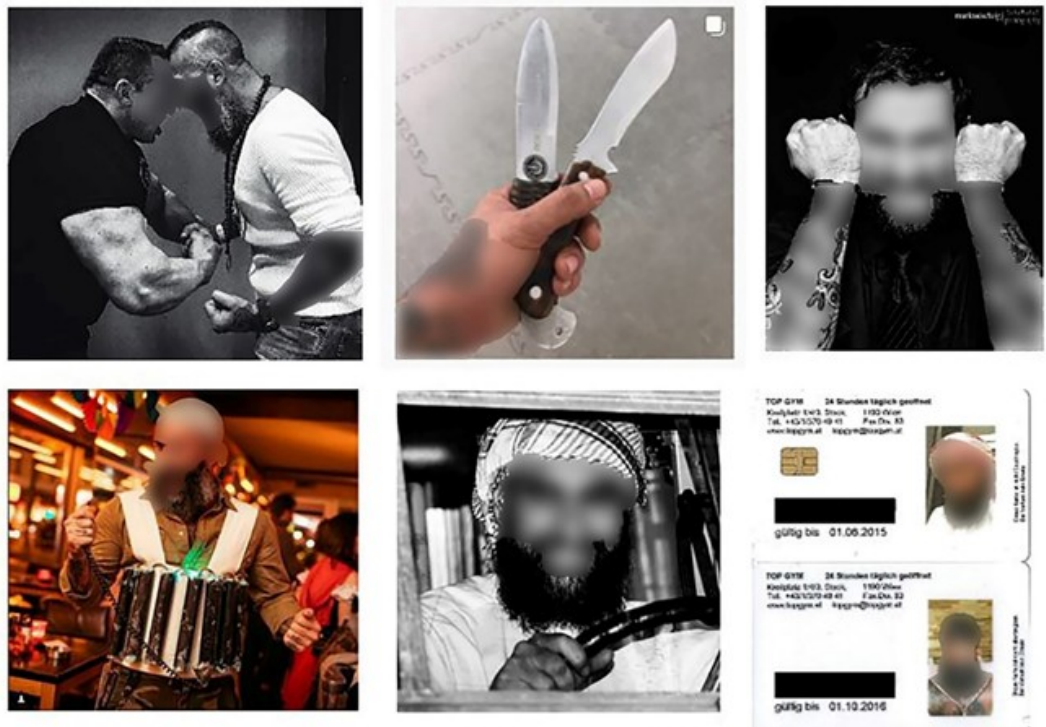


Abbildung 3: provokante Gewaltinszenierungen [12]

Darüber hinaus sind Inszenierungen des eigenen Körpers als Bildfläche und
Kunstkörper zu sehen.

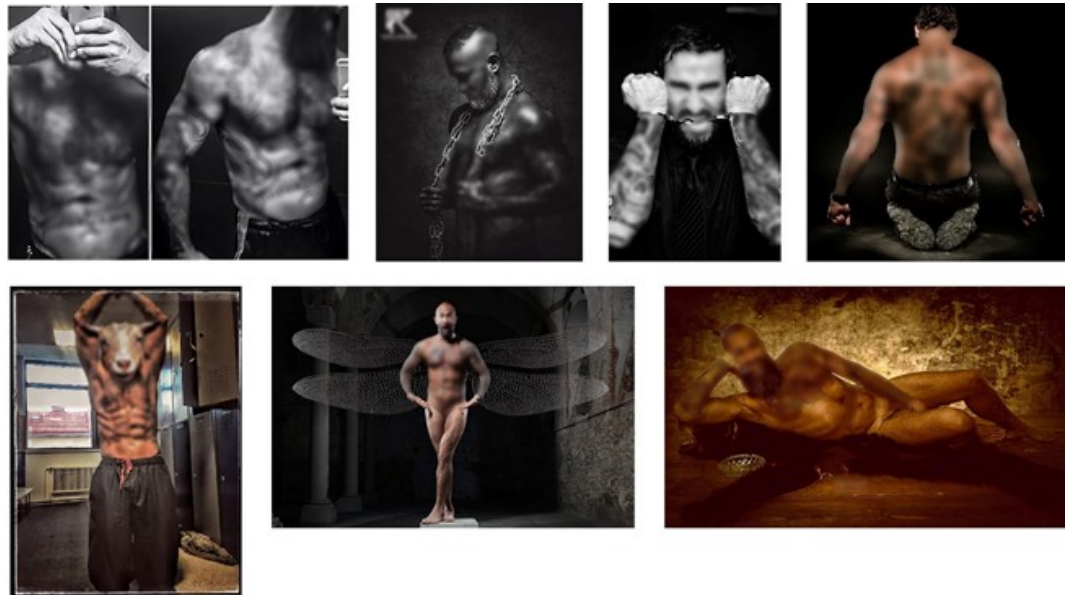


Abbildung 4: Transformation des Körpers zum Kunstkörper [13]

Insbesondere dieser Bildtypus könnte fast ausnahmslos aus Werbe-, Theater- oder Filmkontexten stammen, oder aber diversen Magazinen (z.B. zu Bodybuilding) entnommen sein. Damit wären sie rein fiktionale Bildinszenierungen aus mehr oder weniger professionellen Perspektiven und Produktionskontexten. Auch die dargestellte Person wäre eher ein "Modell" (GOFFMAN 1981 [1979], S.55), die Szenen wären soziale Arrangements mit einem bestimmten "Sujet" (a.a.O.), keinesfalls aber Darstellungen einer Privatperson und ihrer Lebenswelt.⁸ Der mediale Status von Werbebildern wird für Richards Fotos jedoch fraglich, wenn sie im Zusammenhang mit kontrastierenden Fotos aus den Facebook-Alben bzw. dem Instagram-Feed gesehen werden. Denn hier finden sich auch klassische Porträt-, Schnappschuss- und Familienfotografien, die im Sinne von CHALFENS (1987) treffendem Buchtitel als "Snapshot Versions of Life" vorwiegend zu Zwecken der dokumentierenden Darstellung eines privaten Alltagslebens präsentiert werden.

⁸ Bezüglich dieser Unterscheidung siehe im Detail GOFFMAN (1981 [1979], S.55-59).

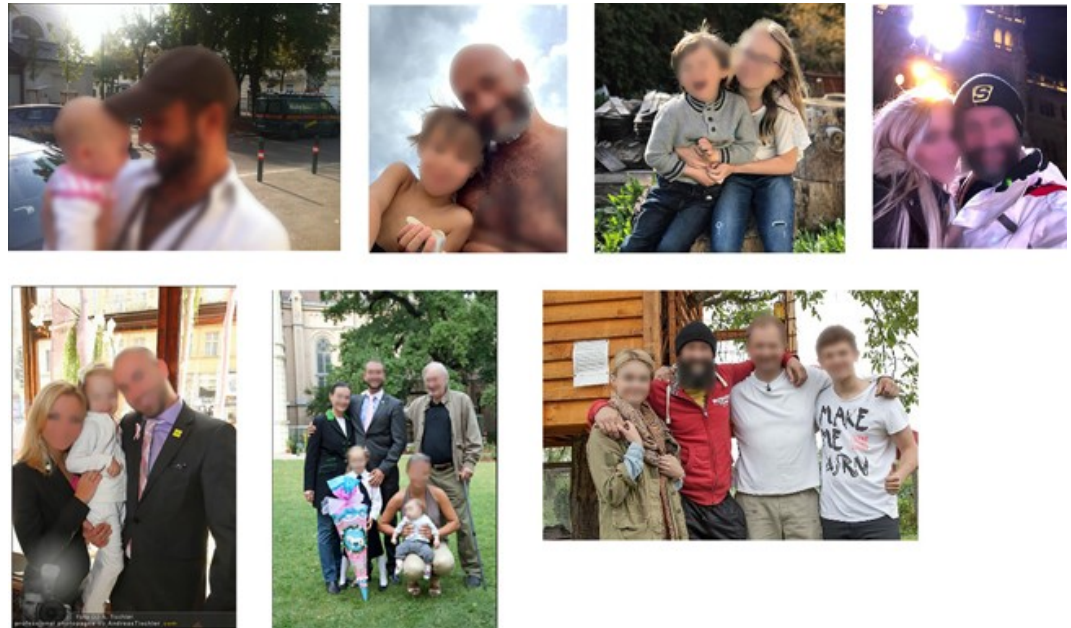


Abbildung 5: Familien- und Sozialleben [14]

Die Bilder in Abb. 5, die nur eine sehr kleine Auswahl ähnlicher alltagsbezogener Bildtypen darstellen, verweisen auf eine Art der Selbstpräsentation, die MÜLLER (2018, S.100ff.) als "Portalästhetik" charakterisierte. Bilder in Portalästhetik haben die Funktion, Bildzusammenstellungen, in denen sehr unterschiedliche Bildtypen vorkommen – unter anderen auch an Werbung orientierte Stilisierungen –, als eine personalisierte bzw. auf einen Gruppen- oder Milieuzusammenhang bezogene Selbstdarstellung auszuweisen. MÜLLER (2018) zufolge geht es beim portalästhetischen Modus immer auch um einen "visuellen Einblick in die Lebenswirklichkeit der porträtierten Person". Denn,

"[i]n allgemeiner sozial- und kommunikationstheoretischer Perspektive ist in der Anfertigung und Verwendung von Bildern in Portalästhetik eine rhetorische Form zu erkennen, die die soziale Funktion jeweiliger Bildfolgen definiert. [...]
[Z]eitgenössische Bildcluster u.a. [werden] erst durch geeignete Portalästhetiken als personenbezogene Selbstdarstellungen kenntlich" (S.101) [15]

Bei Richards Bilderwelt handelt es sich demnach im Hinblick auf die thematische wie ikonische Zusammenstellung um eine personalisierte Selbstdarstellung, mit der er Einblicke in sein Leben gewährt, und nicht um einen nach einem vereinheitlichten Stilprinzip konzipierten Influencer-Account. Darauf weist auch die für Influencer*innen eher kleine Anzahl an Follower*innen hin.⁹ Vielmehr können Richards Social-Media-Accounts als Orte der Selbstpräsentation einer Person mit einer vielfältigen, zum Teil auch irritierenden, auf jeden Fall Aufmerksamkeit generierenden und nicht rein zufällig entstandenen Bildzusammenstellung verstanden werden. Es sind die thematisch wie ikonisch ausgesprochen kontrastierenden Facetten, in denen sich Richard darstellt, die

9 Zum Zeitpunkt der Dokumentation des Accounts hatte Richard 5.279 Follower*innen.

ein unmittelbares Verstehen zunächst ins Leere laufen lassen bzw. auf die nicht zuletzt normativ konnotierten Blickperspektiven der Betrachter*innen zurückverweisen. Denn was ist auf diesen Fotos zu sehen? Ein Mann, der in seinen Körper verliebt zu sein scheint; der seine feminisierte Queerness ebenso wie Vorstellungen von Männlichkeit in übersteigert aggressiv gestalteten Bildern auslebt; die Arbeit an einem zum Bild gewordenen tätowierten "Muskelprotz"; eine sexistisch sexualisierte Selbstdarstellung oder eine potenziell ironisch überzeichnete Distanzierung vom eigenen Geschlecht; eine gespielte Gewalt oder ein Gewaltpotenzial; ein*e Fotograf*in, die*der es versteht, einprägsame Fotos auf professionellem Niveau zu machen, für deren*dessen Vorstellungen sich Richard zur Verfügung stellt; ein Familienmensch in "ganz normalen" Alltagsszenen? Oder sehen Betrachtende in diesen Bildern auch die je eigenen Wahrnehmungsweisen und Zuschreibungen? [16]

Insgesamt könnte man Richards Bilder, die in einem Account einer Privatperson sehr auffallen, als eine um Aufmerksamkeit konkurrierende Selbstdarstellung in einer medialen Umgebung wie Facebook und Instagram abtun, in die scheinbar Übertreibungen und Effekthascherei eingeschrieben sind und Selbstinszenierungen ikonisch immer weiter gesteigert werden müssen, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Ich möchte sie dagegen als Ausdrucksgestalt verstehen, bei der in der Zusammenstellung mit Alltagsfotos eine spezifische mediale Form genutzt wird, welche die Frage der Referenzialität digitaler fotografischer Bilder erneut und verstärkt aufwirft. Handelt es sich um Darstellungen mit mehr oder weniger bestimmbar Bezügen zu einer außerbildlichen Wirklichkeit? Oder sind es rein fiktionale bildliche Inszenierungen, deren Referenzen – wenn überhaupt – ausschließlich in anderen Bildern (etwa aus Film, Werbung, Mode, Kunst etc.) zu suchen sind? [17]

Dieser spezifischen Form des medialen Oszillierens zwischen hochgradig fiktionalisierten im Kontrast zu alltagsbezogenen Selbstpräsentationen möchte ich im Folgenden begrifflich mit einem ersten heuristischen Bestimmungsversuch von Hypermedialität in Auseinandersetzung mit dazu vorliegender Literatur nachgehen. Anhand von Richard als exemplarischem Fall soll schließlich die Bedeutung der eingangs gezeigten Bildtypen zu den Geschlechter- und Gewaltinszenierungen sowie zum Kunstkörper in einem biografischen Zusammenhang ausgelotet werden. Es wird sich zeigen, dass diese Bilder als ein Modus der Offenbarung eines existenziell bedrohten Lebens durch Irritation, Ironie und Täuschung verstanden werden können. Dadurch eröffnet sich ein Verstehenshorizont, der über das rein situative Spiel mit bildlichen Ausdrucksformen hinausgeht. [18]

3. Bildliche Hypermedialität – ein erster Bestimmungsversuch

Bilder sind per se medial, auch wenn sie als Gemälde, Zeichnung, Fotografie, Comic, Film u.v.m. unterschiedliche materielle Formen annehmen (BELTING 2001, 2007; LAGAAY & LAUER 2004; MERSCH 2006).¹⁰ William KENTRIDGE (2012, 2016 [2014], S.21f.) bezeichnete Bilder aus künstlerisch-philosophischer Perspektive treffend als "Membran zwischen Betrachter und Welt".¹¹

"In der Disziplin der Zeichnung dient das Papier generell als Membran zwischen Betrachter und Welt. Im Extremfall (etwa bei einem Trompe-l'OEil)¹² kann die Membran fast unsichtbar werden, und wir meinen, das wahre Ding – ein Buch, eine Spielkarte – vor uns zu haben und nicht seine Repräsentation als Kunstwerk. Was uns am Trompe-l'OEil fasziniert, ist das Gefühl, in die Irre geleitet und zugleich nicht in die Irre geleitet worden zu sein. Der Selbstbetrug bereitet uns Freude, die bewusste Mitwirkung im Doppelspiel, das ein Dreierspiel geworden ist: das Buch und die Spielkarte, wie wir sie real kennen; die Wahrnehmung der Mittel (Farbe, Öl, Firnis, Leinwand), mit deren Hilfe die bildliche Illusion erzeugt wurde, sowie der reflexive Rückbezug auf uns selbst, unsere Selbsterfahrung als wahrnehmendes Subjekt." [19]

So verstanden, können in einem Bild Dinge, Sachverhalte, Situationen, soziale Figurationen so gesehen werden, als seien es die Dinge selbst, und zugleich die Mittel, mit denen sie zum Bild gemacht worden sind, nämlich "Farbe, Öl, Firnis, Leinwand" im Falle von Gemälden; Bleistift, Kohle und Strich im Falle von Zeichnungen; Aufnahmewinkel, Licht, Posen im Falle der Fotografie, und nicht zuletzt szenische Choreografie, Perspektive und planimetrische Komposition (IMDAHL 1995, 1996 [1980]) in nahezu allen Bildern. Mit Bildern, verstanden als *Fenster zur Welt*, kann zum einen die Illusion, der im Alltag in der Regel bereitwillig gefolgt wird, erzeugt werden, Dinge, Szenen, Sachverhalte selbst zu sehen, vorausgesetzt, deren mediale Vermittlung tritt in den Hintergrund oder wird – wie im Trompe-l'OEil – nahezu unsichtbar. Zum anderen kann die Medialität von Bildern nicht zuletzt durch Irritationen¹³ explizit zum Anschauungs-

10 Gleichwohl sind nicht alle Medien Bilder. Sprache, Mathematik, Musik und vieles andere mehr sind ebenfalls Medien, so wie auch unendlich viele Gegenstände, sobald sie symbolisch als Vermittlung von etwas, was sie selbst nicht sind, verwendet werden.

11 In seiner Norton-Vorlesung "In Praise of Shadows", dem Beginn einer Reihe von "Six Drawing Lessons", führte KENTRIDGE (2012) die verschiedenen Aspekte, die mit Bildern verbunden sind, auch schauspielerisch eindrücklich vor: <https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8> [Datum des Zugriffs: 15. April 2025].

12 Trompe-l'OEil bedeutet wörtlich: eine Täuschung des Auges. Unter diesem Namen entwickelte sich eine Maltechnik, die sich mit der perspektivischen Malerei seit der Renaissance verbreitete, und mit der eine räumliche Situation auf einer Bildfläche so dargestellt werden konnte, dass der Eindruck entstand, den Raum selbst und nicht dessen flaches Bild zu sehen. Das lässt sich auch auf andere realistische Darstellungen übertragen, bei denen die Bildhaftigkeit des Dargestellten nahezu gänzlich in den Hintergrund tritt.

13 Die scheinbar paradoxen Bilder von René MAGRITTE sind hierfür paradigmatisch. In diesen wird durch einen Text im Bild das negiert, was scheinbar eindeutig zu sehen ist. Aus dem Bildzyklus "Der Verrat der Bilder" ist ein Bild ikonisch geworden, in dem MAGRITTE die Darstellung einer Pfeife mit einer darunter stehenden Bildunterschrift *Ceci n'est pas une pipe* [Dieses hier ist keine Pfeife] versehen hatte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images [Datum des Zugriffs: 15. April 2025]. Mit solchen Bildern zwingt René MAGRITTE zur Reflexion darüber, was denn in einem Bild

und Reflexionsgegenstand gemacht werden. Bilder oszillieren demnach zwischen Transparenz, indem Dinge gezeigt werden, "wie sie sind" und Opazität, indem deren mediale Form zum Betrachtungsgegenstand wird (vgl. exemplarisch KRÄMER 2010). [20]

Nicht zuletzt hat Gottfried BOEHM (1995, 2007) in dieser Weise das Konzept der *ikonischen Differenz* entwickelt. Diese macht ihm zufolge den spezifischen Charakter von Bildern dadurch aus, dass *etwas* – ein abwesender Gegenstand, eine Sache, eine Vorstellung – *gezeigt* und zugleich in der jeweiligen sinnlich-materiellen Ausgestaltung ein *imaginärer Überschuss* produziert wird (BOEHM 2007, S.9ff.). Mit Bezug auf Max IMDAHL hob er hervor, dass es nicht alleine darum gehe, was in einer gegenständlichen Referenz mittels *wiedererkennendem Sehen* in Bildern wahrgenommen werde, sondern auch darum, wie mit dem Fokus auf die Bildlichkeit im *sehenden Sehen* die nicht gegenständlichen Horizonte, die sich vorwiegend in der Bildkomposition entfalten, erkundet werden können und müssen (BOEHM 2007; IMDAHL 1995, 1996 [1980]). [21]

In dieser Weise kann – mit Ernst CASSIRER (1994a [1942]) – Medialisierung immer auch als ein Akt der Symbolisierung verstanden werden. Für ihn sind alle *symbolischen Formen* per se medial.

"Die symbolischen Formen sind die eigentümlichen Medien, die der Mensch sich erschafft, um sich kraft ihrer von der Welt zu trennen und sich in eben dieser Trennung um so fester mit ihr zu verbinden. Dieser Zug der Vermittlung charakterisiert alles menschliche Erkennen, wie er auch für alles menschliche Wirken bezeichnend und typisch ist" (S.25). [22]

Hier wird die Dynamik der Distanzierung von und zugleich Verbindung mit der Welt hervorgehoben – ein Gedanke, der vermutlich auf Aby WARBURG zurückgeht. Diesem zufolge schaffen Bilder gerade aufgrund ihrer medialen Eigenschaften *Denkräume* (WARBURG 1988, 2000) in denen rational noch nicht oder prinzipiell nur schwer fassbare Phänomene in reflexiven Prozessen durch Aneignung und zugleich Distanzierung anschaulich gestaltbar werden. Das betrifft sowohl das (werdende) Wissen über die äußere Natur wie auch über Gefühlszustände und schwer kontrollierbare affektive Impulse. In bildlichen *Denkräumen* entsteht mithin eine reflexive Distanz gegenüber beunruhigendem Nichtwissen. Die symbolische Formung von unbegriffenen oder gar unheimlichen Phänomenen im Medium des Bildes lässt sie zugleich als beherrschbar erscheinen.¹⁴ [23]

Bilder in ihrer jeweiligen medialen Gestalt vermitteln also zwischen den Betrachtenden und der Welt, bringen zugleich aber auch etwas hervor, das es ohne sie weder in der äußeren Welt noch in den Betrachter*innen gäbe (BOEHM 2007; BREDEKAMP 2010; siehe für die digitale Welt v.a. FROSH 2019). Das

gesehen wird, der Gegenstand selbst, also die Pfeife, oder das Bild eines Gegenstandes, also das *Bild* einer *bestimmten* Pfeife (BÖHME 1999, S.47-75; FOUCAULT 1983 [1973]).

14 Zur Konzeption von Social Media als *biografischer Denkraum* siehe BRECKNER (2018, S.81-83).

lässt sich nicht zuletzt auch an der bildlichen Gestaltung von in der physischen Welt nicht existierenden Gegenständen oder Sachverhalten (wie etwa Einhörnern, mythologischen Kausalitäten oder anderen Arten der Vorstellung), aus denen wiederum physische Dinge entstehen können (wie etwa Kostüme, Theateraufführungen, Embleme, alle Arten religiöser Zeichen und vieles mehr) erkennen (siehe exemplarisch SONNENMOSER 2018, 2025). Insofern sind Bilder als Medien wie alle anderen Medien performativ. Das betrifft auch Vorstellungen über die eigene Person, die es ohne mediale Vermittlung eben auch nicht geben würde. [24]

Einzelne Bilder stehen nicht alleine, sondern sind immer auch auf andere Bilder bezogen (MÜLLER 2016, S.97). Das bedeutet, dass durch Bilder mittels spezifischer Zusammenstellungen sozial geteilte, wenn auch nicht gänzlich objektivierbare "Referenzräume der Wahrnehmung" entstehen (MÜLLER 2018, S.97, 102). Ebenso beziehen sich einzelne Medien immer auch auf andere Medien (McLUHAN & FIORE 1967), denn mediale Verflechtungen zwischen Bildern, Sprache und anderen Formen symbolischer Gestaltung sind kulturell in die "Medialität der Welterschließung" (BLANK 2004, S.249ff.)¹⁵ eingeschrieben, ohne jeweils ineinander aufzugehen (CASSIRER 1994a [1942]; IMDAHL 1995). Verschiedene mediale Ausdrucksgestalten können sich auf *etwas* beziehen, das im jeweiligen Medium – etwa in Fotografien oder Gemälden, im Original (sollte es ein solches geben) oder in Kopien, oder aber in Musik oder Erzählungen – in unterschiedlichem Licht erscheint, aber in einem ähnlichen thematischen Feld (GURWITSCH 1975 [1957]) angesiedelt sein kann. Denn Bilder – und allgemeiner noch, alle Formen visueller Gestaltungen – verlieren durch ihre jeweils spezifische Medialität, Performativität, Selbstreferenzialität und Verflechtung mit anderen Medien nicht ihre Vermittlungsfunktion als Abbild, Repräsentation oder fiktionale Imagination. Das lässt Bilder mit ihren unterschiedlichen Potenzialen und Gebrauchsweisen zu "komplexen Phänomenen" (MÜLLER 2018, 2025a/im Erscheinen) werden, gerade auch in der digitalen Welt, denn hier geht es um zunehmend verflochtene mediale Ausdrucksgestalten. Was bedeutet es also, wenn Bilder hypermedial werden? Oder anders gefragt: Inwiefern erscheinen hypermediale bildliche Selbstdarstellungen in einem anderen Licht als solche, deren mediale Bedeutungsprinzipien als Abbild oder als symbolische Repräsentation einer Realität bzw. als reine Fantasie in relativ klar zu entschlüsselnden Bedeutungs- und Sinnbezügen verankert sind? [25]

Der Begriff *Hypermedialität* wurde in medien- und kommunikationswissenschaftlichen Zusammenhängen vor allem auf die digitale Bilderwelt bezogen.¹⁶ Hier versteht man darunter zunächst den Vorgang, wenn

¹⁵ Die Funktion der kulturellen Welterschließung wurde bei SEEL, auf den sich BLANK bezog, wie in vielen sprachtheoretisch fundierten Philosophien vorwiegend an die Sprache gebunden. In den bildwissenschaftlichen Diskursen der letzten Jahrzehnte wurde den Bildern ein gleichwertiger Rang zugeschrieben (BELTING 2001, 2007; BOEHM 1995, 2007; BREDEKAMP 2010; MITCHELL 2008).

¹⁶ Davon abzugrenzen ist ein Verständnis von Hypermedialität als *Knoten* bzw. (technischen) Verlinkungen verschiedener Darstellungsebenen (wie etwa auf Websites oder generell im Internet). Diesen Begriffsbestimmungen gehe ich hier nicht weiter nach.

die Medialität selbst zum Thema gemacht, die Medialisierung also reflexiv wird (BOLTER & GRUSIN 1999; FROSH 2015, 2019, S.126; MÜLLER 2018, S.99ff.). BOLTER und GRUSIN zufolge entsteht Hypermedialität, wenn innerhalb eines Mediums verschiedene mediale Perspektiven gleichzeitig aufgerufen werden und als "visual multiplicity" (1999, S.43) nebeneinander bestehen.

"The logic of hypermediacy multiplies the signs of mediation and in this way tries to reproduce the rich sensorium of human experience. [...] [H]ypermediacy can operate even in a single and apparently unified medium, particularly when the illusion of realistic representation is somehow stretched or altogether ruptured" (S.34). [26]

Mit Fokus auf die Seherfahrung im Umgang mit neuen Medien wiesen BOLTER und GRUSIN vor allem auf eine spezifische Faszination hin: "[A] recurring fascination with the medium distances and frames the viewing experience; the viewer oscillates between a desire for immediacy and a fascination with the medium" (S.82). Die Seherfahrung schwanke zwischen dem Bedürfnis, einen unmittelbaren Zugang zum Dargestellten zu gewinnen und zugleich eine Distanz dazu einzunehmen, indem auf die Art der medialen Darstellung fokussiert werde. Damit hänge auch der immersive Charakter zusammen, den Social Media entwickeln könnten. Dieser wurde in einer weiteren Bestimmung von *remediation* wie folgt weiter ausgeführt.

"[D]igital media that strive for transparency and immediacy (such as immersive virtual reality and virtual games) also remediate. Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response. Transparent digital applications seek to get to the real by bravely denying the fact of mediation; digital hypermedia seek the real by multiplying mediation so as to create a feeling of fullness, a satiety of experience, which can be taken as reality. Both of these moves are strategies of remediation" (S.53). [27]

Transparente und hypermediale Medien seien die zwei Seiten des gleichen Bedürfnisses, nämlich hinter der Repräsentation das Reale zu erreichen. Das Reale in diesem Sinne sei keine metaphysische Kategorie, sondern bestimme sich im Zuge der unmittelbaren, vorwiegend emotionalen Reaktion auf das Gesehene. Transparente Medien befriedigten dieses Bedürfnis, indem die Tatsache der Medialität negiert werde, etwa durch Bilder, für die beansprucht werde, ein unmittelbares Abbild der Welt zu sein, ein transparentes Fenster, ähnlich wie das Trompe-l'OEil. Durch digitale Hypermedien hingegen werde das Reale gesucht, indem die Medialisierung vervielfacht würde, um ein Gefühl der Fülle, der Sättigung der Erfahrung zu erreichen, die dann als Realität angesehen werden könne. [28]

Mit BOLTER und GRUSIN gesprochen geht es bei Hypermedialität also vornehmlich um Immersion, um eine Steigerung von Präsenz und um ein Spiel mit Täuschung und Offenbarung in Bezug auf die Medialität der Darstellung –

oder aber um Offenbarung gerade durch ein Spiel mit der Täuschung, könnte man hinzufügen. Dieser Aspekt scheint für Social Media besonders relevant zu sein und ist – wie ich zeigen werde – auch für das Verständnis von Richards Bilderwelt wesentlich. [29]

In diesem Sinne kann dann noch einmal gefragt werden: Was bedeutet eine *gesteigerte Medialität* für die Bestimmung von Bildern als "Membran zwischen uns und der Welt" (KENTRIDGE 2016 [2014], S.21f.)? Verlieren hypermediale Bildzusammenstellungen ihre Referenz zu Außerbildlichem – sei es zur äußeren Welt, sei es zum jeweiligen Innenleben der Individuen – und werden sie gänzlich selbstbezüglich, indem sie in der Seherfahrung und Realitätskonstitution der Bildproduzent*innen wie auch der Betrachter*innen in unendlichen medialen Signifikationsketten verloren gehen?¹⁷ Wenn aber an der Vermittlungsfunktion von Medien prinzipiell festgehalten wird, so müsste das auch für Hypermedialität gelten. Denn wenn Medien generell *etwas* vermitteln, macht das – auch in gesteigerter Form – nur Sinn, wenn es *etwas* zu vermitteln gibt, was zumindest annäherungsweise bestimmt werden kann, auch wenn sich dieses *Etwas* durch hypermediale Darstellungsweisen dem Zugriff zu entziehen scheint. Denn die "Rede von Medien [ergibt] nur dort Sinn [...], wo von einer medienunabhängigen Realität ausgegangen wird, zu der uns die Medien Zugang verschaffen" (BLANK 2004, S.254). Verweist Hypermedialität im Sinne von BOLTER und GRUSIN (1999) in besonderer Weise auf schwer Fassbares und Darstellbares? Evozieren Medien möglicherweise eine spezifische Realitätswahrnehmung und -erfahrung und machen gerade dadurch etwas in bestimmter Weise transparent, das ohne sie verborgen geblieben wäre? Ist mit Hypermedialität gar der Versuch verbunden, durch gesteigerte mediale Referenzen Komplexität zugänglich werden zu lassen bzw. sie zu steigern, oder aber, sie durch vielfache, sich überlagernde mediale Referenzen zu verschleiern oder zu verstellen? Steigert Hypermedialität das jedem Medium innewohnende Changieren zwischen Transparenz und Opazität (KRÄMER 2010), zwischen Distanzierung von und Verbindung mit der Welt (CASSIRER 1994b [1954]; WARBURG 1988), zwischen Realität und Fiktion bzw. Imagination (BOEHM 2007) lediglich in bestimmter Art und Weise? Die Formen der Selbstpräsentation in Social Media scheinen geeignet, diesen Fragen nachzugehen und sie sozialtheoretisch zu erkunden. [30]

Einen Ansatzpunkt hierfür bietet das Konzept der *Hyperritualisierung*, welches GOFFMAN (1981 [1979]) in seiner Analyse von Werbebildern entwickelt hat und das für die Bestimmung von Hypermedialität herangezogen werden könnte. Nach GOFFMAN sind Bilder insofern immer in die Sozialwelt eingebettet, als innerhalb sozial geteilter Rahmen bestimmt wird, was in ihnen wie wahrgenommen und verstanden wird (S.45-103). Ihm zufolge konstituiert sich die Face-to-Face-

17 Bei Signifikationsketten ist der Ausgangspunkt der Medialisierung oft nicht mehr auszumachen, weil sich dieser in einem unübersehbaren Netz von Bedeutungen verlieren kann, so William J.T. MITCHELL (2008). Ein anschauliches Beispiel aus der Berichterstattung zur Bombardierung Belgrads 1999 durch die Nato seitens CNN und dem serbischen Fernsehen ist bei Nicholas MIRZOEFF (2002) zu lesen. Entsprechend muss, so diese Argumentationslinie, die jeweilige *diskursive* Funktion der jeweiligen Signifikationsbezüge rekonstruiert werden. Aus bildtheoretischer Perspektive ginge es dann – wie in meinem Beispiel – vor allem darum, die *präsentative* Funktion von ikonischen Bedeutungszusammenhängen zu erkunden und zu rekonstruieren.

Kommunikation über visuelle Formen der (Selbst)Darstellungen im Rahmen ritualisierter Zeremonien der sozialen Interaktion, etwa im rituellen Vollzug spezifischer Gesten, Körperposen, im Benutzen spezifischer Accessoires, um so bestimmte soziale Profile emblematisch anschaulich darzustellen und diese dadurch zugleich performativ hervorzubringen. In *Bilder-Rahmen* werden die in Face-to-Face-Situationen ritualisierten Inszenierungen wiederum hyperritualisiert, sprich auf jene Elemente der Situation szenisch, figurativ, gestisch, körperlich verdichtet, die zur Darstellung gebracht werden soll, sodass bei der Betrachtung typisierend erkennbar wird, um was für eine soziale Situation, Konfiguration und Interaktion es sich in der jeweiligen Form der Gestaltung handelt. Anhand der dichotomen Geschlechterkonstruktion in der Werbung hat GOFFMAN dies auch empirisch herausgearbeitet und gezeigt, in welcher Weise mit spezifischen *Idiomen visueller Kommunikation* (siehe auch MÜLLER 2025b) symbolisch "weibliche" versus "männliche" soziale Profile hervorgebracht werden, etwa durch die besondere Art und Weise der Berührung von Gegenständen, der Positionierung auf der Bildfläche, der Stand- oder Liegeposen, mit denen Unter- und Überordnung angezeigt wird und vieles mehr (GOFFMAN 1981 [1979], S.120-322). Diese hyperritualisierten Darstellungen wirken wiederum in Face-to-Face-Situationen zurück, indem durch sie dort die entsprechenden kommunikativen Idiome verstärkt oder auch neue implementiert werden – wie etwa bestimmte fotografische Posen, mit denen auch in Face-to-Face-Interaktionen angezeigt wird, wie man von anderen gesehen werden will. Darüber hinaus wird durch verschiedene Bilder-Rahmen zu erkennen gegeben, ob es sich um ein Abbild, eine Repräsentation oder eine rein bildliche Imagination bzw. Intensivierung der Seherfahrung handelt. Was also im Bild "echt" und was "erfunden", was "Spiel" und was "Realität", was "authentisch" und was "trügerisch", was "Kunst" und was "Alltag", was "Werbung" und was "Politik" ist, wird durch unterschiedliche Bilder-Rahmen wie z.B. Schnappschüsse in privaten Bildbeständen, Werbebilder in Zeitschriften, politische und andere Plakate im öffentlichen Raum u.a.m. angezeigt – es könnte in diesem Sinne auch von unterschiedlichen *Medien-Rahmen* gesprochen werden (siehe ähnlich AYASS 2022, S.457). Dass diese Bilder- oder Medien-Rahmen nicht immer eindeutig sind, sich vielmehr zunehmend vermischen, ist vor allem auf Instagram und TikTok zu beobachten. Auf Instagram wird diese Vermischung explizit und ausgiebig etwa unter Hashtags wie "Instagram versus reality" in bildlichen Gegenüberstellungen thematisiert und verhandelt. [31]

Aus dieser Perspektive zeichnet sich Hypermedialität durch eine mindestens doppelte mediale Rahmung aus. Es geht nicht nur um *einen bestimmten* Bilder-Rahmen im Sinne von GOFFMAN (1981 [1979]), mit dem eine idiomatische visuelle Darstellung (sei es in der Werbung oder in Alltagsbildern) von einer außerbildlichen rituellen Face-to-Face-Situation unterschieden und zugleich in Zusammenhang gebracht werden kann, sondern um eine mehrfache mediale Rahmung durch unterschiedliche, zum Teil auch gegensätzliche mediale Referenzen *innerhalb* eines Bildphänomens, sei dies ein Einzelbild oder eine Bildzusammenstellung. Während hyperritueller Bilder-Rahmen im Sinne von GOFFMAN sozialkommunikativ bereits idiomatisch geworden sind und die Welt visuell lesbar machen (MÜLLER 2025b), indem Betrachter*innen das, was

kommuniziert werden soll, im Wie der bildlichen Gestaltung relativ klar erkennen, trifft das auf Hypermedialität unter Umständen (noch) nicht in der gleichen Weise zu. Während Bedeutungsbezüge von Hypermedialität – BOLTER und GRUSIN (1999) folgend – eher wahrnehmend, immersiv, emotional, mithin *präsentativ* erschlossen werden, geben diese auf der diskursiven Ebene eher Rätsel auf. Denn Hypermedialität spielt mit der Transparenz und zugleich der Intransparenz der Referenz zum Außerbildlichen, mit dessen Offenbarung und Verbergen oder gar Täuschung, indem zunächst eine diskursiv nicht entscheidbare Vielzahl von Wahrnehmungs-, Verstehens- und Antwortmöglichkeiten eröffnet wird. Hypermediale Darstellungsformen verhalten sich möglicherweise umgekehrt wie das Trompe-l'OEil. Sie geben vor, nichts von der Welt zu zeigen und offenbaren aber gerade dadurch etwas, das nicht direkt gezeigt werden bzw. diskursiv erfasst werden kann oder will. [32]

In welcher Weise ein solches hypermediale Spiel mit der Offenbarung und zugleich dem Verbergen den eingangs gezeigten Bildern von Richard zugrunde liegt, soll anhand des Ergebnisses der Analyse seiner Bilderwelt auch im Zusammenhang mit einem narrativ-biografischen Interview plausibel gemacht werden. Wie also lässt sich das bei Richard erkennbare hypermediale Spiel mit den vielfachen Referenzen seiner Selbstpräsentation entschlüsseln, und welchen Bezug hat es zu seiner Lebensgeschichte, die in Form eines narrativ-biografischen Interviews in wiederum anderer medialer Gestalt – zunächst oral in einer Audioaufzeichnung und dann verschriftet als Transkript – vorliegt? [33]

4. Zurück zu Richard als Fallbeispiel

4.1 Struktur- und Montageprinzipien von Richards Bilderwelten auf Social Media

Ich kehre also zu den eingangs gezeigten Fotos von Richard zurück, um diese vor dem Hintergrund der eben dargestellten begrifflichen Überlegungen, die nicht zuletzt auch von diesen Bildern geleitet worden sind, als hypermediale Gestaltungsformen zu interpretieren. Davor sei der Gang der Bildclusteranalysen erläutert, deren Ergebnisse, auf die Fragestellung dieses Beitrages bezogen, im Folgenden vorgestellt werden. [34]

Sowohl Richards Facebook-Alben als auch sein Instagram-Account wurden schrittweise Bildclusteranalysen unterzogen. Bei den Facebook-Alben bildete jeweils ein Album eine erste Untersuchungseinheit. Wir folgten der zeitlichen Chronologie, in der die Alben angelegt worden waren, begannen mit den frühesten und arbeiteten Album für Album Bildtypen und kategoriale Montageprinzipien vergleichend heraus, bis sich eine thematische und stilistische Sättigung einstellte. Danach gingen wir sukzessive alle Alben im Sinne des *Theoretical Samplings* der Grounded-Theory-Methodologie (GLASER & STRAUSS 1967) nach minimalen und maximalen Kontrasten zu den schon analysierten durch, bis wir auf welche stießen, in denen Bildtypen auftauchten, die wir bis dahin noch nicht erfasst hatten. Waren solche Alben identifiziert, wurden sie einer weiteren Bildclusteranalyse unterzogen. Zudem erstellten wir

eine Zeitleiste mit biografischen Daten, die aus dem narrativen Interview extrahiert worden waren, und ordneten die Zeitpunkte der Entstehung der jeweiligen Alben diesen zu. Jene Alben, die in Zeiten biografisch herausragender bzw. verdichteter Ereignisse entstanden waren, sahen wir uns genauer an, um zu prüfen, ob deren detaillierte Analyse neue Erkenntnisse hervorbringen könnte. Die zeitliche Abfolge von Richards Albumaktivitäten erwies sich jedoch weder thematisch noch stilistisch eng an seinem Lebensablauf orientiert. Alben mit Fotos aus früheren Lebensphasen tauchten zum Beispiel zu einem späteren Zeitpunkt auf als Alben mit Fotos aus dem tagesaktuellen Geschehen, und auch innerhalb der Alben variierten die Zeiträume, in denen sie befüllt worden waren. Insofern bildeten die Alben keine zeitlich lineare und chronologisch geordnete Entwicklung von Richards Leben, einschließlich der Art seiner Selbstpräsentation, ab.¹⁸ Vielmehr gaben sie seine Sicht auf sich, seine Erfahrungen und seine (Familien-)Geschichte (Richard veröffentlichte auch mehrgenerationelle Familienalben) zum jeweiligen Zeitpunkt der Albumgestaltung wieder. Gleichwohl ist durch den extrahierenden Vergleich von Fotos aus verschiedenen Alben und Lebensphasen aufgrund ihrer raumzeitlichen und altersbezogenen Indexikalität eine biografische Entwicklung zu rekonstruieren. Darin sind trotz vieler Veränderungen auch Aspekte enthalten, die sich durch nahezu alle Lebensphasen hindurchzogen. Auf diesen liegt in diesem Beitrag der Schwerpunkt. Insofern werden hier bei weitem nicht alle Bildtypen einbezogen, sondern auf jene fokussiert, die am stärksten kontrastieren, nicht zuletzt, weil das dem zentralen Ergebnis der gesamten Analyse entspricht. Denn Richard präsentiert sich sowohl in den Facebook-Alben und verstärkt dann auch auf Instagram durchgehend mit maximal kontrastierenden Aspekten seiner Persona. Zur Analyse des Instagram-Accounts lässt sich ähnliches sagen. Diese Analysen begannen wir mit den ältesten geposteten Bildern in Einheiten von etwa 50 Bildern, bis eine Sättigung eintrat. Die identifizierten Bildtypen und Montageprinzipien wurden dann im Weiteren an allen nachfolgenden Bildern auf thematisch und/oder stilistisch noch nicht erfasste Aspekte geprüft und sukzessive durch weitere Analysen ergänzt. Auch hier zeigte sich, dass Richard Fotos aus früheren Lebensphasen bzw. aus seinem aktuellen Alltagsleben mit theatral inszenierten nahtlos aneinanderreichte, wobei letztere zunahmen, während im Vergleich zu den Facebook-Alben erstere abnahmen.¹⁹

18 Das trifft generell auf alle Alben zu. Auch wenn sie im Großen und Ganzen lebenschronologisch angelegt sind, gibt es thematische Verdichtungen etwa durch zeitliche Überlappungen von Fotos aus verschiedenen Altersphasen, die auf einer Albumseite zusammengestellt worden sind, sowie unterschiedliche Montageprinzipien und Perspektiven je nach Zeitpunkt, wann verschiedene Teile des Albums erstellt wurden und anderes mehr. Anhand eines anderen Beispielfalls wird dies in BRECKNER (2010, S.180-216, 2012, 2013) systematisch rekonstruiert.

19 Im Folgenden werden die Bildtafeln aus Abschnitt 2 absichtlich wiederholt. Ergebnisse von Bildinterpretationen sollten im wissenschaftlichen Diskurs sowohl bildlich präsentiert als auch sprachlich formuliert werden. Sprachlich lässt sich die Polysemie von Bildern nicht einholen, aber auf bestimmte, analytisch relevante Aspekte hinweisen und Zusammenhänge erklären. Die Bildtafeln wiederum dienen dazu, der Interpretation Evidenz zu verleihen und sie zu veranschaulichen, während die präsentative Bedeutungsvielfalt erhalten bleibt, und sollten deshalb möglichst unmittelbar im Textfluss, der sich auf sie bezieht, sichtbar sein (BRECKNER 2012).

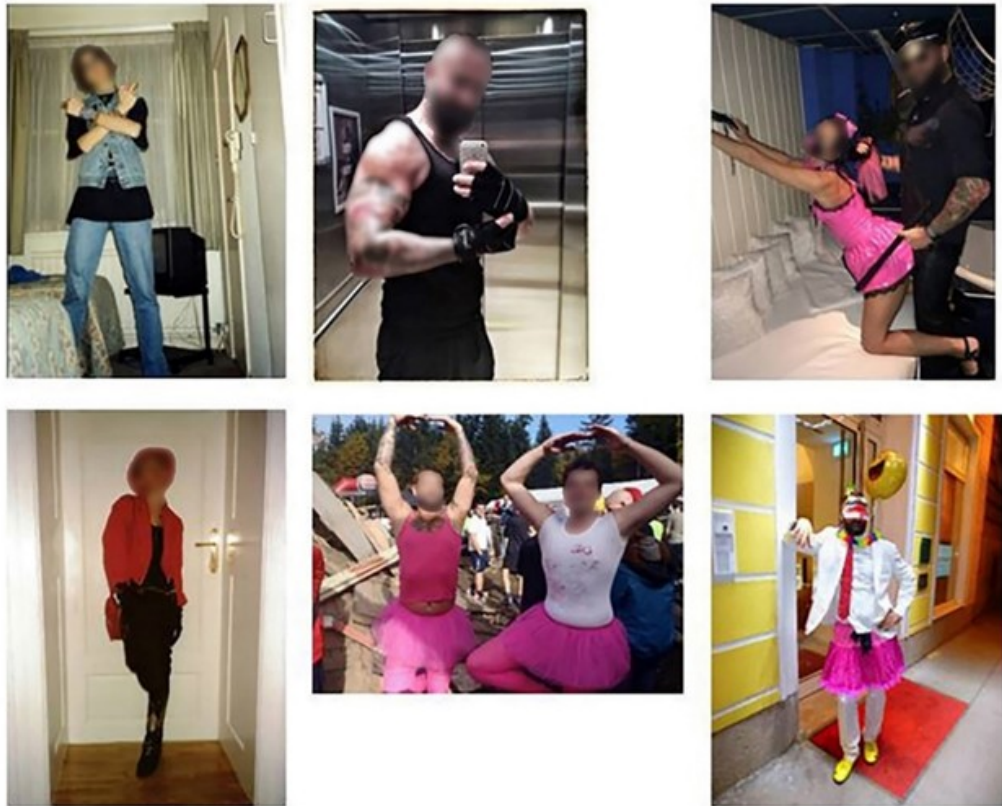


Abbildung 6: Inszenierung kontrastierender Geschlechterpositionen [35]

Der in Abb. 1 (hier Abb. 6) gezeigte Bildtypus einer gegensätzlichen Geschlechterinszenierung in maskulinen (obere Reihe) und femininen Posen (untere Reihe) ist ein wesentlicher Aspekt in Richards Selbstpräsentation über alle Bildbestände hinweg. Das Spiel mit Geschlechterdarstellungen begann Richard in seiner Teenagerzeit (links) und setzte es im Erwachsenenalter fort (Fotos in der Mitte), zunehmend auch mit normativ herausfordernden und irritierenden Geschlechterinszenierungen (Fotos rechte Seite). Bei der Augenbinde im Bild rechts unten etwa handelt es sich um eine scheinbar blutige Monatsbinde – ob eine tatsächlich benutzte oder lediglich eine "Requisite" ist nicht auszumachen. Dass das Outfit insgesamt kein Theaterkostüm ist, war daran zu erkennen, dass Richard dieses bei der Party zu seinem 30. Geburtstag trug. [36]

Die in Abb. 2 (hier Abb. 7) gezeigten Inszenierungen von Sexualität spielen wiederum mit einer provozierenden Obszönität, in denen weiblich zu lesende Körper(teile) bzw. Geschlechtsmerkmale zum Lustobjekt gemacht werden.



Abbildung 7: misogyn sexualisierte Geschlechterszenen [37]

Hier werden Grenzen des *guten Geschmacks* nicht nur ausgelotet, sondern mit der sexistischen Objektifizierung von Frauenkörpern auch bewusst überschritten. Zugleich werden die provozierenden *Machoposen* durch ihre Überhöhung und film-theatrale Inszenierung auch unterlaufen. Nicht zuletzt sind in den beiden linken Fotos Anklänge an die Figur eines übersättigten oder gar überdrüssigen Freiers in einem prostitutiven Zusammenhang zu erkennen. Insgesamt ziehen sich antagonistische Darstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit durch einen Großteil von Richards digitalen Bildbeständen, mit Bezügen zu verschiedenen Phasen seines Lebens. [38]

Die theatrale Inszenierung setzt sich in Bildtypen fort, in denen Richard eine aggressive Seite zeigt, die ebenfalls teilweise ironisch und eben auch hypermedial konterkariert wird (siehe Abb. 3, hier Abb. 8).

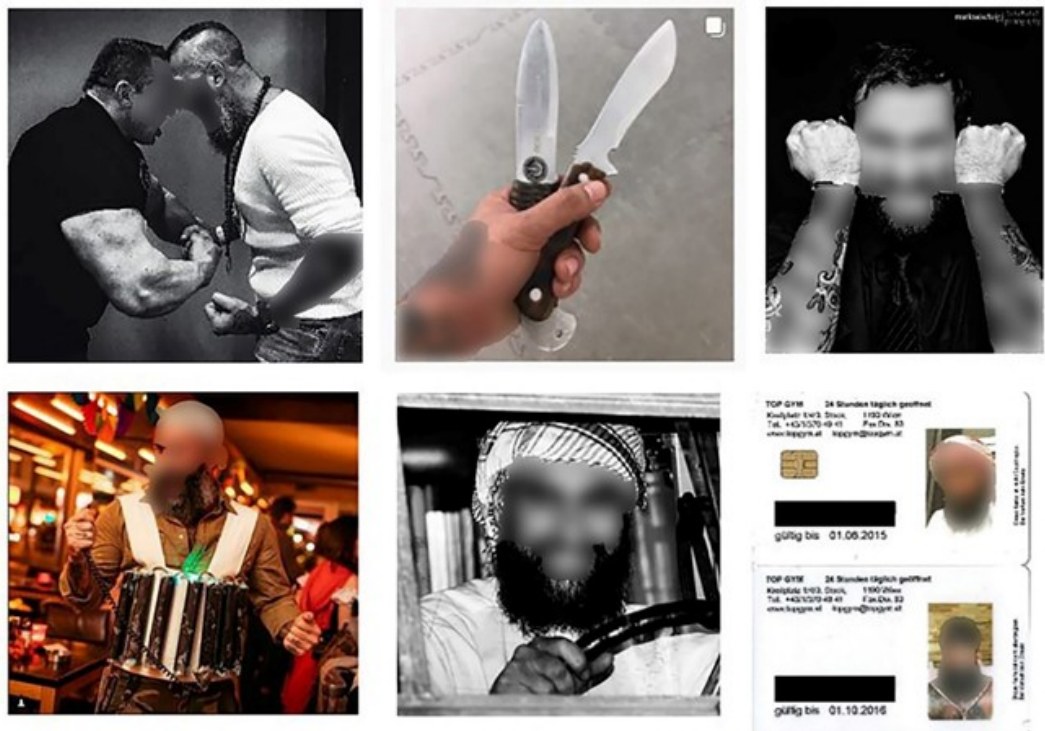


Abbildung 8: provokante Gewaltinszenierungen [39]

Das betrifft zum einen die mit Kampf, Gewalt und Gefangensein assoziierten Bilder (obere Reihe). Die scheinbar professionell arrangierten Fotografien könnten – wie bereits angemerkt – einem Theaterstück oder Film, einem Werbeclip oder Hochglanzmagazin entnommen sein. Das Spiel mit Gewaltinszenierungen findet zum anderen auch in politisch grenzüberschreitenden, maximal provozierenden und an Blasphemie grenzenden Inszenierungen von Terror in einer Täterposition statt (untere Reihe). Diese werden wiederum durch eine Collage von zwei Fitnessstudioausweisen ironisch konterkariert, für die Richard einmal ein Foto im Stil eines *Taliban* und im nächsten Jahr eines von sich in einer Aufmachung als *orientalische Dragqueen* verwendete. Insgesamt stellte Richard mit dieser Art von Fotos eine hypermännlich konnotierte Seite im scharfen Kontrast zu einer queer-femininen regelrecht zur Schau und gab durch die ikonische Übertreibung und professionelle Stilisierung zugleich zu verstehen, all dies nicht allzu ernst zu nehmen. [40]

Das Thema "gespielte Gewalt" war jedoch nicht nur in den (semi-)professionell gestalteten Fotos, sondern auch in Fotografien, die Referenzen zum Alltag aufwiesen, präsent – hier im maximalen Kontrast zur Präsentation fürsorglicher Gesten.



Abbildung 9: "liebevoller Zuwendung" versus "gespielte Gewalt" [41]

Die Gewaltinszenierung ist auch hier gebrochen, denn das Kind (oben rechts) lacht und signalisiert, keine Angst zu haben. Ebenso wird der Tiger durch den Biss in seinen Schwanz (unten rechts) vom angehenden Tiermediziner Richard

nicht ernsthaft gefährdet. Dennoch hinterlassen diese Bilder ein Unbehagen darüber, ob die im *Spaß* gestisch inszenierte Aggression gegenüber dem Kind die Grenze des Spiels einhalten kann oder umgekehrt, der Biss in den Schwanz des Tigers nicht doch zu einer ernsthaften Selbstgefährdung führt. Aus dieser Sicht verringert sich die Distanz zum realen Geschehen, auch wenn durch den inszenierten *Spaß* und *Witz* wieder von ihm abgerückt wird. Der Eindruck der Hypermedialität entsteht nicht zuletzt aus der Zusammenstellung dieser Fotos mit jenen von Richard als fürsorglichem Vater und Tierfreund, die die Frage aufwirft, welche Art der Persona Richard in seinen Bildern zu erkennen gibt. Gerade die Verbindung von Alltagsfotografien von Richard als liebevoller und fürsorglicher Figur mit solchen, in denen er Gewalt mit ihm als Täter theatral inszeniert, lässt seine Selbstdarstellung hypermedial erscheinen. Dadurch wirkt sie ambivalent und nicht zuletzt auch beunruhigend. Denn wären die Fotos rechts als Teil eines Theaterspiels oder Films markiert, wären sie medial als Fiktion eingehegt, ihr Bedeutungsgehalt würde nicht zwischen einem fotografischen Abbild einer in einen gelebten Alltag eingebetteten Szene und reiner Fantasie frei flottieren. [42]

In Abb. 4 (hier Abb. 10) verdichtet sich ein weiterer Bildtypus, mit dem eine Transformation von Richards Körper zum Kunstwerk zu sehen ist – sei es in Form der Präsentation seiner Muskeln und damit seiner harten Arbeit an seinem Körper (der dennoch *gekettet* bleibt), sei es in Form einer Bildfläche für kunstvolle Tattoos, einer Verwandlung zum Tier, oder sei es durch die Inszenierung seines Körpers in hermaphroditischen Darstellungen mit direkten ikonografischen Referenzen zur Welt der Kunst.²⁰

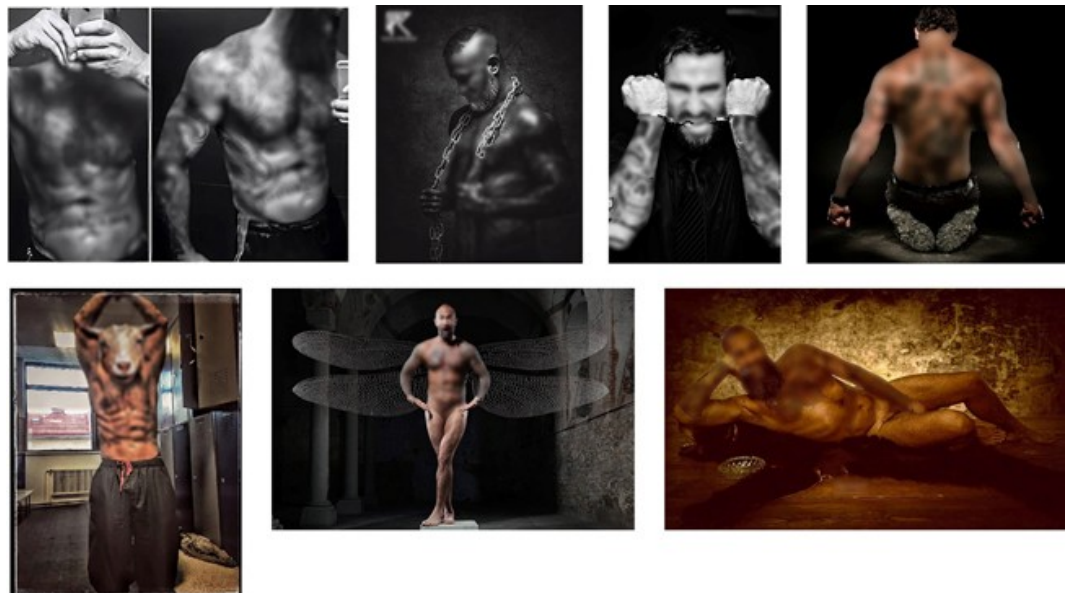


Abbildung 10: Transformation des Körpers zum Kunstkörper [43]

Indem Richard seinen Körper in Kunst verwandelt, transzendiert er seine Gebundenheit an ihn in eine andere Sinnsphäre (SCHÜTZ 1971 [1962]). In der

20 Siehe <https://www.alamy.de/fotos-bilder/r%C3%B6mische-statue-des-hermaphroditen.html?sortBy=relevant> oder <https://www.shutterstock.com/de/image-photo/sleeping-hermaphrodite-roman-copy-greek-original-2516988633> [Datum des Zugriffs: 15. April 2025].

Sphäre der Kunst geht es nicht mehr um seinen physischen Körper, der ihn im Alltag begleitet, sondern um dessen Gestaltungsfähigkeit und Wandelbarkeit zum Bild, mithin um seine symbolische Bildfähigkeit (BELTING 2001). Dieser Bildtypus weist am deutlichsten daraufhin, dass Richards Selbstpräsentation insgesamt als eine Überschreitung eines alltäglichen Sehens zu verstehen ist, als ein *Denkraum*, in den sowohl normative Grenzüberschreitungen in der Darstellung von Geschlechterpositionen und Gewaltverhältnissen als auch künstlerische Inszenierungen seines Körpers eingeschlossen sind. Dass auch das Thema "Körper" – ähnlich wie "Gewalt" – direkte Bezüge zum gelebten Alltag aufweist, wird durch einen weiteren Bildtypus deutlich, der sich unmittelbar auf Richards Leben bezieht: Mit einer Reihe von Bildern thematisiert Richard seine physische Verletzlichkeit.

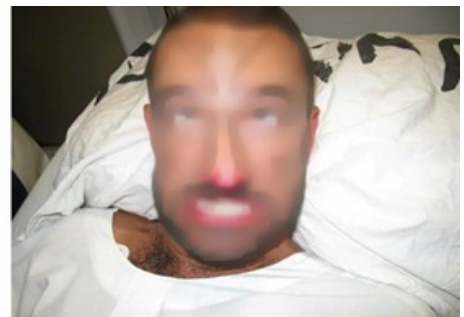


Abbildung 11: Kontrastierung "Verletzlichkeit" versus "Unsterblichkeit" [44]

Fotos, die eine ernsthafte Erkrankung signalisieren (linke Seite) werden mit einer verspielten Grimasse ironisiert (oben rechts). Zum anderen konterkariert Richard die fotografisch festgehaltene Situation seines körperlichen Zustandes im Krankenhaus mit einer Inszenierung seiner Auferstehung vom Hubschrauberlandeplatz (unten rechts) und damit symbolisch mit Unsterblichkeit. Auf die damit verbundene Spannung zwischen Todesnähe und Überlebenswillen weisen viele weitere Fotos.

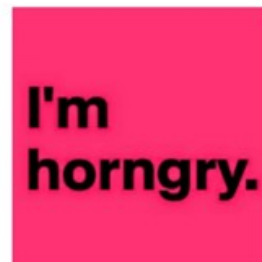


Abbildung 12: Kontrastierung Todesnähe versus Vitalität und Virilität [45]

In diese Kategorie gehören Bilder, in denen Richard sein Gesicht und seinen Kopf mit Bemalungen präsentiert, die wie ein Helm, der vor dem Tod schützen soll, anmuten (oben links). Referenzen zu rituellen Zeremonien und Praktiken von Krieger*innen indigener Stämme überkreuzen sich mit einer in Englisch formulierten modernen Redewendung ("never give up"), mit der Durchhaltevermögen gegenüber einer potenziell tödlichen Niederlage ausgedrückt wird. Fotos in Siegerposen mit betontem Geschlechtsteil (oben rechts) verstärken symbolisch den Kampf- und Siegeswillen und laden diesen zudem mit Virilität auf. Fotos von Toten aus einer Ausstellung zu Aids (Mitte links) kontrastieren als Thanatos wiederum mit einer sprachlichen Behauptung sexueller Potenz, dem Eros (Mitte rechts). Ähnliches gilt auch für die untere Reihe, bei der in einem Bild (unten links) mit einer Schaufel auf ein frisches Grab und mit der Pistole auf einen Gewaltakt verwiesen wird, während sich Richard

demgegenüber (unten rechts) als "Auferstandener" wiederum in Siegerpose inszeniert. Auch hier setzt Richard dem Tod seinen vitalen Überlebenswillen gegenüber. [46]

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Zusammenstellungen von Richards Bildern auf Facebook und auf Instagram muten wie eine facettenreiche Galerie seiner Selbst an (HOGAN 2010), in der er sowohl Werk als auch Kurator ist. Richard präsentiert sich alltagsnah als Vater, Partner und Familienmensch sowie in hyperbolen Darstellungen (MÜLLER 2002) als normative Grenzen überschreitender "Spieler". Thematisch reichen seine Fotografien von der Darstellung liebevoller und fürsorglicher Beziehungen zu Kindern, Familie und Tieren bis hin zu obszönen, sexualisierend-sexistischen Geschlechterdarstellungen sowie schockierenden, nahezu blasphemischen Gewaltinszenierungen. Letztere wirken bedrohlich, zum Teil aber auch witzig, humorvoll und selbstironisch, womit er nicht zuletzt einen reflexiven Blick auf sich selbst demonstriert. Die hoch kontrastive und widersprüchlich erscheinende Selbstpräsentation erweist sich als das wesentliche Montageprinzip (MÜLLER 2016), durch das der gesamte Bildbestand von Richard strukturiert ist. Entscheidend ist hierbei, dass er mit seiner Bilderwelt zwar verschiedene Seiten seiner Persona vielschichtig verhandelt, sie im Kern aber nahezu antagonistisch anlegt: der "Liebevoller" versus der "Aggressive", der "Schwache" versus der "Starke", der "dem Tod nahe Stehende" versus der "Lebendig-Virile", das "Fotomodel" versus der "reale Familienmensch", der "Alltägliche" versus die "Kunstfigur". [47]

Medial schöpft Richard eine große Bandbreite der Möglichkeiten digitaler Fotografie aus: von Aufnahmen, mit denen er alltägliche Szenen dokumentiert über Bildserien, die sich auf ein Ereignis narrativ beziehen, bis hin zu (semi-)professionellen Bildinszenierungen, deren Referenzialität zunächst unklar bleibt. Damit verankert Richard seine Selbstdarstellung zum einen in einer alltagsnahen Normalität und lädt sie zum anderen hoch ikonisch durch vielfache Referenzen zu Theater, Film, Werbung, Kunst und Pornographie mit fiktionalisierten Vorstellungen auf. Dazu gehört die exzessive Verbildlichung seines Körpers in unterschiedlichsten Gestalten in den genannten thematischen Feldern der (sexualisierten) Geschlechter-, Macht-, und Gewaltverhältnisse in der Position der Stärke im Kontrast zu Verletzlichkeit, Todesnähe und Überlebenswillen. Richards Bilderwelt wirkt allein wegen ihrer Fülle immersiv und auf den ersten Blick sehr rätselhaft in Bezug darauf, was genau er damit vermittelt. [48]

Dass das insgesamt auch mit seiner Lebensgeschichte zusammenhängt, deutet sich im Sinne der Portalästhetik (MÜLLER 2018) insofern an, als wir mit Richards Bildzusammenstellungen auf Facebook und Instagram einen Einblick in seine Lebenswelt bekommen, zu der alle Bildtypen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, gleichermaßen gehören. Konkret erschließen sich die Zusammenhänge zwischen Richards Bilderwelt auf Facebook und Instagram und seinem Leben jedoch erst über die Interviews. [49]

4.2 Die Visualisierung eines Lebens in Widersprüchen vor dem Hintergrund biografischer Erfahrungen

Das narrativ-biografische Interview (SCHÜTZE 1983) mit Richard erstreckte sich während zwei Terminen über insgesamt drei Stunden. Die Auswertung erfolgte in mehreren Schritten als biografische Fallrekonstruktion (FISCHER-ROSENTHAL & ROSENTHAL 1997), die in diesem Beitrag allerdings nicht mehr im Detail dargestellt wird.²¹ Nur so viel: Richard wurde mit einer potenziell tödlichen Krankheit geboren und musste von Beginn an um sein Leben kämpfen. Während seiner Kindheit verbrachte er sehr viel Zeit im Krankenhaus oder auf Kur und war bereits im Alter von vier und sechs Jahren mit sexuellen Missbrauchserfahrungen konfrontiert, gegen die er sich mit zunehmender Aggression und körperlicher Gegengewalt wehrte. Seine Eltern und auch andere Erwachsene verstanden den Zusammenhang nicht, sodass Richard nicht nur keine Unterstützung erfuhr, sondern immer wieder bestraft und damit zum Täter gemacht wurde. Mit Aggression und Gewalt gegenüber anderen wie auch gegenüber sich selbst auf seine Not aufmerksam zu machen entwickelte sich – trotz, vielleicht aber auch gerade wegen demütigender Bestrafungen – zu einem Teil seiner Überlebensstrategie. Im Laufe seines Aufwachsens und Erwachsenenlebens wechselten beruflich, finanziell und familiär existenziell bedrohliche, nicht zuletzt auch durch Drogenkonsum befeuerte Krisenphasen, die zeitweise die eigene Prostitution erforderten, um den Unterhalt für sich und seine Kinder abzusichern, mit Phasen der Stabilität, in denen sich familiär und beruflich aussichtsreiche Entwicklungen anbahnten. Aus dem Interview geht hervor, dass Richard in seinem Erwachsenenleben mehrfach kurz davor war, sich umzubringen. Er schaffte es dennoch immer wieder, sich durch Orts- und Milieuwechsel mit einem Neubeginn aus einer *Verlaufskurve* (RIEMANN & SCHÜTZE 1990) herauszuarbeiten. [50]

Richards Präsentation seiner Lebensgeschichte im narrativ-biografischen Interview gestaltete sich als Bewältigungsgeschichte seiner oben genannten Erfahrungen, die seine personale Integrität bedroht hatten. Erzählende, berichtende und zum Teil nur in Andeutungen enthaltene Darstellungen (die auf Nachfragen schließlich ausgeführt wurden) wechselten mit detaillierten Narrationen, wie Richard aus der jeweiligen Situation herauskam und seinem Leben eine neue Wendung geben konnte. Damit verbunden war eine argumentativ und evaluativ geführte Auseinandersetzung mit der Frage, ob er sich als Opfer oder Täter präsentieren muss. Richard betonte mehrmals, dass er den "guten Wolf" in sich gefüttert und damit eine Balance zum "bösen", den jeder in sich trage, hergestellt habe. Die implizite Botschaft seiner Lebenserzählung ließe sich demnach so zusammenfassen: Er sei eigentlich immer wieder das Opfer gewesen, aber ungerechterweise als Täter behandelt und bestraft worden, sobald er sich zur Wehr gesetzt habe. Ihm sei es aber gelungen, sich immer wieder aus schwierigen Situationen, in die er zunächst unverschuldet geraten sei, quasi am eigenen Schopf aus dem Sumpf zu ziehen. Er wisse aber nicht, ob er sich dabei als Opfer oder Täter darstellen müsse. Bei genauerer Analyse wurde

²¹ Eine ausführliche Falldarstellung findet sich in BRECKNER (2025/in Vorbereitung).

zudem sichtbar, dass auch die Erzählweise starke Überzeichnungen und erratische Themenwechsel aufwies. Festzuhalten ist aber, dass Richard gegenüber den Interviewerinnen weder physisch noch sprachlich übergriffig wurde. Auch damit schien er zu demonstrieren, dass er zwar mit körperlichen und normativen Grenzüberschreitungen in seinem Leben mehrmals konfrontiert worden war und diese auch selbst herbeigeführt hatte, sich aber letztlich im Griff behalten habe. [51]

Vor diesem Hintergrund kann Richards visuelle Bildperformance auf Facebook und Instagram auch als *biografische Arbeit* (BRECKNER & MAYER 2023; INOWLOCKI & LUTZ 2000; RIEMANN & SCHÜTZE 1990) verstanden werden, mit der er sich darum bemühte, die antagonistischen Seiten seiner Person, die sich aufgrund seiner Erfahrungen entwickelt hatten und sein ganzes Leben prägten, als vertretbar zu präsentieren, und zwar gegenüber sich selbst wie auch gegenüber anderen. In dieser Weise lassen sich die schockierenden Bilder auf Facebook und Instagram auch als Teil einer Strategie verstehen, neben seiner liebevollen auch seine aggressive und gewaltbereite Seite zu zeigen. Wichtig dabei war, dass das öffentlich geschah, damit (endlich) sichtbar – oder besser: emotional nachvollziehbar – würde, was in ihm vorging. Zugleich inszenierte er Aggression, Wut und Gewalt ikonisch schockierend, theatralisiert und fiktionalisiert, intensivierte dadurch den Eindruck, den diese Bilder hinterlassen und rückten ihn zugleich als "unecht", "übertrieben", etc. wieder von ihm weg. Schließlich schwächte er den Eindruck, dass diese Bilder zu seiner Persona gehören könnten, durch ihre Kontrastierung mit seiner liebevollen Seite ab. Was bleibt, ist Widersprüchlichkeit und Ambivalenz. [52]

4.3 Die Bedeutung von Hypermedialität im Fall von Richard



Abbildung 13: Richards Lebensmotto als generalisiertes Meme-Statement [53]

Hypermedialität ist für Richard seit Beginn seiner Aktivitäten auf Facebook und dann verstärkt auf Instagram ein bewährtes Mittel. Einerseits setzt er Bilder als Schockinstrumente zur Erzeugung von Aufmerksamkeit ein. Andererseits kann sein exzessives und grenzüberschreitendes Bildhandeln, wie befremdlich es auch Betrachter*innen ohne Kenntnis seiner Biografie erscheinen mag, als Teil seiner Überlebensstrategie sowohl in Bezug auf seine körperliche Verletzlichkeit als auch in Bezug auf seine sozialen Demütigungserfahrungen verstanden werden. Bildlich dokumentierte Normalität der eigenen Lebenswelt kontrastiert mit einem Ausloten von Vorstellungen, die über normative Grenzen hinweggehen. Richard nutzt Hypermedialität zur hyperbolischen Darstellung von Erfahrungen, die auf existenzielle Krisen hinweisen (MÜLLER 2002) und in seinem Fall mit Verletzungen seiner körperlichen und sozialen Integrität als biografischer Erlebens- und Erfahrungszusammenhang verbunden sind. Indem er existenzielle Themen in seinen Bildzusammenstellungen – bewusst oder unbewusst sei dahingestellt – aufgegriffen und sich zugleich davon durch theatrale oder ironische Inszenierungen distanziert hat, stellt er in den bildlichen Akten der machtvollen und aggressiven Selbstbehauptung seine körperliche und soziale Integrität her, fordert sie durch die Selbstentblößung aber auch heraus. [54]

In seinem Fall fallen die ausgeprägten Referenzen zu Kunst und Werbung als Potenziale verdichtender Symbolisierung auf, mit denen verbal schwer Artikulier- und Fassbares zum Ausdruck gebracht werden kann. Indem Richard seinen Körper zur Kunstform moduliert, verschieben sich die mit ihm verbundenen Themen in den außeralltäglichen Bereich symbolischer Bilder (SCHÜTZ 1971 [1962]), mit denen Gewalt mit Witz und Ironie bis hin zu Sarkasmus und Blasphemie darstellbar wird, ohne sie als Abbild einer physischen Wirklichkeit verstehen zu müssen. Im Unterschied zur Kunst findet die Verwandlung von Richards Körper in ein Hypermedium jedoch nicht abgelöst von seinem Leben und Leiden statt.²² Vielmehr handelt es sich bei ihm um die Kunst, mit seinen existenziell bedrohlichen Erfahrungen leben zu können, indem er ihnen einen Ausdruck verleiht, ohne zu viel davon preiszugeben und sich dadurch angreifbar zu machen oder sich ausschließlich in eine Opferrolle begeben zu müssen. Die Transzendierung seines Körpers in einen Kunstkörper kann insofern als ein Befreiungsakt aus dessen Versehrtheit und Missbrauch verstanden werden, als ein Versuch, wieder Handlungsmacht zu gewinnen, um den anfänglich fremdbestimmten und später selbst vorgenommenen verletzenden und selbstverletzenden Eingriffen nicht ohnmächtig ausgeliefert zu sein. Den Raum, in welchem Richard Grenzen des Darstellbaren bild-imaginativ provozieren und überschreiten kann, schafft er sich mit seinen schockierenden Bildern in seinen Social-Media-Accounts selbst. Auf Instagram sind solche Bilder im Zusammenhang mit Selbstdarstellungen erwartbar und zum Teil schon nahezu normal. Weil die Schockbilder nur als solche und nicht in Verbindung mit einer Erfahrungsgeschichte gesehen werden können, ermöglichen sie es Richard, mit inszenierten Grenzüberschreitungen etwas von *seiner* mit körperlichem

22 Auch Künstler*innen beziehen sich in vielen Fällen auf eigene Erlebnis- und Erfahrungswelten, beanspruchen mit ihren Werken jedoch, über diese hinauszugehen und etwas Allgemeines zu einem bestimmten Thema oder einer bestimmten Zeit zu erkennen zu geben, sodass Kunstwerke nicht allein aus den Biografien von Künstler*innen zu verstehen sind.

Missbrauch und Gewalt verbundenen Erlebenswelt implizit zu thematisieren, ohne allzu viel davon preiszugeben. Die Hypermedialität erlaubt ihm, sich zu exponieren, ohne sich allzu angreifbar zu machen. [55]

Richard ist in unserem Sample zwar ein spezifischer Fall, bei dem die Hypermedialität besonders deutlich hervortritt. In Verbindung mit anderen Fällen auch aus anderen Altersgruppen konnten wir jedoch einen Typus erkennen, bei dem die bildliche Bearbeitung existenzbedrohender biografischer Erfahrungen mit hypermedialen Selbstdarstellungen zusammenhängt (BRECKNER 2025/in Vorbereitung). Dieser Umgang mit sozial wie körperlich extrem herausfordernden Erlebnissen ist nicht nur Teil einer krisenhaften liminalen biografischen Passage, sondern bestimmt in Fällen wie jenem von Richard weite Teile des Lebens. Die Möglichkeit, die sich auf Social Media zu deren Artikulation eröffnet, ist jedoch von Ambivalenzen geprägt (siehe dazu auch SCHREIBER 2023, 2024b). Die Selbstermächtigung durch das Zeigen von Verletzlichkeit kann nämlich zu einer öffentlichen Bloßstellung und damit zu einer gesteigerten Verletzlichkeit führen.²³ [56]

Biografien in mehr oder weniger tiefgreifenden gesellschaftlichen Transformationsprozessen sind immer auch krisenhaft und sogar gefährdet, weshalb es wenig erstaunlich ist, dass Formen hypermedialer Selbstinszenierung in gegenwärtigen gesellschaftlichen Situationen weltweit nicht nur stark zugenommen haben, sondern – zumindest auf Instagram und TikTok – dominant geworden sind. Gleichwohl muss dann jeweils falltypisch rekonstruiert werden, auf welche Art von Krisen welche hypermedialen Inszenierungen verweisen. Für Richard sind es eindeutig existenzielle Krisen, die eng mit seinem Körper verbunden sind. [57]

5. Bildliche Hypermedialität – ein zweiter Bestimmungsversuch

Was lässt sich aus dieser Fallanalyse und in Verbindung mit den in Abschnitt 3 eingeführten begrifflichen Überlegungen für einen empirisch-konzeptionellen Bestimmungsversuch von Hypermedialität gewinnen? Mit Blick auf Richard als Fall scheint Hypermedialität in Bildern – wie BOLTER und GRUSIN (1999) argumentiert haben – nicht von der Realität wegzuführen, vielmehr offenbart sie eine Wirklichkeit, die hinter vielen, vor allem irritierenden und schockierenden Bilderspielen nur erahnt werden kann und auf den ersten Blick diskursiv nicht fassbar ist. [58]

Zunächst sei noch einmal festgehalten: Hypermedialität teilt mit der Medialität von Bildern ganz allgemein deren Eigenschaft, als "Membran zwischen uns und der Welt" (KENTRIDGE 2016 [2014], S. 21f.), zwischen Realität und Imagination in einem ikonischen *Denkraum* (WARBURG 1988, 2000) präsentativ *etwas* symbolisch zum Ausdruck zu bringen und zu gestalten, was sprachlich-diskursiv schwer oder in dieser Weise gar nicht fassbar ist (BOEHM 2007; CASSIRER 1994a [1942], 1994b [1954]; IMDAHL 1995, 1996 [1980]; LANGER 1984 [1942]).

23 Diesen Gedanken hat die Projektmitarbeiterin Simone FEICHTER bei der Interpretation eines vergleichbaren Falles entwickelt.

Auch Hypermedialität oszilliert zwischen Transparenz und Opazität (BOLTER & GRUSIN 1999; KRÄMER 2010), indem sie einerseits etwas unmittelbar vermittelt, ohne sich selbst als mediale Instanz zu erkennen zu geben bzw. sich andererseits ausschließlich als mediales Phänomen präsentiert. All das tut sie in besonderer Weise, weshalb sie sich als spezifische Medialität abhebt und als solche zu bestimmen ist. Dies soll abschließend in Form von Thesen, die im Weiteren zu prüfen und weiterzuentwickeln wären, geschehen.

1. Das diskursiv schwer Fassbare – bei Richard seine existenziell bedrohlichen körperlichen wie seelischen Verletzungen und sein Umgang damit – äußert sich nicht primär in Form von Mythen und Geschichten (etwa von Einhörnern, Schlangenritualen, Elfenwesen, Jungfrauen, die einen Gottessohn gebären u.a.m.). Es gestaltet sich auch nicht als Verschwörungstheorie in Bezug auf etwas Unbekanntes oder Erlittenes. Vielmehr drückt sich ein diskursiv kaum fassbares *Etwas* in sich überlagernden medialen Referenzen aus – bei Richard im Kontrast zwischen alltäglichen Schnappschüssen, konventionellen Familienfotografien, provozierend theatraisierten Schockbildern in Anlehnung an Werbebilder sowie ikonografischen Referenzen zu Bildern aus dem Bereich der Kunst. Dadurch verschwimmt die Orientierungsfunktion von Bilder-Rahmen (GOFFMAN 1981 [1979]), mit denen sozialkommunikativ Unterscheidungen zwischen Abbild, Repräsentation und fiktionaler Konstruktion kulturell etabliert worden sind. Weil alle von Richard in seiner Bilderwelt aufgerufenen Bilder-Rahmen portalästhetisch zu seiner Selbstpräsentation gehören (MÜLLER 2018), entsteht bei deren Betrachten Unruhe darüber, inwiefern mit den "irrealen" Schockbildern nicht doch auch wesentliche Aspekte seiner außerbildlichen Persona und Lebenswelt präsentiert werden.
2. Diese Unruhe wirkt, zusammen mit der schier unüberschaubaren Menge an Bildern, immersiv (BOLTER & GRUSIN 1999). Betrachter*innen werden entweder immer wieder in diese Bilderwelt hineingezogen, nicht zuletzt mit dem Bedürfnis, klärend verstehen zu wollen, um was es sich dabei handelt, weil die Bedeutungsbezüge sozialkommunikativ eben nicht mehr eingeeht sind. Oder aber man wendet sich von dieser Bilderwelt ab, um die entstehende Unruhe in dieser Weise abwehren zu können (siehe die ersten Kommentare auf Richards Bilderwelt in Abschnitt 2, §18). In beiden Fällen geht es um ein intensiviertes *Bilderleben* mit unklaren Bezügen zu einer außerbildlichen Realität. Aufseiten der Betrachter*innen wird die Konstitution dessen, was in diesen Bildern als Realität zu erkennen bzw. nur zu erahnen ist, in die affektiv-emotionale Reaktion auf sie verlagert. Wären sie als rein filmische oder theatrale Fiktion gerahmt, könnten sie zwar ebenfalls einen Schauer erzeugen, der aber in einer außeralltäglichen Sinnwelt (SCHÜTZ 1971 [1962]) verbleibt und vornehmlich kathartische Wirkung in Bezug auf Ängste aus der Alltagswelt hätte (etwa gegenüber männlich konnotierter Gewalt wie im Beispiel von Richard). So bleibt der Schauer aber Teil der Alltagswelt mit der Unruhe, dass die ikonisch gesteigerte Wut, die Gewalt und der Sexismus nicht nur in einer Bilderwelt, sondern auch unmittelbar und in

ikonisch intensivierter Form in einer außerbildlichen Lebenswelt, also sehr real sein oder werden könnte.

3. Hypermedialität weist auf *etwas* im außerbildlichen Erlebenszusammenhang, das seitens der Bildgestalter*innen in hypermediale ikonische Bildinszenierungen transzendiert worden ist in einer Weise, dass es dort als ein solches *Etwas* kaum zu erkennen ist (im Fall von Richard auf einen massiven sexuellen Missbrauch). Dieses *Etwas* artikuliert und offenbart sich in der hypermedialen Darstellungsweise paradoxerweise gerade dadurch, dass es gezeigt und zugleich verstellt wird, sodass es von Betrachter*innen als "übertriebenen", "unecht" und "fern jeglicher Realität" wahrgenommen und dadurch letztlich nicht wirklich ernst genommen wird. Dies erlaubt den Bildgestalter*innen ein Oszillieren zwischen zwei Bewegungen: sich einerseits als Person zu exponieren, um von anderen wahrgenommen zu werden und zugleich sich zu schützen, indem die hypermediale Selbstdarstellung von der Repräsentation der außerbildlichen Realität der Person wieder wegführt. Im Fall von Richard kann er mit seiner hypermedialen Selbstdarstellung einerseits ikonisch zum Ausdruck bringen, was ihm geschehen, aber bisher nicht wahrgenommen worden war und zugleich das ikonisch Gestaltete durch dessen Theatralisierung von ihm als Person wieder wegrücken. Insofern oszilliert Hypermedialität ganz allgemein zwischen Zeigen und Verbergen bzw. zwischen Offenbaren und Täuschen. Sie spielt mit der Ambivalenz in einer Weise, dass man das Offenbarte nicht als solches erkennt, sondern es als rein mediales Bildereignis missversteht und sich damit über dessen Realitätsgehalt täuscht. Durch ein solches Spiel von offenbarendem Zeigen und medialem Täuschen entsteht das umgekehrte Trompe-l'OEil: Eine hypermediale Bilderwelt will scheinbar nichts von einer außerbildlichen Realität zeigen, offenbart aber gerade dadurch Wesentliches aus einer solchen und täuscht zugleich darüber, überhaupt etwas offenbart zu haben.
4. Wenn die Täuschung funktioniert, erschließt sich der Realitätsgehalt hypermedialer ikonischer Darstellungen auf den ersten Blick zwar präsentativ vornehmlich affektiv und weit weniger im Modus des Erkennens und bedarf deshalb einer genauen Analyse der Elemente, aus denen die jeweilige Darstellung besteht, seien es Einzelbilder und/oder Bildzusammenstellungen. Womöglich erschließt er sich auch nicht immer allein aus den bildlichen Inszenierungen und erfordert wohl manchmal auch eine Triangulation mit anderen damit zusammenhängenden Daten – in Richards Beispiel mit der Analyse einer lebensgeschichtlichen Erzählung. Denkbar ist auch die Ausweitung der Bildanalysen durch eine triangulierende Interpretation der die Bilder begleitenden sprachlichen und gestischen Kommunikation mit Follower*innen, mit der die Ebene der interaktiven Konstitution von Bildbedeutungen erschlossen werden könnte. [59]

Mit Blick auf Social Media lässt sich noch einmal zusammenfassen: Diese haben sich als soziale Arenen (SCHÜTZE 2016; STRAUSS 1993) mit spezifischen hypermedialen Möglichkeiten entwickelt, in denen in der Alltagswelt diskursiv nicht Fassbares in eine Bilderwelt transzendiert werden kann, dort ikonisch intensiviert, zum Teil auch exzessiv ausgelebt wird, nicht zuletzt, um sich von

bedrohlichen Anteilen der Alltagswelt distanzieren zu können. Dazu trägt nicht nur eine sukzessive Auflösung der Sphärentrennung zwischen privat und öffentlich in der Weise bei, dass ehemalige Darstellungsmittel und Bilder-Rahmen, mit denen öffentliche Personen (seien es Schauspieler*innen, Celebrities, Politiker*innen, Werbemodells) präsentiert werden und bei denen die Betrachter*innen nicht erwarten, die "echte" Person "hinter" den Bildern zu sehen (GOFFMAN (1981 [1979])), inzwischen nahtlos auch in die "private" Selbstpräsentation auf Social Media eingegangen sind. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen bildlicher Imagination und außerbildlicher Realität ganz generell, und zwar nicht nur für Betrachter*innen dieser Bildwelten, sondern auch für diejenigen, die sie aktiv gestalten. Dass dies mit unzähligen Hashtags wie "Instagram versus reality" extensiv thematisiert wird, weist darauf hin, dass es hier etwas neu zu verhandelt gilt. Es geht offenbar darum, hypermediale Selbstdarstellungen als spezifische Artefakte zu verstehen, deren Verhältnis zur Realität sozialkommunikativ erst noch zu bestimmen ist. Denn die Spuren von Realität, die sie enthalten, führen nicht nur in eine unendliche Kette medialer Verweisungsbezüge, sondern haben – wie am Beispiel Richard gezeigt werden konnte – ihre Bezugspunkte auch in einer erlebten und gelebten Realität, insbesondere in einer, die mit abbildhaften medialen Repräsentationsmitteln nicht zugänglich ist, sondern eben offenbar hypermedialer Ausdrucksformen bedarf. Möglicherweise sind hypermediale Bildwelten, so wie sie sich vor allem in Social Media entwickelt haben, generell ein Ausdruck dafür, dass eine Unübersichtlichkeit bzw. Unfassbarkeit der Alltagswelt in eine Unübersichtlichkeit der medialen Welt transzendiert wird, um sie dort als beherrschbar erscheinen zu lassen. Offen bleibt, was von einem solcherart intensivierten und unübersichtlichen Bilderleben in die Alltagswelt zurückkehrt: mit Blick auf die Thematik, die im Fall von Richard virulent ist, eine von Gewaltbereitschaft oder gar Gewalttätigkeit durch das Bilderleben kathartisch soweit befreite Subjektivität, dass sie diese in der außerbildlichen Welt "im Griff" hat, wie in seinem Fall, oder aber eine durch bildlich exzessives Ausleben von ikonischen Gewalt- und Machtfantasien umso gewaltbereitere, wie etwa in Fällen terroristischer Akte mit begleitenden, maximal schockierenden Bildinszenierungen. Die verbleibende Ambivalenz in Bezug auf die (Aus)Wirkungen hypermedialer Bilderwelten ist daher ebenfalls Teil ihrer Charakteristik. [60]

Der vorliegende Versuch, Hypermedialität konzeptionell zu bestimmen, basiert zum einen auf einer biografieanalytischen Fallanalyse im Horizont vergleichbarer Fälle aus dem Sample eines Forschungsprojektes (siehe Fußnote 1). Dadurch ist er thematisch mit dem Phänomen der Selbstbehauptung angesichts einer beschädigten Subjektivität verbunden. Um Hypermedialität als Phänomen in einem breiteren sozialen und gesellschaftlichen Zusammenhang erkunden zu können, wären zum einen systematische Vergleiche mit Fällen aus anderen thematischen Zusammenhängen und sozialen Arenen notwendig, wie etwa mit dem Phänomen des Cosplay²⁴ (SONNENMOSER 2025), der technischen

24 Dabei handelt es sich um eine Spielkultur, bei der bestimmte Figuren, in der Regel aus Mangas und Animes, möglichst originalgetreu mit Kostümen, Masken und anderen Accessoires mimetisch nach- und dargestellt werden. Aus Japan kommend, hat sich Cosplay auch in Europa und den USA verbreitet und wird online wie offline praktiziert.

Regulierung von Gefühlszuständen durch Apps (MEISTER, PRITZ, PRZYBORSKY & SLUNECKO 2025), der Pornografie (RAAB, EGLI & STANISAVLJEVIC 2010) oder der politischen (Protest-) Kommunikation (RAAB 2010; STANISAVLJEVIC 2016). Apropos politische Kommunikation: Ein weiterer, sicher sehr ergiebiger Vergleichshorizont, mit dem bildliche Hypermedialität weiter bestimmt werden könnte, wären Bilder aus dem jüngsten US-amerikanischen Wahlkampf und der gegenwärtigen Präsidentschaft, gerade auch im Hinblick auf das Oszillieren zwischen Offenbaren und Verbergen sowie mit der Möglichkeit, diese mit einer Analyse des tatsächlichen Geschehens zu triangulieren. [61]

Danksagung

Den Gutachter*innen und insbesondere auch Michael MÜLLER und Anne SONNENMOSER möchte ich für ihre wertschätzende und motivierende Kritik danken, die mich mit vielen Anregungen weiterdenken ließen und dazu beigetragen haben, den Beitrag erheblich besser zu machen. Alle Irrtümer und Unzulänglichkeiten liegen selbstverständlich bei mir.

Literatur

- Alheit, Peter (1990). *Alltag und Biographie: Studien zur gesellschaftlichen Konstitution biographischer Perspektiven*. Bremen: Universität Bremen.
- Ayaß, Ruth (2022). Interaktion und (digitale) Medien. In Karl Lenz & Robert Hettlage (Hrsg.), *Goffman-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (S.451-459). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Barthes, Roland (1989 [1980]). *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Belting, Hans (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Belting, Hans (2007). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink.
- Benjamin, Walter (1977). *Das Kunstwerk im Zeichen der technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Blank, Stefan (2004). Martin Seel – Medialität und Welterschließung. In Alice Lagaay & David Lauer (Hrsg.), *Medien-Theorien. Eine philosophische Einführung* (S.249-273). Frankfurt/M.: Campus.
- Boehm, Gottfried (1995). Die Wiederkehr der Bilder. In Gottfried Böhm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (S.11-38). München: Fink.
- Boehm, Gottfried (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press.
- Böhme, Gernot (1999). *Theorie des Bildes*. München: Fink.
- Bolter, J. David & Grusin, Richard A. (1999). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chamboredon, Jean-Claude; Lagneau, Gérard & Schnapper, Dominique (1983 [1965]). *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Breckner, Roswitha (2010). *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha (2012). Bildwahrnehmung – Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 37(2), 143-164.

- Breckner, Roswitha (2013). Bild und Biographie – ein Kaleidoskop von Selbstbildern?. In Carsten Heinze & Alfred Hornung (Hrsg.), *Medialisierungsformen des (Auto-)Biographischen* (S.159-180). Konstanz: UVK.
- Breckner, Roswitha (2015). Biography and society. In James D. Wright (Hrsg.), *The international encyclopedia of the social & behavioral sciences* (S.637-643). Oxford: Elsevier.
- Breckner, Roswitha (2017). Zwischen Leben und Bild. Zum biografischen Umgang mit Fotografien. In [Thomas S. Eberle](#) (Hrsg.), *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven* (S.229-239). Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha (2018). Denkräume im Bildhandeln auf Facebook. Ein Fallbeispiel in biographieanalytischer Perspektive. In Michael R. Müller & Hans Georg Soeffner (Hrsg.), *Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation* (S.70-94). Weinheim: Beltz Juventa.
- Breckner, Roswitha (2021). Iconic mental spaces in social media. A methodological approach to analysing visual biographies. In Roswitha Breckner, Karin Liebhart & Maria Pohn-Lauggas (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Analysen von Bild- und Medienwelten* (S.3-31). Berlin: De Gruyter Oldenbourg.
- Breckner, Roswitha (2025/in Vorbereitung). *Biografien in vernetzten Lebenswelten. Soziale Medien als Imaginationsraum der Selbst-Gestaltung* (Arbeitstitel). Wien: Böhlau.
- Breckner, Roswitha & Mayer, Elisabeth (2023). Social media as a means of visual biographical performance and biographical work. *Current Sociology*, 71(4), 661-682, <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/00113921221132518> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Bredenkamp, Horst (2010). *Theorie des Bildakts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Cassirer, Ernst (1994a [1942]). *Zur Logik der Kulturwissenschaften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cassirer, Ernst (1994b [1954]). *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Chalfen, Richard (1987). *Snapshot versions of life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Didi-Huberman, Georges (1999 [1997]). *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont.
- Fischer, Wolfram & Kohli, Martin (1987). Biographieforschung. In Wolfgang Voges (Hrsg.), *Methoden der Biographie- und Lebenslauforschung* (S.25-49). Opladen: Leske + Budrich.
- Fischer-Rosenthal, Wolfram (1995). The problem with identity: Biography as solution to some (post)-modernist dilemmas. *Comenius*, 15, 250-265.
- Fischer-Rosenthal, Wolfram & [Rosenthal, Gabriele](#) (1997). Warum Biographieanalyse und wie man sie macht. *Zeitschrift Für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie (ZSE)*, 17(4), 405-427.
- [Flick, Uwe](#) (2011). *Triangulation. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Foucault, Michel (1983 [1973]). *Dies ist keine Pfeife*. Berlin: Ullstein.
- Frosh, Paul (2015). The gestural image: The selfie, photography theory, and kinesthetic sociability. *International Journal of Communication*, 9, 1607-1628, <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3146/1388> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Frosh, Paul (2019). *The poetics of digital media*. Cambridge: Polity Press.
- Glaser, Barney G. & Strauss, Anselm L. (1967). *The discovery of grounded theory*. Chicago, IL: Aldine.
- Goffman, Erving (1981 [1979]). *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gurwitsch, Aron (1975 [1957]). Das Bewusstseinsfeld. Einleitung. In Carl F. Graumann & Alexandre Métraux (Hrsg.), *Phänomenologisch-Psychologische Forschungen* (S.1-12). Berlin: Walter de Gruyter.
- Hahn, Alois (1982). Zur Soziologie der Beichte und anderer Formen institutionalisierter Bekenntnisse. Selbstthematization und Zivilisationsprozess. *Kölner Zeitschrift Für Soziologie und Sozialpsychologie*, 34, 407-434.
- Hahn, Alois (2000). *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Hirsch, Marianne (2002). *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hogan, Bernie (2010). The presentation of self in the age of social media. Distinguishing performances and exhibitions online. *Bulletin of Science, Technology & Society*, 30(6), 377-386.
- Imdahl, Max (1995). Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (S.300-324). München: Fink.
- Imdahl, Max (1996 [1980]). *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Fink.
- Inowlocki, Lena & Lutz, Helma (2000). Hard labour. The "biographical work" of a Turkish migrant woman in Germany. *The European Journal of Women's Studies*, 7(3), 301-319.
- Kelle, Udo & Kluge, Susanne (2010). *Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Forschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kentridge, William (2012). Six drawing lessons. *Aufzeichnungen von sechs Norton Lectures*, Mahindra Humanities Center, Universität Harvard, MA, USA, <https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8> [Datum des Zugriffs: 5. April 2025].
- Kentridge, William (2016 [2014]). *Sechs Zeichenstunden*. Köln: Walther König.
- Kohli, Martin (1981). Zur Theorie der biographischen Selbst- und Fremdtthematisierung. In Joachim Matthes (Hrsg.), *Lebenswelt und soziale Probleme: Verhandlungen des 20. Deutschen Soziologentages zu Bremen 1980* (S.502-520). Frankfurt/M.: Campus.
- Kohli, Martin (1988). Normalbiographie und Individualität: Zur institutionellen Dynamik des gegenwärtigen Lebenslaufregimes. In Hanns-Georg Brose & Bruno Hildenbrand (Hrsg.), *Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende* (S.33-53). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kohli, Martin (2007). The institutionalization of the life course: Looking back to look ahead. *Research in Human Development*, 4, 253-271.
- Krämer, Sybille (2008). *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille (2010). Medien zwischen Transparenz und Opazität. Reflexionen über eine medienkritische Epistemologie im Ausgang von der Karte. In Markus Rautzenberg & Andreas Wolfsteiner (Hrsg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität* (S.215-225). München: Fink.
- Kramer, Anke & Pelz, Annegret (Hrsg.) (2013). *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Kuhn, Annette & McAllister, Kirsten Emiko (Hrsg.) (2008). *Locating memory. Photographic acts*. New York, NY: Berghahn Books.
- Lacan, Jacques (2016 [1966]). Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs. In Jacques Lacan, *Schriften Band I* (S.109-117). Wien: Turia+Kant.
- Lagaay, Alice & Lauer, David (Hrsg.) (2004). *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt/M.: Campus.
- Langer, Susanne K. (1984 [1942]). *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt/M.: Fischer.
- McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin (1967). *The medium is the message*. Harmondsworth: Ginkgo press.
- Meister, Moritz; Pritz, Sarah Miriam; Przyborski, Aglaja & Slunecko, Thomas (2025) Subjektfiguren der Gefühlsvermessung: zur Bildlichkeit von Mood-Tracking-Apps. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 26(2), Art. 9, <https://doi.org/10.17169/fqs-26.2.4394>.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984 [1961]). Das Auge und der Geist. In Hans Werner Arndt (Hrsg.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays* (S.275-317). Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Mersch, Dieter (2006). *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Mirzoeff, Nicholas (2002). The subject of visual culture. In Nicholas Mirzoeff (Hrsg.) *The visual culture reader* (2. Aufl., S.3-23). New York, NY: Routledge.
- Mitchell, William J.T. (2008). *Bildtheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Müller, Michael R. (2002). The Body Electric. Das Problem autonomer Lebensführung und die kollektive Sehnsucht nach Selbstverlust. In Michael R. Müller, Thilo Raufer & Darius Zifonun (Hrsg.), *Der Sinn der Politik. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Politikanalyse* (S.77-104). Konstanz: UVK.
- Müller, Michael R. (2009). *Stil und Individualität. Die Ästhetik gesellschaftlicher Selbstbehauptung*. München: Fink.
- Müller, Michael R. (2012). Figurative Hermeneutik: Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes. *Sozialer Sinn: Zeitschrift für Hermeneutische Sozialforschung*, 13(1), 129-161.
- Müller, Michael R. (2016). Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für Hermeneutische Sozialforschung*, 17(1), 95-142.
- Müller, Michael R. (2018). Soziale Anschauung in technisierten Umgebungen. Die Fotografie als Medium visueller Sozialkommunikation. In Michael R. Müller & Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), *Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation* (S.95-115). Weinheim: Beltz Juventa.
- Müller, Michael R. (2020). Image clusters. A hermeneutical perspective on changes to a social function of photography. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 21(2), Art. 4, <https://doi.org/10.17169/fqs-21.2.3293> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Müller, Michael R. (2025a/im Erscheinen). *Komplexe Bildphänomene*. Wiesbaden: Springer VS.
- Müller, Michael R. (2025b). Visuelle Idiome. Bebilderungen des sozialen Lebens [60 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 26(2), Art. 31, <https://doi.org/10.17169/fqs-26.2.4444>.
- Nassehi, Armin (1994). Die Form der Biographie. Theoretische Überlegungen zur Biographieforschung in methodologischer Absicht. *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History*, 7(1), 46-63, <https://budrich-journals.de/index.php/bios/article/view/38124/32401> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Overmann, Ulrich (1983). Zur Sache. Die Bedeutung von Adornos methodologischem Selbstverständnis für die Begründung einer materialen soziologischen Strukturanalyse. In Ludwig Friedenburg & Jürgen Habermas (Hrsg.), *Adorno-Konferenz 1983* (S.234-289). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Pohn-Lauggas, Maria (2016). In Worten erinnern, in Bildern sprechen. Zum Unterschied zwischen visuellen und mündlichen Erinnerungspraktiken. ZQF – *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 17(1-2), 59-80, <https://budrich-journals.de/index.php/zqf/article/view/25543/22334> [Datum des Zugriffs: 18. April 2025].
- Raab, Jürgen (2010). Die theatrale Präsentation der Macht. Über die Inszenierung politischen Handelns in den audiovisuellen Medien. In Ulrike Landfester & Caroline Pross (Hrsg.), *Theatermedien. Theater als Medium – Medien des Theaters, Facetten der Medienkultur* (S.165-188). Bern: Haupt.
- Raab, Jürgen (2012). Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 37(2), 121-142.
- Raab, Jürgen; Egli, Martina & Stanisavljevic, Marija (2010). Purity and Danger 2.0. Grenzüberschreitungen und Grenzziehungen der Internetpornographie. In Jörg Metelmann (Hrsg.), *Porno-Pop II. Im Erregungsdispositiv* (S.191-210). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Riemann, Gerhard (2003). A joint project against the backdrop of a research tradition: An introduction to "doing biographical research". *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 4(3), Art. 18, <https://doi.org/10.17169/fqs-4.3.666> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Riemann, Gerhard & Schütze, Fritz (1990). Trajectory as a basic theoretical concept for analyzing suffering and disorderly social processes. In David R. Maines (Hrsg.), *Social organization and social processes* (S.333-357). Hawthorne, NY: Aldine.
- Rose, Gillian (2010). *Doing family photography. The domestic, the public and the politics of sentiment*. Farnham: Ashgate.
- Rosenthal, Gabriele (1995). *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte: Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt/M.: Campus.

- Rosenthal, Gabriele (2004). Biographical research. In Clive Seale, [Giampietro Gobo](#), Jaber F Gubrium & David Silverman (Hrsg.), *Qualitative research practice* (S.48-64). London: Sage, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56725> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Schreiber, Maria (2015). Freundschaftsbilder – Bilder von Freundschaft. Zur körperlich-ikonischen Konstitution von dyadischen Beziehungen in Fotografien. In [Ralf Bohnsack](#), Burkard Michel & Aglaja Przyborski (Hrsg.), *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis* (S.241-260). Opladen: Barbara Budrich.
- Schreiber, Maria (2020). *Digitale Bildpraktiken. Handlungsdimensionen visueller vernetzter Kommunikation*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schreiber, Maria (2023). #strokesurvivor on Instagram: Conjunctive experiences of adapting to disability. *MedieKultur. Journal of Media and Communication Research*, 39(74), 50-72, <https://tidsskrift.dk/mediekultur/article/view/132468/181725> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Schreiber, Maria (2024a). Text on Instagram as emerging genre: A framework for analyzing discursive communication on a visual platform. *Studies in Communication Sciences*, 24(1), 141-157, <https://www.hope.uzh.ch/scoms/article/view/3882/3472> [Datum des Zugriffs: 27. März 2025].
- Schreiber, Maria (2024b). "I started the day iust crying for 2 hours straight": Bewältigung von Krankheitserfahrung auf Instagram". In Bettina Völter, Michael R. Müller & Lena Inowlocki (Hrsg.), *Bild und Biographie* (S.215-226). Opladen: Barbara Budrich.
- Schütz, Alfred (1971 [1962]). Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft. In Alfred Schütz. *Gesammelte Aufsätze, Bd 1. Das Problem der sozialen Wirklichkeit* (S.237-411). Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Schütze, Fritz (1981). Prozeßstrukturen des Lebensablaufs. In Joachim Matthes, Arno Pfeiffenberger & Manfred Stosberg (Hrsg.), *Biographie in handlungswissenschaftlicher Perspektive* (S.67-156). Nürnberg: Verlag der Nürnberger Forschungsvereinigung.
- Schütze, Fritz (1983). Biographieforschung und narratives Interview. *Neue Praxis*, 3, 283-292, <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/5314> [Datum des Zugriffs: 18. April 2025].
- Schütze, Fritz (1984). Kognitive Figuren des autobiographischen Stegreiferzählens. In Martin Kohli & Günter Robert (Hrsg.), *Biographie und soziale Wirklichkeit. Neue Beiträge und Forschungsperspektiven* (S.78-117). Stuttgart: Metzler, <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/5309> [Datum des Zugriffs: 18. April 2025].
- Schütze, Fritz (1987). *Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien: erzähltheoretische Grundlagen*. Hagen: Kurs der Fernuniversität Hagen.
- Schütze, Fritz (2016). Das Konzept der Sozialen Welt Teil 1: Definition und historische Wurzeln. In Michael Dick, Winfried Marotzki & Harald Mieg (Hrsg.), *Handbuch Professionsentwicklung* (S.74-88). Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Soeffner, Hans Georg (2020). *Bild- und Sehwelten. Visueller Erkenntnisstil und Hermeneutik des Sehens*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Sonnenmoser, Anne (2018). *Phantasma und Illustration. Selbstdarstellung vor den Kulissen moderner Bild- und Massenmedien*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Sonnenmoser, Anne (2025) Bilder-Spiele. Zur Verschränkung von virtuellem Raum und personaler Selbstdarstellung. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 26(2), Art. 31, <https://doi.org/10.17169/fqs-26.2.4447>.
- Stanisavljevic, Marija (2016). Widerständige Kommunikation – Protest im Spannungsfeld von Massenmedien und Ästhetik. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 41(2), 123-148.
- Strauss, Anselm L. (1993). *Continual permutations of action*. New York, NY: De Gruyter.
- Van Dijck, José (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford, MA: Stanford Univ. Press.
- Van Dijck, José (2013). *The culture of connectivity. A critical history of social media*. New York, NY: Oxford University Press.
- Warburg, Aby (1988). *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Warburg, Aby (2000). Einleitung. In Martin Warnke (Hrsg.), *Der Bilderatlas Mnemosyne* (S.3-6). Berlin: Akademie Verlag.
- Wohlrab-Sahr, Monika (1994). Vom Fall zum Typus: Die Sehnsucht nach dem "Ganzen" und dem "Eigentlichen": "Idealisierung" als biographische Konstruktion. In Angelika Dietzinger, Hedwig Kitzer, Ingrid Anker, Irma Bingel, Erika Haas & Simone Odierna (Hrsg.), *Erfahrung mit Methode: Wege sozialwissenschaftlicher Frauenforschung* (S.269-299). Freiburg: Kore.

Zur Autorin

Roswitha BRECKNER ist *Senior Research Fellow* am Institut für Soziologie der Universität Wien, nachdem sie dort bis September 2024 assoziierte Professorin war. Sie entwickelte die "Visuelle Segmentanalyse" als methodischen Zugang zur hermeneutischen Interpretation von Bildern und baute ebendort zusammen mit Eva FLICKER die visuelle Soziologie zu einem Lehr-Schwerpunkt im Masterstudium Soziologie auf. Von 2009-2024 war sie auch Mitinitiatorin und Sprecherin des Forschungsschwerpunktes *Visual Studies* an der Fakultät für Sozialwissenschaften. Zuletzt lag ihr Arbeitsschwerpunkt auf der Analyse von Social Media aus biografieanalytischer Perspektive.

Kontakt:

Prof. (i.R.) Dr. Roswitha Breckner
Universität Wien
Institut für Soziologie
Rooseveltplatz 2, 1090 Wien, Österreich

E-Mail: roswitha.breckner@univie.ac.at
URL: <http://www.soz.univie.ac.at/roswitha-breckner/>

Zitation

Breckner, Roswitha (2025). Hypermediale Selbst-Bilder in Social Media. Biografieanalytische Erkundungen anhand eines Falles bedrohter Subjektivität [61 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 26(2), Art. 17, <https://doi.org/10.17169/fqs-26.2.4426>.