



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Handyvideos

Zur Bild- und Medienästhetik von Katastrophenbildern
in der digitalen Öffentlichkeit

Verfasserin

Isabella Steinmetzler

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

1. Von der mobilen Evolution zur Revolution: Eine Einleitung.....	5
2. Die Videografie der Amateurkultur und das veränderte Kommunikationsverhalten.....	7
2.1 Die Evolution von Kommunikationstechnologien	9
2.2 Das Handyvideo der Attraktionen	9
2.3 Wirklichkeit im Abbild quantitativ grenzenloser Reproduzierbarkeit	11
2.4 Kontemporäre Raumordnung	12
2.5 Präsenz des Videobildes	13
2.6 Kulturtheorie des Mobiltelefons	15
2.7 Medien als Dienstleistung der geschichtlichen Retrospektive	17
2.8 Leitmediale Tendenz	19
2.9 Massencharakter des Mediums Video	20
2.10 Alltagsgegenstand Handy	21
2.11 Mobiles Vlogging: Videojournalismus via Bürgerhandy.....	23
3. Zur medialen Öffentlichkeit der privaten Handyaufnahme: Sensation bis ins Voyeuristische.	25
3.1 Trennlinien zwischen privaten und öffentlichen Größen	26
3.2 Zwischen Visualisierung und Voyeurismus	29
3.3 Triebkraft der Katastrophenaufnahme.....	30
3.4 Zur videografischen Identität der Amateurfilmer/-innen	32
3.5 Selbstinszenierung des Katastrophenerlebnisses.....	33
3.6 Objektivität des Einmaligen	35
3.7 Journalistische Sensationsbrille.....	36
3.8 Transformation des Fernsehens	37
3.9 Das Handyvideo des Spektakels.....	38
4. Migration digitaler Katastrophenbilder.....	40
4.1 Viralität der neuen Medien	41
4.2 Vom Netz ins Fernsehen.....	43
4.3 Spezifität des Mediums Handyvideo	44
4.4 Remediatisierung als permanenter Prozess wechselseitiger Einflussnahme	46

4.5	Intermedialität als das Paradigma der Netzöffentlichkeit.....	48
4.6	Hybridisierung im Zeitalter digitaler Kommunikation.....	50
4.7	Sekundärdiskurs der Handyvideos am Beispiel der Tsunami Katastrophe in Japan 2011.....	53
4.8	Kanalisierung durch Erinnerungsvideos.....	55
5.	Evidenz versus Ästhetik – Ästhetische Erfahrung im Zeichen medialer Entgrenzung.....	57
5.1	Handyvideos als evidenzinduzierendes Beweismittel.....	58
5.2	Selbsterklärende Kraft des Amateurvideos.....	61
5.3	Televisualität.....	62
5.4	Massenmarktnachrichten.....	63
5.5	Attraktivität und Ausbeutung von Handyvideos.....	65
5.6	Authentizität durch Amateurhaftigkeit.....	67
5.7	Zur erkenntnistheoretischen Relevanz des Begriffs »Ästhetik«.....	68
6.	Einfluss medientechnologischer Vermittlung auf die Wahrnehmung von Katastrophen.....	71
6.1	Spezifische Sprechweise der Videozität.....	72
6.2	Von der Ästhetik zur Erkenntnis einer visuellen Kultur.....	74
6.3	Optische Abnutzung der Bilder.....	75
6.4	Das Postulat des Sichtbaren.....	77
6.5	Epistemologischer Umschlag.....	77
6.6	Moderne Sinninstanz.....	79
6.7	Evident-Werden von Wissen.....	79
6.8	Handyvideos als gesellschaftliche Kulturtechnik.....	81
6.9	Referenzfunktion der Handyvideos.....	84
7.	Schlussbemerkung.....	86
	Quellenverzeichnis.....	89
	Abstract.....	104
	Lebenslauf.....	105

1. Von der mobilen Evolution zur Revolution: Eine Einleitung.

Die Videotechnologie der Handykamera, die längst zur Standardausrüstung jedes Mittelklasse-Handys zählt, ermöglicht kostengünstige Videoaufnahmen speziell für Amateurfilmer/-innen. Während die Verkaufszahl von Kamerahandys 2011 zum ersten Mal die eine Milliarde Grenze überschritten hat,¹ bietet das Web 2.0 immer mehr Präsentationsebenen für Amateurfilme. YouTube, Google Video, DailyMotion oder Metacafe: Internet-Videoportale sind Virtuosen alltagskultureller Videoverbreitung. Der zunehmende Gebrauch moderner Kommunikationstechnologien und die Vielfältigkeit neuer netzbasierter Medien gestalten noch nie dagewesene kooperative Verbindungen. Durch die digitalen Filmbilder hat sich nicht nur die Herstellung und Verarbeitung von Film verändert, sondern auch die Möglichkeit der Übertragbarkeit.² Die Fähigkeit der schnellen und grenzenlosen Verbreitung, durch die digitale Bilder wie Softwaredateien über das Internet ausgetauscht werden können, ist die signifikante Eigenart des Mediums Handyvideo.

Das Katastrophenhandyvideo hat eine exzeptionelle Position in konventionellen Massenmedien gefunden, in denen Amateurfilme immer noch selten gezeigt werden. Die mutmaßlich schlechte Filmqualität und die persönlichen Ansichten der Filmemacher/-innen finden dort augenscheinlich keinen Platz. Erst mit dem Internet haben sich für Amateurfilmer/-innen vollkommen neue Wege der Verbreitung eröffnet. Durch die rapide Fortentwicklung auf dem Handysektor hat sich der Gebrauchswert des »mobilen Alltagsmediums«³ verlagert: das Mobiltelefon bildet oftmals nur die Kulisse für MP3-Player, Kamera, Web-Browser und Apps. Die technologische Erweiterung der Handy-Videokamera hat dabei großen Einfluss auf die Videoaufnahme als gesellschaftliche Kulturtechnik, auf die Relevanz des Videobildes in der Gesellschaft und den Nutzen nutzergenerierter audiovisueller Artefakte.

¹ Neil Shah, »Global Camera Phone Sales to Reach 1 Billion in 2011«, *Strategy Analytics*, 25. März 2011.

² Vgl. Yunju Kang, »Digitalisierung und virtuelle kooperative Filmproduktion«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 165-181, hier S. 170.

³ Klaus Peter Treumann. *Medienhandeln Jugendlicher. Mediennutzung und Medienkompetenz. Bielefelder Medienkompetenzmodell*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 177.

Das zeitgemäße Handy kopuliert den Faktor der mobilen Erreichbarkeit des Mobiltelefons mit der permanenten Disponibilität einer Videokamera. Videografieren wird angesichts der andauernden Präsenz der videotechnisch versierten Mobiltelefone zu einer natürlichen Handlung des Alltagslebens. Dabei entsteht eine Fülle an privat gefilmtem Videomaterial. Mit der omnipräsenten Handykamera entstehen willkürliche Videoaufnahmen: nicht mehr das Ausschau halten nach dem besonderen Moment ist maßgebend, sondern das endlose und wahllose Filmen von beiläufigen Ereignissen. Eine kontinuierliche Dokumentation des Lebens wird möglich. Durch die breite Öffentlichkeit, die mit der Visualisierungstechnik der Handykamera ausgestattet ist, ergibt sich die Möglichkeit der massenhaften Bilderproduktion. Die Wahrscheinlichkeit, dass bei einer Katastrophe Betroffene eine Kamera zugegen haben, ist so groß wie nie zuvor; dass die Kamera auch genutzt wird, um das Geschehen zu dokumentieren, ist nur wahrscheinlich.

Der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Videohandy fehlt es bisher an Untersuchungen, die eine Analyse von Handyvideos als kulturelle Praxis der Katastrophendokumentation durchführen. Die Illustration der Auswirkungen von Katastrophenhandyvideos auf die Gesellschaft, ihre Bedeutung in der Bildkommunikation, die neue Form der Videografie und der veränderte Informationsaustausch durch das Mobiltelefon sollen Gegenstand dieser Arbeit sein. Dabei stellt sich die Frage: Welchen Einfluss hat die Visualisierungstechnik der Handykamera auf die Wahrnehmungskonstitution von Katastrophenbildern? Es soll versucht werden, zu reflektieren, wie in einer visuellen Kultur Katastrophennachrichten ausgetauscht werden, welchen Migrationsverlauf Handyvideos erfahren und wie mit ihnen Wissen in den Medien konstruiert wird. Darüber hinaus wird ein Versuch unternommen, zu eruieren, welchen Einfluss die medientechnologische Vermittlung auf die Wahrnehmung der Katastrophe hat. Gibt es eine spezifische Bild- und Medienästhetik von Katastrophenbildern und welche Rolle spielt hierbei der Begriff der Evidenz als obligatorische Funktion des Mediensystems?

2. Die Videografie der Amateurkultur und das veränderte Kommunikationsverhalten

Auf den ersten Blick scheint ein videotechnologischer Diskurs im Jahre 2012 eine mediengeschichtliche Abhandlung zu sein. Der Begriff »Video« wirkt veraltet; seine Bedeutung als technologische Neuerung, die zur Zeit ihrer Formation bestimmte Anwendungen und Vorgänge an und mit Medien verändern konnte,⁴ scheint durch innovative Weiterentwicklungen überholt zu sein.

Der Einfluss der Videokultur ist geschichtlich eminent, als allgemein berücksichtigt wird. Das Spektrum der Videogeschichte reflektiert sich in den stark inhomogenen Anwendungsbereichen des Mediums.⁵ Um als kulturelle Praxis zustande zu kommen, erfordert die technologische Leistungsfähigkeit ein kulturelles Vorstellungsvermögen.⁶ Von der technologischen Perspektive des Mediums hin zum Diskurs im Zusammenhang mit den audiovisuellen Dispositiven Fernsehen und Kino bis hin zu den Ideen der künstlerischen Avantgarde seit den sechziger Jahren entsteht ein Spannungsfeld, in dem sich die Videotechnik repetitiv neu anordnen muss.⁷ Daneben erwacht die Aussicht auf eine Demokratisierung des Film- und Fernsehsystems durch das Potential der preiswerten Herstellung von Videomaterial.⁸

»To me the great hope is that now these little 8 mm video recorders and stuff have come out, some people who normally wouldn't make movies are going to be making them. – Suddenly one day some little fat girl in Ohio is going to be the new Mozart and making a beautiful film with her little father's camera-corder, and for once this whole professionalism about movies will be destroyed forever and it will become an art form.«⁹

In der Videogeschichte hat sich ein dynamisches Verlangen abgezeichnet, das seit der

⁴ Vgl. Rolf F. Nohr, »Video«, *Media Marx. Ein Handbuch*, Hg. Jens Schröter, Bielefeld: transcript 2006, S. 279-296, hier S. 279.

⁵ Vgl. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, »Phänomen Video«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Dies., Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 5-13, hier S. 8.

⁶ William Uricchio, »Storage, simultaneity, and the media technologies of modernity«, *Allegories of communication. Intermedial concerns from cinema to the digital*, Hg. John Fullerton/ Jan Olsson, Rom: John Libbey Publishing 2004, S. 123-138, hier S. 129.

⁷ Vgl. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, »Phänomen Video«, S. 8.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Francis Ford Coppola, *Hearts of Darkness. A Filmmaker's Apocalypse*, Regie: Fax Nahr/ George Hickenlooper/ Eleanor Coppola, Paramount 2007, 1:32; (Orig. Triton Pictures 1991).

Einführung audiovisueller Technologien immer wieder deutlich wird: der Wunsch, dem Ordnungsmodell der Medienmacht ein emanzipatorisches und demokratisches Medium entgegen zu setzen.¹⁰ Neben Francis Ford Coppola wünschten sich unter anderen Jean-Luc Godard und Hans Magnus Enzensberger die Evolution der Videotechnologie zum emanzipatorischen Medium, das eine autarke Gegenöffentlichkeit ermöglicht.¹¹

Waren die ersten Videosysteme für den Laien in den 1970er Jahren noch außergewöhnlich kostspielig, sah man bereits das Potenzial des massenhaften »Bildermachens« durch die breite Öffentlichkeit. Die erwünschte Revolution des bewegten Bildes, in der alle Empfänger/-innen zu möglichen Sendern/Senderinnen werden, fand damals jedoch noch nicht statt.¹²

Die Gestaltung einer Gegenöffentlichkeit – die mit dem Verständnis beginnt, in der vorgefundenen Öffentlichkeit mit seiner Stimme keinen Einfluss zu finden¹³ – stellte das Forschen nach Methoden der Erfassung von »Wirklichkeit« und das Eingreifen in die Gesellschaft, konform mit der Veränderung von »medialen Distributions- und Rezeptionssituationen«¹⁴, in den Mittelpunkt. Diese Videobewegung hat sich mit dem neuen Jahrtausend dezentralisiert¹⁵, während sich die private Verwendung von Video weiträumig entfaltet hat. Mit dem amateurhaften Gebrauch der Handyvideotechnik wird der emanzipatorische Gedanke der Gesellschaftskontrolle durch das individuell hergestellte Gegenbild, das die Öffentlichkeit mobilisieren soll, aufgegriffen.¹⁶ Der laienhafte Einsatz der Kamera, die unvorteilhafte Beleuchtung und der unbedacht gewählte Bildausschnitt realisieren dabei eine unkonventionelle Filmerfahrung, die sich vom ästhetisch gewandten Medienbild abgrenzt.¹⁷

¹⁰ Vgl. Rolf F. Nohr, »Video«, S. 280f.

¹¹ Vgl. Ralf Adelman/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr, »Phänomen Video«, S. 8.

¹² Ralf Adelman/ Rolf F. Nohr, »Almost Dead. Magnetbandaufzeichnung, RAF und Videogesichten, die Geschichte(n) erzählen«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 94-118, hier S. 99.

¹³ Vgl. Thomas Klein, *Frieden und Gerechtigkeit! Die Politisierung der Unabhängigen Friedensbewegung in Ost-Berlin während der 80er Jahre*, Köln: Böhlau 2007, S. 481.

¹⁴ Vgl. Ralf Adelman/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr, »Phänomen Video«, S. 8.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Ralf Adelman/ Rolf F. Nohr, »Almost Dead. Magnetbandaufzeichnung, S. 100.

¹⁷ Vgl. ebd.

2.1 Die Evolution von Kommunikationstechnologien

»Dort wo die Kommunikation am besten ist, wird auch am meisten erfunden.«¹⁸ Mit dieser Perspektive von Régis Debray über die Weiterentwicklung von Kommunikationstechnologien kann die Entwicklung der Videohandys verdeutlicht werden: Bei einer Technologie, die im alltäglichen Leben kultiviert und vollkommen routiniert in Anspruch genommen wird, wie es bei dem Mobiltelefon der Fall ist, werden neue Anforderungen an die technische Weiterentwicklung gestellt. Ergo hatte das Handy seine Funktionen so weit ausgereizt, dass es erst mit der Videotechnologie wieder etwas Neues fand.

Das Mobiltelefon ist zu einem wesentlichen Zubehör unseres Alltags und damit Bestandteil unserer Identität geworden. Es ist ein symbolisches und technisches Artefakt, bei dem die Hülle und die technologische Ausstattung eine maßgebende Rolle spielen. Der Gebrauch des Handys ist ein Mittel zur Identifikation geworden. Während der Gebrauchswert des Telefonierens an Bedeutung verloren hat, sind die Zusatzfunktionen in den Vordergrund getreten. »Produkte werden nicht mehr als Mittel zu einem bestimmten Zweck offeriert, sondern als Selbstzweck.«¹⁹

2.2 Das Handyvideo der Attraktionen

Das Mobiltelefon ist ein universelles Kommunikationsmedium. Immer parat, immer einsatzbereit. Die Wirkungsfähigkeit dieser ganz neuen Medienform, die sich in den letzten zehn Jahren entwickelte, beruht auf ihrer Unkompliziertheit, Ereignisse festzuhalten und Bilder präsentieren zu können. Als 2002 mit dem Nokia 3650 das erste Mobiltelefon mit integrierter Video-Funktion vorgestellt wurde,²⁰ war nicht auszudenken, welches Ausmaß an Popularität das neue Medium erfahren würde. Die von Laien gedrehten Video-Kurzfilme haben sich als progressive mediale

¹⁸ Régis Debray, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, Rodenbach: Avinus 1999, S. 302; (Orig. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard 1992).

¹⁹ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main/ New York: Campus 1995, S. 13; (Orig. 1992).

²⁰ Das Nokia 3650 wurde 2003 auf dem internationalen Markt veröffentlicht. Vgl. Michael Walker, *The Mobile Revolution*. Vortragsunterlagen WHO-Workshop, Geneva: WHO Base Stations & Wireless Networks Juni 2005.

Gestaltungsweise etabliert.²¹

Jede Generation hatte ihr eigenes Filmformat, doch keines war auf den ersten Blick betrachtet dem Ursprungsformat der Tatsachenreportagen der Brüder Lumière so ähnlich wie das aktuelle Mobile Movie Format. Sowohl das Katastrophenvideo als auch das frühe Kino bilden wirklichkeitsgetreue Abrisse der Alltäglichkeit, die speziell dazu dienen, Bilder von fremden Lebensbereichen dem Publikum sichtbar zu machen.²²

Gestalterische Ähnlichkeiten von Handyfilm und frühem Film werden vor allem durch die nicht intendierte »Illusion eines geschlossen diegetischen Raums« deutlich.²³ Die Amateurvideografen/Amatervideografinnen leugnen die Gegenwart der Kamera nicht, sondern richten sich immer wieder direkt an sie.

Das Kino vor 1906 hatte keinen narrativen Charakter in Hinsicht auf die Entwicklung eines Plots und einer Storyline. Vielmehr war das Erlebnis, sich einen Film auf Jahrmärkten anzuschauen, ein Gesamtspektakel, bei dem die Technologie und die Gelegenheit der Aufnahme im Vordergrund standen. Die kurzen Filme erstreben die schnelle Reaktion, bei der die Sichtbarkeit von Bewegung, ein attraktiver Schwerpunkt und der schockierende Augenblick die wesentliche Rolle spielen. Die Anfänge beider Künste, die sich durch die von Fernand Léger beschriebene Eigenschaft »etwas zu zeigen«²⁴ auszeichnen, liegen zu Beginn eines neuen Jahrhunderts und die Analogien in der Entwicklung der Unterhaltungsindustrie der letzten beiden Jahrhundertwenden sind auffallend. Besonders die exhibitionistische Eigenschaft beider Künste und der Schwerpunkt des unmittelbaren Reizes machen sie für die Masse interessant.

²¹ Vgl. Sascha Koesch/ Robert Stadler, »Handy-Videos. Vom Schmuddelclip zum Filmfest«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/netzwelt/mobil/0,1518,428428,00.html>, 24.05.2011.

²² Der in diesem Sinn von Tom Gunning geprägte Begriff des »Cinema of Attraction« legt mit Hilfe der ungleichen Beispiele von »Tatsachenreportage« und »nichtaktuellen Film« – Lumière und Méliès – dar, wie das frühe Kino gerade nicht von narrativen Elementen geformt war. Verknüpft mit der von Sergej Eisenstein ausgereiften Definition der »Attraktion« und der von Fernand Léger beschriebenen Fähigkeit »etwas zu zeigen«, charakterisiert er dieses frühe filmische Konzept als »Kino der Attraktionen«; Vgl. Tom Gunning, »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«, *Meteor 4*, 1996, S. 25-34, hier S. 27; (Orig. »The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Hg. Thomas Elsaesser, London: British Film Institute 1990, S. 56-62).

²³ Vgl. Frank Kessel, »Anmerkungen zur Geste im frühen Film«, *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg. Reinhold Göring/ Timo Skrandies/ Stephan Trinkaus, Bielefeld: transcript 2009, S. 75-82, hier S. 78.

²⁴ Vgl. Tom Gunning, »Das Kino der Attraktionen«, S. 27.

»Der Enthusiasmus der frühen Avantgarde für den Film stand zumindest teilweise in Zusammenhang mit einer um die Jahrhundertwende gerade entstehenden Massenkultur, die einer mit den traditionellen Künsten nicht vertrauten Zuschauerschaft neue Reize bot.«²⁵ Dieser für Gunning so wichtige Verweis zum »Kino der Attraktionen« ist sowohl für das frühe Kino als auch für das Vermögen des Handyvideos zutreffend. Die Formate bestehen durch die Attraktion. Das Erproben des technisch Möglichen und der Fortschritt der Technik stehen hinter der großen Massenbegeisterung für den Film und das Video. Im Gegensatz zum Kino der Attraktion weisen Handyvideos auch klare voyeuristische Aspekte auf, die Gunning dem narrativen Kino zuschreibt.²⁶

2.3 Wirklichkeit im Abbild quantitativ grenzenloser Reproduzierbarkeit

»Die Tatsache, daß jede als »gebotene« uns angebotene und so gekaufte Ware wiederum Bedürfnisse birgt, die *unsere* Bedürfnisse werden, stellt den *Klimax des Matrizenphänomens* dar. Denn *unsere Bedürfnisse sind nun nichts anderes mehr als die Abdrücke oder die Reproduktionen der Bedürfnisse der Waren selbst.*«
– Günther Anders²⁷

Die Gegebenheit, dass nicht nur unsere Erfahrungen durch erworbene Dinge vorgeformt werden, sondern sogar unsere Bedürfnisse modelliert werden, stellt für Günther Anders die Maximalleistung der Matrize dar.²⁸ Die Matrizen prägen aber nicht nur die Menschen, sondern auch die Welt an sich. Artificielle Entwürfe der Welt, die als deren Reproduktion die Öffentlichkeit erreichen, formen die Rezipienten/Rezipientinnen, deren Weltbild und die reale Welt selbst. Das bedeutet, dass »die Prägung einen bumerang-haften Effekt hat; daß die Lüge sich wahrlügt, kurz: *daß das Wirkliche zum Abbild seiner Bilder wird.*«²⁹

»In the media world, the world as event disappears and becomes a mere image, a spectacle and likewise a phantom. [...] The higher the fetish character of an image, the

²⁵ Tom Gunning, »Das Kino der Attraktionen«, S. 30.

²⁶ Vgl. ebd., S. 27.

²⁷ Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: Beck 2002, S. 178; (Orig. 1956). [Hervorhebung im Original].

²⁸ Vgl. ebd., S. 179.

²⁹ ebd. [Hervorhebung im Original].

more is paid for this image as a good«³⁰. An jenem Zeitpunkt, an dem das Reproduzierte gesellschaftlich wichtiger wird als das Original, muss das Ereignis als Bild und nicht als Realität überzeugen. Die Erscheinung der Katastrophe ist eine Reproduktion, die auf massenmedialen Richtlinien aus Film und Fernsehen beruht.³¹

Die obligatorische mediale Wiederholung des Videomaterials basiert auf der Absicht, einen früheren Zustand der Katastrophe aufzuarbeiten.³² Die »Ware« – das Handyvideo – ist umso realer, in je mehr Medien sie aufgenommen und abgehandelt wird: »*Realität wird durch Reproduktion produziert; erst im Plural, erst als Serie, ist ›Sein‹.*« Anders formuliert: »Einmal ist keinmal; das nur Einmalige ›ist‹ nicht; der Singular gehört noch zum Nichtsein.«³³

Die Verbreitung der Fotografie als Phänomen der breiten Masse war für Anders wie auch für den Sozialphilosophen Walter Benjamin die Antwort auf die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit.³⁴ Das Vorhandensein und die Begegnung mit Einmaligkeiten »irritiert«³⁵. Erst durch das erlernte Verfahren der Bilderproduktion und dem damit verbundenen Wachstum der produzierten Bildmenge wird diese Irritation aufgehoben.³⁶

2.4 Kontemporäre Raumordnung

Nach Gilles Deleuze weisen digitale Bilder nichts mehr außerhalb des Bildfeldes auf, sie besitzen somit kein »hors-champ«³⁷; »vielmehr haben sie eine Vorder-, und eine

³⁰ Peter Weibel, »Pleasure and the Panoptic Principle«, *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Hg. Thomas Y. Levin/ Ursula Frohne/ Peter Weibel, Cambridge: MIT Press 2002, S. 206-223, hier S. 211.

³¹ Vgl. ebd., S. 211.

³² »The images of political and social catastrophes are nearly always repeated, almost manically, and become visual symptoms of politics' degradation to rituals of instincts.« Vgl. ebd.

³³ Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 180. [Hervorhebung im Original].

³⁴ Vgl. Jürgen Müller, »Laienfilme und textuelle Produktivität«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 213-228, hier S. 217.

³⁵ Günther, Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 179.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Durch das zweidimensionale Filmbild wird der Eindruck eines dreidimensionalen Raumes erzeugt. Der Bildraum, der als »champ« bezeichnet wird erstreckt sich in die Breite und die Tiefe. Er endet insoweit er als Teil räumlicher Wirklichkeitsillusion wahrgenommen wird nicht. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 338f.

Rückseite, die sich umkehren, aber nicht übereinander legen lassen«.³⁸ Analog verfügen sie über die »Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen«. Sie befinden sich im Gefüge einer »fortlaufenden Reorganisation, bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann«. Das digitale Bild ist ein im Entstehen begriffenes Bild, das eine neue Raumorganisation entfaltet, während die alte Raumorganisation ihre privilegierten Richtungen verliert. Es formt einen unbestimmten Raum, der beständig seine Perspektive verändert. Der digitale Bildschirm – oder wie bei Deleuze die Leinwand – stellt eine »Informationstafel dar, eine undurchsichtige Oberfläche, auf der die »Daten« verzeichnet sind. Information tritt an die Stelle der Natur, und die Überwachungszentrale, das dritte Auge, ersetzt das Auge der Natur«³⁹.

Die Wandelbarkeit der Videobilder, der ständige Wechsel von Koordinaten und Blickwinkeln, die konstante Bewegung der Komponenten, so dass zu keiner Zeit ein Subjekt oder Faktor langfristig in der Haltung des »Interpretierenden« bleibt, kann das Videobild davon abhalten, in den Aufbau einer Narration eingebunden zu werden.⁴⁰ Diese Möglichkeit – digitale Bilder thematisch ganz »ohne Interpretation« lesen zu können – hat bereits Fredric Jameson erkannt.⁴¹ Auch er führt das Potenzial der Bilder, traditionellen Interpretationsversuchen ausweichen zu können, auf deren spezifische Generierung zurück.

2.5 Präsenz des Videobildes

Im Verlauf von weitreichenden historischen Zeitperioden wandelt sich »mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung«.⁴² Die Form, in der sich die individuelle Sinneswahrnehmung realisiert, liegt nicht nur in der Natur des Menschen begründet, sie ist auch geschichtlich

³⁸ Dieses und die beiden folgenden Zitate: Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 338f.

³⁹ ebd.

⁴⁰ Vgl. Christa Blümlinger, »Zonen der Transformation. Video als ästhetische Frage des Dokumentarischen«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 44-54, hier S. 48.

⁴¹ Frederic Jameson, »La lecture sans l'interprétation. Le postmodernisme et le texte vidéo«, *Communications* 48, November 1988, S. 105-120, hier S. 116ff.

⁴² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 14; (Orig. 1963).

durch das Medium, in dem sie entsteht, provoziert. »Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.«⁴³

Die moderne Dominanz des Optischen, die Walter Benjamin kritisch untersucht hatte,⁴⁴ nimmt im digitalen Zeitalter zugunsten einer neuen Taktilität, welche die Raumordnungen vollkommen wandelt, ab.⁴⁵ Während »die Dinge so gefährlich nah uns vor die Stirn«⁴⁶ rücken, endet das perspektivische Weltverhalten.⁴⁷ Durch das telematische Tempo von Datenübertragungen weltweit ist die globale Unmittelbarkeit nahezu unbegrenzt.⁴⁸ Jean Baudrillard, der sich in seinen Abhandlungen mit den Zuständen virtueller Kommunikation auseinandersetzt, bei der eine veränderte Perzeption eintritt, schreibt in diesem Kontext über die Videokultur:

»Das Paradigma der sinnlichen, mentalen Wahrnehmung hat sich vollständig gewandelt. Denn jene Taktilität hat nicht den organischen Sinn des ›Berührens‹, sondern bezeichnet bloß das hautnahe Aufeinanderstoßen von Auge und Bild, das Ende der ästhetischen Distanz des Blickes.«⁴⁹

Für Walter Benjamin ist die Aura nicht nur ein Merkmal des einzigartigen Kunstwerkes, sondern ebenso ein hervorstechender Aggregatzustand der Sinneswahrnehmung, der sowohl Teilnahme erlaubt, als auch Distanz schafft, die es dem Betrachter ermöglicht, die Welt zu erfahren und zu deuten.⁵⁰ Der Verlust der Aura des Kunstwerkes durch das Reproduktionsmedium Video hat auch die individuelle Wahrnehmung wesentlich verändert:

⁴³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 14.

⁴⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften IV, Kleine Prosa I, Baudelaire-Übertragungen*, Hg. Tillman Roxroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 131.

⁴⁵ Vgl. Christa Blümlinger, »Zonen der Transformation«, S. 52.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Vezensy: ngiyaw eBooks 2011; (Orig. Berlin: Ernst Rowohlt 1928), S. 93.

⁴⁷ Vgl. Christa Blümlinger, »Zonen der Transformation«, S. 52.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Jean Baudrillard, »Videowelt und fraktales Subjekt«, *Philosophien der neuen Technologie*. Hg. Ars Electronica, Berlin: Merve 1989, S. 120.

⁵⁰ Vgl. Wolfgang Kramer, *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt. Zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*, Münster: Waxmann 1998, S. 282.

»Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren ›Sinn für das Gleichartige in der Welt‹ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. So bekundet sich im anschaulichen Bereich was sich im Bereich der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht. Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.«⁵¹

Demnach wurden die modernen Künste durch das Ende der ästhetischen Distanz des Blickes zu einem erneuten Verlust der Aura gelenkt. Entsprechend Benjamins Ansicht, dass das reproduzierte Kunstwerk seine Aura verliert, werden für Baudrillard Erfahrungen durch die technische Reproduktion in den Medien um den Verlust ihrer Aura gebracht. Somit gibt es kein Unikum mehr: »die Dinge sind von Anfang an auf ihre grenzenlose Reproduktion hin angelegt«⁵².

2.6 Kulturtheorie des Mobiltelefons

Medien im Allgemeinen – und das Mobiltelefon im Speziellen – sind von essentieller Bedeutung in den industrialisierten Kulturen. Sie spielen eine »zentrale Rolle in den globalen Gesellschaften der Gegenwart und der Zukunft«.⁵³ Die Konzentration und das komplexe Spektrum in der Anwendung der Informationstechnologien, die erforderlich sind zur Produktion, Reproduktion, Speicherung und Verbreitung von technischen Bildern, sind evident.⁵⁴

Dass mit der Initiierung und Verbreitung neuer Medien gravierende Veränderungen der gesellschaftlichen Kommunikationskultur einhergehen, ist altbewährt: die Etablierung der Schrift, die Einführung des Buchdrucks, die Entwicklung von neuen Informations- und Kommunikationstechnologien.⁵⁵ Es ist der Verlauf der Mediengeschichte, die oft so gedeutet wird, dass die Schrift vom Bild abgelöst wurde und technische Bilder das neue

⁵¹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 15f.

⁵² Jean Baudrillard, *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin: Merve 1992, S. 137; (Orig. *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Galilée 1990).

⁵³ Mark Poster, »McLuhan und die Kulturtheorie der Medien«, *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Hg. Derrick de Kerckhove/ Martina Leeker/ Kerstin Schmidt, Bielefeld: transcript 2008, S. 181-195, hier S. 181.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. Sonja Ganguin, »Medienökologie«, *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Hg. Lothar Mikos, S. 130-140, hier S. 136.

Leitmedium geworden sind.⁵⁶

Aufgrund der Machtstellung der sich exponentiell verbreitenden Medien bei der Konzeption sozialen Lebens eruierte Neil Postman, dass das öffentliche Leben einer »rigorosen Vorherrschaft neuer Medien unterworfen ist«, bei der die Welt von den Menschen immer weniger selbst erfahren, sondern zunehmend über die Medien wahrgenommen wird.⁵⁷ Seine Perspektive stützt sich auf die Interpretation, dass die technischen und medialen Veränderungen zu einem Ungleichgewicht in der Kommunikationskultur führen.⁵⁸

Stützend auf diese These, dass Medien eine soziale Instabilität verursachen, werden sie als »sozialökologische Störfaktoren«⁵⁹ betrachtet. Diese Auffassung bildet den Ausgangspunkt der Medienökologie. Matthew Fuller hat das Phänomen der »Medienökologie«⁶⁰ als evolutionäres Supplement »klassischer Ökologien des Tierischen, Pflanzlichen und Mineralischen«⁶¹ verstanden.

Das Handyvideo fungiert in den modernen Medienkulturen als Interface: es formt eine Schnittstelle zwischen den oft immer noch strikt isolierten Bereichen von Kultur, Gesellschaft und Ökonomie.⁶² Medienkultur stellt ein »universelles System« von Kultur der Verschiedenartigkeit kultureller Systeme gegenüber und grenzt ihre eigenen Identitäten nicht mehr in den kaum noch greifbaren realen, sondern vielmehr in virtuellen, in medialen Räumen, wie sie durch elektronische Medien vorgegeben werden, ab.⁶³

Eine kritische Auseinandersetzung mit der Kultur der Netzöffentlichkeit setzt eine

⁵⁶ Vgl. Sonja Ganguin, »Medienökologie«, S. 136.

⁵⁷ Vgl. Neil Postman, *Die Verweigerung der Hörigkeit. Lauter Einsprüche*, Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 31; (Orig. *Conscientious Objections. Stirring Up Trouble About Language, Technology, and Education*, New York: Alfred A. Knopf 1988).

⁵⁸ Vgl. Sonja Ganguin, »Medienökologie«, S. 136.

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ Vgl. Matthew Fuller, *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge: MIT Press 2005.

⁶¹ Vgl. Mark Poster, »McLuhan und die Kulturtheorie der Medien«, S. 181.

⁶² Stefan Kramer, »Identität aus dem Pappkarton. Der postmoderne Wandel der Bilder und die kulturelle Entmythisierung Chinas«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelmann/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 118-132, hier S. 118.

⁶³ Vgl. ebd.

eingehende Beschäftigung mit digitalen Medien – und in diesem Diskurs im Speziellen mit dem Medium ›Handy‹ – voraus. Die neuen Medienkonfigurationen der Wechselbeziehung zwischen Menschen und digitalen Apparaten bieten Aufschluss zur Erfassung des Globalisierungsverlaufs.⁶⁴

Nicht selten unterliegen moderne Medien einem Stereotyp, dem man Grenzüberschreitung nachsagt. Mitunter in dem für westliche Theorie repräsentativen Gestus, der den Menschen als ein »werkzeugschaffendes Tier« versteht, welches maschinelle Apparate verwendet, um »die Ungemächlichkeiten des menschlichen Lebens zu erleichtern«⁶⁵.

In der kulturwissenschaftlichen Eruierung der Medien hat Marshall McLuhan mit seinen Studien einen prominenten Status erreicht. Trotz der oft vielschichtigen und paradoxen Reflexionen hat er als Erster Medien zum theoretischen Sujet gemacht, als er die »Botschaft« und somit die Wirkung der Medien selbst betonte.⁶⁶

2.7 Medien als Dienstleistung der geschichtlichen Retrospektive

Geschichtsforscher postulieren – ganz im Sinne Vilém Flussers – dass ohne das geschriebene Wort keine Quelle und kein Ausgangspunkt einer Erinnerung an Geschichte besteht. Flusser stellt die Schrift als die Fixierung einer »festen Beziehung zur Vergangenheit« dar. In der Beschreibung der Relation zwischen Schrift und Vergangenheit nimmt der Medienphilosoph selbst einen entschlossenen Standpunkt gegenüber den Historikern ein:

»Der Unterschied zwischen Vorgeschichte und Geschichte liegt nicht darin, dass wir über geschriebene Dokumente verfügen [...], sondern darin, dass es im Verlauf der Geschichte

⁶⁴ Vgl. Mark Poster, »McLuhan und die Kulturtheorie der Medien«, S. 181.

⁶⁵ Francis Bacon, *Über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften*, Hg. Johann Hermann Pflingsten, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966, S. 182; (Orig. Pest: Weingand und Köpf 1783). Vgl. hierzu auch Mark Poster, »McLuhan und die Kulturtheorie der Medien«, S. 181.

⁶⁶ Vgl. Marshall McLuhan, »The Medium is the Message«, *Understanding media. The extension of man*, Hg. William Terrence Gordon, Critical Edition, Corte Madera: Gingko Press 2003, S. 17-36, hier S. 19f; (Orig. New York: McGraw-Hill 1964); Vgl. auch Francis Bacon, *Über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften*, S. 182.

Menschen gibt, die des Lesens und Schreibens kundig sind und dadurch die Welt als ›Werdende‹ erfahren, verstehen und bewerten.«⁶⁷

Flusser zufolge besitzt das Medium der Schrift eine eigene Struktur des Zeitlichen und die Gesellschaft hat ohne das geschriebene Wort keine Geschichte. Jedes Medium entspricht einem bestimmten Charakter der Zeit. Flussers Medientheorie berücksichtigt daher die Eigentümlichkeit jeder medialen Informationstechnologie.⁶⁸

Das Geschichtsbewusstsein, wie es Flusser erfasst – als lineare Form der Wahrnehmung durch die Schrift – ist in eine Schiefelage geraten. Das Buch, einst als kulturelles Leitmedium unangefochten, wird in dieser Funktion nach und nach abgelöst. Die Schrift wird zunehmend von Bildern ersetzt.

Geschichtlich gesehen entsteht die Bildkultur mit der Fotografie⁶⁹. Die Konstruktion einer weltweiten Öffentlichkeit im Sinne der Globalisierung ist ohne die umfangreiche Zirkulation von visuellen Artefakten nicht vorstellbar.⁷⁰ Fotografien haben eine große Tragweite, »mit ihnen werden über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg Werte und Normen, Erfahrungen und Emotionen sowie Politik und Ideologie transportiert«⁷¹.

»Die Erfindung der Photographie bedeutete letztendlich die Geburt einer neuen Sprache, und als solche sollte sie vor allem eine neue Art der visuellen Kommunikation ermöglichen. Die Sprache ist nicht ortsgebunden, und die Flut der photographischen Bilder kennt keine Grenzen. Die Vervielfältigung und Verbreitung dieser Bilder hat eine virtuelle Realität geschaffen, die Teil unserer modernen Lebenserfahrung geworden ist.«⁷²

Ausgehend von Marc Scheps, der die Rolle der Fotografie bei der Entwicklung einer weltweiten Öffentlichkeit als »lingua universalis«⁷³ bezeichnet, kann ebenso das bewegte Handybild als Universalsprache betrachtet werden. Als universelle Bildsprache

⁶⁷ Vilém Flusser, *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Mannheim: Bollmann 1995, S. 63.

⁶⁸ Vgl. Mark Poster, »McLuhan und die Kulturtheorie der Medien, S. 190.

⁶⁹ Vgl. Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1983.

⁷⁰ Vgl. Burkhard Fuhs, »Narratives Bildverstehen. Plädoyer für die erzählende Dimension der Fotografie«, *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, Hg. Winfried Marotzki, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 207-226, hier S. 218.

⁷¹ ebd.

⁷² Marc Scheps, »Die Kunst der Photographie«, *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*, Hg. Marianne Bieger-Thielemann, Köln: Taschen 1996, S. 4-7, hier S. 4f.

⁷³ ebd., S. 5

ebnet sie den Weg für eine globale Kommunikation, die losgelöst von gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Barrieren eine neue visuelle Ästhetik formt.⁷⁴

Diese Bildästhetik fungiert als Kommunikationsträger von Emotionen, die beim Anblick der videografischen Zeugnisse entstehen.⁷⁵ Videografische Katastrophenbilder sind in der Informationsübermittlung besonders wirksam, wenn sie Emotionen hervorrufen oder an sie appellieren. Evaluiert man die Entfaltung einer global gefühlsbetont darstellenden Bildkultur, besitzt die Katastrophenberichterstattung eine Relevanz, die der Kriegsfotografie ähnelt. »Bereits die Geschichte der Kriegsfotografie zeigt, dass mit Fotografien vom Krieg nicht nur Informationen vermittelt, sondern immer auch Emotionen geweckt werden.«⁷⁶ Die Bildsprache der Videos, die eine desolante Aufregung abbildet, wird Teil des Katastrophenverständnisses. Den Videos haftet eine Mehrdeutigkeit an, die sehr unterschiedlich rezipiert werden kann. Das Katastrophenvideo kann »über alle Grenzen und Kulturen hinweg – Reaktionen der Betroffenheit, der Menschlichkeit hervorrufen und die Erkenntnis der Grausamkeit des Krieges bewusst werden lassen«.

2.8 Leitmediale Tendenz

Leitmedien im kulturhistorischen Zusammenhang sind immer kontrafaktisch stabilisiert.⁷⁷ Die Kommunikatoren der einschlägigen Kulturen erfassen den aufklärenden Charakter der Leitmedien auch dann, wenn sie in ihrem persönlichen

⁷⁴ Vgl. Burkhard Fuhs, »Narratives Bildverstehen«, S. 219.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Dieses und das folgende Zitat ebd.

⁷⁷ Die »Kontrafaktische Stabilität« ist eine Terminologie der soziologischen Systemtheorie. Niklas Luhmann hat den Begriff in das systemtheoretische Begriffsfeld der normativen Erwartungen eingeführt. Luhmann verdeutlicht, dass eine Gesellschaft als soziales System Erfahrungen aus dem allgemeinen Umfeld so beschränkt aussucht, dass sie sich gegen diverse Erlebnisse völlig widerstandsfähig machen kann. »Es ist, mit anderen Worten, die prekäre, kontrafaktische Stabilität, die normatives Erwarten sich zumutet, die durch die Schriftform ausgeglichen wird. [...] Das Problem liegt in der Voraussicht auf ein erneutes Interesse an derselben Information und nicht einfach darin, daß Dauerhaftes besser ist als Vergängliches. Und es sind Normprojektionen, an denen dieser Koppelungsbedarf von Jetzt und Später zuerst akut wird [...]«. Niklas Luhmann, *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254f.

Alltagsleben keine wesentliche Funktion ausfüllen.⁷⁸ Auch wenn eine große Menschengruppe von den Erwartungen an das Leitmedium desillusioniert wird, halten sie – für eine geraume Zeit – an der Hierarchie fest.⁷⁹

»Leitmedien haben den gleichen Status wie Normen in Sozialsystemen, wie sie in der Soziologie schon lange angenommen werden. Positivistische empirische Untersuchungen, die »nachweisen«, dass in einem beliebigen Zeitraum die Mehrheit der Kommunikatoren mehr Zeit für ein beliebiges Medium als für ein anderes, welches bislang als Leitmedium galt, aufgewendet haben, sind aufschlussreich. Aber sie lassen nicht die Schlussfolgerungen zu, das weniger genutzte Medium sei nun deshalb nicht das Leitmedium in der kulturellen Kommunikationsgemeinschaft. Dies auch deshalb nicht, weil Daten über Verhalten zwar eine steuernde Funktion für die Kommunikatoren besitzen, aber diese sie immer auch noch weiterverarbeiten, in Programme einordnen und bewerten müssen. Nachfolgende Wahrnehmungen und Handlungen sind durch die transformierten Informationen nicht durch die schieren Eingangsdaten determiniert. Kommunikation wird, wie oben schon angesprochen, sowohl durch Daten, die durch Beobachtung zu sammeln sind, als auch durch Normen(Programme) und Werte strukturiert.«⁸⁰

Das Handy ist in Kohärenz mit dem Internet zum Leitmedium einer ganzen Generation avanciert und beeinflusst zunehmend Wahrnehmungsprozesse, Kommunikationsformen und soziale Handlungen im Alltag. Mit der ansteigenden Etablierung von Smartphones in der breiten Masse, die als Treiber des mobilen Internets fungieren, ist es nur vermutbar, dass das Handy den Computer als Zugriffsgerät zum Internet bald abgelöst haben wird. Nach Zahlen der Marktforscher von Morgan Stanley wird im globalen Internetzugriff bereits 2013 die Zahl der mobilen Nutzer/-innen die Zahl der Desktop-Internet-Nutzer/-innen überschreiten.⁸¹

2.9 Massencharakter des Mediums Video

Der einst spezielle Augenblick des Drückens der Videoaufnahmetaste hat sich zu einem unspektakulären Zeitvertreib entfaltet. Der Moment löst sich in »eine Kette unvorhergesehener Kontingenzen und Kontinuitäten auf, die erst beim Wiedersehen

⁷⁸ Vgl. Michael Giesecke, »Leitmedien und andere Kandidaten für kommunikationswissenschaftliche Prämierungsanalyse«, *Leitmedien. Konzepte – Relevanz – Geschichte, Band 2*, Hg. Daniel Müller/ Annemone Ligensa/ Peter Gendolla, Bielefeld: transcript 2009, S. 11-30, hier S. 16.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ ebd.

⁸¹ Vgl. Mary Meeker/ Scott Devitt/ Liang Wu, *Internet Trends*, New York: Morgan Stanley Research, April 2010.

oder im Schnitt der Bänder als Kette von Ereignissen entdeckt wird.«⁸²

Die Weiterverwendung der Handyvideos mit Erlebnissen aus dem Privaten in Videoportalen oder Fernsehformaten ist nie ganz paradox, dabei werden »Zeiten und Räume von Privatem und Öffentlichem wieder durcheinander gewirbelt«⁸³.

Fernsehtauglichkeit ist demzufolge sowohl eine »technische als auch eine inhaltliche Anforderung«.

Schon früh entstanden eigene Sektoren der Amateurvideografie. In den 1970er Jahren versuchte man den möglichen Massencharakter des Mediums Video als Chance zur Demokratisierung des Mediengebrauchs gesellschaftlich und politisch zu nutzen.⁸⁴ Das Medium hat sich durch die Digitalisierung weiter ausdifferenziert. Mit der Integration der Kamera in die Mobilität des Handys haben sich die technischen Grundlagen geändert;⁸⁵ eine Videoaufnahme ist für jedermann allzeit disponibel. Die Hybridform der Handykamera veranschaulicht, dass das Medium Video keine Randerscheinung der Mediengeschichte ist, sondern sich neu etabliert hat. Die mobile Amateurvideografie ist – besonders in der Berichterstattung – zu einer bedeutenden Bezugsquelle konventioneller audiovisueller Medien geworden.

2.10 Alltagsgegenstand Handy

Wie die aktuelle JIM-Studie⁸⁶ belegt, ist das Mobiltelefon schon zur Mitte des letzten Jahrzehnts zum Alltagsgegenstand für fast alle Jugendlichen im Alter zwischen 12 und 19 Jahren geworden. 2011 liegt die Handy-Ausstattungsquote bereits bei 96 Prozent. Jeder Vierte besitzt ein Smartphone,⁸⁷ das sich zunehmend unter den Jugendlichen etabliert. Somit ist das Handy das dominierende Medium unter Jugendlichen. Die

⁸² Ralf Adelmann/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, S. 6.

⁸³ Dieses und das folgende Zitat ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 7.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Die JIM-Studie ist eine jährliche Basisstudie zum Medienumgang von Jugendlichen zwischen 12 und 19 Jahren in Deutschland. Vgl. Lena Ebert/ Sabine Feierabend/ Ulrike Karg/ Thomas Rathgeb, *JIM-Studie 2011. Jugend, Information, (Multi-)Media. Basisstudie zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland*, Hg. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest, Stuttgart 2011.

⁸⁷ In Österreich dürfte diese Zahl aufgrund der verhältnismäßig günstigeren Handyverträge noch größer ausfallen.

universellen Funktionen der Mobiltelefone, die sich in den letzten Jahren stetig vervielfältigten und konstant verbesserten, erlauben es, von Multimediageräten zu sprechen. Eine Digitalkamera ist bei 96 Prozent der Jugendlichen in der Handyausstattung integriert, gleichzeitig sind 69 Prozent mit einem Camcorder ausgerüstet.⁸⁸

Mit der Verbreitung von Handyvideos, die auf Videoportalen wie YouTube hochgeladen werden, findet ein Wandel statt: weg von der privaten Videosammlung, in welcher selektierte Aufnahmen behutsam aufbewahrt und so zu einem prägnanten Repräsentations- und Erinnerungsobjekt wurden, hin zu einem »intermedial inszenierten Kommunikationsgegenstand«⁸⁹, der sich durch seine »ständige Überarbeitung und die über ihn laufenden Diskurse als dynamisch auszeichnet«⁹⁰.

Es sind nicht nur Jugendliche, die solche Portale nutzen, um mit Videos zu kommunizieren. Mit ihrem Mobiltelefon haben die Portalnutzer/-innen heute fast allzeit eine Videokamera griffbereit. Problemlos können somit nicht nur alltägliche Begebenheiten, sondern auch außergewöhnliche Ereignisse wie Katastrophen videografisch dokumentiert und in Kürze online gestellt werden. YouTube und Co bieten eine geeignete Plattform, um so entstandene Katastrophenbilder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.⁹¹ Die Handyvideoaufnahme ist dabei – vor allem bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen – zur alltäglichen Kulturtechnik der Erinnerungspraxis im Privaten geworden.

⁸⁸ Vgl. Lena Ebert/ Sabine Feierabend/ Ulrike Karg/ Thomas Rathgeb, *JIM-Studie 2011*.

⁸⁹ Ulla Patricia Autenrieth, »Doku-Soap des eigenen Lebens – Photographische Selbstrepräsentation als intermediale Identitätsarbeit von Jugendlichen auf Social Networking Sites«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 221-234, hier S. 223. Autenrieth versteht den Begriff »intermedial« hier gemäß Irina O. Rajewsky als medienüberschreitendes Phänomen, das auf unterschiedliche Art die Grenzen zwischen Medien überwindet. Vgl. Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen: Francke 2002, S. 12.

⁹⁰ Vgl. Ulla Patricia Autenrieth, »Doku-Soap des eigenen Lebens«, S. 223.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 221ff. und 232.

2.11 Mobiles Vlogging: Videojournalismus via Bürgerhandy

»Broadcast Yourself!«⁹²

Im Internetauftritt konventioneller Medien ist eine sukzessive Etablierung von sogenanntem »user-generated-content«⁹³ zu erkennen. Eine geläufige Definition der Terminologie »Bürgerjournalismus« bzw. »Partizipatorischer Journalismus« wird von Shayne Bowman und Chris Willis abgefasst:

»The act of a citizen, or group of citizens, playing an active role in the process of collecting, reporting, analyzing and disseminating news and information. The intent of this participation is to provide independent, reliable, accurate, wide-ranging and relevant information that a democracy requires.«⁹⁴

YouTube hat den »Citizen Journalists« einen eigenen Raum zur Verfügung gestellt. *CitizenTube*⁹⁵ ist ein Nachrichten- und Politikblog, der von Nutzern/Nutzerinnen generierte Informationen disponibel macht. Der Weblog bietet einen Überblick über die aktuell partizipierte Nachrichtenberichterstattung, die auf YouTube abgehandelt wird. Nach dem schweren Erdbeben und der Tsunami-Katastrophe in Japan 2011 war der zum Blog gehörige YouTube-Kanal,⁹⁶ der die vorwiegend mit der Handykamera dokumentierten Katastrophenvideos zusammenstellte, eine der Primärquellen für Katastrophenvideos, die in konventionellen Medien eingebettet wurden.⁹⁷

Die dominante Form des »benutzergenerierten« Katastrophenvideos ist das

⁹² Motto der Videoplattform YouTube. Das Portal hat den Leitsatz mittlerweile aus dem Logo entfernt.

⁹³ Werden die selbsterstellten Inhalte von den Besuchern einer Internetseite auf der Webseite aufgenommen spricht man von »user-generated-content« oder »benutzergenerierten Inhalt«. Vgl. Christian Anders Bauer, *User Generated Content. Urheberrechtliche Zulässigkeit nutzergenerierter Medieninhalte*, Berlin: Springer 2011.

⁹⁴ Shayne Bowman/ Chris Willis, *We Media – How audiences are shaping the future of news and information*, The Media Center at The American Press Institute, <http://www.hypergene.net/wemedia/weblog.php>, 2003, 12.10.2011, S. 9.

⁹⁵ <http://www.citizentube.com>

⁹⁶ <http://www.youtube.com/citizentube>

⁹⁷ Vgl. Nathan Olivarez-Giles, »Japan earthquake: Eyewitness video of 8.9 quake, tsunami, on YouTube's CitizenTube«, *Los Angeles Times* 11.03.2011, 15.05.2011, <http://latimesblogs.latimes.com/technology/2011/03/japan-earthquake-citizentube-collects-eyewitness-video-of-89-quake-tsunami.html>.

Videoblogging, kurz »Vlogging«.⁹⁸ Die Produktionsweise des Vlogs, der sich üblicherweise um einen Monolog aufbaut, beschränkt sich auf ein Minimum von nicht mehr als einer einfachen Videokamera und wenn überhaupt, wenig Nachbearbeitung. Der Katastrophen-Vlog ist nicht nur einfach und günstig in der Herstellungsweise, sondern lädt durch das direkte Adressieren der Betrachter/-innen zu einer rückkoppelnden Kommunikation ein.⁹⁹

⁹⁸ Der Terminus »Vlog« ist eine Kombination der Wörter »Video« und »Weblog«. Das Vlogging ist keine vollständig neue Form, sie findet Vorfahren im »personal blogging«, in der »webcam culture«, sowie der »confessional culture«, die sich auf die Beobachtung des alltäglichen Lebens fokussiert. Die Darstellungsweise ist typisch für die aktive Teilnahme an Internet-Videoportalen. Vgl. Jean Burgess/ Joshua Green, »The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide«, *The Youtube Reader*, Hg. Pelle Snickars/ Patrick Vonderau, Stockholm: National Library of Sweden 2009, S. 89-107, hier S. 94.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 94.

3. Zur medialen Öffentlichkeit der privaten Handyaufnahme: Sensation bis ins Voyeuristische.

Privacy: »our ability to control the conditions under which we make different aspects of ourselves accessible to others.«
– Jefferey Rosen¹⁰⁰

Die Evaluation der Inszenierung, Darbietung und Thematisierung des privaten Handyvideos in der digitalen Öffentlichkeit ist eine prekäre Aufgabe: nicht zuletzt, weil sich der Diskurs auf einem extrem uneinheitlichem Gebiet bewegt, auf dem sich die Grenzzlinien zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten in der gegenwärtigen Gesellschaftsform immer mehr auflösen.¹⁰¹

»Es handelt sich nicht nur um *eine* Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, sondern im Zuge zunehmender Segmentierung um vielfältige, um *multiple* Grenzziehungen, die kontextbezogen zu betrachten sind. [...] Die Differenzierung zwischen privat und öffentlich war bisher an räumliche Gegebenheiten gekoppelt, die man als sicheren Hafen etikettierte. Heute werden diese Grenzen – oftmals freiwillig – durchlässig gemacht. Den Medien kommt dabei eine besondere Rolle zu [...]«¹⁰²

Die Polarität der öffentlichen und der privaten Sphäre ist ein »Phänomen der Neuzeit«¹⁰³, das erst mit einer »öffentlich relevant gewordenen Privatsphäre«¹⁰⁴ und der daraus resultierenden Ausbildung einer »bürgerlichen Öffentlichkeit«¹⁰⁵ entstehen konnte. Schon Jürgen Habermas hat in seinem prominenten Standardwerk *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit* konstatiert, dass die Aufteilung von Öffentlichkeit

¹⁰⁰ Jeffrey Rosen, *The Unwanted Gaze. The Destruction of Privacy in America*, New York: Vintage Books 2001, S. 15; (Orig. New York: Random House 2000).

¹⁰¹ Vgl. Dirk Hermanns/ Andrea Koenen/ Bertram Konert/ René Michalski, »Werkstattbericht: Interdisziplinärer Diskurs über den Wandel der Privatheit und die Rolle der Medien. Kleiner Grenzverkehr – Verschiebungen im Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit«, *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung*, Hg. Ralph Weiß/ Jo Groebel, Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 560-563, hier. S. 561; Vgl. auch Beate Rössler, *Der Wert des Privaten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 307.

¹⁰² Dirk Hermanns/ Andrea Koenen/ Bertram Konert/ René Michalski, »Werkstattbericht«, S. 561. [Hervorhebung im Original].

¹⁰³ Rainer Dingenberg, *Internet vorgeführt und diskutiert. Eindrücke vom Grenzverkehr zwischen realen und virtuellen Welten*, Bochum: Evangelische Fachhochschule Rheinland-Westfalen-Lippe 2002, S. 35.

¹⁰⁴ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp²1991; (Orig. Neuwied: Luchterhand 1962), S. 76.

¹⁰⁵ ebd., S. 68f.

und Privatheit verwischt wird, dass sich die öffentliche Sphäre privatisiert, während sich die Privatsphäre öffentlich entfaltet.¹⁰⁶ Gerade in der zeitgenössischen Netzöffentlichkeit nimmt diese Entwicklung neue Formen an. Auch intime Momente – wie das Erleben einer Katastrophe – können an die digitale Gesellschaft getragen werden und so zum Medienereignis avancieren.

In der Öffentlichkeit des privaten Katastrophenerlebnisses via Handyvideos wird keine authentische, private Wirklichkeit videografisch dargestellt, sondern in erster Linie »die Erlaubnis zur begrenzten Einsichtnahme gegeben«.¹⁰⁷ Die Amateurfilmer/-innen haben eine klare Vorstellung über das »Zulässige/Unzulässige«, bei der es wichtig ist, Nähe und Distanz in ein Gleichgewicht zu bringen.¹⁰⁸

Es soll in diesem Kapitel darum gehen, verschiedene Strategien mobiler Authentizitätsproduktion und deren Wirksamkeit auf die Zuschauer/-innen anhand von Katastrophenhandyvideos zu untersuchen. Darüber hinaus sollen die Trennlinien zwischen privaten und öffentlichen Größen von viralen Handyvideos analysiert werden. Was veranlasst die Vlogger/-innen dazu, in einem Moment der katastrophalen Verwüstung ihre Kamera auszupacken und sie auf das eigene und das Leiden anderer zu richten? Sind die Betroffenen unter den extremen Bedingungen, die mit einer Katastrophe einhergehen, imstande, authentisch zu dokumentieren? Können die Zuschauer/-innen von Handyvideos das Niveau der Ergriffenheit der Filmer/-innen wahrheitsgetreu differenzieren? Welche Anziehungskraft besitzen die Videobilder vom Leiden anderer?

3.1 Trennlinien zwischen privaten und öffentlichen Größen

Das Private als Öffentliches wird immer interessanter für Katastrophenberichte, in denen Betroffene mit der Handykamera das Faktische dokumentieren.¹⁰⁹ »Hier geht es nicht mehr um die Inszenierung von Privatheit *als Privatheit* in der Öffentlichkeit,

¹⁰⁶ Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*; Vgl. auch Rainer Dingenberg, *Internet vorgeführt und diskutiert*, S. 35.

¹⁰⁷ Dirk Hermanns/ Andrea Koenen/ Bertram Konert/ René Michalski, »Werkstattbericht«, S. 562.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ Vgl. Beate Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 313.

sondern um die programmierte *Enthüllung des Privaten*, um die Veröffentlichung traditionell immer noch als privat geltender intimer Details.«¹¹⁰

Intimitäten, die einst nur dem engsten Vertrauten gestanden wurden, werden heute angesichts der »Konvergenz von Fernsehen, Internet und mobiler Telephonie«¹¹¹ schnell in die Welt kommuniziert. Es gibt in der Fernsehlandschaft keine Tabus mehr, die gebrochen werden können. Das kollektive Aufsehen ist vom Fernsehprogramm intendiert und provoziert.

Das Kommunikationsinstrument Handy übernimmt die Rolle eines omnipräsenten Sensoriums, »das jedes Individuum jederzeit und überall von einem körperlosen Publikum erreichbar und beobachtbar macht«¹¹²:

»»Big Brother« spioniert uns nicht mehr gegen unseren Willen aus, wir holen ihn freiwillig in unsere Wohnzimmer. Der in der letzten Dekade möglich gewordene globale Austausch des Privatesten und Banalsten hat die Intimität selbst endgültig durch die permanente Inszenierung von Intimität ersetzt. Privatheit findet auf der Straße oder im Internet statt, und das Publikum ist allgegenwärtig.«¹¹³

Bei Katastrophenhandyvideos handelt es sich maßgeblich um die Preisgabe privaten Wissens über das Ereignis: die »Aufgabe informationeller Privatheit, weil Personen etwas über sich mitteilen, von sich preisgeben, das eigentlich in den verborgenen Bereich dessen gehört, das allenfalls in nahen Beziehungen zum Thema erhoben wird.«¹¹⁴ Dies ist eine entscheidende Fortentwicklung der virtuellen Trennlinie zwischen privat und öffentlich. Doch liquidiert sich die Ungleichheit zwischen Öffentlichkeit und Privatheit langsam, da jeglicher Gegenstand in der Öffentlichkeit disputiert wird?

Die Inszenierung des Privaten in der Öffentlichkeit hat in jedem Fall ein Überlappen der Grenzen zwischen öffentlich und privat zur Folge, daneben nehmen die televisionären Entwicklungsgänge entscheidenden Einfluss auf die eigene Wahrnehmung der

¹¹⁰ Vgl. Beate Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 312. [Hervorhebung im Original].

¹¹¹ Eggo Müller, »Performativ, transformativ, interaktiv: Fernsehen als Dienstleistungsagentur im digitalen Medienensemble«. *Montage/AV*, 14.01.2005, S. 137.

¹¹² Gertrud Lehnert. *Mit dem Handy in der Peepshow. Die Inszenierung des Privaten im öffentlichen Raum*. Berlin: Aufbau-Verlag 1999, S. 15.

¹¹³ ebd.

¹¹⁴ Beate Rössler, *Der Wert des Privaten*, S. 313.

Zuschauer/-innen.

»Die Menschen [...] sind heute in so hohem Maße über televisionäre Prozesse sozialisiert, dass sie sich in ihrem Alltag zu jeder Stunde so benehmen, als sei das Fernsehen dabei. Dabei macht es dann keinen Unterschied mehr, ob das Fernsehen faktisch dabei ist oder nicht – es ist [...] immer schon dabei gewesen. Das Verhalten der Menschen ist durch und durch schon televisionär kodiert.«¹¹⁵

Unser Alltag wird durch einen allgegenwärtigen »apparativen Blick«¹¹⁶ geleitet. Wir »verhalten und entwerfen uns selbst auf ihn hin, so wie die Umwelt und die Ereignisse das alltägliche Geschehen auf das Kameraauge hin konzipiert und realisiert werden.«¹¹⁷ Dass im Zeitalter eines televisionär kodierten Verhaltens und einer offenherzigen Darstellung des Privaten in der Netzöffentlichkeit das Handyvideo des persönlichen Katastrophenerlebnisses gleich der ganzen Welt zur Verfügung gestellt wird, ist also nicht absonderlich. Katastrophenvlogger/-innen mögen es als Ventil ihres Exhibitionismus nutzen, den Moment ihres Leidens zu dokumentieren und online zu veröffentlichen.¹¹⁸ Andere mögen im exhibitionistischen Handyvideo eine Art notwendige Maßnahme sehen, die ambitioniert die Möglichkeiten einer modernen Gegenöffentlichkeit demonstriert.

Katastrophenberichterstattungen, die auf Handyvideos verweisen, sind ein Endprodukt des Umschwungs im Fernsehen, dessen Basis im Unterhaltungszweig liegt.¹¹⁹ Es ist ein Entwurf, der nicht nur eine umfassende Katastrophenberichterstattung anstrebt, sondern auch die Zuschauer/-innen bei ihrer banalen, zwanghaften, öffentlichen Leidenschaft befriedigen soll.

In der gegenwärtigen Gesellschaft wird richtungweisend nur das, was medial fundiert ist, als real bezeichnet: »Heute machen die allgegenwärtigen Bildschirme die Zweidimensionalität zum Realitätskriterium. D. h.: Was sich als wirklich verbürgen

¹¹⁵ Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam 1990, S. 16.

¹¹⁶ Vgl. Jörg Huber, »Online überall bei sich«, *Cinema. Das Private*, Hg. Andreas Moos/ Alexandra Schneider/ Doris Senn, Zürich: Chronos 1999, S. 9-20, hier S. 12.

¹¹⁷ ebd.

¹¹⁸ Vgl. Roberto Simanowski, *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kunst – Kultur – Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2008, S. 57.

¹¹⁹ Vgl. Ib Bondebjerg, »The Mediation of Everyday Life. Genre, Discourse, and Spectacle in Reality TV«, *Realism and ›Reality‹ in Film and Media*, Hg. Anne Jerslev, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2002, S. 159-192. hier S. 159.

will, muß sich auf Monitoren kristallisieren.«¹²⁰ Dabei fungieren die Bildräume als Stätten einer »fortschreitenden Integration von Subjektivität und medialer Visualität«.¹²¹

3.2 Zwischen Visualisierung und Voyeurismus

Ausgehend von Nicholas Mirzoeffs These »Modern life takes place onscreen«¹²² in seiner *Introduction to Visual Culture*,¹²³ realisiert sich das moderne Leben zunehmend auf Bildschirmen. Sei es in öffentlichen Verkehrsmitteln, an Bankautomaten oder in Einkaufsmärkten: der Alltag in den Industriestaaten steht regelmäßig unter Videoüberwachung. Gleichzeitig richten sich die Arbeit und das soziale Leben mehr und mehr auf visuelle Medien aus.¹²⁴ In einer Zeit, in der die Erlebnisse der Menschen so visualisiert sind wie nie zuvor, ist die betrachtete Perspektive ausschlaggebend für die Wahrnehmung von Ereignissen: »in the era of the visual screen, your viewpoint is crucial«¹²⁵.

Die durch Medien vermittelte Realität gründet somit eine der wesentlichen Formen, wenn nicht sogar die primäre Form von Erfahrung im 21. Jahrhundert. Videografien haben sich dabei zu einem relevanten Instrument entwickelt, um eine inaktive Erfahrung als Betrachter/-innen zu machen, oder als aktive Filmer/-innen den Anschein von Partizipation am Ereignis zu erwecken. »Angesichts der Verfügbarkeit der Produktionsmittel wird es nicht gerade einfacher, sich den kulturellen Anrufungen, kreativ zu sein und Bilder (von sich und anderen) zu machen, zu entziehen.«¹²⁶ Während andere Katastrophenbeteiligte passive Anwesende sind, »aktiviert« die Handykamera

¹²⁰ Norbert Bolz, *Chaos und Simulation*, München: Wilhelm Fink 1992. S. 131.

¹²¹ Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, Berlin: b-books 2008, S. 20f.

¹²² Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge 1999, S. 3.

¹²³ Die »Visual Studies« sind ein interdisziplinäres Forschungsfeld das sich mit den Phänomenen des Visuellen in modernen Kulturen auseinandersetzt. Das Fundament zur »Visual Culture« bildet die seit den 1980er Jahren praktizierte Repräsentationskritik. Nicholas Mirzoeff bietet mit seinem Standardwerk *An Introduction to Visual Culture* eine weitreichende Einführung in die Geschichte und Theorie der Visuellen Kultur. Seine Bestimmung von Visual Culture akzentuiert den Rahmen des Sichtbaren: »Such a history of visual culture would highlight those moments where the visual is contested, debated and transformed as a constantly challenging place of social interaction and definition in terms of class, gender, sexual and racialized identities«. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, S. 4.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 3.

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, S. 20.

die Amateurfilmer/-innen und macht sie zu Voyeuren/Voyeurinnen der Katastrophe¹²⁷. Die Katastrophe ist ein Ereignis, das durch ihren unbestritten sehenswerten Charakter auch »Videografierenswert« ist und somit aus voyeuristischer Sicht mit anderen – vorbehalten sehenswerten – Bildern gleichgesetzt wird: »Taking photographs has set up a chronic voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events«¹²⁸.

Ein Katastrophenhandyvideo ist nicht nur das Resultat des Zusammentreffens von Amateurfilmern/Amateurfilmerinnen mit einem verheerenden Ereignis. Das Video aufzunehmen ist ein eigenständiges Ereignis, in dem die Filmer/-innen mit der Katastrophe intervenieren. »Our very sense of situation is now articulated by the camera's interventions«¹²⁹.

Der Gebrauch der überall gegenwärtigen mobilen Videokamera verleiht dem Katastrophenereignis ein bildliches Fortleben; eine Existenz, die es ohne die Dokumentation nicht erfahren hätte. Das Katastrophenvideo ist eine Art erste Struktur, die uns die Begebenheit verständlich macht.¹³⁰ Dabei wird es als virales Bild die Wahrnehmung des Ereignisses prägen und einen digitalen Nachlass erbringen, der ohne die Amateuraufnahme unmöglich gewesen wäre.

3.3 Triebkraft der Katastrophenaufnahme

»Under the rituals of control, [...] quite different libidinal regimes form. A social pretext legitimates the massive besiegement of public and social life with voyeuristic and exhibitionist modes of behavior. The pleasure principle of the voyeur, to see everything and the pleasure principle of the exhibitionist, to show all, have shifted from the fates of private drives to social norms. Voyeurism, exhibitionism, and narcissism are transformed from individual-psychological criteria to social categories. These are accompanied by a narcissistic identification with the all-seeing power of the observer and infantile

¹²⁷ Vgl. Susan Sontag, *On photography*, Harmondsworth: Penguin Books 1979, S. 10; (Orig. New York: Farrer, Straus & Giroux 1977).

¹²⁸ Das von Susan Sontag deskribierte Fotografieren wird hier dem Videografieren gleich gesetzt; Vgl. Susan Sontag, *On Photography*, S. 11.

¹²⁹ ebd.

¹³⁰ Vgl. Ursula Stenger, »Dimensionen des Bildes. Anthropologische Überlegungen mit einem Blick auf die Schoah«, *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah*, Hg. Bettina Bannasch/ Almuth Hammer, Frankfurt am Main: Campus 2004, S. 131-146, hier S. 139.

castration fears of those who do not want to show all.«
– Peter Weibel¹³¹

Während einige Betroffene es als Notwendigkeit taxieren mögen, Videos von den Grausamkeiten der Katastrophe festzuhalten, zählen manche Rezipienten/Rezipientinnen es als Obliegenheit, die Aufnahmen zu betrachten, auf denen die Radikalitäten des Ereignisses dokumentiert sind. Susan Sontag hält es allemal für die Pflicht der Betrachter/-innen, zu reflektieren, welches Vermögen erforderlich ist, die Bilder zu okkupieren: »One should feel obliged to think about what it means to look at them, about the capacity actually to assimilate what they show.«¹³²

Aufnahmen, die Beklemmung erregen, können eine besondere Anziehungskraft besitzen: »Everyone knows that what slows down highway traffic going past a horrendous car crash is not only curiosity. It is also for many, the wish to see something gruesome«.¹³³ Wird dieser Wunsch nach dem Sichten von etwas Grausamen als krankhaft charakterisiert, deskribiert man das Bedürfnis als exzeptionelle Eigenart und das, obwohl es nicht außergewöhnlich ist, dass solche beklemmenden Perspektiven die Menschen faszinieren.¹³⁴ Schon Platons *Politeia*¹³⁵ weist darauf hin, wie eine überwältigende Begierde mit solcher Intensität auf unsere Vernunft einwirken kann, dass sie sich dieser Wirkung nicht entziehen kann. Basierend auf dem sokratischen Paradoxon, niemand tue freiwillig (wissentlich) etwas Unrechtes¹³⁶, hat der Philosoph die Lehre von den drei Seelenteilen Verstand, Mut und Begierde entfaltet. Otto Apelt fasst die platonischen Ausdrücke »freiwillig« und »unfreiwillig« folgendermaßen zusammen:

»Absolut freiwillig ist nur, was der Verstand (λόγος), der Mandatar der Vernunft (νοῦς), in seinen durch keine Einflüsse von anderer Seite getriebenen Reinheit gutgeheißen und diktiert hat.

¹³¹ Peter Weibel, »Pleasure and the Panoptic Principle«, S. 208.

¹³² Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, London: Penguin Books 2004, S. 85; (Orig. New York: Picador/ Farrer, Straus and Giroux 2003).

¹³³ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 85.

¹³⁴ ebd., S. 86.

¹³⁵ Die um 370 v. Chr. verfasste *Politeia* ist Platons staats-theoretisches Hauptwerk. Er bildet darin stufenweise einen Idealstaat in Analogie zum Seelenleben des Menschen heraus. Vgl. Platon, *Der Staat*, aus dem Griechischen von Otto Apelt, Köln: Anaconda 2010.

¹³⁶ Vgl. Bernd Manuwald, *Platon Werke, Protagoras. Übersetzung und Kommentar*, Bd VI, 2, Hg. Ernst Heitsch/ Carl W. Müller, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 328.

Was also die zwei unteren Seelenteile, Begierde und leidenschaftlicher Eifer, ohne Zustimmung des reinen Verstandes, vielmehr im Widerspruche mit ihm, tun, ist in gewisser Weise immer auch freiwillig, aber nur in beschränktem Sinne; es geschieht zwar durch uns, denn es sind ja Teile unserer Seele, dem von Rechtswegen die Leitung zukommt. Hat aber der Verstand selbst die Leitung in der Hand, so liegen folgende Fälle vor. Entweder der reine Verstand gibt unter siegreicher Zurückweisung aller sich etwa eindringenden Gelüste völlig aus sich heraus die Entscheidung; dann ist die Handlung tadellos und den Anforderungen der Tugend voll entsprechend. Dies ist der Fall der vollen Freiwilligkeit. Alles andere ist in höherem oder geringeren Grade unfreiwillig. Auch was der durch irgendwelche Seelenbeschaffenheiten getriebene, also irrende oder unwissende Verstand tut, trägt demnach den Charakter der Unfreiwilligkeit.«¹³⁷

Eine grundsätzlich »frevelhafte Gesinnung«¹³⁸ ist als »die eigentlichste Ursache aller großen und groben Verbrechen anzusehen«¹³⁹. Für Platon ist es augenscheinlich, dass in jedem »Seelenbestand« die Lust nach der Betrachtung von Schmerz inne lebt.¹⁴⁰ Dieser Behauptung schließt sich auch Edmund Burke an: »I am convinced that we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pains of others«¹⁴¹. Die Berücksichtigung der Anziehungskraft vom Leiden anderer ist im Diskurs um die Wirkung von Katastrophenhandyvideos unerlässlich.

3.4 Zur videografischen Identität der Amateurfilmer/-innen

Ein wesentliches Strukturelement der videografischen Identität, das eine personale Analogie zwischen den Amateurfilmern/Amateurfilmerinnen und dem Video konstituiert, ist die pragmatische Einbindung des Videomaterials.¹⁴² Ein Katastrophenhandyvideo zeigt eine Momentaufnahme im Leben der Amateurfilmer/-innen, einen Augenblick an einem bestimmten Ort zu einem genauen Punkt der erlebten Katastrophe. Wird das dargestellte Ereignis in ein ausdrückliches Umfeld eingebettet,

¹³⁷ Otto Apelt, *Platonische Aufsätze*, New York: Arno Press 1976; (Orig. Leipzig: B. G. Teubner 1912), S. 191.

¹³⁸ ebd.

¹³⁹ Platon, *Politeia*, XI 863 C.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., VI; Vgl. auch Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 85f.

¹⁴¹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Hg. Adam Phillips, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 42; (Orig. London: Robert & James Dodsley 1757).

¹⁴² Carsten-Matthias Heinze schreibt in diesem Zusammenhang über die autobiographische Konstruktion von lebensgeschichtlicher Identität in Bildern. Vgl.: Carsten-Matthias Heinze, *Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen. Jüdische und nicht-jüdische Vergangenheitsbearbeitungen in Ost- und Westdeutschland*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 282.

wird das Video zum Merkmal der videografischen Identität.¹⁴³ Genauso wie eine Fotografie ist die Videoaufnahme Zeitzeuge wichtiger Abschnitte im Leben des Einzelnen.

Ein Interview mit Überlebenden einer Katastrophe – wie es die Filmemacher der Dokumentation *My Tsunami – Die Katastrophe via Skype*¹⁴⁴ geführt haben – disputiert rückblickend erörternde und leicht geschliffene Perspektiven auf das eigene Katastrophenerlebnis. Die Erfahrung kann je nach Niveau der Gemütsbewegung differenziert beschrieben werden, ohne bezeugte Vorgänge dementieren zu müssen. Die Erinnerung und Rekonstruktion eines gravierenden Erlebnisses ist ohne die Fiktionalisierung verschiedener Abläufe meist nicht möglich.¹⁴⁵ Erlebnisberichte beanspruchen für sich »eine historische ›Wahrhaftigkeit‹ oder ›Authentizität‹ durch eigene Anschauung und kraft eigener unmittelbar gewonnener Lebenserfahrung.«¹⁴⁶ Durch die Videos wird das Erlebte fundiert und die Abschnitte der Videoaufzeichnungen entfalten sich zu einem bedeutenden Faktor der Beschreibung der Geschichte der Amateurfilmer/-innen.

3.5 Selbstinszenierung des Katastrophenerlebnisses

Es ist ein schmaler Grat zwischen Dokumentation, Voyeurismus und einem fetischartigen Wunsch nach der Konservierung des Ereignisses, auf dem sich die Amateurvideos bewegen. Katastrophenvideos mit jeglicher Form von Selbstdarstellung in Verbindung zu bringen, ist mehr als prekär. Dessen ungeachtet ist die Selbstinszenierung ein abstruser Vorgang, der in diesem Kontext nicht unbeachtet bleiben darf. Individuen, die zur Selbstdarstellung neigen, könnten versuchen, die katastrophale Gestaltung selbst zu kanalisieren.

¹⁴³ Vgl. Carsten-Matthias Heinze, *Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen*, S. 282.

¹⁴⁴ *My Tsunami – Die Katastrophe via Skype*, Regie: Michael Fräntzel/ Stephan Lamby/ Ada Teistung, Deutschland 2011. Vgl. hierzu Kapitel 4.7 »Sekundärdiskurs der Handyvideos am Beispiel der Tsunami Katastrophe in Japan 2011«.

¹⁴⁵ Vgl. Carsten-Matthias Heinze, *Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen*, S. 73.

¹⁴⁶ ebd., S. 73f.

»Lebenskünstler [...] legen sich ihr Leben so zurecht, dass es von außen betrachtet einem Roman oder einem Theaterstück ähnelt. Sie entwerfen, anders gesagt, ihre Biographie im Hinblick auf einen Kunstkritiker, der eines Tages kommt, interpretiert und bewertet, was sie als Leben vorgelegt haben.«¹⁴⁷

Betroffene filmen das Geschehen auch, um ihr Verlangen danach zu stillen, dass ihre Strapazen bildlich artikuliert werden können. Aber sie streben an, dass ihre Geschichte als einzigartig interpretiert wird: »[...] victims are interested in the representation of their own sufferings. But they want the suffering to be seen as unique.«¹⁴⁸

Für die Selbstdarstellung und Inszenierung einer »authentischen« Katastrophengeschichte nimmt für das Handyvideo die Erzähler-Zuschauer-Beziehung eine wichtige Wechselbeziehung ein. Während es das Bestreben der selbstinszenierenden Amateurfilmer/-innen ist, sich darauf zu konzentrieren, die eigene Katastrophengeschichte in einem bestimmten Licht erscheinen zu lassen, um ein beabsichtigtes Selbstbild zu versenden, sind die Zuschauer/-innen zugleich Zeitgenosse/Zeitgenossin der Filmer/-innen und stehen überdies in einer zeitlichen Asymmetrie zu den historischen Filmen/Filmerinnen.¹⁴⁹ Diese »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«¹⁵⁰ beeinflusst das Vermögen der rezeptiven Empathie der Betrachter/-innen: »Je weiter die vertraute Lebens- bzw. Deutungswelt des Autors von der des Lesers historisch entfernt ist, desto schwieriger werden die Rezeptionsprozesse auf Seiten des Lesers«. Alfred Schütz grenzt diesen Umstand weiter ein und konstatiert, dass eine konstruktive Verständigung nur zwischen Individuen, sozialen Gruppen, Staaten etc. vorstellbar ist, die analoge Relevanzsysteme aufweisen. »Je größer der Unterschied zwischen ihren Relevanzsystemen, desto geringer die Möglichkeiten für eine erfolgreiche Kommunikation.«¹⁵¹

¹⁴⁷ Ursula März, »Selbstinszenierung als Lebensaufgabe«, *Deutschlandradio Kultur*, Hg. Willi Steul, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/611963/> 2007, 30.08.2010.

¹⁴⁸ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 100.

¹⁴⁹ Vgl. Carsten-Matthias Heinze, *Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen*, S. 89.

¹⁵⁰ Dieses und das folgende Zitat ebd.

¹⁵¹ Alfred Schütz, »Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft«, *Theorie der Lebenswelt 2. Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt*, Hg. Hubert Knoblauch/ Ronald Kurt/ Hans-Georg Soeffner, Konstanz: UVK 2003, S. 117-223, hier. S. 160.

3.6 Objektivität des Einmaligen

Um einen Einblick in das Katastrophenerlebnis von Beteiligten zu bekommen, können wir der Vielzahl an Videomaterial in der digitalen Öffentlichkeit Aufmerksamkeit schenken, oder aber den Beobachtungen konventioneller Medien folgen.

Das Mittel des Voyeurismus ist nicht zuletzt die überragende Strategie, einen Echtheitscharakter der Katastrophendokumentation hervorzurufen, um das Bedürfnis nach Zurschaustellung zu stillen. Die Katastrophenberichterstattung via Handyvideo soll dem Verlangen nach einer authentischen medialen Erfahrung, in der sich der Beobachter wieder finden kann, nachkommen.

Mit der Zunahme des bildlichen Einflusses jener Fernsehkanäle, »die sich mit dem größten Zynismus und dem größten Erfolg der Jagd nach dem Sensationellen, dem Spektakulären, dem Ungewöhnlichen hingeben«¹⁵², entwickelt sich ein bestimmtes einseitiges Konzept von Nachricht, das sich nach dem Sensationswert richtet.

In Berichterstattungen platzierte Handyvideos bedienen die programmgestalterische Taktik, trotz innovativen Programms, Authentizität zu erzeugen und aufrecht zu erhalten. Gleichwohl sind viele der Sendungen auf Kommerz und Sensation ausgerichtete TV-Formate, wodurch klare inhaltliche Unstimmigkeiten verursacht werden. Die essentielle Tendenz der Formate ist eindeutig: »im Kampf um die Aufmerksamkeit und die Bindung des Publikums wird auf Innovationen, Reizverstärkungen, Sensation und, wenn noch möglich, Grenzüberschreitungen gesetzt«¹⁵³. Diese auf Profit ausgelegten Faktoren haben zur Folge, dass die Authentizität der Berichterstattung hinten angestellt wird oder gar verloren geht.

Ohne zu wissen, was die Realität der Katastrophe tatsächlich ausmacht, ist auch die gängige Kritik an einer massenmedialen Vorlage eines verdrehten Bildes der Realität schwer zu erfassen. Von den Massenmedien selbst werden die Bedingungen ihrer

¹⁵² Pierre Bourdieu, *Über das Fernsehen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. eBook. Erhältlich unter <http://www.wuala.com>, 14.08.2011; (Orig. *Sur la télévision, suivi de L'Emprise du journalisme*. Paris: Liber-Raisons d'agir 1996), S. 66f.

¹⁵³ Herbert Willems, »Big Brother – We are watching you: Überlegungen zum Genre und zur Resonanz einer neuen Form der Fernsehunterhaltung«, *Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time*, Hg. Frank Weber, Münster: Lit 2000, S. 23-36, hier S. 24.

Realitätsproduktion nicht geheim gehalten. Dabei hat sich eine Medienwahrheit entwickelt, die fernab aller Tatsachen besteht. Es spielt keine Rolle, eine möglichst wahrheitsgetreue Darstellung der Realität zu zeigen, vielmehr geht es darum, abstrakte Versionen der Katastrophenereignisse zu liefern, die die Neugierde und Bedürfnisse der Zuschauer/-innen wecken.¹⁵⁴

Der Grad der Objektivität einer unverzüglich geforderten Berichterstattung hängt von subjektiven Ansichten von Journalisten/Journalistinnen und medialen Selektionskriterien ab.¹⁵⁵ Somit ist die massenmedial verbreitete Ereignisrealität immer tendenziös geprägt, »dementsprechend sind auch Journalisten ›nur‹ Menschen und sehen Ereignisse und Dinge durch ihre – rosarote oder graue – Brille«¹⁵⁶.

3.7 Journalistische Sensationsbrille

Journalisten/Journalistinnen selektieren die Aspekte ihres Nachrichtenbeitrags »aufgrund der ihrem Beruf immanenten Tendenzen, ihrer Weltsicht, ihrer Ausbildung, ihrer Einstellungen, aber auch aufgrund der Logik ihres Gewerbes aus jener besonderen Lebenswirklichkeit in den Vorstädten in Übereinstimmung mit ihren Wahrnehmungskategorien«.¹⁵⁷ Für die Erklärung solcher blinder Strukturen, die das Wahrgenommene gestalten, wird häufig die Metapher »Brille« gebraucht.¹⁵⁸ Mit dieser Brille selektieren sie die für ihren Nachrichtenbericht relevanten Aspekte, aus deren Selektion sich das Berichterstattungsgerüst bildet:

»Das Auswahlprinzip ist die Suche nach dem Sensationellen, dem Spektakulären. Das Fernsehen verlangt die Dramatisierung, und zwar im doppelten Sinn: Es setzt ein Ereignis in Bilder um, und es übertreibt seine Bedeutung, seinen Stellenwert, seinen dramatischen, tragischen Charakter [...] Was Journalisten interessiert, ist, grob gesagt, das Ungewöhnliche, d.h., was für sie ungewöhnlich ist. Was für andere banal ist, kann für sie ungewöhnlich sein, und umgekehrt. Sie

¹⁵⁴ Vgl. Knut Hickethier, »Fernsehnachrichten als Erzählung der Welt. Teilhabe und Erzählung, Visualität und Virtualität«, *Aktuelle Entstehung von Öffentlichkeit. Akteure – Strukturen – Veränderungen*, Hg. Günter, Bentele/ Michael Haller, Konstanz: UVK 1997, S. 511-528.

¹⁵⁵ Vgl. Gabriele Siegert, »... so eine Art Erfahrungssurrogat? Vom Umgang der Rezipienten mit Medienrealität«, *Wahrheit als Medienqualität*, Hg. Wolfgang Wunden, Münster: Lit 2005, S. 47-62, hier S. 51.

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ Pierre Bourdieu, *Über das Fernsehen*, S. 24.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

interessieren sich für das, was gewöhnlich nicht stattfindet, für das Nichtalltägliche – die Tagespresse muß täglich das Nichtalltägliche bringen, keine leichte Arbeit... Daher ihre Vorliebe für das gewöhnliche Ungewöhnliche, für Feuerbrünste, Überschwemmungen, Morde, ›Vermischte Meldungen‹. Das Ungewöhnliche ist aber auch und vor allem das, was, gemessen an den Nachrichten der anderen Medien nicht gewöhnlich ist; was anders ist als das Gewöhnliche und anders als das, was die anderen vom Gewöhnlichen melden oder gewöhnlich melden. Ein furchtbarer Druck, der zur Jagd nach dem Scoop zwingt. Um als erster etwas zu sehen und zu zeigen, ist man zu fast allem bereit, und da alle sich gegenseitig in die Karten schauen, um einander zuvorzukommen, vor den anderen da zu sein oder es anders als die anderen zu zeigen, machen alle am Ende dasselbe, und das Ringen um Exklusivität, das anderorts, in anderen Berufsfeldern Originalität, Einzigartigkeit hervorbringt, endet hier in Uniformisierung und Banalisierung.«¹⁵⁹

Gerade bei Katastrophenberichten zwingt die Konkurrenzsituation die Journalisten/Journalistinnen zum schnellen Scoop. Infolgedessen können übereilt realitätsferne Meldungen in Umlauf gebracht werden, um vorläufig dem Konkurrenten gegenüber einen Quotensieg zu erringen. Gewissenhaftigkeit und Authentizitätsprüfung sterben angesichts der strukturellen Bestimmungen allmählich aus. Eine mustergültige Katastrophennachricht wäre folglich schon mit dem Ereignis im endgültigen Zustand. Daher wird angestrebt, die Handyvideos schon so vorzufinden, »daß sie fit für ihre Fertigwarenfunktion sind«¹⁶⁰, also möglichst auf eine optimale Reproduktion hin typisiert. »Die Tagesereignisse müssen ihren Kopien zuvorkommend nachkommen.«¹⁶¹

3.8 Transformation des Fernsehens

In den vergangenen 30 Jahren hat sich die Rolle des Fernsehens ausschlaggebend verändert. Mit Beginn der kommerziellen Fernsehsender seit Anfang der achtziger Jahre wurden tabuisierte Grenzen kontinuierlich gestreckt. Neue technologische Entwicklungen tragen zum Wandel vom traditionellen zum interaktiven Fernsehen bei. Durch die technische Möglichkeit, als Zuschauender Teil der Fernsehinteraktion zu werden, verschiebt sich die zuvor klare Trennung von Unterhaltung und Bürgerschaft. Eggo Müller erörtert, wie das heutige Fernsehen sein Publikum, desgleichen als konsumierende Zuschauer/-innen und mitwirkender Bürger/-innen adressiert.

¹⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Über das Fernsehen*, S. 24ff.

¹⁶⁰ Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 190.

¹⁶¹ ebd.

Immer mehr Fernsehprogramme und Online-Präsenzen von konventionellen Medien dienen als multimediale Plattformen. Müllers Analysen bedienen sich vor allem dem symbolischen Charakter von performativen, transformativen und interaktiven Formaten, wie den Lifestyle-Sendungen. Seine Forschungen kommen zu dem Schluss, dass das Fernsehen im digitalen Medienensemble zu einer Dienstleistungsagentur geworden ist.

»Fernsehen etabliert sich als Institution, die soziale Prozesse nicht nur repräsentiert und kommentiert, sondern mehr und mehr auch in sozialen Prozessen vermittelt, berät und Wünsche und Interessen des Zuschauers als konsumierendem Bürger und mündigem Konsumenten nicht nur weckt, sondern diese auch aufgreift, vertritt, moderiert oder sogar realisiert – kurz: Fernsehen ist eine Institution der Dienstleistung geworden.«¹⁶²

Die Zuschauer/-innen spielen eine entscheidungstragende Rolle in der Entwicklung der Fernsehunterhaltung. Francesco Casetti und Roger Odin zeigen in ihrem Artikel *Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen*¹⁶³ einige prägnante historische Veränderungen des Fernsehens auf. Eindringlich umschreiben sie die Wandlung zum Neo-Fernsehen, mit der sich verändernden Zuschauerpositionierung. Während das Paläo-Fernsehen »auf einem kulturellen, die Allgemeinheit anvisierenden Erziehungsprojekt« basiert und in erster Linie den »pädagogischen Kommunikationsvertrag« erfüllt,¹⁶⁴ hat das Neo-Fernsehen keinesfalls diesen belehrenden Charakter, sondern baut interaktive Prozesse ein und weist intentionale Kommunikation ab.¹⁶⁵ Casetti und Odin stellen diesen Wandel nicht als einen störrischen Zwist dar, sondern sehen in ihm einen flüssigen Übergang in der TV-Entwicklung.

3.9 Das Handyvideo des Spektakels

Gemäß dem bedeutenden Standardwerk des Philosophen Guy Debord leben wir in einer »Gesellschaft des Spektakels«¹⁶⁶. Damit Ereignisse an Interesse gewinnen, werden sie

¹⁶² Eggo Müller, »Performativ, transformativ, interaktiv«, S. 137.

¹⁶³ Vgl. Francesco Casetti/ Roger Odin, »Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz«, Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse, Hg. Ralf Adelman/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 311-333.

¹⁶⁴ ebd., S. 312.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 314.

¹⁶⁶ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat 1996; (Orig. *La Société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel 1967).

zu Spektakeln moduliert, erst so beweisen sie sich für die Allgemeinheit als relevant¹⁶⁷: »Each situation has to be turned into a spectacle to be real – that is, interesting – to us. People themselves aspire to become images: celebrities. Reality has abdicated. There are only representations: media.«¹⁶⁸

Kleinigkeiten des alltäglichen Lebens in den Kulturen, die von modernen Reproduktionstechnologien umgeben sind, erscheinen als »eine ungeheure Sammlung von Spektakeln. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.«¹⁶⁹ Unterdessen fundiert sich mit der »medialen Entkernung der Lebenswelt«¹⁷⁰ eine »Warenvernunft«,¹⁷¹ der alle nicht unmittelbar ökonomischen Bewegungen unterliegen.¹⁷² Daher kann das Spektakel nicht »als Übertreibung einer Welt des Schauens, als Produkt der Techniken der Massenverbreitung von Bildern begriffen werden«, sondern als eine »ins Materielle übertragene Weltanschauung«.¹⁷³

¹⁶⁷ Vgl. Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 97.

¹⁶⁸ ebd., S. 97.

¹⁶⁹ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 13.

¹⁷⁰ Gregor Schwering, »Schaltungen, Gleichschaltungen, Seelenmassage. Medienumbruch um 1900: Ein Ende mit Schrecken?«, *Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer*, Hg. Helmut Schanze/ Gregor Schwering/ Gebhard Rusch, Paderborn: Wilhelm Fink 2007, S. 219- 240, hier S. 237.

¹⁷¹ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 53.

¹⁷² Vgl. Gregor Schwering, »Schaltungen, Gleichschaltungen, Seelenmassage. Medienumbruch um 1900: Ein Ende mit Schrecken?«, S. 237.

¹⁷³ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 14.

4. Migration digitaler Katastrophenbilder

Ob Massenpanik auf der Loveparade oder Tsunami in Japan, große Katastrophen sorgen bei digitalen Medien für Rekord-Reichweiten. Tageszeitungen können mit der Aktualität der Echtzeit-Berichterstattung nicht mithalten, kein Bericht ist bis zum Folgetag zurück zu halten.¹⁷⁴ Handyvideos sind in der aktuellen Diskussion um den Begriff der ›Visuellen Kultur‹ eine wichtige Materialquelle für den Bereich der audiovisuellen Medien. Kommunikation, Communities und soziale Orientierung sind in der Aufmerksamkeitsökonomie unserer Netzgesellschaften ohne das digitale Bild kaum möglich. Die Migration der Handyvideos bei Katastrophen spielt in diesem Diskurs eine interessante Rolle. Wie wandern die Katastrophenbilder vom Augenzeugenvideo über die Netzöffentlichkeit via YouTube und Nachrichtenportale, um dann vom klassischen Fernsehen übernommen zu werden? Als Primärquelle, Zeitzeuge, Beweis, dass etwas passiert ist? Wie wird das Handyvideo zum Phänomen? Es muss betrachtet werden, wie die Mobilaufnahme in anderen Medien in Erscheinung tritt. Prinzipiell werden zwei Zugangsweisen erfasst, der Problematik von Handyvideos über Katastrophen zu begegnen. Die erste Intensivierung analysiert die immediate Reflexion über das Katastrophenbild selbst. Die zweite Zugangsweise, die in diesem Kapitel näher betrachtet werden soll, erfasst die Idee der Hermeneutik, »etwas durch schon Verstandenes zu verstehen, also in diesem konkreten Fall zu beschreiben, wie der intendierte Gegenstand«¹⁷⁵ (das Medium Handyvideo) auf Videoportalen, Nachrichtenseiten oder aber im Fernsehen zum Gegenstand gemacht wird. Es soll im Folgenden darum gehen, Erscheinungsformen des Handyvideos von Katastrophenbildern in anderen Medien näher zu beschreiben und zu reflektieren. Das Motiv hierfür stützt sich auf die Auffassung, dass das Spezifische eines Mediums ausdrücklich dann zum Vorschein kommt, »wenn es in einem anderen, zweiten Medium als mediale Schichtung erscheint und damit die gewohnten Wahrnehmungsweisen

¹⁷⁴ Frank Patalong, »Nachrichtenjournalismus. Die Online Katastrophe«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,752893,00.html> 2011.

¹⁷⁵ Michael A. Islinger, »Phänomene des Gegenwärtigen und Vergegenwärtigen. Die Wahrnehmung von Videobildern im Film«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 30-43, hier S. 30.

seines Trägermediums korrumpiert«¹⁷⁶ oder wenigstens gestaltet.

4.1 Viralität der neuen Medien

Das Internet mit Social Media-Seiten, Videoportalen und Weblogs begünstigt eine schnelle Verbreitung von Informationen. Eine Nachricht mit Weiterempfehlungswert kann eine beinahe unbegrenzte Empfänger/-innenanzahl erreichen. Die exponentielle Streuung des Informationsmaterials wird als Viralität bezeichnet. Laut Rolf F. Nohr führt das medial Virale beiläufig zu anderen Phänomenen. Es muss hinterfragt werden, was genau ein Diskurs des Viralen ist oder was Viren mit der Beschreibung unserer Persönlichkeit zu tun haben. Was kann Evidenz als »medieninduzierter und gestützter Effekt«¹⁷⁷ sein? Der Medienwirkungsforscher legt dar, wie ein Medium seine Bilder generiert und wirkungsreich macht und »wie wenig dieser Prozess ein Vorgang der Instanz des Mediums ist, sondern vielmehr als eine Rückkoppelung eines Artikulationsfeldes in eine diskursiv organisierte Struktur zu lesen« ist. Es ist nicht das Medium, das dem Viralen zu Evidenz verhilft; der Diskurs vergegenständlicht sich und wird mit dem Medium verändert. Der Sprechakt des Handyvideos basiert auf dem System der Iteration. Die Wiederholung ist eines der Gestaltungsmethoden des zeitlich erstreckten digitalen Katastrophenbildes. Nohr bezeichnet den Nullpunkt – an dem das Symbolische zum ersten Mal manifestiert wird – als Anomalie.

»Am Nullpunkt jeder Iteration steht ein ›Erstauftauchen‹ eines symbolischen Komplexes, eine Anomalie im stereotypen Argumentieren des technischen Bildes. Diese Anomalie aber – so die These – ist kein genuin bildliches oder visuelles Erstverwerten, sondern referiert auf hochgradig diskursive und dispositive Strukturen gesellschaftlicher Bedeutungskonstruktion.«¹⁷⁸

Unter Verwendung einer Formulierung Jean Baudrillards¹⁷⁹ angesichts der »Symptomlage« stellt der Wissenschaftler die These auf, dass der Vorgang des Viralen ein diskursives Ereignis ist, in dem ein Objekt auftaucht, das sich von der »Ökonomie

¹⁷⁶ Michael A. Islinger, »Phänomene des Gegenwärtigen und Vergegenwärtigen«, S. 30f.

¹⁷⁷ Dieses und das folgende Zitat: Rolf F. Nohr, »Medien(a)nomalien. Viren, Schläfer, Infiltrationen«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 57-89, hier S. 58.

¹⁷⁸ ebd., S. 79.

¹⁷⁹ Vgl. Jean Baudrillard, »Viralität und Virulenz. Ein Gespräch«. *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Hg. Florian Rötzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 81-92.

über Politik und Pathologie bis zur Informatik und Biologie«¹⁸⁰ durchzieht, aber gerade nicht diesen Disziplinen angehört. »Das Virale kann verstanden werden als eine Bündelung von Ereignissen, Handlungen, Sprechakten und kollektiven Symboliken.« Die Viralität von Katastrophenvideos umfasst nicht nur einen bildlichen Wirkungsbereich, sie formt einen diskursiv geschaffenen Verband der Gesellschaft: einen »medialen Kollektivleib«¹⁸¹.

»Dieser Kollektivleib konstituiert sich durch das dichte Netz von Kommunikationsfäden, die sich durch eine Gemeinschaft ziehen und eine Art von geistigem Konsens herstellen. Das galt schon für den Buchdruck, der vom Moment seiner Entstehung an zu einer Vereinheitlichung der Nationalsprachen beigetragen hat.«¹⁸²

Mit der Einführung der Telekommunikationsmittel im 19. Jahrhundert intensiviert sich auch der vereinheitlichende Effekt der Medien auf die Gesellschaft. Die Medien haben »ein dichtes Geflecht von Fäden über die Welt gezogen« – ein Netzwerk, das disparate Individuen miteinander verknüpft. Der mediale Leib als konstitutiver Einfluss auf die Allgemeinheit spielt eine enorme Relevanz in den modernen Gesellschaften, die sich durch »ethnische, sprachliche oder religiöse Vielfalt« auszeichnen, deren Zusammengehörigkeit »durch ein engmaschiges Netz medial vermittelter Bilder und Kommunikationsfäden überhaupt erst hergestellt wird«¹⁸³.

Die gegenwärtige öffentliche Auffassung von Viralität ist die einer zersetzenden und proliferierenden selbstlaufenden Kopie, die eine medienspezifische Wirkkraft besitzt. Das virale Katastrophenbild ist ein diskursives Gefüge, das Denkweisen intensiviert und das Individuum in einen Apparat der eigenkontrollierten Haltung erhebt. Durch die Reaktion mit korrespondierenden affektiven Nebenbedeutungen wird das digitale Videobild in einen Dialog eingliedert, studiert und durch die verhüllte Ideologisierung als instinktiv zu entschlüsseln verändert.¹⁸⁴ Die Repetition von

¹⁸⁰ Dieses und das folgende Zitat: Rolf F. Nohr, »Medien(a)nomalien. Viren, Schläfer, Infiltrationen«, S. 61.

¹⁸¹ Christina von Braun, »Frauenkörper und medialer Leib«, *Inszenierte Imaginationen. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Hg. Wolfgang Müller-Funk/ Hans Ulrich Reck, Wien/ New York: Springer 1996, S. 125-146, hier S. 135.

¹⁸² ebd.

¹⁸³ ebd., S. 134f.

¹⁸⁴ Vgl. Rolf F. Nohr, »Medien(a)nomalien. Viren, Schläfer, Infiltrationen«, S. 79.

Katastrophenvideoaufnahmen in den Medien ist die Gestaltungsbasis der Erarbeitung videosprachlicher Kommunikation.

4.2 Vom Netz ins Fernsehen

Jeden Tag entscheiden sich Nachrichtenredakteure/Nachrichtenredakteurinnen von TV-Stationen und Internetnachrichtenseiten für das Nutzen bestimmter Bildquellen, »aus denen sich ein schwankender Konsens über die Grenzen des öffentlichen Wissens ergibt«¹⁸⁵. Internetnachrichtenseiten – ob von TV-Stationen, Printmedien oder anderen Anbietern – sind zu einem der aussichtsreichsten Gebrauchsgüter des Web 2.0 avanciert.¹⁸⁶ Einst als triviales Nebenprodukt des ›ordnungsgemäßen Journalismus‹ vorverurteilt, haben sie sich während des letzten Jahrzehnts immer mehr zur Schaltstelle des Interesses von Produzenten/Produzentinnen und Konsumenten/Konsumentinnen entwickelt.¹⁸⁷ Das Ansehen des Webpressewesens hat sich modifiziert: lange wurden Nachrichtenseiten im Internet als unwichtig betrachtet. Heute sind die Portale als fester Bestandteil der breiten Öffentlichkeit wahrnehmbar und einflussreich geworden. Selbst wenn Internetseiten wie *Spiegel Online*, *FAZ* oder *Bild* zunächst wie eine digitale Verschmelzung von Einzelmedien erscheinen, »die in unserer Vorstellung früher als *distinkte, einzelne* Medien existierten, löscht dies keinesfalls unsere *Erinnerung* und unser ›*Bild*‹ der ursprünglichen medialen Konfiguration analoger ›Einzelmedien‹ und korrelierender *Genres* und *Formate* aus.«¹⁸⁸ Das Auftreten dieser Portale führt zu einer Umlagerung unserer Kenntnis um geschichtliche mediale Regulierungen und begünstigt analog das Interesse an den Optionen der ›alten‹ Medien.

»Wir treffen Entscheidungen und navigieren auf diesen Seiten entsprechend unseren *Erwartungen* im Hinblick auf die Profile und den *Mehrwert* der verschiedenen Elemente, die von Texten über Bilder bis hin zu kurzen Videos oder ›Fernsehnachrichten‹ reichen. Hierbei

¹⁸⁵ »Television news producers and newspaper and magazine photo editors make decisions every day which firm up the wavering consensus about the boundaries of public knowledge«, Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 61. [Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser].

¹⁸⁶ Vgl. Jürgen E. Müller, »Intermedialität digital: Konzepte, Konfigurationen, Konflikte«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 17-40, hier S. 26.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

¹⁸⁸ ebd., S. 27. [Hervorhebung im Original].

erweisen sich die Internetseiten als eine Art mediales Amalgam (ähnlich wie Robida im Jahre 1883 das »téléphonoscope«, das »Fernsehen« in seinem utopischen Roman *Le Vingtième siècle* beschreibt), welches weit mehr ist als nur die Summe seiner einzelnen Bestandteile und Möglichkeiten. In dieser Perspektive scheint die anwenderbezogene (Weiter-)Entwicklung dieser Konfigurationen und der Möglichkeiten ihres Zusammenspiels und ihrer Kombination eine der größten Herausforderungen der Zukunft zu sein – dies sowohl für eine intermedial ausgerichtete Medienwissenschaft als auch für den Online-Journalismus selbst.«¹⁸⁹

Ihrer scheinbaren Originalität ungeachtet, setzen die Portale deutlich auf ein Angebot geschichtlich ausgeprägter Formate. Es gibt eine Vielzahl von geschriebenen Inhalten und Bildern, die sich weiterhin nach dem Zuschnitt der ersten Illustrierten richtet. Es sind Bildstrecken zu finden, »die auf öffentliche Alben, Skandal- und *Hochglanzmagazine* oder *Boulevardblätter*«¹⁹⁰ hinweisen. Die Optionen der Video-Nachrichten referenzieren das Profil von TV-Nachrichten und auch Streams von Amateurvideos, die Unglücke, Katastrophen und Unfälle zeigen, sind in der Tradition des Vaudeville zu sehen, »das seinen Besuchern nicht zuletzt den schönen Schauer des Genusses einer Konfrontation mit Bedrohungen und Schrecken unseres alltäglichen (und nicht-alltäglichen) Lebens ermöglicht(e)«¹⁹¹. Jürgen E. Müller verweist an dieser Stelle auf Marshall McLuhans Vorstellungen des »technologisch-medialen Kannibalismus«, die somit – »ebenso wie das Konzept der Remediation – einer intermedialen, genretheoretischen und – historischen Revision zu unterziehen« wären.

4.3 Spezifität des Mediums Handyvideo

Das Spezielle eines Mediums zeigt sich genau dann, wenn es in einem anderen, zweiten Medium als mediale Schichtung erscheint und damit die gewohnten Wahrnehmungsweisen des Trägermediums modelliert. Remediation im Sinne Jay David Bolters und Richard Grusin versucht, ältere Medien mithilfe neuer Medien in ihren Fähigkeiten zu übertreffen. Das Handyvideo zeigt sich bei genauerer Analyse als eine unerwartet abwechslungsreiche mediale Erscheinung. In der medienwissenschaftlichen Betrachtung spielt es neben seinen ästhetisch-künstlerischen

¹⁸⁹ Vgl. Georg Christoph Tholen, »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, Hg. Sigrid Schade/ Georg Christoph Tholen, München: Wilhelm Fink 1999, S. 15-34, hier S. 16, 22. [Hervorhebung im Original].

¹⁹⁰ Jürgen E. Müller, »Intermedialität digital«, S. 28.

¹⁹¹ Dieses und das folgende Zitat ebd.

Filme auf Videoportalen wie YouTube und jenseits der authentisch-evidenten Videos auf Nachrichtenseiten im Rahmen des Internets immer noch nur eine »Nebenrolle als *spin-off*« des Fernsehens.¹⁹² »Video scheint aus dieser Perspektive zur technischen und inhaltlichen Peripherie des Leitmediums Fernsehen zu gehören.«¹⁹³

Der private Gebrauch von Handyvideos ist gewissermaßen als individuelle Prägung des Fernsehens wie auch als dessen kohärente Ausdehnung zu verstehen. Der Rohstoff der Katastrophenbilder »ist weder der Körper noch die Schrift, weder Erfahrung noch ›Sinn‹, sondern einfach ›Information‹«¹⁹⁴.

Die Videospezifität der Speichertechnik ändert sich mit dem unmittelbaren Zugang zum Datenspeicher im Handyvideo.¹⁹⁵ In einem Zeitalter, in dem es billige Handyspeicher gibt und die Übertragungsrate der Daten schneller als in Echtzeit ist, scheint der Terminus ›Video‹ »anachronistisch«¹⁹⁶ zu sein. Ohne die Kassette ist das ›Video‹ – als multimediales Konvergieren von Videobild und Tonspur auf der universellen Ebene des Digitalen – nur noch ein »Phantom«, ein unzeitgemäßer Name.¹⁹⁷ Bei einem medialen Diskurs über das Handyvideo und speziell die individuelle Betrachtung des Mediums kommt die Frage auf, was unter dem Begriff im Allgemeinen verstanden wird. Ungleich einem filmtheoretischen Diskurs hat eine Theorie des Handyvideos die Schwierigkeit, sich mit einem nur wenig abgegrenzten Sujet zu beschäftigen. Bei dieser Komplexität der Materie gerät man bereits bei dem Versuch, Wahrnehmungsweisen und Handlungszusammenhänge zu formulieren, die für Handyvideos repräsentativ sind, schnell in einen Pluralismus.¹⁹⁸

¹⁹² Vgl. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, S. 5.

¹⁹³ ebd.

¹⁹⁴ Georg Seeßlen, »Wirklicher als wirklich. ›Final Fantasy‹ will der erste Realfilm aus dem Computer sein. Die neuen Bildwelten sind vor allem eins: langweilig«, *Die Zeit* Nr. 35, August 2001, S. 33.

¹⁹⁵ Wolfgang Ernst, »Gibt es eine spezifische Videozität?«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S.14-29, hier S. 28.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ ebd., S. 27f.

¹⁹⁸ Vgl. Michael A. Islinger, »Phänomene des Gegenwärtigen und Vergegenwärtigen«, S. 30.

4.4 Remediatisierung als permanenter Prozess wechselseitiger Einflussnahme

Das digitale Zeitalter erweist sich ohne Zweifel als große Herausforderung sowohl für die Intermedialitätsforschung speziell, als auch für die Medientheorie und -geschichte im Allgemeinen.¹⁹⁹ Lev Manovich hat vor einem Jahrzehnt die Effekte der Netzwerke und der digitalen Kulturen als »cultural totalization« beschrieben. Die sich unaufhörlich ausbreitende digitale Netzöffentlichkeit lenkt zu einem globalen Geflecht verschiedener Einzelmedien, Kulturen, Institutionen und Dispositiven und so zu einer Verbindung von früher abgesonderten Einzelercheinungen.²⁰⁰ Verschiedene Medienwissenschaftler/-innen verfechten die Auffassung, dass Medien im Zeitalter der Digitalisierung reformiert und neu gekoppelt werden. Für diese neuen Medien gilt es »remedialisierte« Formen von Intermedialität zu erforschen und wiederherzustellen.²⁰¹

Von den geläufigen Medien Film und Fernsehen wird häufig eine neue Art der Präsentation von Wissen abverlangt. Im Vermittlungsprozess des medialen Systems der Iteration formt sich der Wunsch nach »noch nie gesehenen Bildern«.²⁰² In diesen Bildern finden sich die Gesetzmäßigkeiten von Hypermedialität und Unmittelbarkeit, die für Jay David Bolter und Richard Grusin in allen Medienentwicklungen wirken.²⁰³ Im Hinblick auf die Positionierung digitaler Medien beschreiben Bolter und Grusin die Evolution von Medien allgemein als Tätigkeit der Remediatisierung: den Wunsch, herkömmliche Medien mithilfe der neuen Medien in ihren Wirksamkeiten zu überholen.

»Was an neuen Medien neu ist, lässt sich nach Bolter/Grusin am besten dann verstehen, wenn man danach fragt, wie sie ihre Vorgängermedien remodellieren und wie andererseits diese Vorgängermedien die neuen Medien remodellieren. In dieser Perspektive ist Mediengeschichte keinesfalls als linearer Prozess der Abfolge und Ablösung alter durch neuer Medien zu verstehen, sondern als ein permanenter Prozess wechselseitiger Einflussnahme, der zur Aufgabe älterer Medien führen kann, aber nicht notwendigerweise führen muss.«²⁰⁴

¹⁹⁹ Jürgen E. Müller, »Intermedialität digital«, S. 17.

²⁰⁰ Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press 2001; Vgl. auch Jürgen E. Müller, »Intermedialität digital: Konzepte, Konfigurationen, Konflikte«, S. 17.

²⁰¹ Jürgen E. Müller, »Intermedialität digital«, S. 18.

²⁰² Vgl. Eva Hohenberger, »DocumAnimals. Das dokumentierte Tier in Film und Fernsehen«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 184-217, hier S. 186.

²⁰³ Jay David Bolter/ Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/ London: MIT Press 1999.

²⁰⁴ Eva Hohenberger, »DocumAnimals«, S. 186.

Eine fortwährende Referenz unter den Medien endet demgemäß in einer theoretischen Zurückweisung ontologischer Spezifika von Einzelmedien.²⁰⁵ Besonders Handyvideos von Katastrophenereignissen sind, bezogen auf die medienhistorische These der Remediatisierung, spannend. Die Handyaufnahmen befolgen sowohl »immediacy« als auch »hypermediacy«. Die zwei gegensätzlichen Gesetzmäßigkeiten Unmittelbarkeit und Hypermedialität verlangen sowohl eine authentische Pforte zur Realität »bei Verwischung aller medialer Spuren«, sowie ganz gegensätzlich »die eigenen medialen Bedingtheiten der jeweiligen Darstellung auszustellen [...], um so ihre spezifischen Vorteile in den Vordergrund zu rücken.«²⁰⁶ Diese Konzeption von Hypermedialität ist insbesondere beim Fensterstil des Internets wahrnehmbar und ferner in der Fähigkeit von Hypertext und Nonlinearität.²⁰⁷ Das Antonym dieses Konzepts liegt in der Gesetzmäßigkeit der Unmittelbarkeit, der Grusin und Bolter etwa beim Fernsehen die von ihnen als »Live-point of view«-Programme²⁰⁸ betitelten Formate zuordnen.²⁰⁹ Die Logik der Unmittelbarkeit fordert »das Medium auf, zu verschwinden, um uns in der Gegenwart des repräsentierten Dinges allein zu lassen: sitzend im Rennwagen oder auf der Bergspitze stehend«.²¹⁰ Die zwei Logiken formen sich gegenseitig entsprechend, wie es für die Korrelation von Medien allgemein angenommen wird.

»Denn nicht immer geht es in den visuellen Medien Film und Fernsehen nur um die Konstruktion eines homogenen Sichtraumes, um die Transparenz des unverstellten Blicks; die Logik der Unmittelbarkeit verwirklicht sich ebenso als ästhetische Möglichkeit einer Erfahrung, die den Blick zwar streut, dafür aber Eigenschaften wie Gleichzeitigkeit, Geschwindigkeit, Höhe oder Affekte wie Angst und Schrecken erfahrbar macht.«²¹¹

Erst durch die Hypermedialität wird eine solche Form der Unmittelbarkeit begünstigt. Den Zuschauern/Zuschauerinnen werden neue Erkenntnisse mit einer augenscheinlich medial zu erfahrenden, gleichwohl aber auf das Wissen einer ›realen Realität‹

²⁰⁵ Eva Hohenberger, »DocumAnimals«, S.187.

²⁰⁶ ebd.

²⁰⁷ Vgl. Jay David Bolter/ Richard Grusin, *Remediation*, S. 5.

²⁰⁸ ebd.

²⁰⁹ Vgl. Eva Hohenberger, »DocumAnimals«, S. 187.

²¹⁰ Jay David Bolter/ Richard Grusin, *Remediation*, S. 5f.

²¹¹ Eva Hohenberger, »DocumAnimals«, S. 187.

abzielenden Wirklichkeit ermöglicht.²¹²

4.5 Intermedialität als das Paradigma der Netzöffentlichkeit

Durch die Digitalisierung wurden bewährte Erzählstrukturen im medienästhetischen Bereich des Audiovisuellen modifiziert. Bezeichnend für die aktuelle Medienentwicklung sind die bilderreichen Erscheinungen der intermedialen Verflechtung von einst divergierenden Einzelmedien.²¹³ Friedrich Kittler verkündete schon 1986 die Auflösung dieser Einzelmedien im universellen digitalen Code des »totalen Medienverbunds«. Jegliche Divergenzen unter den einzelnen Medien werden absorbiert, zurück bleibt eine unaufhörliche Datenzirkulation: »das absolute Wissen als Endlosschleife«²¹⁴.

Mit den Handyvideos entfaltet sich die postmoderne Streitfrage, ob die digitalen Aufnahmen »noch zur vertrauten Geschichte angehören oder das Ende des Menschen markieren« und dadurch eine »Cyber-Visionik« formen.²¹⁵ Diese Streitfrage korreliert mit einer gezielten, das vormalige Bild-Denken aufarbeitenden Bestimmung des Kontrasts von »Auge, Blick und Bild«.²¹⁶ Wenn sich indessen auf der Oberfläche des totalen Medienverbunds jegliche alten Medien gänzlich verbinden würden, so wäre auch das Forschungspotenzial der intermedialen Wissenschaftsperspektive obsolet.²¹⁷ In der gegenwärtigen Medienentwicklung ist auch mit der digitalen Codierbarkeit kein greifbares Ende der Einzelmedien zu erkennen. Mittels des universellen Codes werden speziell »die Spezifika der verschiedenen Medien abgelöst von ihrer technischen Materialität als virtuelle Form«²¹⁸ evident, und folglich in ihrer »ästhetischen Dis-

²¹² Vgl. Eva Hohenberger, »DocumAnimals«, S. 187f.

²¹³ Vgl. Nadja Elia-Borer/ Samuel Sieber/ Georg Christoph Tholen, »Einleitung«, *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*, Hg. Dies., Bielefeld: transcript 2011, S. 9-16.

²¹⁴ Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 8.

²¹⁵ Georg Christoph Tholen, »Einleitung«, *SchnittStelle*, Hg. Sigrid Schade/ Thomas Sieber/ Georg Christoph Tholen, Basel: Schwabe 2005, S. 15-25, hier S. 25.

²¹⁶ ebd., S. 25.

²¹⁷ Vgl. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf (Hg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*. Bielefeld: transcript 2010, S. 7f.

²¹⁸ Jens Schröter, »Intermedialität, Medienspezifität und die universelle Maschine«, *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink 2004, S. 385-411, hier S. 397.

Position reflektier- und verhandelbar«²¹⁹. Getreu der Medientheorie Marshall McLuhans wird auch dessen klassischer Lehrsatz, »the ›content‹ of any medium is always another medium«²²⁰, nicht nur im Aphorismus von Bolters und Grusins »all mediation is remediation«²²¹ oder Jürgen E. Müllers historisch konzentrierter Spurensuche²²² wiederaufgegriffen, vielmehr gibt er der gegenwärtigen Intermedialitätsdebatte neue Anreize.²²³

Intermedialität bleibt in der digitalen Gesellschaft weiterhin als »epistemische Bedingung der Medienerkenntnis« unentbehrlich.²²⁴ Das Handyvideo ist nicht nur eine technologisch abgrenzte Ausstattung, sondern es lässt sich als »multimediales Kommunikationsdispositiv«²²⁵ auf neue intermediale Zustände ein, durch welche das Wissen durch Katastrophenbilder eine neue Zugangsweise kultiviert. Wie Medien als Vermittlungsinstanzen fungieren und welchen Einfluss die medientechnologische Vermittlung auf das Empfinden der Betrachter/-innen hat, wird im sechsten Kapitel »Einfluss medientechnologischer Vermittlung auf die Wahrnehmung von Katastrophen« dieser Arbeit näher untersucht.

Die Beziehungen zwischen den Medien bilden einen wesentlichen Faktor der medialen Vermittlung. Die ältere Intermedialitätsforschung orientierte sich anlässlich des »intermedial turn«²²⁶ auf die strukturellen Gesichtspunkte und Wechselwirkungen differenzierender Medien. Der Fokus der aktuellen Forschung verlagert sich auf die

²¹⁹ Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf (Hg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, S. 8; Vgl. auch Georg Christoph Tholen, »Überschneidungen«.

²²⁰ Marshall McLuhan, »The Medium is the Message«, S. 19f.

²²¹ Jay David Bolter/ Richard Grusin, *Remediation*, S. 55.

²²² Vgl. Jürgen E. Müller, »Intermedialität digital«, S. 17-40.

²²³ Vgl. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf (Hg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, S. 8.

²²⁴ Sybille Krämer, »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«, *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Hg. Stefan Münker/ Alexander Roesler/ Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 78-90, hier. S. 82.

²²⁵ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen: Francke 2002, S. 7.

²²⁶ Der Begriff »intermedial turn« wurde von Werner Wolf geprägt: »In fact, there is a marked tendency towards intermediality in our century and especially in postmodernism, a tendency which is so apparent that one is inclined to add yet another – and in part related – ›turn‹ to the ›linguistic‹ and the ›metatextual‹ turns as cultural features of contemporary cultural history: the ›intermedial turn‹«. Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/ Atlanta: Editions Rodopi 1999, S. 2; Vgl. auch Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 3.

unter digitalen Aspekten erstmalig entstehenden medialen Diktionen und Redensarten. Durch diese neuen, ebenso subversiven wie zusammenführenden Darstellungsformen werden die medialen Brüche und Zwischenräume in den Mittelpunkt der medienwissenschaftlichen Reflexion gerückt.

Michael Wetzel forciert in seiner Abhandlung *Inframedialität – Performance als Transformation*²²⁷ den Diskurs über die Perspektive von Intermedialität gemäß der latenten, individuellen und transzendenten Modalitäten der Interaktion von Medien. Das Fundament des Neologismus Inframedialität entwickelt er aus der Vorstellung Michael Duchamps des »inframince«²²⁸. Der Terminus »infra« erfasst eine Metastabilität – eine Modifikation, die mit einer Abwendung vom linearen zum zyklischen Zeitverständnis einhergeht. Nicht die Geschichtszugänge, sondern die »Berührungen, Metamorphosen, Passagen und Fugen« zwischen den Medien werden gekennzeichnet, mit dem Bedürfnis, den Blick für die minimalen Verschiebungen oder Transformationen in technisch-apparativer wie medienästhetischer Entwicklung der Medien zu schärfen.²²⁹ Das intermediale »Dazwischen-Sein der Medialität« im Bezug eines Einzelmediums auf ein anderes formt sich in ein transzendentes Verhältnis der Bedingungen der Möglichkeit.²³⁰

4.6 Hybridisierung im Zeitalter digitaler Kommunikation

Während die einen mit der Digitalisierung das Ende der Intermedialitätsforschung heraneilen sehen, proklamieren andere, den Diskurs mit dem Begriff der »Hybridisierung« fortzusetzen.²³¹ Das hybride Verhältnis von einst gesonderten

²²⁷ Michael Wetzel, »Inframedialität – Performance als Transformation«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 83-98.

²²⁸ Das »Inframince« ist für Marcel Duchamp das »Mögliche, das das Werdende einschließt – der Übergang vom einen in das andere findet im inframince statt«. Es ist das Konzept einer »hauchdünnen Differenz« zwischen der Wirklichkeit und ihrer Wiederholung. Vgl. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris: Flammarion 1999.

²²⁹ Vgl. Michael Wetzel, »Inframedialität – Performance als Transformation«, S. 85.

²³⁰ Vgl. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf (Hg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, S. 11.

²³¹ Vgl. Beate Ochsner, »Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und*

Einzelmedien wie Telefon, Text, Ton und Video auf der Basis der digitalen Medienkonvergenz des Mobiltelefons wandelt nicht nur die Wissensformen der Informationsgesellschaft. Unter den Bedingungen des Internets werden auch die Differenzen von privat und öffentlich, von passivem Medienkonsum und kreativer Interaktivität obsolet.²³²

»Ein einzelnes Telefon macht keinen Sinn – und so wächst der Logik des Mediums gemäß seit seiner Erfindung mit der Ausweitung der Fernmeldeleitungen ein immer dichteres und weiter gespanntes Netzwerk der technisch realisierten und praktisch genutzten Kommunikation.«²³³

Ein einzelnes Telefon ist gemäß Georg Christoph Tholen folglich noch kein Medium. Erst ein zweites nähert sich dem Begriff der Intermedialität. Hybride sind Verkreuzungen, Mischformen, die in der modernen Medienkultur als Verknüpfung von Medien auftreten. Die Hybridisierung des Handys ist eine kulturelle Signatur unserer postmodernen Zeit: Cross-Over in Mobilität, Infotainment und Edutainment.²³⁴

»Der Begriff des Hybriden ist bewusst unscharf und hat mit der Digitalisierung der Medien zu tun. Er bedeutet: Verkreuzung und Interferenz von vormals getrennten Codes – ähnlich wie Michail Bachtin von einer Vermischung sozialer Sprachen sprach, die sich unabsichtlich oder absichtlich vollzieht und – als künstlerische Strategie – ironisch, parodistisch verfährt.«²³⁵

Marshall McLuhan war einer der ersten Kommunikationstheoretiker, der das Potenzial der Hybridisierung im Zusammenhang medialer Interaktionen ergründete. Er hatte eine multimediale »Bastardisierung« beschrieben: die Übergänge von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, von Oralität und Literalität. McLuhan hat vorausgedeutet, dass »[d]urch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien [...] gewaltige neue Kräfte und Energien«²³⁶ freigesetzt werden. Die einflussreiche Abhandlung *Die Spiele des Realen und*

ästhetische Konzepte, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 41-60, hier S. 42.

²³² Vgl. Georg Christoph Tholen, »Zwischenräume. Der Ort der Medien und die Frage nach der Kunst«, [http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet/\\$files/150577/Tholen.pdf](http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet/$files/150577/Tholen.pdf), 14. März 2011, S. 35.

²³³ Stefan Münker/ Alexander Roesler, »Vorwort«, *Telefonbuch. Beiträge zur Kulturgeschichte des Telefons*, Hg. Dies., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 7-12, hier S. 7.

²³⁴ Vgl. Georg Christoph Tholen, »Zwischenräume«, S. 36.

²³⁵ ebd.

²³⁶ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf/ Wien: Econ 1968, S. 65.

*Virtuellen*²³⁷ von Edmond Couchot nähert sich präziser an aktuelle Phänomene der Veränderung durch die Digitalisierung. Erst mit dem Computer als interaktives Medium kommt die Frage nach einem Zwischenraum medialer Gestaltungsweisen hervor. Der Computer kann dann als Meta-Medium definiert werden, wenn seine »Indifferenz des binären Codes«, d.h. seine bildliche Dimension darin besteht, sich in diversen Einzelmedien ähnlich dezent nachzubilden.²³⁸ Drei Jahrzehnte nach McLuhan begegnet Irmela Schneider einem »innovationsorientierten« und »veränderbaren« Produktions- und Rezeptionsmodell der Hybridisierung, das »flexibel genug ist, um die auftretenden Konflikte und die intendierten Brüche von paradoxiebehafteten Präsentationsformen und mehrdimensionalen kulturellen Selbstbeschreibungen thematisieren zu können«²³⁹; eine Art Allround-Bezeichnung zur Beschreibung des umfassenden, co-evolutionären Zusammenspiels von Medientechnologien und Medienkunst.²⁴⁰

Gemäß dem deutschen Medienwissenschaftler Rainer Leschke trägt nicht nur die Intermedialitätsforschung, sondern auch die Hybridisierungsforschung ein theoretisches Defizit. Die Materialorientiertheit und systematische Ortslosigkeit der Medien wird durch ein »fortgesetzte[s] Aufschieben und Fortschreiben des Kategorieapparates« unkenntlich, die immer wieder »behauptete Bedeutsamkeit der Intermedialität wird so zumindest kategorial nicht eingelöst«.²⁴¹ Der dauernde Bedarf an materieller Innovation wird letzten Endes nur noch durch »Hybridbildungen oder intermediale Rückgriffe« gedeckt. Das Integrationspotenzial des Handys, mit der Bedingung monopolistisch preiswerter Digitalisierbarkeit, liefert in diesem Gefüge unentbehrliche ästhetische Materialien.²⁴² Leschke beschreibt die wachsende Anzahl an Distributionswegen der Medien, wie zum Beispiel die Plattform YouTube. Medienangebote finden sich nie isoliert, sondern werden immer auch in anderen Medien verarbeitet. Aus Katastrophenvideos können YouTube-Videos werden, welche gegebenenfalls im

²³⁷ Edmond Couchot, »Die Spiele des Realen und Virtuellen«, *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Hg. Florian Rötzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 346-355.

²³⁸ Vgl. Georg Christoph Tholen, »Zwischenräume«, S. 37.

²³⁹ Irmela Schneider, »Hybridisierung als Signatur der Zeit«, *Kulturwandel und Globalisierung*, Hg. Caroline Y. Robertson/ Carsten Winter, Baden-Baden: Nomos 2000, S. 175-187, hier S. 175.

²⁴⁰ Vgl. Beate Ochsner, »Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung«, S.47.

²⁴¹ Rainer Leschke, *Einführung in die Medientheorie*, München: Wilhelm Fink 2003, S. 316f.

²⁴² ebd., S. 317f.

Fernsehen verwertet werden, um dann wieder auf YouTube persifliert zu erscheinen. Die Handyvideos von Katastrophenbildern können in Filmen wie *Witness: Disaster in Japan*²⁴³ oder *My Tsunami – Die Katastrophe via Skype* weiterverarbeitet werden. Einzelmedien haben allmählich ihre gewohnte Selbständigkeit eingebüßt und sie einem transversal vernetzten Mediensystem übertragen. Mit der Umstrukturierung des Mediensystems muss auch eine Umcodierung der medienwissenschaftlichen Koordinaten einhergehen. Die Wechselprozesse unter den verschiedenen Medien werden verstärkt über Formungen und Formate geordnet.²⁴⁴

4.7 Sekundärdiskurs der Handyvideos am Beispiel der Tsunami Katastrophe in Japan 2011.

Am 11. März 2011 hat das Tōhoku-Erdbeben an der japanischen Sanriku-Küste mit einer Magnitude von 9,0 M_w ²⁴⁵ zu einer Verkettung von Katastrophen geführt. Die Katastrophenbilder zeigen das stärkste Beben in Japan seit Anbeginn der Erdbebenaufzeichnung: Aufnahmen von einer zehn Meter hohen Welle, Aufnahmen von Feuer und der Verwüstung der Küstenregionen. Zahlreiche Handyreporter/-innen haben die Katastrophe über Portale wie YouTube an den Rest der Welt kommuniziert.

Es ist ein Ereignis, an dem die Katastrophenbilder – besonders die Momentaufnahmen der Handyvideos – die Wahrnehmung des Ereignisses dominieren und die Erinnerungen an diesen Tag prägen. Mit *Witness: Disaster in Japan* und *My Tsunami – Die Katastrophe via Skype* haben gleich zwei Filme das Genre der Dokumentation erreicht, ohne dass die Filmemacher selbst vor Ort waren. Amateurfilmer/-innen, die das Ausmaß der Ereignisse die ganze Zeit über mit ihren Handykameras dokumentiert haben, sind die Hauptlieferanten der Dokumentarfilme.

Der National Geographic Channel hat mit *Witness: Disaster in Japan* eine Zusammenstellung der Dokumentationen produziert, die die Ereignisse der Tragödie

²⁴³ *Witness: Disaster in Japan*, Regie: National Geographic, USA 2011.

²⁴⁴ Vgl. *My Tsunami – Die Katastrophe via Skype*.

²⁴⁵ Vgl. Harley Benz/ Clarice Nassif Ransom, »USGS Updates Magnitude of Japan's 2011 Tohoku Earthquake to 9.0«, *USGS science for a changing world* 14.03.2011, 23.01.2012, http://www.usgs.gov/newsroom/article.asp?ID=2727&from=rss_home.

aus erster Hand, »through the eyes of those who experienced it«²⁴⁶ erzählt. Die 45 Minuten lange Reihe von Video-Quellen wurde am 13. April – etwas mehr als einen Monat nach der Katastrophe – erstausgestrahlt. Es werden Bilder aus der Sichtweise von Zeitzeugen gezeigt: sowohl Amateurvideos, als auch Aufnahmen von Nachrichtenagenturen, die live vom Geschehen berichteten. Die teilweise nur selten gesehenen Aufnahmen zeigen das Katastrophenausmaß in chronologischer Reihenfolge, beginnend mit dem Erdbeben bis zu den Verwüstungen durch den Tsunami. Verwackelte Handyvideos zeigen die zunehmenden Auswirkungen der Tragödie. Während der ersten Erdbebenwarnungen sehen wir ein Video von Einwohnern/Einwohnerinnen in der Nähe von Tokio, die ihre Ruhe bewahren. Als das Erdbeben an Stärke gewinnt, breitet sich zunehmend Panik aus. Amateurvideos zeigen Decken von Einkaufszentren und Supermärkten, die zusammenbrechen, während die Erde Risse bekommt, Hauptwasserleitungen bersten, Schornsteine und Wolkenkratzer gefährlich schwanken und Menschen, die versuchen einen Weg aus ihren Häusern zu finden, um Sicherheit auf der Straße zu suchen. Nachdem ein junger Amerikaner mehrere Minuten der Erschütterung gefilmt hat, richtet er seine Handykamera mit den Worten auf sich: »I'm underneath a desk and I'm fucking scared.« Inzwischen warnen die Sirenen der Küstenregionen die Einwohner/-innen vor dem drohenden Tsunami, der nur eine halbe Stunde nach dem Erdbeben die Küste Miyagis erreicht. In Parkhäusern und auf Hügeln nutzen die Überlebenden ihre Mobiltelefone und Videokameras, um die Verwüstung und den Horror zu dokumentieren. Eine handgeführte Amateurkamera fängt die massive Tsunami-Welle ein, während Menschen verzweifelt versuchen, höher liegendes Land zu erreichen. Katastrophenbilder der unmittelbaren Verwüstung werden in der ganzen Region gefilmt: vom Flughafen in Sendai, über die Kleinstadt Otusuchi, bis zur Stadt von Asahi. Häuser brechen zusammen, Autos werden weggespült. Die Zerstörung ist exorbitant; die unmittelbaren Reaktionen der Panik, Angst und Ungläubigkeit werden im Moment des Ereignisses aufgenommen. *Witness: Disaster in Japan* zeigt die direkten Auswirkungen in ihrer ganzen Komplexität: Bilder der Angst,

²⁴⁶ *Witness: Disaster in Japan*, [DVD-Hülle].

Trauer und Hoffnung, als die Suche nach Überlebenden beginnt.²⁴⁷

Auch die ZDF-Produktion *My Tsunami – Die Katastrophe via Skype* ist eine Zusammenstellung von Videodokumenten. Es berichten Überlebende in einem Interview via Internet-Videotelefon von ihren Erlebnissen und zeigen die Videoaufnahmen, die sie während und nach der Katastrophe gemacht haben. Es sind vor allem junge Menschen, die eindringlich von ihren Sorgen und Ängsten, aber auch von ihren Hoffnungen berichten. Hier werden die Videos in einen seltenen personalisierenden Kontext eingebettet. Für die Produktion interviewte das Team um die Filmemacher Michael Fräntzel, Stephan Lamby und Ada Teistung Überlebende der Japankatastrophe – unterlegt mit Handy- und Videofilmen, die von den Interviewten teilweise selbst produziert wurden. Das Konzept des Internetinterviews korrespondiert mit den spezifischen Verbreitungsmitteln, über die die Allgemeinheit von der Katastrophe erfahren hat. Die digitale Kontaktaufnahme des Projekts versucht den Aufnahmen gerecht zu werden, die direkt nach der Katastrophe im Netz veröffentlicht wurden. Der Versuch, die Katastrophe und ihre psychosozialen Nachwehen über die Technologien ihrer ersten medialen Kommunikation zu rekonstruieren, ist eine zeitgemäße Verarbeitung. Diese Erzählform erscheint angemessener als der künstlerisch gesampelte, mit Popmusik unterlegte Katastrophen-Trailer den das ZDF am 12. März vor dem Wetter präsentierte.²⁴⁸ *My Tsunami – die Katastrophe via Skype* verzichtet auf einen solchen »ästhetisch wattierten Eskapismus«²⁴⁹. Handyvideos und Zeitzeugen via Skype verkörpern die »Katastrophenbewältigung der Generation YouTube«. Das katastrophale Erlebnis ist in allen Bildmomenten der dezenten Montage anwesend.

4.8 Kanalisierung durch Erinnerungsvideos

Einhergehend mit der Qualitätssteigerung der mobilen Videoqualität und der Ausdifferenzierung der digitalen Kommunikation haben in den letzten Jahren Handyvideos von aufsehenden Ereignissen großes öffentliches Interesse erregt.

²⁴⁷ Vgl. National Geographic Channel (Hg.), »Witness: Disaster in Japan: About«, <http://natgeotv.com/asia/witness-japan-disaster/about> 2011, 20.05.2011.

²⁴⁸ Vgl. Kapitel 4.8 »Kanalisierung durch Erinnerungsvideos«.

²⁴⁹ Dieses und das folgende Zitat: Christian Buß, »Doku über Tsunami-Zeugen. Mein Therapeut heißt Skype«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,757251,00.html> 2011, 12.05.2011.

Katastrophen und andere verheerende Begebnisse werden unmittelbar nach dem Unglück ausführlich in den Medien abgefasst und dadurch vom Zuschauenden auch bleibend einprägt. Diese Wahrnehmung wird von Videoaufnahmen und Erinnerungsvideos, die oft schon kurz nach dem Ereignis auf YouTube zu finden sind, unterstützt.²⁵⁰ Das Sampeln von Katastrophen-Footage in Erinnerungsvideos ist auf den Videoportalen sehr populär. Menschen, die keinerlei Konnexion zum Ereignis besitzen, basteln aus dem vorgefundenen Videomaterial kleine Katastrophen-Sammelsurien. Eine erinnerungskulturelle Technik, an der sich mittlerweile auch konventionelle Medien versuchen: Bereits an Tag zwei der Japan-Katastrophe präsentierte das *heute-journal* um Marietta Slomka einen virtuoson Clip, in dem verstörende Aufnahmen der Katastrophe, mit Trip-Hop unterlegt, zusammengeschnitten wurden. Als Massive Attacks Hit *Teardrop* zum großen molligen Klavier-Akkord ansetzt, fliegt Block 1 des Atomkraftwerks Fukushima in die Luft. Trotz des katastrophalen Anblicks breitet sich ein »wohliges Gefühl [...] in der Magengegend«²⁵¹ aus. Die Nachrichtenlage hatte schon am 12. März einen gewissen Sättigungsgrad erreicht, aber die Katastrophe war noch lange nicht verarbeitet.

Die Handyvideos strukturieren nicht nur die Wahrnehmung des Katastrophenereignisses, sondern besitzen durch die Weiterverwendung in Erinnerungsvideos auch einen kulturellen Erinnerungswert. Das immer wieder neu verwendete Found Footage²⁵² führt zu einer Kanalisierung des kulturellen Erinnerns.

²⁵⁰ Vgl. Herbert Scheithauer/ Rebecca Bondü, *Amoklauf und School Shooting. Bedeutung, Hintergründe und Prävention*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 34.

²⁵¹ Vgl. Christian Buß, »ZDF-Film zu Japan. Missratener Katastrophenfilm«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,750775,00.html> 2011, 13.05.2011.

²⁵² Found Footage bezeichnet Filme, die ganz oder zumindest teilweise aus bereits existierendem Filmmaterial zusammengestellt wurden. Das »gefundene Material« bildet die Grundlage für (experimentelle) Filme, bei denen durch das gesampelte Filmmaterial Sinn produziert wird. »Bei der Found-Footage-Assemblage handelt es sich um eine durch Montage stark bearbeitete Sammlung von Filmmaterial aus verschiedenen Quellen. Die Assemblage-Tendenz des Found-Footage-Kinos legt das Gewicht [...] auf die Möglichkeiten, mit denen eine bestimmte Kombination ungleichartiger Bilder Bedeutung erzeugen kann«. James Joyce, »Die Kunst der Aneignung – Exkurs über den Found Footage Film: ›Where in the waste is the wisdom?‹«, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki – Werkmonografie eines Autorenfilmers*, Hg. Tilman Baumgärtel, Berlin: b-books 1998, S. 180; Vgl. auch Catherine Russell, *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*, Durham: Duke University Press 1999, S. 238ff.

5. Evidenz versus Ästhetik – Ästhetische Erfahrung im Zeichen medialer Entgrenzung

Die Frage nach der Ästhetik von Handyvideos, die im Verlauf von Katastrophen entstehen, gründet ein interessantes Untersuchungsfeld der Amateuraufnahmen als »mediale Phänomene«.²⁵³ Können bei der Produktion von Amateuraufnahmen in Extremsituationen ästhetische Entscheidungen getroffen werden? Des Weiteren wird im Diskurs über eine Handyvideoästhetik neben der Frage nach dem technischen Medium auch die Frage nach seinen »konkreten soziokulturellen Ausformungen« laut.²⁵⁴ In Verbindung mit den bereits genannten Fragestellungen entsteht für diese Arbeit ein besonderes Interesse daran, die Herstellungsprozesse der Videos als evidenzinduzierende Beweismittel im Detail zu ermessen. Um die verschiedenen Perspektiven des Handyvideos detaillierter an Videodokumenten darzulegen, wird im Folgenden wiederholt auf Ausschnitte aus der televisuellen Katastrophenberichterstattung und im Speziellen auf die Videoaufnahmen der Loveparade 2010 in Duisburg und der Tsunami-Katastrophe 2011 in Japan verwiesen. An den beiden herausgegriffenen Einzelfällen werden Kategorien einer spezifischen »apparativen Ästhetik« erkennbar: »Fragen nach der Einstellung, der Kameraführung, dem Ausschnitt, dem Ton, der Projektion, dem Licht, der Farbe und nicht zuletzt nach dem »künstlerischen Anspruch«.«²⁵⁵ Das authentische Format einer Handyvideoästhetik wird besonders in Verbindung mit den technischen Voraussetzungen der Videoherstellung deutlich. Videos von Katastrophen wirken authentischer, wenn ihnen das professionelle Äußere fehlt, das sich aus der richtigen Beleuchtung und dem fachgemäßem Bildaufbau ergibt.²⁵⁶

Handys führen durch ihr Format, ihre Mobilität und Aufnahmequalität eine erstmalige Ästhetik auf dem Videomarkt herbei. Gerade bei Katastrophen intensiviert sich die

²⁵³ Mit dem Video als mediales Phänomen und seinen vielfältigen Erscheinungsformen beschäftigen sich die Beiträge des Sammelbandes *REC – Video als mediales Phänomen*. Vgl. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002.

²⁵⁴ Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr »Phänomen Video«, S. 8.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 9.

²⁵⁶ Vgl. Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 19ff.

ästhetisch-technische Materialität der Handyvideos: verwackelte Aufnahmen ohne Stativ, unwillkürliche Bildeinstellung, instinktiver Ausschnitt, mechanische Ton- und Farbqualität und wenn überhaupt eine nur ideomotorische künstlerische Ambition. Die Aufnahmen zeigen immer einen Ausschnitt, den jemand gewählt hat, »und einen Ausschnitt wählen heißt Ausschließen«²⁵⁷.

5.1 Handyvideos als evidenzinduzierendes Beweismittel

Nach der Katastrophe bei der Loveparade 2010 kam es zu einer umfassenden televisuellen Analyse des Unglückshergangs. Um die Katastrophenursache zu überprüfen, wurde der Katastrophenverlauf senderübergreifend mithilfe von Animationen analysiert. Die Amateurvideos wurden in eine computeranimierte Visualisierung integriert, die den Unglücksverlauf aufklären sollten.

»Diese televisuelle Generierung von Wissen über die Katastrophe versetzt die Nachrichten in die Position der Ermittler, und wie diese setzt die Computeranimation die Bruchstücke der Erzählung einer Katastrophe zusammen. Die narrative Kohärenzleistung der Ermittlungsergebnisse wird mit der Computeranimation kurz nach dem Unglück visualisiert. Der Off-Kommentator geht in diesem Sinne ohne entsprechende auditive Markierungen eines visuellen Bruchs über die Nahtstellen von Animation und Videomaterial hinweg und verbindet auf der auditiven Ebene problemlos das ästhetisch völlig unterschiedliche Bildmaterial zu einer Erzählung«.²⁵⁸

Die Einbindung von Augenzeugenberichten und Amateurvideos wird in allen Aufarbeitungen zum Katastrophenverlauf integriert. Die Zuschauer/-innen können die Prüfung des Unglückshergangs und die Glaubwürdigkeit des Berichts mithilfe der herangezogenen Beweisvideos evaluieren. Loveparade-Veranstalter Rainer Schaller hat eine detaillierte Animation im Internet veröffentlicht. Durch die Seite www.dokumentation-loveparade.com wurde die selbstproduzierte, sechs Minuten lange Dokumentation in Umlauf gebracht. Neben der computeranimierten und mit Amateuraufnahmen und Überwachungsvideos unterstützten Analyse zur Katastrophe

²⁵⁷ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 41. [Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser].

²⁵⁸ Ralf Adelmann, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 43-56, hier S. 49.

wurden auch insgesamt 22 Stunden Videomaterial veröffentlicht.²⁵⁹

In einem Beitrag der Tagesschau einen Tag nach dem Unglück wird eine digitale Visualisierung über den Menschengelauf im Tunnel über die Einbeziehung von Handyvideos vor Ort und durch die Off-Moderation in die Sendung eingegliedert.²⁶⁰ Zu Beginn des Nachrichtenbeitrags werden Handyvideos gezeigt, die zum Zeitpunkt der ausbrechenden Massenpanik gefilmt wurden. Die Amateuraufnahmen verhelfen dem Nachrichtenzuschauer zu einem Überblick über die Lage des Geländes und die Komplikationen vor Ort. Der Off-Kommentar weist auf einen Augenzeugen hin, der von seinem Erlebnis berichtet und die Authentizität des Ereignisses untermauert. Die anschließende Analyse des Nachrichtenprogramms zur Rekonstruktion des Unglückverlaufs wird durch eine Grafik unterstützt, die eine Visualisierung des Tunnels und der Ein- und Ausgangsrampe auf das Veranstaltungsgelände zeigt. Ohne akustische Kennzeichnung des ästhetisch unterschiedlichen visuellen Materials von Amateurvideo und Animation erklärt der Off-Kommentar:

»Um das Geschehen zu verdeutlichen: das Festivalgelände liegt in unmittelbarer Nähe zum Duisburger Hauptbahnhof. Dorthin führt ein Tunnel von beiden Seiten auf das Gelände. Um auf die Tanzebene zu kommen, müssen die Besucher durch den Tunnel; der führt zu einer Rampe über die sie zur Loveparade gelangen. Ein Nadelöhr entsteht. Hier kommt es zu den Todesfällen.«²⁶¹

In der im Anschluss an die Tagesschau eingeschobenen Sondersendung *ARD Brennpunkt*²⁶² – in der wiederum Handyvideos als Beweisstütze dienen – werden Experten zur Unglücksursache befragt. Unter ihnen ist Panikforscher Michael Schreckenberg, der die Katastrophe nicht als Ursache einer Massenpanik sieht, sondern

²⁵⁹ Die Dokumentation über den Unglückshergang ist mittlerweile nur noch auf YouTube zugänglich: Lopavent (Hg.), »DOKUMENTATION LOVEPARADE 24.7.2010 HD«, *YouTube*, Channel: novenlocry, <http://www.youtube.com/watch?v=49ZgLfXwM8&feature=related> August 2010, 14.06.2011.

²⁶⁰ Ralf Adelman hat die Wissensgenerierung von Computeranimationen am Beispiel des Absturzes der Concorde in Paris im Juli 2001 thematisiert. Vgl. Ralf Adelman, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, S. 48ff.

²⁶¹ Swantje von Massenbach, »Nach der Massenpanik bei der ›Love Parade‹«, *Tagesschau*, ARD, 25.07.2010 (20.01 Uhr).

²⁶² Kirsten Rulf, »Tödliche Love Parade. Der Tag danach«, *ARD BRENNPUNKT*, ARD, 25.07.2010 (20.34 Uhr).

als »Folge einer physikalischen Zwangsläufigkeit«.²⁶³ Ralf Adelman betrachtet eine solche Analyse als »Expertenkult«²⁶⁴ im Sinne der fernsehhistorischen Betrachtungen von John Hartley. Hartley hat die Hegemonie der Experten und deren »know-how« in Informationssendungen als eine bedeutende Strategie der »Popularisierung« von Wissen durch das Fernsehen verstanden.²⁶⁵

Nachrichtensendungen, die mithilfe von Animationen den Ablauf einer Katastrophe analysieren, übernehmen selbst eine Expertenfunktion. Zusammen mit fachspezifischen Experten/Expertinnen bilden Amateurvideos die Direktive der modernen Katastrophendokumentation, die durch ihre Integration in das Expertensystem digitaler Visualisierungen ergänzt wird.²⁶⁶ Durch die erklärende Instanz der Expertin oder des Experten wird eine »intervisuelle Relation«²⁶⁷ erstellt, die gemeinsam mit den Handyvideos die Wissenschaftlichkeit der Animation fundiert und eine visuelle Lücke schließt.

»Mit der Computeranimation, die die visuellen und letztlich narrativen Lücken eines Ereignisses schließen, entstehen simultan diese Lücken erst und damit die Notwendigkeit, sie mit einer Computeranimation zu füllen. Diese Lücken gibt es also erst, seit sie mit digitalen Animationen schließbar sind. Aus den Computeranimationen [...] lassen sich demnach folgende Verfahren und Merkmale extrahieren: die Hegemonie des Expertensystems Fernsehen, die Produktion und Füllung visueller Lücken sowie die strukturellen und semantischen Relationen zu Visualisierungen aus den beiden so gegensätzlichen Authentifizierungssphären der Wissenschaft und des Privaten.«²⁶⁸

Durch den Kommentar der visuellen Darstellung werden die ästhetischen Gegensätzlichkeiten kompensiert. Mit Unterstützung der auditiven Erklärung entstehen Evidenzeffekte und ein zusammenhängender Katastrophenbericht. Nach Adelman

²⁶³ Claudia Fromme, »Loveparade: Experte zur Unglücksursache«, *sueddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/wissen/loveparade-experte-zur-ungluecksursache-die-treppe-haette-man-sprengen-muessen-1.979428> Juli 2010, 17.09.2011.

²⁶⁴ Ralf Adelman, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, S. 49.

²⁶⁵ John Hartley, »Die Behausung des Fernsehens. Ein Film – ein Kühlschrank und Sozialdemokratie«, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Hg. Ralf Adelman/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 253-280, hier S. 261; (Orig. »Housing television. A film, a fridge and social democracy«, *Uses of television*, London: Routledge 1999, S. 92-111, hier S. 98).

²⁶⁶ Vgl. Ralf Adelman, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, S. 50.

²⁶⁷ ebd., S. 51.

²⁶⁸ ebd.

bewirkt die Schließung von visuellen Lücken im Katastrophenablauf mithilfe der Computeranimation eine Nachfrage nach weiteren visuellen Schließungen. Mittels der »lückenlose[n] visuelle[n] Beweisführung« werden Evidenzen aus Videocollagen hergestellt.²⁶⁹

5.2 Selbsterklärende Kraft des Amateurvideos

Der Gebrauch von Evidenzstrategien in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen ist komplex, und genauso differenziert wie die Gesellschaftsbereiche selbst.²⁷⁰ Im universitären Kontext hat Ralf Adelman eine seiner Thesen über Evidenz am Beispiel der alltäglichen »Medienkompetenz« von Studierenden der Medienwissenschaft aufgestellt. Die Hochschüler/-innen begegnen den Theorien und Methoden der medienwissenschaftlichen Lehre auf eine für Adelman »einmalige Weise«. Nach der Betrachtung konkreter Fernsehausschnitte, die sie in den Seminaren bestimmten Analysemethoden zuordnen sollen, wird vielfach der Satz »Das sieht man ja!« verwendet: eben jene Formulierung, die Adelman als die Definition von Evidenz versteht. Der Versuch verdeutlicht, dass das Fernsehen »auf der Basis einer im Alltag erworbenen ›Medienkompetenz‹ vor allem »unproblematisch«²⁷¹ ist.

»Das ›Unproblematische‹ am Fernsehen, das in der Aussage »Das sieht man ja!« Ausdruck findet, ist eine Form von Evidenz, auf die audiovisuelle Medien angewiesen sind. Damit ist Evidenz kein Defekt oder manipulatorisches Verfahren von Fernsehen, sondern eine Notwendigkeit seiner Funktion. Daraus lässt sich eine erste These ableiten: Evidenz stellt ein primäres Ziel der televisuellen Produktion und Rezeption dar. Anders formuliert könnte man die Evidenz des Fernsehens als den Kitt des ›Fensters zur Welt‹ bezeichnen, denn die Erzeugung von Evidenz ist das epistemologische Pendant zur Transparenzillusion des televisuellen Diskurses.«²⁷²

Virale Handyvideos bilden bei katastrophalen Ereignissen Evidenzen, die primär mit dem Internet verbreitet werden. Durch das Fernsehen werden die Clips weiter selektiert

²⁶⁹ Ralf Adelman, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, S. 54.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 43.

²⁷¹ ebd; Vgl auch: 168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder, »Fernsehwissenschaft: viele Gegenstände – eine Wissenschaft? Konzeption einer Einführung«, *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Hg. Heinz B. Heller, Marburg: Schüren 2000, S. 245-258.

²⁷² Ralf Adelman, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, S. 43.

und zusätzlich in Umlauf gebracht. In den heutigen Nachrichtensendungen zeichnen sich ästhetische Implikationen ab, deren Auswirkung auf die Katastrophendokumentation kontinuierlich zunimmt.²⁷³ Die videografische Evidenzform und vor allem deren televisuelle Verbreitung heben sich von alternativen Methoden der Beweisführung ab.²⁷⁴

5.3 Televisualität

John T. Caldwell's Begriff der »Televisualität« kennzeichnet den fernsehistilistischen Wandel seit den 1980er Jahren, der sich auf einer Reihe von Aspekten, die strukturelle, institutionelle, programmgestalterische, interaktive, ökonomische und ästhetische Veränderungen mit einschließen, gründet.²⁷⁵

»In verschiedenen wichtigen programmtechnischen und institutionellen Bereichen entwickelte sich das Fernsehen von einem System, das Fernsehen vorrangig als eine auf das Wort gestützte Ausdrucksweise und Übertragung behandelte, [...] zu einer an Visualität orientierten Mythologie, Struktur und Ästhetik, die auf einer extremen Selbstreflexion des Stils gründete. Damit ist nicht nur gemeint, dass Fernsehen einfach visueller wurde, als ob verbesserte Produktionsmöglichkeiten eine zunehmende formale Verfeinerung erlaubt hätten. Eine solche Sichtweise fällt auf die problematische Vorstellung herein, dass technologischer Fortschritt formale Veränderungen bewirkt und Verfeinerungen von Bild und Ton lediglich Nebenprodukte der technischen Entwicklung sind. Stattdessen hatte das Fernsehen bis 1990 seine ästhetischen wie gestalterischen Aufgaben in vielerlei Hinsicht bereits re-theoretisiert.«²⁷⁶

Zu den Eigenschaften der Televisualisierung gehört das Entkräften der sprachlichen Dominanz im Fernsehen zugunsten einer Steigerung des Visuellen. Der progressive Quotenkampf der Fernsehsender fordert eine wieder erkennbare televisuelle Ästhetik von Programmformaten »ähnlich wie einem Markenprodukt«.²⁷⁷ Durch die Erhöhung der visuellen Relevanz kann es zu einem Wandel in der gewohnten Struktur von

²⁷³ Vgl. Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster: Lit 2008, S. 27f.

²⁷⁴ Vgl. Ralf Adelmann, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, S. 43.

²⁷⁵ Vgl. John T. Caldwell, *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press 1995.

²⁷⁶ John T. Caldwell, »Televisualität«, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Hg. Ralf Adelmann/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 165-202, hier S. 165.

²⁷⁷ Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*, S. 28.

Material und Profil der Katastrophenevidenz kommen.²⁷⁸ Handyvideoaufnahmen von desaströsen Ereignissen fungieren in televisuellen Sendungen dann nicht mehr nur »als Abbildungen der Wirklichkeit, sondern werden in ihrer Materialität als Bilder präsentiert«.²⁷⁹

Magazinsendungen, die Katastrophenereignisse zu einem späteren Zeitpunkt nochmals aufarbeiten, lenken das Interesse der Zuschauer/-innen unwillkürlich auf die Videobilder, die ihren individuellen Erkenntniswert generiert haben und nicht nur als Verdeutlichung der Moderation verwendet werden. Der Voice-over-Kommentar strukturiert lediglich die Narration, die durch das Videografische Plausibilität verliehen bekommt.²⁸⁰

In der Katastrophendokumentation dominiert die visuelle Ebene den qualitativen Informationsgehalt mitunter so signifikant, dass die Videoevidenz nicht mehr nur eine Annotation des Kommentars ist und somit der Nachrichteninformationsgehalt sekundär wird. Dabei kennzeichnen sich die unterschiedlichen Sendeformate durch ihre charakteristische Gesamterscheinung. Dieser ›Look‹ markiert sie »als Produkte bestimmter Rundfunkanstalten bzw. Produktionsfirmen«²⁸¹ und so sind die Sendungen auf dem Fernsehmarkt als Marke zu erkennen.

5.4 Massenmarktnachrichten

Ralf Adelmannt versteht Televisualität als globales Phänomen mit unterschiedlichen regionalen Ausformungen, das nachhaltig die Ästhetik des Fernsehens prägt.²⁸² Mit der Einführung der privaten Fernsehsender im deutschsprachigen Raum ergeben sich für den Medienwissenschaftler neue televisuelle Formen in den Nachrichtensendungen, wie *RTL aktuell* oder *SAT.1 Nachrichten*, deren Optik sich stark nach US-amerikanischen Äquivalenten richtet. Caldwell kennzeichnet Televisualität als ein industrielles Produkt.

²⁷⁸ Vgl. Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*, S. 28.

²⁷⁹ ebd., S. 24.

²⁸⁰ Vgl. Ralf Adelmannt, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, S. 48.

²⁸¹ Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*, S. 28.

²⁸² Vgl. Ralf Adelmannt, »Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft. Zur Popularisierung digitaler und videografischer Visualisierungen im Fernsehen«, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Philologie 2003, S. 129.

»Von der Wissenschaft häufig vernachlässigt oder unterschätzt, hat die Produktionsweise des Fernsehens dramatische Auswirkungen auf die Präsentationsformen, die narrative Gestaltung und die Politik des Mainstreamfernsehens. [...] Die Technologie und Produktionsbasis des Fernsehens ist mehr als eine ausdruckslose Infrastruktur, sie ist smart – theoretisiert, orchestriert und interpretiert televisuelle Bedeutungen – und ist parteiisch. Die Produktionsweise ist ebenfalls alles andere als statisch; sie verändert sich. Die Produktionsgrundlage ist daher sowohl ein Produkt von sich verändernden kulturellen und ökonomischen Bedürfnissen als auch ein Faktor, der sich auf die Art auswirkt, wie wir Fernsehen und Video empfangen und nutzen. Um angemessen über Fernsehstil und -erzählung sprechen zu können, muss man zumindest anerkennen, dass *Fernsehen hergestellt wird*.«²⁸³

Aufnahmetechnologien wie die Handykamera und die sich wandelnde »Herstellung von Fernsehen«, formen visuelle Stile in der Katastrophenberichterstattung um. Schon die Videotechnologie – als Musterbeispiel der Digitalisierung – »hatte eine enorme Wirkung auf den Look des Massenmarktfernsehens«. ²⁸⁴

Televisualität ist als »Phänomen der Programmgestaltung« zu betrachten, das zu jedem besonderen Ereignis ausschweifende Sondersendungen entwirft. Das quantitative Ausmaß solcher Sendungen ist so potenziert, »dass der Begriff *besonders* [*spezial*] nun fast bedeutungslos ist«. ²⁸⁵ Unerwartete Geschehnisse, wie die Tsunami-Katastrophe in Japan, führen zu Sondersendungen, die mit dem geplanten Sendeverlauf intervenieren. Die wesentliche Intention der aus aktuellem Anlass temporär in das Programm eingeschobenen Fernsehsendungen, wie *ARD-Brennpunkt*, *ZDFspezial* oder *RTL News Spezial* ist nach Pierre Bourdieu der »Scoop«²⁸⁶. Diese Sendeformate sondern sich durch ihre unabsehbare Thematik und den Live-Charakter von vorproduzierten Sendungen ab. Es ist essentiell, dass Formate wie *ZDFspezial* »einen fest gelegten audiovisuellen

²⁸³ John T. Caldwell, »Televisualität«, S. 168.

²⁸⁴ Dieses und das folgende Zitat ebd., S. 169.

²⁸⁵ ebd., S. 170.

²⁸⁶ Wie bereits in Kapitel 3 »Zur medialen Öffentlichkeit der privaten Handyaufnahme« thematisiert, betrachtet Bourdieu die Jagd nach dem Sensationellen und Spektakulären der verschiedenen Fernsehsender, die zueinander in Konkurrenz stehen, als eine von außen nicht erkennbare Form, die »durch Kräfteverhältnisse definiert ist, die über Indikatoren wie Marktanteile, Stellenwert bei den Werbekunden, das von angesehenen Journalisten verkörperte kollektive Kapital usw. erfaßt werden können. [...] Die wirtschaftliche Konkurrenz der Sender oder Zeitungen um Leser oder Zuschauer oder, wie es auch heißt, um Marktanteile spielt sich konkret in Form einer Konkurrenz zwischen den Journalisten ab, und diese Konkurrenz hat ihre eigenen, spezifischen Ziele: den Scoop, die Exklusivmeldung, das berufliche Ansehen, und sie wird nicht als rein wirtschaftlicher Kampf um finanzielle Gewinne erfahren und verarbeitet, obwohl sie den Zwängen unterliegt, die mit der Position eines Informationsmediums innerhalb ökonomischer und symbolischer Kräfteverhältnisse verbunden sind.« Pierre Bourdieu, *Über das Fernsehen*, S. 52; Vgl. auch Ralf Adelman, »Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft«, S. 131f.

Rahmen bieten« und »von denselben Moderatoren geleitet werden«.²⁸⁷ Die Sondersendungen haben trotz ihrem nicht geplanten Programmplatz – bei gegebenen Anlass – einen bekannten Sendetermin: so wird die Programmerkennung des *ARD-Brennpunkt* erfahrungsgemäß nach der 20-Uhr-Ausgabe der Tagesschau gesendet; das *ZDFspezial* nach der 19-Uhr-Ausgabe der *heute*-Sendung. Durch die televisuelle »liveness« stellt das Fernsehen die »Simultaneität des Mediums« und damit eine seiner wichtigsten Eigenschaften unter Beweis, nämlich die »Tatsache, dass es zu jeder Zeit live sein könnte«²⁸⁸.

5.5 Attraktivität und Ausbeutung von Handyvideos

Von der formalen Perspektive einer televisuellen Programmauswertung aus betrachtet, wurden für Caldwell die Fernsehprogramme in Folge der Televisualisierung dafür bekannt, dass sie die filmische oder videografische Dimension »ausbeuteten«²⁸⁹. Die zwei stilistischen Welten, die in ihren Produktionsgrundlagen unverkennbar verschieden waren, verfügten über technisch und ästhetisch differenzierende Stile. Die videografische Gestalt wurde von televisuellen Programmen entschieden mehr beansprucht als die filmische. Das Videografische stellte den Produzenten/Produzentinnen auf technischer Basis stets mehr stilistische Optionen bereit. In seiner Studie vertritt Caldwell die Ansicht, dass die videografische Televisualität von einer »intensiven Hyperaktivität und Besessenheit von Effekten«²⁹⁰ gekennzeichnet ist.

»Wenn MTV zum Ansturm auf filmverwandte Stile in der Prime Time blies, dann demonstrierte CNN die unendlichen Möglichkeiten der videografischen Präsentationen. 1980 ohne irgendein explizites ästhetisches Ziel gestartet, schuf und feierte CNN ein Bewusstsein des televisuellen Apparatus: eine Vorliebe für parallele elektronische Eingaben, Bild-Text-Verzahnungen,

²⁸⁷ Ralf Adelman, »Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft«, S. 132.

²⁸⁸ Stanley Cavell, »Die Tatsache des Fernsehens«, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Hg. Ralf Adelman/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 125-164, hier S. 145.

²⁸⁹ John T. Caldwell, »Televisualität«, S. 173.

²⁹⁰ ebd., S. 174.

Videografiken und Studios voller Monitorwände, die den Eindruck von Videoinstallationen hervorriefen«.²⁹¹

Die Liveberichterstattung – speziell von Krisen und Katastrophen – koppelte sich auf diese Weise an die videografische Televisualität als ein »wesentliche[s] Element des Prinzips des ständigen televisuellen Ausnahmezustands«²⁹² und »besonderen Heißhunger auf videografischen Exhibitionismus«²⁹³. So entsteht eine »Fetischisierung von Effekten«²⁹⁴, die den videografischen Bereich beherrscht.

Mit der Ausweitung der Produktionsmittel digitaler Techniken und insbesondere mit dem Fortschritt der Handykamera entwickeln sich neue Visualisierungsmöglichkeiten bei der Katastrophenberichterstattung, deren Realitätserfassung und produktive Dimension im weiteren Verlauf der Arbeit noch weiter zu analysieren sind.

Die Attraktivität der Katastrophenhandyvideos liegt nicht zuletzt darin begründet, dass sie auf die Betrachter/-innen besonders evidenzinduzierend wirken. Im medialen Katastrophendiskurs unmittelbar nach einem verheerenden Unglück evozieren die Amateuraufnahmen, dass man als Zuschauer/-innen gerade das katastrophale Ausmaß zu beobachten bekommt, das man auch wahrgenommen hätte, wenn man sich zum Zeitpunkt des Ereignisses an der identischen Stelle wie die Amateurfilmer/-innen befunden hätte. Die Laien-Videoaufnahmen beglaubigen den tatsächlichen Ablauf der Begebenheit und lassen das Ereignis existenter wirken, als würde es kein Bildmaterial dazu geben. Handyvideos liefern Beweismaterial: Die Katastrophe, von der wir gehört haben, scheint »bestätigt«, wenn man uns ein Video davon vorspielt.²⁹⁵

²⁹¹ John T. Caldwell, »Televisualität«, S. 174.

²⁹² Ralf Adelman, »Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft«, S. 136.

²⁹³ John T. Caldwell, »Televisualität«, S. 175.

²⁹⁴ ebd.

²⁹⁵ Susan Sontag hat in diesem Zusammenhang über die Wirkkraft von Fotografien und deren Beziehung zur sichtbaren Realität gesprochen. Einige ihrer Äußerungen aus *On Photography* können auf den Anwendungsbereich von Handyvideos übertragen werden. »Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it. [...] A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what's in the picture. Whatever the limitations (through amateurism) or pretensions (through artistry) of the individual photographer, a photograph – any photograph – seems to have a more innocent, and therefore more accurate, relation to visible reality than do other mimetic objects«. Vgl. Susan Sontag, *On photography*, S. 5f.

5.6 Authentizität durch Amateurhaftigkeit

»Transforming is what art does, but photography that bears witness to the calamitous and the reprehensible is much criticized if it seems ›aesthetic‹; that is, too much like art.«
– Susan Sontag²⁹⁶

Populärkulturelle Vorstellungen über die Fernsehproduktion generieren eine »eigene ästhetische Praxis des so genannten laienhaften Umgangs mit der Kamera«.²⁹⁷ Handyvideos von Katastrophen sind vorwiegend »Schnappschüsse«: Aufnahmen, die das Geschehen gerade so im Bild festhalten, wie es von den Betroffenen vorgefunden wird. Mit der oft unscharfen Momentaufzeichnung minderer Qualität entsteht objektiv ein Zeitzeugnis der Wirklichkeit. Durch die Evokation unserer Kenntnis von Katastrophenbildern werden die Aufnahmen unzulänglicher Qualität vorurteilsfrei beurteilt und als wirklichkeitsnah wahrgenommen, während die Videoberichte der Nachrichtensender durch »eine hohe Stilisiertheit und Komposition ihren Sinn und Zweck erkennen lassen.«²⁹⁸

Die Authentizität von Handyvideos stammt von der Amateurhaftigkeit und Unbedachtheit der Filmer/-innen, sowie der Ausdrucksstärke und Darstellung des Bildes: »the rightness of their ›wrong‹ framing and the blunt contrasts produces by the lack of control over tonal values«.²⁹⁹ Bei der Momentaufnahme der Katastrophendokumentation verhilft keine mehrjährige Erfahrung zu einem nachrichtenrelevanten Resultat, Faktoren wie Zufälligkeit und Situationsumstand sind von größerer Bedeutung: »an unassuming functional snapshot may be as visually interesting, as eloquent, as beautiful as the most acclaimed fine-art photographs.«³⁰⁰ Ein anspruchsloses Handyvideo, das von seiner Rolle als epistemologisches Werkzeug bestimmt wird, kann ästhetisch genauso wertvoll sein wie eine formvollendete Dokumentation.

²⁹⁶ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 77.

²⁹⁷ Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, S. 10.

²⁹⁸ Michael Netsch, »Susan Sontag: Photocritic«, *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, Hg. Peter Schneck, http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_6/Michael_Netsch.php 2005, 12.05.2011.

²⁹⁹ Susan Sontag, *On photography*, S. 103.

³⁰⁰ ebd.

5.7 Zur erkenntnistheoretischen Relevanz des Begriffs »Ästhetik«

Im Zusammenhang mit der Erforschung von Wissenschaftsbildern wird der Fokus häufig auf die Auffassung von Ästhetik gerichtet.³⁰¹ Hierbei wird »eine auffällige semantische Vielfalt des Begriffs«³⁰² vorgefunden. Alexander Gottlieb Baumgarten machte von dem Begriff der Ästhetik zum ersten Mal 1735 in seiner Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*³⁰³ Gebrauch und begründete sie als eigenständige philosophische Disziplin und als »Schwesternkunst« zur Logik. In seiner Schrift *Aesthetica* entfaltet er den Begriff weiter:

»Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste [*theoria liberalium artium*], als untere Erkenntnislehre [*gnoseologia inferior*], als Kunst des schönen Denkens [*ars pulchre cogitandi*] und als Kunst der Vernunft analogen Denkens [*ars analogi rationis*] ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis [*scientia cognitionis sensitivae*]«³⁰⁴.

Wolfgang Welschs Versuch einer postmodernen Ästhetik orientiert sich nicht nur an der Ästhetik in der modernen Kunst³⁰⁵, sondern geht auch den Entwürfen Baumgartens nach und führt somit den Begriff zurück zu seiner Wurzel des Sinnhaften: »Ich möchte Ästhetik genereller als *Aisthētik* verstehen: als Thematisierung von Wahrnehmungen

³⁰¹ Vgl. Martina Heßler, »BilderWissen. Bild- und wissenschaftstheoretische Überlegungen«, *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, Hg. Ralf Adelman/ Jan Frercks/ Martina Heßler/ Jochen Hennig, Bielefeld: transcript 2009, S. 133-161, hier S. 141.

³⁰² ebd.

³⁰³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Hg. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983; (Orig. Halle: Grunert 1735).

³⁰⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1750/58)*, Hg. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg: Meiner 1983, S. 3.

³⁰⁵ Welsch nimmt hier insbesondere Bezug auf Jean-François Lyotard, der den Begriff der Postmoderne prägte. In seinem Werk *Das postmoderne Wissen* entwickelt er aus seinen Studien über Massenmedien eine »affirmative Ästhetik«, die vor allem eine Ästhetik des Erhabenen betont. Lyotard charakterisiert die Differenz von moderner und postmoderner Kunst: »Die Differenz ist also folgende: Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. Diese Gefühle aber bilden nicht das wirkliche Gefühl des Erhabenen, in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind: Die Lust, daß die Vernunft jegliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, daß Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen. Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares bleibt.« Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen, Ein Bericht*, Bremen: Impuls & Association 1982, S. 29; (Orig. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Les Éditions de Minuit 1979).

aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen«.³⁰⁶

Das Ästhetische wird vorwiegend in der Kunst- und Kulturwissenschaft aufgegriffen und zeigt dabei Vorgänge der Erkenntnisgewinnung auf.³⁰⁷ Analog hierzu sieht die Dokumentarfilmerin Judith Wechsler eine Relation des Begriffs zur Intuition. Wechsler verknüpft Ästhetik mit einer Form der Wahrnehmung und des Denkens, die eine grundlegende Rolle in der Struktur künstlerischer und wissenschaftlicher Prozesse einnimmt.

»[...] the role of cognitive mode and aesthetic sensibility plays a vital part in the structure and style of the scientific process [...] aesthetics is presented in this collection as a mode of cognition which focuses on forms and metaphors used in scientific conceptualizing and modeling [...].«³⁰⁸

Ästhetik wird in diesem Zusammenhang als bildhafte Denkform verstanden, die akzentuiert, dass die Wahrnehmung und das kreative Denken in Metaphern und Verbildlichung stattfinden. Der Terminus »steht damit im Kontrast zu formal-logischen Denken für ein anschauliches, intuitives Denken«.³⁰⁹

Um die Spezifika von Bilderwissen zu erfassen, wird der Begriff »Ästhetik« in einer nah an die Bildpraxis ausgerichteten Weise verwendet.³¹⁰ Bei der Überprüfung, ob Katastrophenhandyvideos »ästhetisch wertvoll« sind, wird eine spezielle Erscheinungsweise visueller Klarheit und bildhafter Evidenz abgefragt, die zum Kriterium für die Eignung der Handyvideos wird.³¹¹

»Ästhetisch wertvoll« meint hier nicht im unmittelbaren Sinne – oder zumindest nicht in erster Linie – »schön«, bezeichnet jedoch so etwas wie »gute Sichtbarkeit«, die Frage, ob Helligkeit und Kontrast »gut gelungen« sind. Die Rede vom »ästhetisch Wertvollen« verweist mithin an eine Orientiertheit an Deutlichkeit, Klarheit und guter Erkennbarkeit. Undeutliches, Verschwommenes, Vages, Unerkennbares stellen aus Sicht der Wissenschaftler ein Problem dar

³⁰⁶ Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, S. 9f.

³⁰⁷ Vgl. Martin Kemp, *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln: DuMont 2003.

³⁰⁸ Judith Wechsler, *On Aesthetics in Science*, Boston: Birkhäuser 1988, S. 6.

³⁰⁹ Martina Heßler, »BilderWissen«, S. 142.

³¹⁰ Vgl. ebd.

³¹¹ Vgl. Adelman, Ralf, »Orbits. Visuelle Modellierungen der Marsoberfläche am Deutschen Zentrum für Luft- und Raumfahrt«, *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, Hg. Ders./ Jan Frercks/ Martina Heßler/ Jochen Hennig, Bielefeld: transcript 2009, S. 23-64.

und sind nicht »ästhetisch wertvoll«. Der alltägliche Sprachgebrauch von Wissenschaftlern bringt das Ästhetische hier in enge Verbindung zum wissenschaftlich Nützlichen, zum Brauchbaren.«³¹²

Die Sprechweise des Handyvideos im Sinne einer »universalen Kategorie des *Wie* der Darstellung«³¹³ und ihrem Einfluss für erkenntnistheoretische Aussagen ist ausschlaggebend für die Erklärung der Logik der Bilder, »denn gerade auf diese Weise wird mit ästhetischen Mitteln Sinn produziert«.³¹⁴ Der Videostil wirkt, »indem er die abgebildete Sache strukturell transformiert, wie ein Filter, durch den man etwas in einer bestimmten Weise sieht«³¹⁵. Die Videoästhetik verleiht Ausdruck, »indem jeweils an Seh- und Bildtraditionen angeschlossen und Konventionen verwendet werden«.³¹⁶

³¹² Martina Heßler, »BilderWissen«, S. 142.

³¹³ ebd., S. 148. [Hervorhebung im Original].

³¹⁴ ebd.

³¹⁵ Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*. München: Wilhelm Fink 2000, S. 56.

³¹⁶ Martina Heßler, »BilderWissen«, S. 148.

6. Einfluss medientechnologischer Vermittlung auf die Wahrnehmung von Katastrophen

Es gibt keine Darstellungsweise, die dem Alltäglichen mehr Plausibilität überträgt, als eine Videoaufnahme. Das Video verleiht einer konkreten Gegebenheit eine solch eindringliche Realitätsvorstellung, wie es sonst nur die Erinnerung ermöglicht.³¹⁷ Die Wirklichkeitswahrnehmung wird durch alle Bildmedien gesteigert. So werden durch das Handyvideo Ereignisse ästhetisiert, bezeugt und überliefert. Die Evidenz des bewegten Bildes wird durch die »Erhöhung des Realitätseindrucks«³¹⁸ erweckt. Heike Klippel hat diese Evidenz wie folgt beschrieben:

»Es neutralisiert die Zweifel, die beständig latent an der Berechtigung unserer Wahrnehmungen und Einschätzungen nagen. Die reine Faktizität der Ereignisse wirkt nie so wirklich wie eine nachbearbeitete, doppelte Spiegelung. Evidenzerlebnisse sind Momente, in denen die dezentrierte, in Auflösung begriffene Subjektivität des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu sich selbst kommt, nicht als scheinhafte Identität, sondern als authentische Nicht-Identität, die sich in der Heterogenität ihrer selbst vergewissert.«³¹⁹

Internetportale wie YouTube bilden ein Forum für katastrophale Ereignisse; einen Platz, an dem sich die Vorstellung mit der Wahrnehmung der Rezipienten/Rezipientinnen individuell verknüpft. Die mediale Verbreitung viraler Handyvideos liefert greifbare Hintergrundinformationen über Katastrophen, die sich – gepaart mit Erinnerungen an die persönliche Vergangenheit – zu einem subjektiven Empfinden der Betrachter/-innen ausprägen. Transportiert durch die Komponenten der Bildästhetik, der gezeigten Standorte, Mimik der Betroffenen und Geräuschkulisse des Videos erleben die Zuschauer/-innen etwas ganz Spezifisches; die Wahrnehmung des Videoempfängers gründet sich darauf, dass das Videoereignis in Relation zu den eigenen Lebenserfahrungen gesetzt wird.³²⁰ Dabei kommt die Frage auf, ob Handyvideos eigenständige Elemente im Erkenntnisprozess von Katastrophen sind.

³¹⁷ Vgl. Heike Klippel, »Erinnerung, Evidenz und Kino«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 241-259, hier S. 255.

³¹⁸ ebd.

³¹⁹ ebd.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 256.

6.1 Spezifische Sprechweise der Videozität

Die Handykamera als »Kinematograph für Amateure«³²¹ par excellence hat sich in viele mediale Teilbereiche ausdifferenziert und ist zu einem fixen Bestandteil in der Verbreitung von Wissen avanciert. Schon Gregory Ulmer hat in seinem Werk *Teletheory*³²² die Überzeugung vertreten, dass der Erwerb und die Verbreitung von Wissen von der Nutzung elektronischer Technologie profitieren sollten. Sein Werk ist eine Fortsetzung des heuristischen Diskurses, der im 20. Jahrhundert begonnen hat und in den Werken zahlreicher vorangegangenen Theoretiker zu erkennen ist. Neben der Kritik, die die negativen Auswirkungen der Technologie auf die humane Gesinnung erörtert – so wie es Theoretiker wie Herbert Marcuse³²³ oder Karl Marx³²⁴ disputierten – gibt es innerhalb der westlichen Wissenschaft der Nachkriegszeit eine offensichtliche Neigung, auf die beispiellose Dynamik des technologischen Fortschritts in einer Weise zu reagieren, die Ulmers Positivismus ähnelt.³²⁵ Ulmer koppelt in *Teletheory* die für die Entwicklung des Handyvideos wichtigen Aspekte Technikkultur, Populärkultur und Alltagsleben. Als Entgegnung auf die Kritik an den Neuen Medien bemüht sich Ulmer

³²¹ Heinrich Ernemann hat mit seinem »Ernemann Kino« den Begriff des »Kinematograph für Amateure« geprägt. Seine Apparatur – ein kleines leichtes Filmgerät, das mit 17,5 mm Film arbeitete – die 1903 zum ersten Mal vorgestellt wurde, war Aufnahme- Entwicklungs- und Vorführmaschine in einem. Ernemanns Entwicklungsteam machte es sich zur Aufgabe, »einen Apparat zu schaffen, der nicht nur klein und leicht, sondern auch einfach in seiner Handhabung und nicht teurer, als eine photographische Camera ist. Nach mehrjährigen Versuchen gelang es [ihnen] schliesslich einen all diesen Anforderungen entsprechenden Apparat zu konstruieren, den [sie] Anfang 1903 unter dem Namen »Ernemann Kino« in den Handel brachten. Der Erfolg war ein durchschlagender. Die Kinematographie, dieses eminent wichtige Erziehungs-, Bildungs- und Unterhaltungsmittel ward zum Gemeingut Aller!« Heinrich Ernemann, *Kinematographie und Ernemann Kino. Neuer Kinematograph für Amateure*, Dresden: Aktiengesellschaft für Camerafabrikation 1906, S. 6-7. Jean-Luc Godard prägte den Begriff »cinematograph of the amateurs« weiter und betitelte die verkleinerte Videotechnik 1969 als »magnéscope des amateurs«. Vgl. Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and television as entr'actes in history*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1999, S. 238; (Orig. *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989). Vgl. auch Siegfried Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin: Speiss 1986, S. 192.

³²² Gregory Ulmer, *Teletheory. Grammatology in the Age of Video*. London: Routledge 1989.

³²³ Vgl. Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied: Luchterhand 1967.

³²⁴ Vgl. Erich Fromm, *Das Menschenbild bei Marx. Mit den wichtigsten Teilen der Frühschriften von Karl Marx*, Frankfurt am Main: Ullstein 1972; (Orig. Europäische Verlagsanstalt: 1963). Vgl. auch Karl Marx, zit. in Ivan Illich: *Libérer l'avenir*: »Sie wollen die Produktion auf nützliches beschränken, aber sie vergessen, dass die Produktion zu grosser Mengen an nützlichen Dingen dazu führt, dass zu viele Menschen nutzlos werden«, Vgl. Ivan Illich, »Libérer l'avenir«, *Revue Tiers Monde*, 14/56 1973, S. 191-194.

³²⁵ Vgl. Ladislav Vít, »Picturesque Teletheory. Form Landscape to Mediascape«, *Celebrations* vol. 1, <http://www.cerebration.org/teletheory.htm>. 2009, 3. September 2011.

um eine neue Praxis elektronischen Denkens:

»I would like us to participate in the invention of a style of thought as powerful and productive as was the invention of conceptual thinking that grew out of the alphabetic apparatus. I want to learn how to write and think electronically – in a way that supplements without replacing analytical reason«³²⁶

Teletheory ist ein Versuch, die Beziehungen zwischen technischem Fortschritt, Ästhetik, Kognition und Bildungseinrichtungen zu adressieren. Ulmer erkennt die wichtige Rolle der Wissenschaft in der Verbreitung von Wissen, kritisiert aber deren Insistenz auf den alphabetischen Apparat. Während er die Literatur als »prosthesis of hermeneutics« charakterisiert, versteht er Video als »prosthesis of inventive or eureka thinking«³²⁷. Bemüht darum, das Video von seinem »Stigma« loszulösen und es als Technologie für heuristische Ästhetik im Klassenzimmer zu etablieren,³²⁸ betrachtet Ulmer das Video als das privilegierte Medium, im Versuch veraltete logozentrische Denkweisen abzulösen.³²⁹ »taking dream-work as the logic of primal thinking, my argument is that the film or video media provide the technology for primal writing«³³⁰. Aufgrund der leichten Bedienbarkeit des Mediums und mithilfe der Verwendung des Bildes – mit welchem vor allem die junge Generation mehr vertraut ist als mit dem geschriebenen Wort³³¹ – bietet das Video eine bessere Chance zur Herstellung einer gesunden, intelligenten Zivilisation.³³²

»Video permits the institutional dissemination of inventive thinking – its artificial simulation as a routine conduct by ordinary students. Until now we could not institutionalize invention in the way that we have institutionalized analysis, because we simply lacked the prosthesis needed to democratize it. Certainly invention existed in a wild state, in individual instances, and was practiced within the rhetoric of method. The premise is that a collective, artificial intelligence of the sort institutionalized as schooling requires, just as much as does the individual mind, the cooperative integration of the two modes of processing.«³³³

³²⁶ Gregory Ulmer, *Teletheory*, S. 9f.

³²⁷ ebd., S. 42.

³²⁸ Vgl. Ladislav Vít, »Picturesque Teletheory«.

³²⁹ Vgl. Peter Brunette/ David Wills, »Images Off: Ulmer's Teletheory«, *diacritics* 23/2, Sommer 1993, S. 36-46, hier S. 44.

³³⁰ Gregory Ulmer, *Teletheory*, S. 60.

³³¹ Vgl. Peter Brunette/ David Wills, »Images Off: Ulmer's Teletheory«, S. 44.

³³² Vgl. Gregory Ulmer, *Teletheory*, S. 71.

³³³ ebd., S. 71.

Ulmer spricht von einem »kulturellen Akzentwandel von der oralen zur literalen, nun zur elektronischen Kultur«³³⁴ und formuliert entsprechend dem Terminus der »literacy« den der »videocy«³³⁵. Dabei ist die Videozität eine theoretische Analogiebildung zur Elektrizität/*electracy*. Im Zuge der Elektrizität verlagern sich die sozialen Praktiken:

»through the presence of television, radio, videogames, and other purveyors of commercial popular culture, the electrate apparatus is emerging [...]. Apparatus theory indicates that identity experience (subject formation, individual behavior) is changing along with technological shifts. The reason it was possible to abandon so readily the patriarchal features of objective science was because the identity formation of the sovereign self-possessed individual was itself dissipating and being displaced by a new experience of subjectivation.«³³⁶

Die Elektrizität ist die Bedingung des Videos als Operation sowie als Bild.³³⁷ Hier liegt die spezifische Sprechweise der Videozität, die gegenüber dem Dokumentarfilm – der nach einer »kohärenten visuellen Argumentation in der Bildfolge strebt«, permanent »rekombinierbar« ist.³³⁸

6.2 Von der Ästhetik zur Erkenntnis einer visuellen Kultur

Die Gestaltung moderner Entwürfe, die katastrophale Begebenheiten darzustellen, hängt stark von ihrer Aufnahme in visuellen Technologien ab. Bildmedien beeinflussen verstärkt die Erscheinungsformen dessen, was als digitaler Fortschritt bezeichnet werden kann und steuern so zur Herausbildung einer visuellen Kultur bei.³³⁹ Die Untersuchung des Visuellen ist ein herausforderndes Feld, da sich ästhetische, epistemologische und evidenzinduzierende Dimensionen treffen.³⁴⁰ Bei der Katastrophenberichterstattung ist die Ausstrahlung von Handyvideos eine Maßnahme der Wahrheitsstiftung. Während auf die »selbsterklärende Kraft des Bildes« verwiesen wird, wird das Augenscheinliche der Mobilaufnahme zum Instrument der

³³⁴ Wolfgang Ernst, »Gibt es eine spezifische Videozität?«, S. 14.

³³⁵ Gregory Ulmer, *Teletheory*, S. 5.

³³⁶ ebd., S. 293, 288.

³³⁷ Vgl. Wolfgang Ernst, »Gibt es eine spezifische Videozität?«, S. 14.

³³⁸ ebd.

³³⁹ Vgl. Daniel Grethmann, »Innere Scheinbilder. Von der Ästhetik der Elektrizität zur Bild-Konzeption der Erkenntnis«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 125-161, hier S. 125.

³⁴⁰ Vgl. Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript 2008, S. 13.

Evidenzproduktion.³⁴¹ Die Authentizität wird durch die spezifische ästhetische Videomaterialität hergestellt. Gemäß Tom Holerts *Evidenz-Effekt* bringt die televisuelle Verfahrensweise des »Überzeugen statt Bezeugen«, im Gegensatz zum alten Postulat von der »Unsichtbarkeit des Realen«, den »Imperativ der Sichtbarkeit« hervor, »das heißt, geglaubt wird nur, was gesehen wird.«³⁴²

»Die Beglaubigung der visuellen Beweismittel führt das rohe Bildmaterial, das unergänzt, selbsterklärend überzeugt, zurück in den Raum der Diskursivität. Die Prozesse des Beweisens und des Bezeugens schließen einander sogar tendenziell aus. In den Worten von Jacques Derrida: »Man muss zwischen Bezeugung und Beweis, zwischen Zeugenaussage und Beweisstück, zwischen Bezeugung und Indiz unterscheiden (selbst wenn andererseits alles, was man damit von der Zeugenaussage unterscheidet, nur auf einer zumindest impliziten testimonialen Grundlage und auf einem Verfahren der Verteidigung auf die Wahrheit eingerichtet werden kann; [...])«, denn der Prozess des Bezeugens beinhaltet »la foi, la croyance, la foi jurée, l'engagement à dire la vérité«, jenes Vertrauen in die Rede und den hohen individuellen Wahrheitseinsatz also, das vom rohen Beweisstück und seiner Überzeugungskraft negiert wird. Zugespitzt formuliert: »Wo es keinen Beweis gibt, da gibt es keine Bezeugung.«³⁴³

Die Aufgabe der Sichtbarkeit als Erkenntniswerkzeug und Realitätsgarant wird in verschiedenen Terminologien deutlich, die die Erkenntnis durch eine optische Erscheinung benennen: so wird die Katastrophe durch das Handyvideo augenscheinlich, offensichtlich, evident, einzusehen etc.³⁴⁴

6.3 Optische Abnutzung der Bilder

Die Essayistin Susan Sontag bemerkt eine Haupttendenz in kapitalistischen Ländern: die Neigung, moralische und intuitive Beklommenheit zu kontrollieren. Dafür sind nicht nur die Berichterstattung oder die Nachrichten verantwortlich, sondern besonders die moderne Kunst:

³⁴¹ Vgl. Rolf F. Nohr, »Einleitung. Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Ders., Münster: Lit 2004, S. 8-19, hier S. 9.

³⁴² Tom Holert, »Evidenz-Effekt. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart«, *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Hg. Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann, Köln: DuMont 2002, S. 198-225, hier S. 200.

³⁴³ Tom Holert, *Regieren im Bildraum*, S. 89; Vgl. auch Jacques Derrida/ Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris: Galilée 1996, S. 106-107.

³⁴⁴ Vgl. Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, S. 13.

»Much of modern art is devoted to lowering the threshold of what is terrible. By getting us used to what, formerly, we could not bear to see or hear, because it was too shocking, painful, or embarrassing, art changes morals – that body of psychic custom and public sanctions that draws a vague boundary between what is emotionally and spontaneously intolerable and what is not. The gradual suppression of queasiness does bring us closer to a rather formal truth – that of the arbitrariness of the taboos constructed by art and morals. But our ability to stomach this rising grotesqueness in images (moving and still) and in print has a stiff price. In the long run, it works out not as a liberation of but as a subtraction from the self: a pseudo-familiarity with the horrible reinforces alienation, making one less able to react in real life«.³⁴⁵

Demnach wäre die Kunst oder die moderne mediale Informationsgestaltung für unser Vermögen verantwortlich, Bilder, die Entsetzen evozieren, besser zu verarbeiten. Durch die Erfahrung mit Aufnahmen vom Leiden anderer wird auch eine Distanzierung vom Gezeigten bewirkt: »As much as they create sympathy, photographs cut sympathy, distance the emotions. Photography's realism creates a confusion about the real which is [...] analgesic morally as well as [...] sensorically stimulating«³⁴⁶. Sontag hat eine an Bildern übersättigte Welt konstatiert, die einen negativen Effekt auf die Wirkung der Bilder hat: die Betrachter/-innen werden abgestumpft. Die Katastrophenbilder, die »von Überall« kommen, evozieren, dass Katastrophennachrichten in intensivierter Anhäufung auftreten.³⁴⁷ Im Hinblick auf die enorme Quantität von Katastrophenaufnahmen in den Nachrichtenformaten kann das Ereignis als weniger real wahrgenommen werden. Folglich hat Sontag sich zunächst für eine »ecology of images«³⁴⁸ ausgesprochen, den bewussten Gebrauch und Verbrauch von Bildern, da die Aufnahmen die Realität entfremden.³⁴⁹ In *Regarding the Pain of Others* entkräftet sie diese Aussage jedoch: »There isn't going to be an ecology of images. No Committee of Guardians is going to ration horror, to keep fresh its ability to shock. And the horrors themselves are not going to abate«.³⁵⁰

Unser Hintergrundwissen über Katastrophen beeinflusst die individuelle Haltung zum Geschehen: »[...] we use what we know of the drama of which the picture's subject is a

³⁴⁵ Susan Sontag, *On photography*, S. 40f.

³⁴⁶ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 110.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 102.

³⁴⁸ Vgl. *On Photography*, S. 180.

³⁴⁹ Vgl. Michael Netsch, »Susan Sontag: Photocritic«.

³⁵⁰ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 97.

part«³⁵¹ Die verschiedenen Erscheinungen der Handyvideos bieten zudem Spielraum für die mediale Auslegung von katastrophalen Ereignissen.

6.4 Das Postulat des Sichtbaren

Der virtuelle Kontakt zum Missstand anderer, der uns durch Handyvideos von Katastrophen vermittelt wird, suggeriert eine Nähe zwischen den Betroffenen und der Videobetrachter/-innen. Diese Affinität entspricht nicht der Realität und ist nur eine Täuschung der Beziehung der Zuschauer/-innen zum Medium.³⁵² Einhergehend mit der Aufmerksamkeit der Medien und deren – vorwiegend durch die Betonung des Visuellen erfolgenden – Kommunikation an die Zuschauer/-innen, wird die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gelenkt.³⁵³

Konnte man in der Katastrophenberichterstattung bis zur exponentiellen Verbreitung von Handycameras vor einigen Jahren noch – wie Susan Sontag³⁵⁴ – davon sprechen, dass Katastrophen erst »real« werden, wenn es Fotos von ihnen gibt, wird die Katastrophe heute erst wirklich, wenn Videoevidenzen vom Ereignis die digitale Öffentlichkeit erreichen. Handyvideos beeinflussen demzufolge ausschlaggebend, welche Katastrophen von der Allgemeinheit beachtet werden.

6.5 Epistemologischer Umschlag

Am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert findet eine kulturelle Wandlung statt, in der sich rapide entwickelnde technische und mediale Fortschritte traditionelle Denkweisen streitig machen.³⁵⁵ Der Geisteswissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht bezeichnet die Ausbreitung der Bildmedien und das damit zusammenhängende nachlassende Vertrauen in die Fähigkeiten der begrifflichen Welterschließung als bezeichnend für die Jahrhundertwende.³⁵⁶ Er betrachtet die Geburtsstunde des Films – die erste öffentliche

³⁵¹ Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, S. 26.

³⁵² Vgl. ebd., S. 91.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 93.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Vgl. Heike Klippel, »Erinnerung, Evidenz und Kino«, S. 241.

³⁵⁶ Vgl. Hans U. Gumbrecht, »Wahrnehmung vs. Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz«, *Kunstforum International* Bd. 128, Okt/Dez 1994, S. 172-177.

Vorführung von Filmen der Brüder Lumière 1895 – als den Anfang eines epistemologischen Umschlags vom begrifflichen Denken zur »Beschreibung von vorkonzeptuellen Schichten des Bewusstseins«³⁵⁷.

Auch »philosophische Positionen, welche sich gerade aus dem Widerstand gegen die Verflüssigung der Begriffe in bewegte Bilder und gegen die Verflachung der Erfahrung in Wahrnehmung konstituierten«³⁵⁸, konnten die fortwährende Ausbreitung der Bildmedien nicht aufhalten: »Während die Intellektuellen an solchen Versuchen zur Rettung der Erfahrung, des Verstehens und der Werte arbeiteten, schritt im Alltag die Umstellung auf eine körperzentrierte Wahrnehmung fort.«³⁵⁹ Die epistemologische Situation der Gegenwart wird von einer »Bifurkation zwischen einer Sphäre der Begrifflichkeit [...] und einer Sphäre der Wahrnehmung«³⁶⁰ dominiert.

Evidenz-Vorstellungen werden der Sphäre des »Nichtbegrifflichen« zugeordnet, denn eine unmittelbare und vollständige Deutlichkeit muss sich nicht durch ihre Entstehungsweise legitimieren.³⁶¹ »Ein evidentes Phänomen mag zwar gute Begründungen haben, kommt aber auch ohne diese aus, denn evident nennt man ja im gängigen Sprachgebrauch das, was unmittelbar einleuchtet und unzweifelhaft erscheint«³⁶². Repräsentative Erscheinungen für die Vorstellung von Evidenzen finden sich speziell in Relation mit dem Diskurs der subjektiven Erinnerung als eines Segments der Gedächtnisaktivitäten.³⁶³

³⁵⁷ Hans U. Gumbrecht, »Wahrnehmung vs. Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz«, S. 175; Vgl. auch Heike Klippel, »Erinnerung, Evidenz und Kino«, S. 241.

³⁵⁸ Zu den Hauptvertretern dieser Gegenbewegung zählten Max Scheler und Karl Mannheim, die sich mit der klassischen Richtung der Wissenssoziologie beschäftigten. Reiner Keller bildet die theoretischen Ausgangspunkte und die Forschungsperspektiven der wissenssoziologischen Diskursanalyse weiter aus. Vgl. Reiner Keller, *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005.

³⁵⁹ Hans U. Gumbrecht, »Wahrnehmung vs. Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz«, S. 175.

³⁶⁰ ebd., S. 176.

³⁶¹ Vgl. Heike Klippel, »Erinnerung, Evidenz und Kino«, S. 241.

³⁶² ebd., S. 241f.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 242.

6.6 Moderne Sinninstanz

Die mobile Videoaufnahme ist eine Zwangsläufigkeit der Erweiterung der kulturellen Funktionen von Medien. Mit der Steigerung der »Komplexität gesellschaftlicher Organisationsformen« ist eine »Steigerung der Effektivität der Kommunikation«³⁶⁴ erforderlich. In die Netzöffentlichkeit kommunizierte Handyvideos von katastrophalen Begebenheiten sind Paradigmen »unpersönlicher Sinninstanzen«, die sowohl im Stande sind, eine »unmittelbare Anschauung und sinnliche Erfahrung (jedenfalls teilweise) zu ersetzen und komplexe Wirklichkeitsausschnitte auf kleine, das Wesentliche hervorhebende »Informationspakete« zu reduzieren«, als auch »solche Ersetzungs- und Vereinfachungsmechanismen rationell anzubieten«, das heißt »speicherbar und damit wiederholbar und kumulierbar sowie distribuierbar« zu machen.³⁶⁵ Das Handy als Massenmedium speichert nicht nur Informationen, sondern es nimmt auch eine bedeutende Funktion in der Verbreitung von Wissen ein: »Damit übernehmen sie jedoch wichtige *Strukturierungs- und Selektionsfunktionen*: Sie filtern und rekonstruieren Wirklichkeiten, die sie den Rezipienten als einigermaßen zutreffende, also »wahre« Abbilder empirischer Wirklichkeit anbieten.«³⁶⁶

Handyvideos von Katastrophen haben nicht nur im Informationsaustausch einen großen Einfluss, sondern prägen auch unsere Vorstellung von der Notlage des Ereignisses.

6.7 Evident-Werden von Wissen

Das Evidente ist als das Zeugnisschaffende ein »Effekt des technischen Bildes im Sinne des »Wahrheitsbeweises««³⁶⁷. Die Nähe von Beweisbildern mit dem Phänomen Handyvideo forciert dazu, das Evidente neu zu betrachten. »Denn offensichtlich grenzt sich der Prozess des »ostentativ-Werdens« von Wissen innerhalb des Denkens und Sprechens maßgeblich vom analogen Prozess innerhalb des Bildes ab.«³⁶⁸

³⁶⁴ Klaus Neumann-Braun, »Medien – Medienkommunikation«, *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*, Hg. Ders./ Stefan Müller-Doohm, Weinheim: Juventa 2000, S. 32.

³⁶⁵ ebd.

³⁶⁶ ebd.

³⁶⁷ Vgl. Rolf F. Nohr, »Einleitung. Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen«, S. 11.

³⁶⁸ Dieses und die beiden folgenden Zitate ebd.

Die Nachfrage nach dem Funktionalismus der Sichtbarkeit von Handyvideos setzt sich davon ab, wie sich »symbolisch codiertes«, diskursiv organisiertes oder intersubjektiv vorhandenes Wissen visuell manifestiert.«³⁶⁹

»Das ›Ins-Sichtbare-Treten‹ von Wissen ist zunächst und vorrangig unter der Prämisse des wissenschaftlichen und technischen Zugriffs als Möglichkeit, das Unsichtbare zu zeigen bzw. zu demonstrieren, diskutiert worden. Begriffe wie ›Zeigehandlung‹, ›Demonstration‹, ›Ikonografierung‹, ›Simulation‹ oder ›Viskurs‹ verweisen auf einen Übersprung des epistemologischen Analysierens des Evidenten hin zum Visualisieren(den) als Evidentem. Die Frage nach den Existenzbedingungen dessen, was sich sagen oder nicht sagen lässt, wird somit auch überformt in die Frage nach den Existenzbedingungen des Zeigbaren.«³⁷⁰

Der Sprechakt eines analytisch-theoretischen Sprechens über Gegenstände der Visualität bewirkt immer einen »Gestus des Didaktischen: ›Betrachte dieses Bild sorgfältig (und entgegen seiner impliziten Leserichtung) und du wirst Aufschlüsse über Diskurse und Niederschläge der hervorbringenden Kultur in ihm sehen können – das sieht man doch!«³⁷¹

In Übereinstimmung mit Descartes *cogito*-Diktum³⁷², konstatiert Merleau-Ponty, dass sich bestimmte Ideen in »unwiderstehlicher Evidenz« faktisch darstellen, und dass dennoch »dieses Faktum nie die Geltung eines Rechtes hat«, und die Möglichkeit eines Zweifels nicht ausgeschlossen wird, sobald sich nicht mehr selbstgegenwärtig mit einer Idee auseinandergesetzt wird:

»Nicht zufällig kann auch sogar die Evidenz selbst in Zweifel gezogen werden, denn die *Gewißheit ist Zweifel*, insofern sie nämlich die Übernahme einer Tradition des Denkens ist, die sich zur evidenten ›Wahrheit‹ nicht zu verdichten vermag, wenn ich nicht auf ihrer Explikation Verzicht leiste. Aus ein und demselben Grunde ist eine Evidenz faktisch unwiderstehlich und

³⁶⁹ Vgl. Rolf F. Nohr, »Einleitung. Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen«, S. 11.

³⁷⁰ ebd.

³⁷¹ ebd., S. 12.

³⁷² René Descartes Grundsatz »Cogito, ergo sum« (»Ich denke, also bin ich«) trotz dem methodischen Zweifel an allen durch Erfahrung und Konventionen angeeigneten Erkenntnisinhalten. Descartes hat das illustere Zitat 1637 in seinem anonym veröffentlichten *Discours de la méthode* erstmals formuliert: »Je pense, donc je suis«. Vgl. René Descartes, *Die Prinzipien der Philosophie*, Leipzig: Felix Meiner 2005, S. 637; (Orig. *Principia philosophiae*, Amsterdam: Elzevier 1644).

doch immer noch anfechtbar; es sind dies nur zwei Weisen, ein und dieselbe Sache auszusprechen [...]«³⁷³.

Die Evidenz ist insofern unwiderstehlich, als eine bestimmte Erkenntnis, ein bestimmtes Denkfeld als selbstverständlich angeeignet wird und eben daher steht sie für eine »Evidenz für eine bestimmte denkende Natur«, die sich selbst kontingent und sich selber gegeben bleibt.³⁷⁴

6.8 Handyvideos als gesellschaftliche Kulturtechnik

Mit dem Aufkommen der Videografie wurde nicht nur der professionelle Bereich des Fernsehens komplett neu strukturiert, durch die Popularität von günstigen Videosystemen entstand auch eine selbststehende Videokultur als Massenphänomen.³⁷⁵ So bezeichnete Jean-Luc-Godard Video einmal als »Kinematograph des Amateurs«³⁷⁶. Das Medium hat sich sowohl in der Herstellung, als auch in der Rezeption in verschiedenen kulturellen und gesellschaftlichen Sektoren ausdifferenziert.³⁷⁷ Schon vor der Produktion von Handykameras haben sich durch die Videoaufnahmegeräte für den Amateur neue Umgangsformen mit bewegten Bildern entfaltet. So konnten audiovisuelle Zeugnisse aufgezeichnet werden, die sonst nie der Nachwelt zurück geblieben wären.

Das Medium Video gewährleistet die Verwendung einer eigenen Aufzeichnungsmöglichkeit, die zum »Moment des Sammelns und Archivierens, des Zusammentragens und Katalogisierens« führen kann.³⁷⁸ Das Sammeln von Videoeindrücken kann dabei in Relation zu Walter Benjamins Dekontextualisierung gesehen werden. Die Aufnahme erstarrt in einem letzten »Schauer des Erworbenwerdens«:

³⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, S. 451; (Orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945).

³⁷⁴ ebd.

³⁷⁵ Vgl. Ralf Adelman/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, S. 5.

³⁷⁶ Wilfried Reichert, »Interview mit Jean-Luc Godard«, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Zielinski, Siegfried, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, S.197-209. Vgl. auch Anmerkung 321.

³⁷⁷ Vgl. Ralf Adelman/Hilde Hoffmann/Rolf F. Nohr (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, S. 5.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S.12.

»Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. [...] Und für den wahren Sammler wird in diesem System jedes einzelne Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft vor dem Zeitalter, der Landschaft, der Industrie, dem Besitzer von dem es herkommt. Es ist die tiefste Bezauberung des Sammlers, das Einzelne in seinen Bannkreis einzuschließen, indem es, während ein letzter Schauer (der Schauer des Erworbenenwerdens) darüber hinläuft, erstarrt.«³⁷⁹

Das Handyvideo wird zu einer Schnittstelle von verschiedenen Einflüssen und Rezeptionen. Es entwickelt »differente Aggregatzustände – Zeitmaschine, revolutionäres Medium und historisches Artefakt, dessen Ästhetik Geschichtlichkeit evoziert. Diese Entwicklung ist keineswegs evolutionär, sondern ein Prozess, der gleichermaßen technisch-ästhetische und soziokulturelle Elemente enthält.«³⁸⁰

Beim wiederholten Betrachten der Katastrophenbilder generieren sich die Reproduktionen zum Ereignis. Je öfter die schon kommentierten Katastrophenbilder wiedergesehen werden, desto mehr vermischen sich Bild und Erzählung mit der Reminiszenz an Aufzeichnungen und entfalten sich zu etwas Selbstständigem.³⁸¹

»Videovergangenheit ist keine ›objektive‹ Gegebenheit, sie ist eine kollektive Rekonstruktion, die immer neu, nach Maßnahme ihrer Funktion für die jeweilige Gegenwart, rekonstruiert werden muss.«³⁸²

Nach Sybille Krämer fügt eine Kulturtechnik die Eigenschaften des Technischen und des Symbolischen zusammen. Sie entsteht immer unter Einfluss des Umfelds und ist abhängig von den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Konstellationen. Mithilfe kultureller Praktiken werden bildliche Welten erzeugt und jede Form der Bildproduktion ist ein symbolischer Akt.³⁸³ Der Umgang mit künstlich geschaffenen Zeichen ist ein habitualisierter, routinemäßiger und mechanischer Prozess.³⁸⁴ Aus Hans Beltings Grundgedanke einer interdisziplinären Bildwissenschaft ergibt sich der

³⁷⁹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V, Das Passagen-Werk I*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 271; (Orig. 1982).

³⁸⁰ Ralf Adelman/ Rolf F. Nohr, »*Almost Dead*«, S. 102.

³⁸¹ Vgl. Hilde Hoffmann, »*On the road*«, S. 245.

³⁸² ebd.

³⁸³ Vgl. Sybille Krämer, »Über den Zusammenhang zwischen Medien, Sprache und Kulturtechniken«, *Sprache und neue Medien*, Hg. Werner Kallmeyer, Berlin/ New York: de Gruyter 2000, S. 31-56, hier S. 40.

³⁸⁴ Vgl. ebd.

Dreischritt »Bild – Medium – Betrachter«, der für die Bildfunktion aus anthropologischer Sicht fundamental ist:

»Die Interaktion von Bild und Technologie lässt sich nur dann verstehen, wenn man sie im Licht von symbolischen Handlungen sieht. Die Bildproduktion ist selbst ein symbolischer Akt und verlangt von uns deshalb eine ebenso symbolische Art der Wahrnehmung, die sich von der alltäglichen Wahrnehmung unserer natürlichen Bilder aufschlussreich unterscheidet. Die sinnstiftenden Bilder, die als Artefakte ihren Ort in jedem sozialen Raum besetzen, kommen als mediale Bilder zur Welt. Das Trägermedium gibt ihnen eine Oberfläche mit einer aktuellen Bedeutung und Wahrnehmungsform. Von den ältesten Manufakturen bis zu den digitalen Verfahrensweisen standen sie unter technischen Bedingungen. Erst solche Bedingungen bringen mediale Eigenschaften hervor, mit denen wir sie wiederum wahrnehmen. Die Inszenierung durch ein Medium der Darstellung begründet erst den Akt der Wahrnehmung.«³⁸⁵

Durch unsere gesellschaftliche Anpassung sind wir darauf konditioniert, wie bestimmte Kulturtechniken genutzt werden. Entsprechend hat sich der Umgang mit dem Mobiltelefon ritualisiert und es gibt einen Konsens über die Art und Weise, wie eine Handykamera genutzt wird, welche Gegebenheiten dokumentiert werden und wie wir das Aufgenommene betrachten. Die kulturelle Praxis ist anpassungsfähig, entwickelt sich stetig weiter und assimiliert sich an neue technische Faktoren. »Die mit dem Wandel von Kulturtechniken verbundenen Medieninnovationen sind situiert in einem Wechselverhältnis von Schrift, Bild, Ton und Zahl, das neue Spielräume für Wahrnehmung, Kommunikation und Kognition eröffnet.«³⁸⁶

Das Medium Handyvideo hat sich an die Bedürfnisse der Nutzer/-innen angepasst und durch seinen spezifischen Gebrauch ein neues Kommunikationsverhalten entwickelt.

»Indem sich Menschen eine Technik zu eigen machen, werden bestimmte Gebrauchsweisen sozial präferiert und mit dem Artefakt assoziiert. Ebenso kristallisieren sich im Zuge der Eingrenzung möglicher Gebrauchsweisen spezifische Bedeutungen heraus: das Artefakt wird codiert, d.h. es etablieren sich Codes, die für eine medienbezogene Bedeutungszuschreibung stehen [...].«³⁸⁷

³⁸⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink 2001, S. 19f.

³⁸⁶ Sybille Krämer/ Horst Bredekamp, »Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur«, *Bild, Schrift, Zahl*, Hg. Dies., München: Wilhelm Fink 2003, S. 11-22, hier S. 18.

³⁸⁷ Joachim R. Höflich, »Telefon: Medienwege – von der einseitigen Kommunikation zu mediatisierten und medial konstruierten Beziehungen«, *Geschichte der Medien*. Hg. Manfred Faßler/ Wulf R. Halbach, München: Wilhelm Fink 1998, S. 187-226, hier S. 200.

Betrachtet man die Theorie des Symbolischen Interaktionismus³⁸⁸, entsteht der spezifische Gebrauch des Mediums Handyvideo erst durch die Interaktion mit anderen Nutzern/Nutzerinnen des Mediums. Der Wirkungsbereich ist nicht fixiert; er wird vom soziokulturellen Umfeld motiviert und einem andauernden explikativen Vorgang unterzogen, dementsprechend er angepasst werden kann.³⁸⁹

6.9 Referenzfunktion der Handyvideos

Neben der Frage nach der Evidenzinduktion von Handyvideos und der ästhetischen Erfahrung im Zeichen der medialen Entgrenzung stellt sich die Frage nach dem epistemologischen Einfluss von Katastrophenvideos auf die Wahrnehmung des Rezipienten als Schlüsselfrage im Diskurs über Amateurvideos heraus. Das Verhältnis von Handyvideo und Realität erweist sich dabei als eine wesentliche Perspektive bildtheoretischer sowie medientheoretischer Erörterungen.³⁹⁰

Die Referenzfunktion von Handybildern beruht nicht auf der Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten, sondern vielmehr auf Konventionalisierung. »Konventionen prägen demnach das, was wir auf Bildern sehen, stärker als das, worauf sie verweisen.«³⁹¹

Bereits in den 1960er Jahren wurde sich gegen einen Bildbegriff, der eine Gleichartigkeit zwischen Abbild und Abgebildeten intendierte, ausgesprochen.³⁹² Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich hatte »erdrückende Belege zusammengetragen, um zu zeigen, wie sehr die Art und Weise, in der wir sehen und abbilden, von Erfahrung, Praxis, Interessen und Einstellungen abhängt und sich mit ihnen verändert.«³⁹³

Die Rezeption des Videos, das die Zuschauer/-innen betrachten, entspricht weniger dem

³⁸⁸ Die Theorie des Symbolischen Interaktionismus beruht auf George Herbert Meads Entwürfen zur ontogenetischen Entwicklung der Identität und der stammesgeschichtlichen Bildung des Bewusstseins unter dem Gebrauch einer einheitlichen Sprache. Vgl. Herbert Blumer, »Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus«, *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Hg. Roland Burkart/ Walter Hömberg, Wien: Wilhelm Braumüller²1995, S. 23-39, hier S. 23ff.

³⁸⁹ Vgl. Herbert Blumer, »Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus«, S. 23ff.

³⁹⁰ Vgl. Martina Heßler, »BilderWissen.« S. 153.

³⁹¹ Vgl. ebd., S. 154.

³⁹² Vgl. ebd., S. 153.

³⁹³ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zur Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 21; (Orig. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company 1968).

Gefilmten, als vielmehr den Wahrnehmungskonventionen der Betrachter/-innen.³⁹⁴ Die Annahme von Analogien zwischen Abbild und Abgebildeten gründet sich gemäß Nelson Goodman auf »Konventionen der Bezugnahme«:

»Tatsache ist, dass ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muss; und dass kein Grad von Ähnlichkeit hinreicht, um die erforderliche Beziehung herzustellen. Ähnlichkeit ist für die Bezugnahme auch nicht notwendig, fast alles kann für fast alles andere stehen. Ein Bild, das einen Gegenstand repräsentiert [...] nimmt auf ihn Bezug und genauer noch: denotiert ihn. Denotation ist der Kern der Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit«³⁹⁵.

Die Erfassung von Videoaufnahmen wird demnach stärker von Konventionen geprägt, als von den Bildern, auf die die Videos verweisen. Die Sinnproduktion ist von den Betrachtern und Betrachterinnen abhängig. Denkansätze der Phänomenologie bestehen auf einen »Eigenwert« der Bilder, der es undenkbar gestalte, sie auf einen Zeichencharakter einzuschränken.³⁹⁶

Moderne bildwissenschaftliche Abhandlungen supponieren, dass Bilder in ihrer Wesensart als eine Art Sprache legitimiert werden müssen. Man versteht sie nicht mehr als »transparente Fenster zur Welt«, sondern interpretiert sie als die Sorte Zeichen, »die sich trügerisch im Gewand von Natürlichkeit und Transparenz präsentiert, hinter der sich aber ein opaker, verzerrender, willkürlicher Mechanismus der Repräsentation, ein Prozeß ideologischer Mystifikation verbirgt.«³⁹⁷

Handyvideos sind keine reine Erweiterung der menschlichen Sinne, vielmehr lassen sie eine eigene Medienrealität entstehen, die Erfahrungen ermöglicht, die es ohne die Mobilität des Formats nicht gäbe.³⁹⁸ Es entsteht ein videografisches Sehen, das durch die Apparatur des Mobiltelefons definiert wird.

³⁹⁴ Vgl. Martina Heßler, »BilderWissen«, S. 157.

³⁹⁵ Nelson Goodman. *Sprachen der Kunst*, S. 17.

³⁹⁶ Vgl. Martina Heßler, »BilderWissen«, S. 157.

³⁹⁷ William J. T. Mitchell, »Was ist ein Bild«, *Bildlichkeit, Internationale Beiträge zur Poetik*, Hg. Volker Bohn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 17-68, hier S. 18.

³⁹⁸ Vgl. Sybille Krämer, »Das Medium als Spur und als Apparat«, *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Hg. Dies., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73-94, hier S. 84ff.

7. Schlussbemerkung

Während noch vor wenigen Jahren die private Videoaufnahme ein Kuriosum für spezielle Anlässe war, hat sich das Medium Handyvideo gegenwärtig zur »alltäglichen Kulturtechnik der Erinnerungspraxis im Privaten«³⁹⁹ entwickelt. Mit der mobilen Videotechnologie ist die Videografie zu einem integralen Bestandteil alltäglichen Lebens und alltagskultureller Bildkommunikation geworden.

Das Mobiltelefon beeinflusst zunehmend Wahrnehmungsprozesse, Kommunikationsformen und soziale Handlungen im Alltag. Durch die globale Etablierung des Handys als Medium und die permanente Disponibilität der Visualisierungstechnologie ist die Amateurvideografie zu einer bedeutenden Bildbezugsquelle der Katastrophenberichterstattung konventioneller Medien geworden. Die Hybridisierung des Handys auf der Basis einer digitalen Medienkonvergenz wandelt mediale Gestaltungsweisen und Wissensformen der Informationsgesellschaft.⁴⁰⁰

Handyvideos ermöglichen eine neue Art der visuellen Kommunikation, deren universale Sprache nicht ortsgebunden ist. Die Vervielfältigung und Streuung der Amateurvideos erzeugen eine virtuelle Realität des Ereignisses, die Teil der modernen Katastrophenwahrnehmung geworden ist. Als universal verständliche Bildsprache ebnet die visuellen Artefakte den Weg für eine globale Kommunikation, die fern von gesellschaftlichen, kulturellen und sprachlichen Grenzen eine neue visuelle Ästhetik formt.⁴⁰¹

Mit den neuen Kommunikationstechnologien einer weltweiten Öffentlichkeit wandelt sich auch die Art und Weise der Wahrnehmung von Ereignissen. Die durch Handyvideos vermittelte Realität gründet eine der wesentlichen, wenn nicht sogar die primäre Form von inaktiver Katastrophenerfahrung. Amateurvideografien haben sich dabei zu einem relevanten Instrument entwickelt, um dem Ereignis ein bildliches

³⁹⁹ Hilde Hoffmann, »On the road. Erfahrung Urlaubsvideo«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 239-246, hier S. 239.

⁴⁰⁰ Vgl. Georg Christoph Tholen, »Zwischenräume«, S. 35.

⁴⁰¹ Vgl. Marc Scheps, *Die Kunst der Photographie*, S. 5.

Fortleben zu ermöglichen; eine Katastrophenexistenz,⁴⁰² die es ohne die Dokumentation und das virale Bild als diskursives Gefüge nicht gegeben hätte. Das Handyvideo lässt sich als multimediales Kommunikationsdispositiv auf neue intermediale Verflechtungen ein, die dem Wissen um Katastrophen eine neue Zugangsweise erlauben.

Die spezifische Sprechweise des Handyvideos beruht auf dem System der permanenten Wiederholung, durch die sich das Bild aus seiner Einheit löst und seine Bedeutung als evidenzinduzierendes Beweismittel subjektiv umfunktioniert. Die viralen Handyvideos verselbstständigen sich; sie strukturieren nicht nur unsere Wahrnehmung vom Ereignis, sondern formen einen »medialen Kollektivleib«⁴⁰³, der sich auf den Vernetzungsstrukturen interaktiver Kommunikationsbereiche gründet und eine Art geistigen Konsens erzeugt. Katastrophenhandyvideos sind zu einem intermedial organisierten Kommunikationsgegenstand avanciert, der sich durch seine fortwährende Überarbeitung und die über ihn artikulierten Diskurse als virales Phänomen auszeichnet.

Die Videos liefern durch das Erzeugen einer Bildquelle des Ereignisses einen Ausgangspunkt einer Vorstellung von der Begebenheit und bilden so einen festen Bezug zur Wahrnehmung der Katastrophe. Die umfangreiche Zirkulation der Handyvideos ermöglicht eine Konstruktion einer weltweit verständlichen Katastrophenwahrnehmung.

Die Spezifität des Mediums Handyvideo zeigt sich durch ihre mediale Schichtung und Integration in konventionellen Medien,⁴⁰⁴ in denen es gewohnte Trägermedien moduliert. Aufgrund ihres Aktualitätswertes werden die Handyvideos von Katastrophen in die Berichterstattung herkömmlicher Medien aufgenommen, wo sie die Form einer Struktur für die Wahrnehmung des Ereignisses einnehmen. Die Selektion und Verwendung prägnanter Videoausschnitte in Nachrichten oder Erinnerungsvideos führen zu einer Kanalisation des sich immer weiter spezifizierenden Videomaterials.

Im Diskurs über die Visualisierungstechnik der Handycamera treffen ästhetische, evidenzinduzierende und epistemologische Dimensionen aufeinander. In der

⁴⁰² Vgl. Ursula Stenger, »Dimensionen des Bildes«, S. 139.

⁴⁰³ Vgl. Christina von Braun, »Frauenkörper und medialer Leib«, S. 135.

⁴⁰⁴ Vgl. Jay David Bolter/ Richard Grusin, *Remediation*.

Katastrophenberichterstattung fungiert das Handybild als Maßnahme der Evidenzproduktion, deren Authentizität durch die spezifische ästhetische Videomaterialität hergestellt wird.⁴⁰⁵

Die Aufnahmen sind durch ihr Potenzial der Speicherung und damit einhergehend ihrer Wiederholbarkeit, konstruktive Simplifizierungsapparate, die komplexe Wirklichkeitsausschnitte auf kompakte Informationspakete komprimieren.

⁴⁰⁵ Vgl. Tom Holert, »Evidenz-Effekt«, S. 200.

Quellenverzeichnis

Selbstständige Werke

- 168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale bilder,
 »Fernsehwissenschaft: viele Gegenstände – eine Wissenschaft? Konzeption einer Einführung«, *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Hg. Heinz B. Heller, Marburg: Schüren 2000, S. 245-258.
- Adelmann, Ralf, »Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft. Zur Popularisierung digitaler und videografischer Visualisierungen im Fernsehen«, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Philologie 2003.
- Adelmann, Ralf/ Hoffmann, Hilde/ Nohr, Rolf F. (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002.
- Adelmann, Ralf/ Frercks, Jan/ Heßler, Martina/ Hennig, Jochen, *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2009.
- Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: Beck 2002; (Orig. 1956).
- Apelt, Otto, *Platonische Aufsätze*, New York: Arno Press 1976; (Orig. Leipzig: B. G. Teubner 1912).
- Bacon, Francis, *Über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften*, Hg. Johann Hermann Pfingsten, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966; (Orig. Pest: Weingand und Köpf 1783).
- Baudrillard, Jean, *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin: Merve 1992; (Orig. *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris: Galilée 1990).
- Bauer, Christian Anders, *User Generated Content. Urheberrechtliche Zulässigkeit nutzergenerierter Medieninhalte*, Berlin: Springer 2011.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Hg. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983; (Orig. Halle: Grunert 1735).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1750/58)*, Hg. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg: Meiner 1983.

- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink 2001.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003; (Orig. 1963).
- Benjamin, Walter, *Einbahnstraße*, Vezensy: ngiyaw eBooks 2011; (Orig. Berlin: Ernst Rowohlt 1928).
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften IV, Kleine Prosa 1, Baudelaire-Übertragungen*, Hg. Tillman Roxroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften V, Das Passagen-Werk 1*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; (Orig. 1982).
- Blättler, Andy/ Gassert, Doris/ Parikka-Hug, Susanna / Ronsdorf, Miriam (Hg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*. Bielefeld: transcript 2010.
- Bolter, Jay David/ Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/ London: MIT Press 1999.
- Bolz, Norbert, *Chaos und Simulation*, München: Wilhelm Fink 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Über das Fernsehen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. eBook. Erhältlich unter <http://www.wuala.com>, 14.08.2011; (Orig. *Sur la télévision, suivi de L'Emprise du journalisme*. Paris: Liber-Raisons d'agir 1996).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Hg. Adam Phillips, Oxford: Oxford University Press 1998; (Orig. London: Robert & James Dodsley 1757).
- Caldwell, John T., *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press 1995.
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat 1996; (Orig. *La Société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel 1967).
- Debray, Régis, *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, Rodenbach: Avinus 1999; (Orig. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard 1992).
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

- Derrida, Jacques/ Stiegler, Bernard, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris: Galilée 1996.
- Descartes, René, *Die Prinzipien der Philosophie*, Leipzig: Felix Meiner 2005; (Orig. *Principia philosophiae*, Amsterdam: Elzevier 1644).
- Dingenberg, Rainer, *Internet vorgeführt und diskutiert. Eindrücke vom Grenzverkehr zwischen realen und virtuellen Welten*, Bochum: Evangelische Fachhochschule Rheinland-Westfalen-Lippe 2002.
- Duchamp, Marcel, *Notes*, Paris: Flammarion 1999.
- Ebert, Lena/ Feierabend, Sabine/ Karg, Ulrike/ Rathgeb, Thomas, *JIM-Studie 2011. Jugend, Information, (Multi-)Media. Basisstudie zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland*, Hg. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest, Stuttgart 2011.
- Ernemann, Heinrich, *Kinematographie und Ernemann Kino. Neuer Kinematograph für Amateure*, Dresden: Aktiengesellschaft für Camerafabrikation 1906.
- Flusser, Vilém, *Die Revolution der Bilder. Der Flusser Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Mannheim: Bollmann 1995.
- Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1983.
- Fromm, Erich, *Das Menschenbild bei Marx. Mit den wichtigsten Teilen der Frühschriften von Karl Marx*, Frankfurt am Main: Ullstein⁵1972; (Orig. Europäische Verlagsanstalt: 1963).
- Fuller, Matthew, *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge: MIT Press 2005.
- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zur Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; (Orig. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company 1968).
- Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp²1991; (Orig. Neuwied: Luchterhand 1962).
- Heinze, Carsten-Matthias, *Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen. Jüdische und nicht-jüdische Vergangenheitsbearbeitungen in Ost- und Westdeutschland*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

- Holert, Tom, *Regieren im Bildraum*, Berlin: b-books 2008.
- Keilbach, Judith, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, Münster: Lit 2008.
- Keller, Reiner, *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005.
- Kemp, Martin, *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln: DuMont 2003.
- Kittler, Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- Klein, Thomas, *Frieden und Gerechtigkeit! Die Politisierung der Unabhängigen Friedensbewegung in Ost-Berlin während der 80er Jahre*, Köln: Böhlau 2007.
- Kramer, Wolfgang, *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt. Zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*, Münster: Waxmann 1998.
- Lehnert, Gertrud, *Mit dem Handy in der Peepshow. Die Inszenierung des Privaten im öffentlichen Raum*. Berlin: Aufbau-Verlag 1999.
- Leschke, Rainer, *Einführung in die Medientheorie*, München: Wilhelm Fink 2003.
- Leschke, Rainer, *Medien und Formen. Eine Morphologie der Medien*, Konstanz: UVK 2010.
- Luhmann, Niklas, *Das Recht der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Bremen: Impuls & Association 1982; (Orig. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Les Éditions de Minuit 1979).
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press 2001.
- Manuwald, Bernd, *Platon Werke, Protagoras. Übersetzung und Kommentar*, Bd VI, 2, Hg. Ernst Heitsch/ Carl W. Müller, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.
- Marcuse, Herbert, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied: Luchterhand 1967.
- McLuhan, Marshall, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf/ Wien: Econ 1968.
- Meeker, Mary/ Devitt, Scott/ Wu, Liang, *Internet Trends*, New York: Morgan Stanley Research, April 2010.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966; (Orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945).
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge 1999.
- Platon, *Der Staat*, aus dem Griechischen von Otto Apelt, Köln: Anaconda 2010.
- Postman, Neil, *Die Verweigerung der Hörigkeit. Lauter Einsprüche*, Frankfurt am Main: Fischer 1988; (Orig. *Conscientious Objections. Stirring Up Trouble About Language, Technology, and Education*, New York: Alfred A. Knopf 1988).
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen: Francke 2002.
- Rosen, Jeffrey, *The Unwanted Gaze. The Destruction of Privacy in America*, New York: Vintage Books 2001; (Orig. New York: Random House 2000).
- Rössler, Beate, *Der Wert des Privaten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Russell, Catherine, *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*, Durham: Duke University Press 1999.
- Schaffer, Johanna, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript 2008.
- Scheithauer, Herbert/ Bondü, Rebecca, *Amoklauf und School Shooting. Bedeutung, Hintergründe und Prävention*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.
- Schulze, Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main/ New York: Campus 1995; (Orig. 1992).
- Simanowski, Roberto, *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kunst – Kultur – Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2008.
- Sontag, Susan, *On photography*, Harmondsworth: Penguin Books 1979; (Orig. New York: Farrer, Straus & Giroux 1977).
- Sontag, Susan, *Regarding the pain of others*, London: Penguin Books 2004; (Orig. New York: Picador/ Farrer, Straus and Giroux 2003).
- Treumann, Klaus Peter, *Medienhandeln Jugendlicher. Mediennutzung und Medienkompetenz. Bielefelder Medienkompetenzmodell*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.
- Ulmer, Gregory, *Teletheory. Grammatology in the Age of Video*. London: Routledge 1989.

Wechsler, Judith, *On Aesthetics in Science*, Boston: Birkhäuser 1988.

Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam 1990.

Wiesing, Lambert, *Phänomene im Bild*, München: Wilhelm Fink 2000.

Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/ Atlanta: Editions Rodopi 1999.

Zielinski, Siegfried, *Audiovisions. Cinema and television as entr'actes in history*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1999; (Orig. *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989).

Zielinski, Siegfried, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin: Speiss 1986.

Unselbstständige Werke

Adelmann, Ralf / Nohr, Rolf F., »Almost Dead. Magnetbandaufzeichnung, RAF und Videogeschichten, die Geschichte(n) erzählen«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelmann/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 94-118.

Adelmann, Ralf, »Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 43-56.

Adelmann, Ralf / Hoffmann, Hilde/ Nohr, Rolf F., »Phänomen Video«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Dies., Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 5-13.

Adelmann, Ralf, »Orbits. Visuelle Modellierungen der Marsoberfläche am Deutschen Zentrum für Luft- und Raumfahrt«, *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, Hg. Ders./ Jan Frercks/ Martina Heßler/ Jochen Hennig, Bielefeld: transcript 2009, S. 23-64.

Autenrieth, Ulla Patricia, »Doku-Soap des eigenen Lebens – Photographische Selbstrepräsentation als intermediale Identitätsarbeit von Jugendlichen auf Social Networking Sites«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 221-234.

Baudrillard, Jean, »Videowelt und fraktales Subjekt«, *Philosophien der neuen Technologie*. Hg. Ars Electronica, Berlin: Merve 1989.

- Baudrillard, Jean, »Viralität und Virulenz. Ein Gespräch«. *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Hg. Florian Rötzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 81-92.
- Benz, Harley/ Ransom, Clarice Nassif, »USGS Updates Magnitude of Japan's 2011 Tohoku Earthquake to 9.0«, *USGS science for a changing world* 14.03.2011, 23.01.2012, <http://www.usgs.gov/newsroom/article.asp?ID=2727>.
- Blumer, Herbert, »Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus«, *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*, Hg. Roland Burkart/ Walter Hömberg, Wien: Wilhelm Braumüller²1995, S. 23-39; (Orig. 1992).
- Blümlinger, Christa, »Zonen der Transformation. Video als ästhetische Frage des Dokumentarischen«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 44-54.
- Bondebjerg, Ib, »The Mediation of Everyday Life. Genre, Discourse, and Spectacle in Reality TV«, *Realism and ›Reality‹ in Film and Media*, Hg. Anne Jerslev, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2002, S. 159-192.
- Bowman, Shayne/ Willis, Chris, *We Media – How audiences are shaping the future of news and information*, The Media Center at The American Press Institute, <http://www.hypergene.net/wemedia/weblog.php>, 2003, 12.10.2011.
- von Braun, Christina, »Frauenkörper und medialer Leib«, *Inszenierte Imaginationen. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Hg. Wolfgang Müller-Funk/ Hans Ulrich Reck, Wien/ New York: Springer 1996, S. 125-146.
- Brunette, Peter/ Wills, David, »Images Off: Ulmer's Teletheory«, *diacritics*, 23/2, Sommer 1993, S. 36-46.
- Burgess, Jean/ Green, Joshua, »The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide«, *The Youtube Reader*, Hg. Pelle Snickars/ Patrick Vonderau, Stockholm: National Library of Sweden 2009, S. 89-107.
- Buß, Christian, »Doku über Tsunami-Zeugen. Mein Therapeut heißt Skype«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,757251,00.html> 2011, 12.05.2011.
- Buß, Christian, »ZDF-Film zu Japan. Missratener Katastrophenfilm«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,750775,00.html> 2011, 13.05.2011.

- Caldwell, John T., »Televisualität«, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Hg. Ralf Adelman/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 165-202.
- Casetti, Francesco/ Odin, Roger, »Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz«, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Hg. Ralf Adelman/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 311-333.
- Cavell, Stanley, »Die Tatsache des Fernsehens«, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Hg. Ralf Adelman/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 125-164.
- Couchot, Edmond, »Die Spiele des Realen und Virtuellen«, *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Hg. Florian Rötzer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 346-355.
- Elia-Borer, Nadja/ Sieber Samuel/ Tholen, Georg Christoph, »Einleitung«, *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*, Hg. Dies., Bielefeld: transcript 2011, S. 9-16.
- Ernst, Wolfgang, »Gibt es eine spezifische Videozität?«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 14-29.
- Fromme, Claudia, »Loveparade: Experte zur Unglücksursache«, *sueddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/wissen/loveparade-experte-zur-ungluecksursache-die-treppe-haette-man-sprengen-muessen-1.979428> Juli 2010, 17.09.2011.
- Fuhs, Burkhard, »Narratives Bildverstehen. Plädoyer für die erzählende Dimension der Fotografie«, *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, Hg. Winfried Marotzki, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 207-226.
- Ganguin, Sonja, »Medienökologie«, *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Hg. Lothar Mikos, S. 130-140.
- Giesecke, Michael, »Leitmedien und andere Kandidaten für kommunikationswissenschaftliche Prämierungsanalyse«, *Leitmedien. Konzepte – Relevanz – Geschichte, Band 2*, Hg. Daniel Müller/ Annemone Ligensa/ Peter Gendolla, Bielefeld: transcript 2009, S. 11-30.

- Grethmann, Daniel, »Innere Scheinbilder. Von der Ästhetik der Elektrizität zur Bild-Konzeption der Erkenntnis«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 125-161.
- Gumbrecht, Hans U., »Wahrnehmung vs. Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz«, *Kunstforum International* Bd. 128, Okt/Dez 1994, S. 172-177.
- Gunning, Tom, »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«, *Meteor 4*, 1996, S. 25-34; (Orig. »The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Hg. Thomas Elsaesser, London: British Film Institute 1990, S. 56-62).
- Hartley, John, »Die Behausung des Fernsehens. Ein Film – ein Kühlschrank und Sozialdemokratie«, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Hg. Ralf Adelman/ Jan O. Hesse/ Judith Keilbach/ Markus Stauff/ Matthias Thiele, Konstanz: UTB 2001, S. 253-280; (Orig. »Housing television. A film, a fridge and social democracy«, *Uses of television*, London: Routledge 1999, S. 92-111).
- Hermanns, Dirk/ Koenen, Andrea/ Konert, Bertram / Michalski, René, »Werkstattbericht: Interdisziplinärer Diskurs über den Wandel der Privatheit und die Rolle der Medien. Kleiner Grenzverkehr – Verschiebungen im Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit«, *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandeln zwischen Individualisierung und Entgrenzung*, Hg. Ralph Weiß/ Jo Groebel, Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 560-563.
- Heßler, Martina, »BilderWissen. Bild- und wissenschaftstheoretische Überlegungen«, *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, Hg. Ralf Adelman/ Jan Frercks/ Martina Heßler/ Jochen Hennig/ Bielefeld: transcript 2009, S. 133-161.
- Hickethier, Knut, »Fernsehnachrichten als Erzählung der Welt. Teilhabe und Erzählung, Visualität und Virtualität«, *Aktuelle Entstehung von Öffentlichkeit. Akteure – Strukturen – Veränderungen*, Hg. Günter Bentele/ Michael Haller, Konstanz: UVK 1997, S. 511-528.
- Hoffmann, Hilde, »On the road. Erfahrung Urlaubsvideo«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 239-246.
- Höflich, Joachim R., »Telefon: Medienwege – von der einseitigen Kommunikation zu mediatisierten und medial konstruierten Beziehungen«, *Geschichte der Medien*.

- Hg. Manfred Faßler/ Wulf R. Halbach, München: Wilhelm Fink 1998, S. 187-226.
- Hohenberger, Eva, »DocumAnimals. Das dokumentierte Tier in Film und Fernsehen«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 184-217.
- Holert, Tom, »Evidenz-Effekt. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart«, *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Hg. Matthias Bickenbach/ Axel Fliethmann, Köln: DuMont 2002, S. 198-225.
- Huber, Jörg, »Online überall bei sich«, *Cinema. Das Private*, Hg. Andreas Moos/ Alexandra Schneider/ Doris Senn, Zürich: Chronos 1999, S. 9-20.
- Illich, Ivan, »Libérer l'avenir«, *Revue Tiers Monde*, 14/56 1973, S. 191-194.
- Islinger, Michael A., »Phänomene des Gegenwärtigen und Vergegenwärtigen. Die Wahrnehmung von Videobildern im Film«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 30-43.
- Jameson, Frederic, »La lecture sans l'interprétation. Le postmodernisme et le texte vidéo«, *Communications* 48, November 1988, S. 105-120.
- Joyce, James, »Die Kunst der Aneignung – Exkurs über den Found Footage Film: ›Where in the waste is the wisdom?‹«, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki – Werkmonografie eines Autorenfilmers*, Hg. Tilman Baumgärtel, Berlin: b-books 1998.
- Kang, Yunju, »Digitalisierung und virtuelle kooperative Filmproduktion«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 165-181.
- Kessel, Frank, »Anmerkungen zur Geste im frühen Film«, *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Hg. Reinhold Göring/ Timo Skrandies/ Stephan Trinkaus, Bielefeld: transcript 2009, S. 75-82.
- Klippel, Heike, »Erinnerung, Evidenz und Kino«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Rolf F. Nohr, Münster: Lit 2004, S. 241-259.
- Koesch, Sascha/ Stadler, Robert, »Handy-Videos. Vom Schmuttelclip zum Filmfest«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/netzwelt/mobil/0,1518,428428,00.html>, 24.05.2011.

- Kramer, Stefan, »Identität aus dem Pappkarton. Der postmoderne Wandel der Bilder und die kulturelle Entmythisierung Chinas«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelmann/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002.
- Krämer, Sybille/ Bredekamp, Horst, »Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur«, *Bild, Schrift, Zahl*, Hg. Dies., München: Wilhelm Fink 2003, S. 11-22.
- Krämer, Sybille, »Das Medium als Spur und als Apparat«, *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Hg. Dies., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73-94.
- Krämer, Sybille, »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«, *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Hg. Stefan Münker/ Alexander Roesler/ Mike Sandbothe, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 78-90.
- Krämer, Sybille, »Über den Zusammenhang zwischen Medien, Sprache und Kulturtechniken«, *Sprache und neue Medien*. Hg. Werner Kallmeyer, Berlin/ New York: de Gruyter 2000, S. 31-56.
- von Massenbach, Swantje, »Nach der Massenpanik bei der ›Love Parade‹«, *Tagesschau*, ARD, 25.07.2010.
- März, Ursula, »Selbstinszenierung als Lebensaufgabe«, *Deutschlandradio Kultur*, Hg. Willi Steul, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/611963/> 2007, 30.08.2010.
- McLuhan, Marshall, »The Medium is the Message«, *Understanding media. The extension of man*, Hg. William Terrence Gordon, Critical Edition, Corte Madera: Gingko Press 2003, S. 17-36; (Orig. New York: McGraw-Hill 1964).
- Mitchell, William J. T., »Was ist ein Bild«, *Bildlichkeit, Internationale Beiträge zur Poetik*, Hg. Volker Bohn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 17-68.
- Müller, Eggo, »Performativ, transformativ, interaktiv: Fernsehen als Dienstleistungsagentur im digitalen Medienensemble«. *Montage/AV*, 14.01.2005.
- Müller, Jürgen E., »Intermedialität digital: Konzepte, Konfigurationen, Konflikte«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 17-40.

- Müller, Jürgen, »Laienfilme und textuelle Produktivität«, *REC – Video als mediales Phänomen*, Hg. Ralf Adelman/ Hilde Hoffmann/ Rolf F. Nohr, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2002, S. 213-228.
- Münker, Stefan/ Roesler, Alexander, »Vorwort«, *Telefonbuch. Beiträge zur Kulturgeschichte des Telefons*, Hg. Dies., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 7-12.
- National Geographic Channel (Hg.), »Witness: Disaster in Japan: About«, <http://natgeotv.com/asia/witness-japan-disaster/about> 2011, 20.05.2011.
- Netsch, Michael, »Susan Sontag: Photocritic«, *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, Hg. Peter Schneck, http://www-copas.uni-regensburg.de/articles/issue_6/Michael_Netsch.php 2005, 12.05.2011.
- Neumann-Braun, Klaus, »Medien – Medienkommunikation«, *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*, Hg. Ders./ Stefan Müller-Doohm, Weinheim: Juventa 2000.
- Nohr, Rolf F., »Einleitung. Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Ders., Münster: Lit 2004, S. 8-19.
- Nohr, Rolf F., »Medien(a)nomalien. Viren, Schläfer, Infiltrationen«, *Evidenz... das sieht man doch!*, Hg. Ders., Münster: Lit 2004, S. 57-89.
- Nohr, Rolf F., »Video«, *Media Marx. Ein Handbuch*, Hg. Jens Schröter, Bielefeld: transcript 2006, S. 279-296.
- Ochsner, Beate »Zur Frage der Grenze zwischen Intermedialität und Hybridisierung«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 41-60.
- Olivarez-Giles, Nathan, »Japan earthquake: Eyewitness video of 8.9 quake, tsunami, on YouTube's CitizenTube«, *Los Angeles Times* 11.03.2011, 15.05.2011, <http://latimesblogs.latimes.com/technology/2011/03/japan-earthquake-citizenube-collects-eyewitness-video-of-89-quake-tsunami.html>.
- Patalong, Frank, »Nachrichtenjournalismus. Die Online Katastrophe«, *Spiegel*, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,752893,00.html> 2011.
- Poster, Mark, »McLuhan und die Kulturtheorie der Medien«, *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Hg. Derrick de

- Kerckhove/ Martina Leeker/ Kerstin Schmidt, Bielefeld: transcript 2008, S. 181-195.
- Reichert, Wilfried, »Interview mit Jean-Luc Godard«, *Video – Apparat/Medium, Kunst, Kultur. Ein internationaler Reader*, Hg. Zielinski, Siegfried, Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, S. 197-209.
- Rössler, Beate, *Der Wert des Privaten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Rulf, Kirsten, »Tödliche Love Parade. Der Tag danach«, *ARD BRENNPUNKT*, ARD, 25.07.2010.
- Scheps, Marc, »Die Kunst der Photographie«, *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*, Hg. Marianne Bieger-Thielemann, Köln: Taschen 1996, S. 4-7.
- Schneider, Irmela, »Hybridisierung als Signatur der Zeit«, *Kulturwandel und Globalisierung*, Hg. Caroline Y. Robertson/ Carsten Winter, Baden-Baden: Nomos 2000, S. 175-187.
- Schröter, Jens, »Intermedialität, Medienspezifik und die universelle Maschine«, *Performativität und Medialität*, Hg. Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink 2004, S. 385-411.
- Schütz, Alfred, »Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft«, *Theorie der Lebenswelt 2. Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt*, Hg. Hubert Knoblauch/ Ronald Kurt/ Hans-Georg Soeffner, Konstanz: UVK 2003, S. 117-223.
- Schwering, Gregor, »Schaltungen, Gleichschaltungen, Seelenmassage. Medienumbruch um 1900: Ein Ende mit Schrecken?«, *Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer*, Hg. Helmut Schanze/ Gregor Schwering/ Gebhard Rusch, Paderborn: Wilhelm Fink 2007, S. 219- 240.
- Seeßlen, Georg, »Wirklicher als wirklich. »Final Fantasy« will der erste Realfilm aus dem Computer sein. Die neuen Bildwelten sind vor allem eins: langweilig«, *Die Zeit* Nr. 35, August 2001.
- Shah, Neil, »Global Camera Phone Sales to Reach 1 Billion in 2011«, *Strategy Analytics*, 25. März 2011.
- Siegert, Gabriele, »... so eine Art Erfahrungssurrogat? Vom Umgang der Rezipienten mit Medienrealität«, *Wahrheit als Medienqualität*, Hg. Wolfgang Wunden, Münster: Lit 2005, S. 47-62.

- Stenger, Ursula, »Dimensionen des Bildes. Anthropologische Überlegungen mit einem Blick auf die Schoah«, *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah*, Hg. Bettina Bannasch/ Almuth Hammer, Frankfurt am Main: Campus 2004, S. 131-146.
- Tholen, Georg Christoph, »Einleitung«, *SchnittStelle*, Hg. Sigrid Schade/ Thomas Sieber/ Georg Christoph Tholen, Basel: Schwabe 2005, S. 15-25.
- Tholen, Georg Christoph, »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, Hg. Sigrid Schade/ Georg Christoph Tholen, München: Wilhelm Fink 1999, S. 15-34.
- Tholen, Georg Christoph, »Zwischenräume. Der Ort der Medien und die Frage nach der Kunst«, [http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet/\\$files/150577/Tholen.pdf](http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet/$files/150577/Tholen.pdf), 14. März 2011.
- Uricchio, William, »Storage, simultaneity, and the media technologies of modernity«, *Allegories of communication. Intermedial concerns from cinema to the digital*, Hg. John Fullerton/ Jan Olsson, Rom: John Libbey Publishing 2004, S. 123-138.
- Vít, Ladislav, »Picturesque Teletheory. Form Landscape to Mediascape«, *Celebrations* vol. 1, <http://www.cerebration.org/teletheory.htm>. 2009, 3. September 2011.
- Walker, Michael, *The Mobile Revolution*. Vortragsunterlagen WHO-Workshop, Geneva: WHO Base Stations & Wireless Networks Juni 2005.
- Weibel, Peter, »Pleasure and the Panoptic Principle«, *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Hg. Thomas Y. Levin/ Ursula Frohne/ Peter Weibel, Cambridge: MIT Press 2002, S. 206-223.
- Wetzel, Michael, »Inframedialität – Performance als Transformation«, *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung. Medientheoretische Analysen und ästhetische Konzepte*, Hg. Andy Blättler/ Doris Gassert/ Susanna Parikka-Hug/ Miriam Ronsdorf, Bielefeld: transcript 2010, S. 83-98.
- Willems, Herbert, »Big Brother – We are watching you: Überlegungen zum Genre und zur Resonanz einer neuen Form der Fernsehunterhaltung«, *Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time*, Hg. Frank Weber, Münster: Lit 2000, S. 23-36.

Filmografie

Hearts of Darkness. A Filmmaker's Apocalypse, Regie: Fax Nahr/ George Hickenlooper/ Eleanor Coppola, Paramount 2007; (Orig. Triton Pictures 1991).

My Tsunami – Die Katastrophe via Skype, Regie: Michael Fräntzel/ Stephan Lamby/ Ada Teistung, Deutschland 2011.

Witness: Disaster in Japan, Regie: National Geographic, USA 2011.

Abstract

YouTube, Google Video, DailyMotion oder Metacafe: Internet-Videoportale sind Virtuosen alltagskultureller Videoverbreitung. Der zunehmende Gebrauch moderner Kommunikationstechnologien und die Vielfältigkeit neuer netzbasierter Medien gestalten noch nie dagewesene kooperative Verbindungen.

Als Medium einer alltäglichen Kulturtechnik der Erinnerungspraxis ist das Handyvideo zu einer bedeutenden Bildbezugsquelle der Katastrophenberichterstattung konventioneller Medien avanciert. Die mobile Videotechnologie, deren universal verständliche Bildsprache über kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg artikulierbar ist, ermöglicht eine neue Art der Katastrophenkommunikation.

Diese Diplomarbeit betrachtet, wie sich das Handyvideo als intermediales Phänomen auf neue mediale Verflechtungen einlässt und dabei als virales Bild die Wahrnehmungskonstitution von Katastrophen verändert.

Lebenslauf

Name: Isabella Steinmetzler
Geburtsdatum: 14.09.1984
Geburtsort: Speyer am Rhein, Deutschland
Email: steinmetzler@gmx.at

Daten zur Ausbildung

1991 – 1995: Grundschule Zeppelinhschule, Speyer am Rhein
1995 – 2005: Hans-Purmann-Gymnasium, Speyer am Rhein
Seit WS 2006/07: Inskription an der Universität Wien für das
Diplomstudium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Auslandsaufenthalt

2005-2006: Au Pair in Closter, New Jersey