winnen ihre Kraft auch aus ihrer Nähe zu visuellen Konventionen des Dokumentarfilms und der Fernsehberichterstattung, wo Instabilität meist Unmittelbarkeit und Authentizität suggerieren soll. *Flotel Europa* geht das Risiko ein, sich von einer solchen Ästhetik der Unmittelbarkeit nicht durch rhetorische Gesten der Selbstreflexion zu distanzieren, sondern die kritische Wirkung der ästhetischen Erfahrung zu überlassen, die sich zwischen Filmbild und Zuschauerkörper entwickelt.

Bei »Video« handelt es sich nicht nur um ein konkretes elektronisches Medium, das eine Übergangsposition zwischen analog-fotochemischen und numerisch-digitalen Bildprozessen einnimmt und auf die dadurch veränderten Zeitlichkeiten hinweist. »Video« ist auch zu einem zwar undifferenzierten Oberbegriff für digitale Bewegtbilder auf Youtube oder anderen Plattformen geworden, der dennoch auf das Weiterleben von zeitlichen Bildpraktiken und Ästhetiken hinweist. Dies soll in der folgenden Analyse näher untersucht werden, die sich ebenfalls mit Fluchterfahrungen und mit Video in seiner digitalen Form beschäftigt.

3.3 Analyse: Flucht mit dem Smartphone – »Meine Flucht«

In der Mitte des Bildes zieht ein Flugzeug über den Himmel und wirft Bomben ab. Aus dem Off ist die angstvolle Stimme des Filmenden zu hören, der ein Gebet zu sprechen beginnt. Dann löst sich das Video in einem flackernden Chaos aus blauen, weißen und braunen Farbtönen auf. Der Filmende beginnt zu rennen. Mit schwerem Atmen wiederholt seine Stimme unablässig das Gebet. Dann ein Bombeneinschlag, der auch das Videobild in Pixelwolken zerreißt. Es folgen Aufnahmen, die mit kurzen, schnellen Zooms die getroffenen Gebäude ins Bild setzen, über denen eine schwarze Rauchsäule steht. Die nächste Aufnahme zeigt eine kriegszerstörte Straße. Menschen fliehen auf die Kamera zu und Schüsse sind mit scharfem, blechernem Ton zu hören. Die nächste Aufnahme zeigt den Blick einer subjektiven Kamera, die durch staubige Straßen flieht. Im Stil eines Tweets erscheint ein Schriftzug über dem Bild: »Über eine Million Menschen sind 2015 nach Deutschland geflohen. Einige haben ihre Flucht mit dem Handy gefilmt.«

Die vom WDR produzierte Fernsehdokumentation *Meine Flucht/My Escape* (2016) greift, wie *Flotel Europa*, auf Videomaterial zurück. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um VHS-Kassetten, sondern um Handyvideos, mit denen Geflüchtete ihre Fluchterfahrungen dokumentiert haben. Nach diesem dramatischen Beginn ordnet *Meine Flucht* das Bildmaterial chronologisch vom ersten Kontakt der Geflüchteten mit den Schleppern in ihren Heimatländern bis zur Ankunft in Deutschland. Narrativ gerahmt und damit auch stabilisiert werden

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

diese Bilder durch Interviewsequenzen in hochauflösenden HD-Bildern und durch kurze Zwischenanimationen, welche die Fluchtrouten nachzeichnen und sie den jeweiligen Protagonisten zuordnen sollen.

Mit dem Handy aufgenommene wacklige Amateuraufnahmen, die das »Bildmaterial« für diese Fernsehdokumentation bilden, finden in zunehmendem Maße ihren Weg in die Abendnachrichten und sind nach Hito Steyerl auch Symptom einer neuen dokumentarischen Ästhetik:

> Wir sind umgeben von groben und zunehmend abstrakten »dokumentarischen« Bildern, wackligen, dunklen oder unscharfen Gebilden, die kaum etwas zeigen, außer ihrer eigenen Aufregung. Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evozieren eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie. Nennen wir dieses Phänomen: *die Unschärferelation des modernen Dokumentarismus*.[96]

Steyerls Ansicht nach wirken diese Bilder nicht repräsentational durch das, was sie zeigen, sondern relational durch die Aufregung, die sich in ihnen verkörpert und sich auch auf die Zuschauenden überträgt. Für sie entsprechen diese Bilder damit auch einer politisch wirksamen Strategie der Affizierung,[97] die mit der gezielten Produktion und Steuerung von Gefühlen und Stimmungen operiert.[98] Solche instabilen Bilder suggerierten die »Teilhabe an starken und vor allem authentischen Gefühlen«.[99] Weil dies für Steyerl problematisch erscheint, solle der reflexive Zweifel Distanz schaffen und eine kritische Haltung zu solchen Bildern ermöglichen.[100]

Mit Bezug auf analoges Video hat John Fiske in seinem berühmten Aufsatz zum sogenannten Rodney-King-Video gezeigt, dass die instabilen Bildqualitäten des analogen Videos von politischen Fragen nicht zu trennen sind. Es handelt sich dabei um die Amateuraufnahme eines Anwohners, der am dritten März 1991 die Misshandlung des Afroamerikaners Rodney King durch die Polizei dokumentiert hat. In seinem Aufsatz macht Fiske deutlich, dass Video als Bildmedium eine instabile Position zwischen Überwachung und Kontrolle und kritischer Gegenöffentlichkeit einnimmt. »Videolow«,[101] die schlechte oder schwache Bildqualität,

96 Hito Steyerl, »Die dokumentarische Unschärferelation«, in: Dies., *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien, 2008, S. 7–17, Herv. i. O., S. 7–8.

97 Steyerl bezieht sich hier auf die Arbeiten von Brian Massumi zur *Ontomacht*.

98 Vgl. Steyerl, »Die dokumentarische Unschärferelation«, 2008, S. 12–13.

99 Ebd., S. 13.

100 Vgl. Ebd., S. 9.

101 John Fiske, »Videotech«, in: Nicholas Mirzoeff (Hrsg.), *The Visual Culture Reader*, New York, London, 1998, S. 153–163, S. 158.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

steht nach Fiske dabei für die Authentizität des Videos, das als schnelles und leicht handhabbares Bildmedium näher am Geschehen ist. Die einfachere Bildbearbeitung am Computer fungiert hingegen in Fiskes Text als Gegenmodell zu den nur schwer manipulierbaren Bildern der Videokamera.[102] Im Juli 2016 wiederholt sich ein ähnlicher Fall wie der von Rodney King, allerdings mit tödlichem Ausgang. Während einer Verkehrskontrolle wird der Afroamerikaner Philando Castille von der Polizei angeschossen und verblutet auf dem Beifahrersitz neben seiner Freundin, die das Geschehen mit ihrem Handy filmt. Sie streamt das Handyvideo live auf Facebook, als Beweis für die tödliche Überreaktion des Polizeibeamten. Das Video wird massenhaft im Netz geteilt und zum Symbol für rassistische Polizeigewalt in den USA.

Wie geht man mit solchen Bildern um, die durch ihre affizierenden Qualitäten ein authentisches Dabeisein suggerieren? Und wie ist die neue Handlungsmacht zu bewerten, auch in lebensbedrohlichen Situationen mit dem Handy Bilder aufnehmen und sogar live ins Netz streamen zu können? *Meine Flucht* übernimmt nicht nur unhinterfragt die in sozialen Medien dominante Erlebnisperspektive der ersten Person, sondern nutzt auch unkritisch die authentifizierende Wirkung der verwackelten und verpixelten Handyvideos. Trotz dieser überaus problematischen Aspekte kommen in dieser Dokumentation auch ganz andere Dinge zum Ausdruck, beispielsweise die im Sinne von John Fiske tendenziell emanzipatorische Möglichkeit, mit dem Smartphone auch die Dokumentation der eigenen lebensbedrohlichen Situation selbst in die Hand nehmen und sich zu dieser Situation verhalten zu können. *Meine Flucht* hat zwar die Tendenz, die Geflüchteten in die untergeordnete Rolle der zu bemitleidenden Opfer zu rücken und ihren Umgang mit dem Smartphone und den damit gemachten Videos als eine therapeutische Erinnerungsarbeit zu inszenieren. In den Handyvideos werden aber auch ästhetische Aspekte instabiler Bildlichkeit und Elemente einer neuen Bildpraxis sichtbar. Die verwackelten und verpixelten Handyvideos suggerieren nicht nur authentisches Dabeisein, sondern verfügen auch über ein artifizielles Eigenleben, das nicht nur in problematischer Weise affiziert, sondern die kritisch transformierenden Kräfte der Affizierung und Verfremdung freisetzt, die in dieser Arbeit bereits anhand des Konzepts der haptischen Visualität bei Laura Marks und mit Blick auf die mimetische Verkörperung durch Reenactment bei Maria Muhle beschrieben wurden.

Hito Steyerl hält hingegen, wie bereits angemerkt, den »Zweifel« für den angemessenen Modus der Kritik.[103] Aber liegt das kritische und politische Potential dieser instabilen Handybilder nicht gerade in der affektiven Irritation und Transformation gewohnter Wahrnehmungs- und Handlungsweisen sowie den damit

102 Vgl. Ebd., S. 157–159.

103 Vgl. Steyerl, »Die dokumentarische Unschärferelation«, 2008, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verbundenen Rollenverteilungen? In den Handyvideos aus *Meine Flucht* erscheinen die Geflüchteten selbst nicht so sehr als bemitleidenswerte Opfer, sondern eher als eigenständige Akteure, die mit neugierigem und fast touristischem Blick ihre lebensbedrohliche Flucht filmen und sich mit dem Smartphone in der Hand ästhetisch zu ihrer Umwelt verhalten können. Man mag eine solche Perspektive auf Flucht zynisch oder gar unmoralisch finden. Wenn man dies tut, rückt man Geflüchtete damit aber auch ungewollt in eine Opferrolle und bestätigt dadurch nur das stereotype Bild hilfloser Geflüchteter. Ohne Frage ist Flucht dramatisch und lebensbedrohlich, und niemand, der diese Erfahrung nicht gemacht hat, kann dies in vollem Maße nachvollziehen. Allerdings verdeckt ein solches großes dramatisches Bild die kuriosen und humorvollen und damit schlicht *ambivalenten Momente* einer Fluchterfahrung, in denen auch das Potential für Emanzipation und Befreiung von solchen bevormundenden Einordnungen liegt.

Um diese Problematiken und Fragen soll es im Folgenden gehen. Dabei liegt der Fokus weniger auf der repräsentationstheoretischen Frage danach, wie Flucht hier dargestellt wird, oder einer forensischen Untersuchung[104] des Wahrheitsgehalts dieser Handyvideos. Stattdessen geht es aus einer eher pragmatischen Perspektive um die konkreten Bildpraktiken und Erfahrungen, die in diesen Handyvideos sichtbar werden.

3.3.1 Anthropomediale Bildpraktiken

Die VHS-Videokamera und das Smartphone sind für sich betrachtet komplexe und voneinander sehr verschiedene technische Objekte. Ihre pragmatische Gemeinsamkeit liegt allerdings darin, aufgrund ihrer geringen Größe und einfachen Handhabung die Produktion, Bearbeitung und Verbreitung von Bildern zu erleichtern und für den nichtprofessionellen Gebrauch zugänglich zu machen. Auch in zeitlicher Hinsicht erweitert Video in seiner analogen wie digitalen Form das Spektrum an Situationen, in denen bewegte Bilder aufgenommen werden können. Neben einer Verkleinerung der Kameras und deren leichterer Handhabung hängt dies auch mit einer veränderten Beziehung zwischen Körper und Kamera zusammen.

Ein Smartphone hält man fotografierend oder filmend in der Hand, jedoch nicht unbedingt vor das eigene Auge. Man streckt seinen Arm oder einen Selfie-

104 Bei *Forensic Architecture* handelt es sich um eine von Eyal Weizmann gegründete Agentur und ein von ihm am Goldsmith College mitbegründetes Forschungsfeld. Mit Hilfe von Architektur-Software und digitaler Bildbearbeitung werden beispielsweise Raketenangriffe am Gazastreifen, politische Morde oder auch Umweltzerstörung rekonstruiert. Das Projekt »Mare Clausum. The Sea Watch vs. Libyan Coast Guard Case, 6. November 2017« rekonstruiert beispielsweise Menschenrechtsverletzungen im Zuge der Flüchtlingsrettung im Mittelmeer.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stick aus und positioniert damit die Kamera noch deutlicher zwischen sich und der Wirklichkeit. Möglich wird dies auch dadurch, dass sich das Bild noch vor seiner Aufnahme auf dem großen Display betrachten lässt. Diese Bildpraxis, die Matthias Thiele auch als »Handygrafieren«[105] bezeichnet hat, erscheint auf den ersten Blick alltäglich, macht aber ein neues Verhältnis zwischen menschlichen Subjekten, technischen Apparaten und ihrer konkreten Umwelt deutlich.

Darüber hinaus verfügt das Smartphone nicht nur über eine, sondern über zwei Kameras. Von der normalen Frontkamera kann man auf die Display-Kamera wechseln, die wie die Webcam eines Laptops auf die Filmende ausgerichtet ist. In diesem *Selfie-Modus* ist es möglich, sich zeitgleich mit der Aufnahme selbst ins Bild und damit auch zu der jeweiligen Situation und ihrer zeitlichen Entwicklung in Beziehung zu setzen. Diese Formen der Gleichzeitigkeit und Selbstreflexivität ermöglichen ausgehend vom Smartphone einen Blick zurück in die Mediengeschichte des analogen Videos. Reflexivität bedeutet in der Videokunst konkret, sich im Moment der Aufnahme sehen[106] oder auch das Videobild selbst im Prozess seines Bild-Werdens transformieren zu können.[107]

Mit dem Smartphone in der Hand schaut man nicht länger in einen Apparat hinein, sondern hält ihn zwischen sich und die Welt. Dass der Blick in den Sucher wegfällt, hat allerdings nicht unbedingt zur Folge, dass man sich weniger auf das Bild und mehr auf die aufgenommene Situation konzentriert. Vielmehr kommt es zu einer eigenartigen Gleichzeitigkeit von Bild und Wirklichkeit, deren Trennung fast nur noch durch den Rand des Smartphones markiert wird, der sich wie ein mobiler Rahmen über die konkrete Situation halten lässt. Auf dem Display kann man *synchron* beobachten, wie »die Welt ihr eigenes Bild wird.«[108] Auch bei dieser Form der Kadrierung handelt es sich um eine visuelle Form der Stabilisierung, in die sich gleichzeitig alle Erschütterungen und Differenzen eintragen, wie es ganz ähnlich auch in der bereits beschriebenen Home-Video-Ästhetik von *Flotel Europa* der Fall ist.

Die durch Videokamera und Smartphone intensivierte Verschränkung menschlicher und technischer Wahrnehmungsweisen lässt sich mit Christiane Voss' Konzept der *anthropomedialen Relation* medienphilosophisch vertiefen und auf seine spezifischen Zeitlichkeiten und Subjektivierungsprozesse hin befragen.

---

105 Matthias Thiele, »Cellulars on Celluloid. Bewegung, Aufzeichnung, Widerstände und weitere Potentiale des Mobiltelefons. Prolegomena zu einer Theorie und Genealogie portabler Medien«, in: Martin Stingelin/Matthias Thiele (Hrsg.), *Portable Media. Zur Genealogie des Schreibens*, München, 2010, S. 285–310, S. 300.

106 Vgl. Blom, *The Autobiography of Video*, 2016, S. 31–43.

107 Vgl. Spielmann, *Video*, 2005, S. 230–243.

108 Deleuze hatte in den Kino-Büchern davon gesprochen, dass mit dem Film nicht ein Bild zu einer Welt, sondern die Welt ihr eigenes Bild werde: Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a./M., 1997, S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Voss geht es mit diesem Konzept grundlegend darum, jenseits dichotomischer Trennungen von Subjekt und Objekt, Mensch und Medium, die »*Existenz bildende Verschränkung von Mensch und Medium*«[109] und damit ein Denken in Relationen in den Fokus medienphilosophischer und medienanthropologischer Theoriebildung zu rücken. Kritisch an Positionen der Medienwissenschaft anknüpfend, geht es Voss darum, nicht mehr universalistisch von *dem* Menschen zu sprechen, sondern die Spezifik und Situativität menschlicher Daseinsvollzüge durch ein relationales Denken zu beschreiben. Menschen, die in Autos steigen, werden beispielsweise zu Autofahrern, und solche, die vor dem Fernseher sitzen, zu Fernsehzuschauern.[110] Ein Denken in anthropomedialen Relationen bleibt Abstraktionen wie »dem Menschen« und »den Medien« gegenüber skeptisch und lenkt den theoretischen Blick insbesondere auf konkrete Milieus und die Pragmatik menschlicher Daseinsvollzüge.

Natürlich sind Geflüchtete aus dieser Perspektive betrachtet allem voran Menschen in lebensbedrohlichen Situationen, aber sie sind auch Menschen, die durch den Gebrauch ihres Smartphones zu Zuschauern werden, die sich ästhetisch zu ihrer Situation verhalten und sich von dieser auch distanzieren können. Durch Voss' Konzept der anthropomedialen Relation werden solche emanzipatorischen Möglichkeiten des Rollenwechsels und der Etablierung neuer (ästhetischer) Verhältnisse zu sich und der konkreten Wahrnehmungsumwelt durch Medien neu denkbar. Die vielen negativen Effekte und neuen Kontrollmöglichkeiten durch das Smartphone können dabei nicht ausgeblendet werden. Sie sollen in dieser Analyse zurückgestellt werden, um auch kritisch gegenüber einer allzu technikdeterministisch ausgerichteten Medienwissenschaft die emanzipatorischen Möglichkeiten eines anderen Mediengebrauchs hervorzuheben.

Um den Begriff der *anthropomedialen Relation* theoretisch zu positionieren, grenzt sich Voss von der tendenziell »*spalterischen Ontologisierung anthropomedialer Beziehungen*«[111] ab, die sie in unterschiedlichen Ansätzen innerhalb der Medientheorie und Medienphilosophie ausmacht, von denen einige im ersten Kapitel bereits vorgestellt wurden. An der technikorientierten Medienwissenschaft in der Nachfolge Friedrich Kittlers kritisiert Voss deren Konzentration auf die rein technische und immanente Beschreibung von Medien, die in Anschluss an Foucault und Lacan, die anthropologische Rede vom Menschen nur als Effekt eines technisch determinierten Diskurses betrachtet.[112] Die negative Medienphiloso-

109 Christiane Voss, »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Medienphilosophie*, Heft 2.2 (2010), S. 170–184, Herv. i. O., S. 171.

110 Vgl. Ebd., S. 178.

111 Ebd., Herv. i. O., S. 171.

112 Vgl. Ebd., S. 170–171.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

phie von Dieter Mersch, die Medien über die Modi der Störung, Abwesenheit und Unverfügbarkeit theoretisiere, vergesse ebenso den Menschen wie auch eine reflexiv orientierte Medienwissenschaft, welche Medien vorrangig als eigenständig handlungs- und denkfähige Agenten erforsche.[113] Voss' Abgrenzung gegenüber diesen Ansätzen ist programmatisch gegen einen »anti-anthropozentristischen Affekt der Medienwissenschaft«[114] gerichtet. Es gehe nicht darum, hinter den Reflexionsgewinn dieser verschiedenen Ansätze zurückzufallen oder die Medienwissenschaften wieder auf die Frage nach dem Menschen zu re-zentrieren, wie Voss hervorhebt. Der Begriff der *anthropomedialen Relation* solle vielmehr dazu beitragen, »Mensch« und »Medium« als zwei Pole eines Verhältnisses zu beschreiben, das durch eine jeweils eigene Dynamik und Wechselseitigkeit geprägt sei:

> Menschen bedienen, arrangieren, produzieren und/oder konsumieren Medien und umgekehrt verschaffen Medien Zugänge zu Erscheinungsartigem und verändern Verhaltens- und Wahrnehmungsmatrixen. Einen formativen Charakter gewinnen Relationen von Mensch und Medium, insofern sie in ihrem Vollzug die zwischen den beiden Polen reziprok verlaufenden Affizierungen kenntlich machen und damit die vermeintliche Polarität von Mensch und Medium immer schon dynamisierend auflösen.[115]

Anstelle von Distanz und Reflexivität, welche die sogenannten »spalterischen Ontologien« dominieren, sind es für Voss die verbindenden Beziehungen der Affizierung, Immersion und Involvierung, die ein Denken anthropomedialer Relationen voranbringen und zu einem medienphilosophischen Perspektivwechsel beitragen sollen.[116] Die haptische Visualität des Videos, die anhand von *Flotel Europa* und *Meine Flucht* beschrieben wurde, ließe sich als eine anthropomediale Relation verstehen, weil hier menschliche und technische Wahrnehmungsweisen untrennbar aufeinander bezogen sind. Was von Voss in der zitierten Passage etwas abstrakt als »reziprok verlaufende Affizierungen« bezeichnet wird, lässt sich auf das verkörperte Wahrnehmungsverhältnis zwischen Zuschauerkörper und Bild beziehen. In ganz ähnlicher Weise wie Laura Marks davon gesprochen hatte, dass haptische Visualität eine »dynamic subjectivity between looker and image« erzeuge,[117] spricht auch Voss von der Affizierung als einem Modus, »in dem jegliche statische Subjekt-Objekt-Trennung zwischen Mensch und Medium unterlaufen oder in eine bewegliche Veränderungsdynamik aufgelöst ist.«[118]

113 Vgl. Ebd., S. 173–174.
114 Ebd., S. 174.
115 Ebd., S. 177.
116 Vgl. Ebd., S. 180–181.
117 Marks, *The Skin of the Film*, 2000, S. 164.
118 Voss, Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen, 2010, S. 179.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Christine N. Brinckmann beschreibt in ihrem Aufsatz »Die anthropomorphe Kamera«,[119] in welcher Weise der ästhetische Eindruck einer menschlichen oder technischen Wahrnehmung an die jeweiligen Gestaltungsmöglichkeiten der Kamera im Dokumentar- und Spielfilm gebunden ist. Die Handkamera ist im Dokumentarfilm für Brinckmann in dem Sinne anthropomorph, als dass durch eine wackelige Kameraführung »die Person fühlbar wird, die hinter der Kamera steht.«[120] Im Spielfilm können nach Brinckmann aber auch gerade die stärker artifiziell wirkenden Bildeffekte wie Einfärbungen zu einer Anthropomorphisierung des Bildes beitragen, weil sie auf andere Zustände des menschlichen Erlebens wie Träume oder eine durch Drogenkonsum veränderte Wahrnehmung hinweisen. Als technomorph beschreibt Brinckmann Bilder und Effekte, die eindeutig auf technische Bildproduktion zurückzuführen sind, wie die Bilder einer Überwachungskamera oder Infrarotaufnahmen.[121] Für die Bildpraxis des Videos sind Brinckmanns Ausführungen interessant, weil hier Menschliches und Technisches nicht als Setzungen, sondern als Elemente eines in sich polaren und variablen ästhetischen Verhältnisses verstanden werden. Damit lassen sich auch die Authentizitätseffekte der Handkamera von *Flotel Europa* und *Meine Flucht* anders beschreiben. Zittern und Verwackeln können hier ebenso in einem reflexiv-distanzierenden Sinne auf die Gemachtheit der Aufnahmen hinweisen oder stärker affektiv-involvierend die Bewegtheit der Situation und des Filmenden zum Ausdruck bringen.

Als eine veränderte anthropomediale Relation lässt sich auch der haptische Umgang mit dem digitalen Bild auf dem Display des Smartphones beschreiben, das dort nicht nur erscheint, sondern sich berühren, haptisch erkunden und bearbeiten lässt. Laura Marks' Konzept der *haptic visuality* wird mit dem Touchscreen, der auch für die technologische und kommerzielle Entwicklung des Smartphones eine wichtige Rolle spielt, ganz konkret. Dieses veränderte bildpraktische Verhältnis von Menschen und Bildmedien bringt neue Gesten hervor, wie die des *Spread to enlarge* oder *Pince to shrink*, mit denen man ein Bild zwischen zwei Fingern vergrößern und verkleinern kann. Dabei stößt man gegebenenfalls auf übersehene Details oder wird sich auch der visuellen Grenzen des Bildes bewusst, wenn man es bis auf seine Pixelstruktur vergrößert hat. Anders als bei Laura Marks ist es hier weniger die *körperliche Affizierung durch das Bild*, als vielmehr der *haptische Umgang mit dem Bild*, der ebenso eine Erfahrung der Nähe wie auch der Unverfügbarkeit und Distanz beinhaltet. David Bate sieht im haptischen Umgang mit dem Bild auch eine andere Form der Auseinandersetzung mit dem digitalen Bild:

119 Vgl. Christine N. Brinckmann, »Die anthropomorphe Kamera«, in: Mariann Lewinsky/Alexandra Schneider (Hrsg.), *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Marburg, 1997, S. 276–303.

120 Ebd., S. 277.

121 Vgl. Ebd., S. 277–278.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> The caracteristic »stillness« of still photography is disrupted by the opportunities to explore a still photograph »digitally« on the electronic viewing screen. The screen opens up a digital malleability to the picture, where critical thought, curiosity, reverie or, more pessimistically, »possessive« spectatorship are all possibilities.[122]

Bate macht hier deutlich, dass das Bild durch seine »digital malleability« zu einer Art formbaren Substanz wird, die dem Betrachter, die Paradoxie zwischen einem unmittelbaren Begreifen und einer flüchtigen Immaterialität des digitalen Bildes bewusst macht, das zudem schlagartig verschwindet, sobald man das Display ausschaltet.[123] So schlicht wie folgenreich ermöglicht das Display auch vermeintlich misslungene Bilder sofort zu löschen oder neu aufzunehmen, womit auch die Möglichkeit verschwindet, aus einer zeitlichen Distanz heraus etwas anderes auf diesen Bildern zu erkennen oder etwas anderes in ihnen zu sehen.[124]

Der haptische Umgang mit dem Handybild hat in *Meine Flucht* eine wichtige Bedeutung und wird dort in einem therapeutischen Sinne inszeniert. Die Fernsehdokumentation zeigt die Geflüchteten beim Betrachten und Berühren ihrer Bilder. Während sie von ihren Erfahrungen erzählen, schaut ihnen die Kamera dabei über die Schulter. Gebrochene Displays werden durch Großaufnahmen hervorgehoben, als ginge es darum, der flüchtigen Materialität des Handyvideos die bleibenden materiellen Spuren der Flucht entgegenzustellen. Als Fernsehdokumentation scheint *Meine Flucht* der haptischen Qualität der instabilen Handyvideos wenig zu trauen. Denn die traumatischen Erlebnisse müssen hier – einer recht schlichten Idee von Psychotherapie folgend – nicht nur erinnert und wiederholt, sondern auch ganz handgreiflich materiell durchgearbeitet werden. Dieses »Durcharbeiten« geschieht in *Meine Flucht* natürlich nicht auf dem Display, sondern in Form von Bleistiftzeichnungen, welche die Geflüchteten anfertigen. Einen miserabilistischen Ton setzen auch die das Handyvideomaterial und die Interviews gliedernden Zwischenaninmationen. Sie sind als krakelige Bleistift- und Kugelschreiberzeichnungen auf Karopapier gestaltet und schreiben die Namen der jeweiligen Protagonisten auf oder zeichnen Fluchtrouten nach. Das haptische »Begreifen« und »Nachzeichnen« wird hier als eine materialbezogene Tätigkeit inszeniert, worin auch eine gewisse Sehnsucht nach Nähe und Unmittelbarkeit zu erkennen ist, die sich als eine Reaktion auf die zeitliche Instabilität und Flüchtigkeit digitaler Bilder interpretieren lässt. Anders als bei Laura Marks soll hier jede

122 David Bate, »The Digital Condition of Photography: Cameras, Computers and Display«, in: Martin Lister (Hrsg.), *The Photographic Image in Digital Culture*, London, New York, 2013, S. 77–95, S. 90.

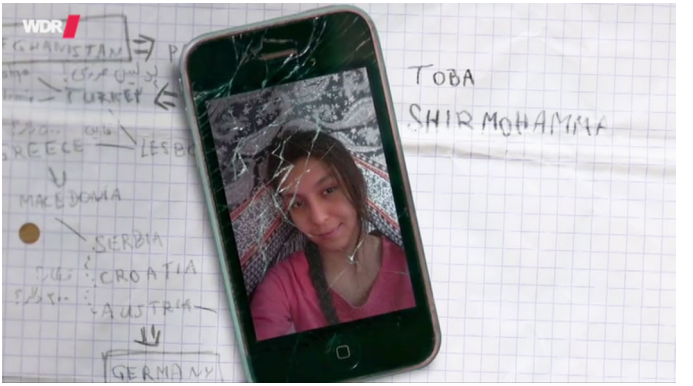
123 Vgl. Ebd., S. 90.

124 Vgl. Daniel Rubinstein/Katrina Sluis, »A Life More Photographic«, in: *Photographies*, 1.1 (2008), S. 9–28, S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Differenzerfahrung, die aus der Nähe des Haptischen resultieren kann, durch möglichst handgreifliche Inszenierungsideen vermieden werden.

Meine Flucht: Zwischenanimation mit Handy



Auch über dieses konkrete Beispiel hinaus scheint haptische Visualität in einer zeitintensiven digitalen Bildkultur eine Konjunktur zu erleben, die sich auch an sogenannten Filtereffekten beobachten lässt. Die Foto-App des jeweiligen Smartphones oder auch Fotosharing-Apps wie Instagram oder Hipstamatic halten eine bunte Palette solcher Effekte bereit. Interessanterweise imitieren sie meist die materiellen Defekte und Abnutzungen analoger Fotos oder den speziellen Look eines fotografischen Verfahrens und Bildformats wie das Polaroid.[125] Bei den frühen Handykameras hatten solche Filtereffekte nach Ansicht von Daniel Palmer die Aufgabe, deren schwache Bildauflösung durch einen ästhetischen Effekt zu kaschieren oder relativ banalen Alltagsaufnahmen durch einen romantisierten Retro-Effekt etwas Besonderes zu verleihen.[126] Auch nach Ansicht von Martin Lister haben Filtereffekte die Aufgabe, das einzelne Bild durch einen speziellen Look aus der ungeheuren Masse der in sozialen Medien geteilten Bilder herauszuheben.[127] Apps wie Instagram sind gleichzeitig Bildbearbeitungstool und

125 Vgl. Daniel Rubinstein/Katrina Sluis, »The Digital Image in Photographic Culture. Algorithmic Photography and the Crisis of Representation«, in: Martin Lister (Hrsg.), *The Photographic Image in Digital Culture*, London; New York, 2013, S. 22–41, S. 29; sowie: Bate, »The Digital Condition of Photography: Cameras, Computers and Display«, 2013, S. 86f.

126 Vgl. Daniel Palmer, »Mobile Media Photography«, in: Gerard Goggin/Larissa Hjorth (Hrsg.), *The Routledge Companion to Mobile Media*, New York, London, 2014, S. 245–256, S. 248–249.

127 Vgl. Martin Lister, »Introduction«, in: Ders. (Hrsg.), *The Photographic Image in Digital Culture*, New York, London, 2013, S. 1–21, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verbreitungsplattform und machen damit auf die enge Verknüpfung zwischen einer gesteigerten Zirkulation digitaler Bilder und dem nostalgischen Look auratischer Abnutzung aufmerksam. Gerade in Zeiten zunehmend kontrollierbarer und hochaufgelöster digitaler Bilder haben die haptischen Effekte des instabilen Bildes vielleicht auch deshalb Konjunktur, weil sie die auratische Qualität und Singularität einer materiellen Eigenvergangenheit der Bilder algorithmisch simulieren.

Für *Meine Flucht* spielen solche algorithmisch vorprogrammierten Filtereffekte eher eine untergeordnete Rolle. In *Flotel Europa* gehen die haptischen Effekte aus einer Beschädigung der VHS-Kassetten hervor, in *Meine Flucht* entstehen sie darüber hinaus auch durch die Leistungsgrenzen der Smartphones und die algorithmische Prozessierung der Bilddaten. Die Instabilität der Videobilder aus *Meine Flucht* ist neben der technischen Leistungsfähigkeit des jeweiligen Handys auch durch die Datenübertragung bedingt, die eine Kompression des Datenvolumens notwendig macht. Aufgrund begrenzter Übertragungskapazitäten müssen Kompressionsalgorithmen die Menge der Bildinformationen reduzieren, das Bild dabei aber für die menschliche Wahrnehmung in einer relativ stabilen audiovisuellen Form halten, die nicht durch blockartig hervortretende Pixelwolken gestört werden soll. Kompressionsalgorithmen stellen somit eine Art Kompromiss zwischen der Kapazität technischer Übertragung und Prozessierung von Bildern und der menschlichen Wahrnehmung dar und auch dies lässt sich als anthropomediale Relation verstehen.[128]

In diesem Abschnitt sollte gezeigt werden, dass die medienhistorische Entwicklung vom elektronischen VHS-Video zum digitalen Handyvideo nicht nur eine gesteigerte und intensivierte *Prozessualität* des digitalen Bewegtbildes, sondern insbesondere bildpraktische Veränderungen mit sich bringt, die den Umgang von Menschen mit Bildmedien wie dem Handy betreffen. Christiane Voss' Konzept der *anthropomedialen Relation* kann dabei helfen, dieses veränderte Verhältnis von Menschen und technischen Medien medienphilosophisch zu durchdenken. Der haptische Umgang mit Bildern auf dem Smartphone-Display bringt neue Gesten hervor, die ein besitzergreifendes, aber auch reflexives Verhältnis zum Bild ermöglichen. Das Smartphone mit ausgestrecktem Arm zwischen sich und die konkrete Situation zu halten, lässt sich im Kontext von Flucht auch als eine Geste der Selbstermächtigung und einer kritischen ästhetischen Distanzierung verstehen.

128 Zu den *normativen* und *formgebenden* Aspekte von Datenformaten und Kompressionsalgorithmen vgl. Kap. 5.3.1.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

3.3.2 Temporalität und Ästhetik des Live

Zwei Freunde sitzen in einem hellen Kiefernwald am Rande des Mittelmeers und nehmen ein Selfie-Video auf. »Zoom mal auf mich und poste es auf Facebook. Hallo Leute, wie geht's? Also wir sind in den Händen von Schleusern, echt super«, ruft einer der beiden Freunde im Hintergrund, während der Filmende gegenüber der Handykamera erklärt, dass heute der siebte Tag sei, an dem sie versuchen würden, mit dem Flüchtlingsboot in Richtung Europa abzulegen. So hart der Kontext dieser Bilder aus *Meine Flucht* auch ist, stellt diese selbstironische Selfie-Geste auch eine Form der Distanzierung von dieser Situation dar. Ob im Kiefernwald kurz vor der Überfahrt, in den Booten oder auf den langen Fußmärschen, immer ist die Kamera dabei und Facebook immer anwesend, solange der Akku reicht und die Verbindung die Bilder trägt.

Meine Flucht: Selfie-Video

Meist wird das Selfie in der breiten Diskussion über digitale Kultur als Form einer narzisstischen Selbstinszenierung geschmäht. Sich mit einem filmenden Telefon zu sich und seiner unmittelbaren Umwelt in Beziehung zu setzen und sich zu ihr verhalten zu können, kann im Sinne des Konzepts der anthropomedialen Relation jedoch eine stabilisierende und selbstermächtigende Funktion haben. Mit dem Handy in der Hand kann man gewissermaßen zum Zuschauer der eigenen Situation werden, was auch entlastend wirken kann. In *Meine Flucht* wird das Handyvideo eines Mannes gezeigt, der mit seinem kleinen Sohn und weiteren Geflüchteten von den Schleusern im leeren Benzintank eines Busses über die Grenze geschmuggelt wurde. In dem dunklen Video sieht man nur eine hellgraue Metallwand, mit einem winzigen Loch, durch das die Eingeschlossenen mit dem

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lebensnotwendigen Sauerstoff versorgt wurden. Er habe es kaum glauben können, berichtet der Mann, dass sie alle durch ein so kleines Loch Luft bekommen hätten. Weil sein Handy keinen Empfang hatte, habe er einfach angefangen zu filmen. Ähnlich wie die Bildpraxis- und Bildform des Selfies wird auch dieses »Draufhalten« bei Konzerten und anderen kulturellen Veranstaltungen meist als eine schaulustig selbstvergessene Form des Dabei-Seins abgewertet, die das verpasst, was wirklich passiert. Aber auch hier geht es um die Möglichkeit einer neuen Relationierung des Subjekts mit seiner Umwelt. »Draufhalten« ermöglicht auch eine Form der Distanzierung, die in manchen Situationen wichtig sein kann.

Das *Live* spielt als televisuelle Zeitform, aber auch mit Blick auf seine ästhetischen Präsenzeffekte für digitale Bildkulturen und die Bildpraxis mit dem Smartphone eine wichtige Rolle. Soziale Netzwerke wie Facebook und Apps wie Periscope machen es möglich, ein Live-Video direkt ins Netz zu *streamen*, wie es im Falle des bereits angesprochenen Videos der Schüsse auf den Afroamerikaner Philando Castille geschehen ist. Auch viele der Geflüchteten in *Meine Flucht* haben ihre Handyvideos auf Facebook geteilt. Wie bereits gezeigt wurde, stellt das elektronische Fernsehbild einen wichtigen Schritt zur *Prozessualisierung* des Bewegtbildes dar und bringt mit dem Live eine spezifisch televisuelle Zeitform hervor. Fernsehbilder existieren bis in die Fünfzigerjahre ausschließlich live, d. h. im Prozess ihrer Aufnahme, Übertragung und Rezeption. Erst mit dem Video bekommt das Fernsehen dann ein eigenständiges kritisches Gedächtnis. Das Live ist allerdings nicht nur eine medientechnische Zeitform, sondern ein eigenständiges ästhetisches Phänomen. Folgt man Umberto Ecos frühem Beitrag zur fernsehtheoretischen Diskussion dieses Phänomens, kann man darunter die »Übertragung eines Ereignisses in demselben Augenblick, in dem es geschieht«, verstehen.[129] Grundsätzlich muss man dabei bedenken, dass es sich beim Live um eine Suggestion von »Echtzeit« handelt, denn natürlich werden die Fernsehbilder einer Live-Übertragung durch die Regie im Übertragungswagen ausgewählt, und auch die Eigenzeit der technischen Übertragung verhindert eine vollständige *Synchronizität* zwischen dem aufgenommenen Geschehen und seinem Erscheinen auf dem Bildschirm. Anne Ulrich und Joachim Knappe sprechen daher auch von einer Deckungsgleichheit zwischen »*gesendete[r] Zeit*« und »*Sendezeit*« und verstehen das Live als eine rhetorische Form des Fernsehens, das dem »Paradox der vermittelten Unmittelbarkeit oder inszenierten Echtzeit« gehorcht.[130] Der Authentizitätseffekt des Live beruhe auf Evidenz als eine »spezifische medienrhetorische Variante des Vor-Augen-Stellens«.[131]

---

129 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a./M., 1987, S. 188.

130 Anne Ulrich/Joachim Knape, »Liveness«, in: *Medienrhetorik des Fernsehens. Begriffe und Konzepte*, Bielefeld, 2015, S. 59–71, Herv. i. O., S. 59.

131 Ebd., S. 59.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Für Wolfgang Hagen ist das *Präsens* die entscheidende Zeitform der Bildpraxis mit dem Smartphone. Es gehe »nie um Vergangenheit, sondern allein um das Jetzt, jetzt, jetzt«,[132] wie Hagen mit Blick auf das Selfie eher abschätzig schreibt. Diese Form eines sich gewissermaßen zeitlos ständig erneuernden und damit geschichtslosen Präsens führt er auf die technische Form des digitalen Bildes und die Funktionsweise des CCD-Chips zurück.[133] In Anschluss an Heidegger spricht er von einem »[S]martphone-fotografierende[n] Dasein« das »immer ein verortetes und lokalisiertes Dasein«[134] sei, und dies auch aufgrund der Metadaten digitaler Bilder, die mit einer Art informatischer Indexikalität Ort und Zeit der jeweiligen Aufnahme festhalten. Smartphone-Fotografie sieht Hagen zwar als eine moderne Form der Amateur-Knipser-Fotografie, die auf die Möglichkeiten der anderen Gebrauchsweise eines Mediums hinweist. Insgesamt folgt sie seiner Ansicht nach jedoch einer ökonomischen Logik der Kontrolle und Selbstvermarktung. Um die ästhetischen und politischen Implikationen des Live nachzuvollziehen, lohnt sich ein Rückblick in die Fernsehtheorie, in der die ästhetischen Effekte und ideologischen Implikationen des Live umfassend diskutiert worden sind.

Live ist für Jane Feuer in ihrem Aufsatz *The Concept of Live Television Ontology as Ideology* eine problematische Metapher des Fernsehens, und dies eben aufgrund seiner begrifflichen Unschärfe, die Assoziationen von Lebendigkeit, Präsenz und Ereignishaftigkeit erzeugt. Die ideologischen Effekte des Live hängen für Feuer mit einer Essentialisierung und Ontologisierung der technischen Zeitform des Fernsehbildes zusammen, die sie in Herbert Zettels Buch zur Fernsehästhetik ausfindig macht. Sie zitiert Zettel wie folgt: »Each television frame is always in a state of becoming. While the film frame is a concrete record of the past, the television frame (when live) is a reflection of the living, constantly changing present.«[135] Sie sieht in Zettels prozessmetaphysisch inspirierter Sicht auf das Fernsehen eine philosophische Hypostasierung, welche Zeitlichkeit mit Lebendigkeit in eins setzt und so den Film als ein totes, vergangenheitsbezogenes Bildmedium abwertet:

> Live television is *not* recorded; live television is *alive*; television is living, real, not dead. From asserting its reality to asserting its vitality, television's metadiscourse generates a circuit of meanings from the single term »live«. The very

132 Wolfgang Hagen, »›Being there‹. Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie«, in: Gundolf Freyermuth/Lisa Gotto (Hrsg.), *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld, 2013, S. 103–135, S. 125.

133 Vgl. Ebd., S. 119–122.

134 Ebd., S. 119.

135 Zettel zitiert nach: Jane Feuer, »The Concept of Live Television. Ontology as Ideology«, in: Ann Kaplan (Hrsg.), *Regarding Television – Critical Approaches*, New York, 1983, S. 12–21, S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> lack of precision in the meaning thus generated helps rather than hinders the process.[136]

Insgesamt kommt Feuer in ihrem Text zu dem Schluss, dass es sich beim Live im Fernsehprogramm um ein relativ seltenes Phänomen handle.[137] Eine Nachrichtensendung sei gerade durch die Aufzeichnungstechniken von Video eine Mischung[138] aus vorproduzierten Beiträgen, Filmen und Live-Berichterstattung. Das Live sei eher ein ideologisches Produkt der Selbstinszenierung des Fernsehens als Nachrichtenmedium. Live-Schaltungen werden, so selten sie auch sind, in jeder Nachrichtensendung besonders hervorgehoben und mit einer selbstreflexiven Rhetorik inszeniert, wie Feuer zeigt.[139] Darüber hinaus unterstütze die immersive Qualität des *Flow* als Rezeptionserfahrung den Effekt des Live.[140] Wie in der zitierten Passage deutlich wird, erscheint für Feuer problematisch, wovon diese Arbeit bis zu einem gewissen Grad ausgeht, nämlich, die spezifischen Eigenschaften von Medien unter anderem, aber nicht reduktiv und ausschließlich, auf ihre technischen Strukturen zurückzuführen.

Die von Feuer kritisierte Ontologisierung der Technik ist hauptsächlich das Problem eines Technikdeterminismus, der die Eigenschaften eines Mediums monokausal aus dessen technischer Verfasstheit ableitet. Dieses Problem wird sich allerdings nicht dadurch lösen lassen, dass man Technik, wie Feuer es tut, als passives Werkzeug einer ideologischen Strategie beschreibt, der die Zuschauenden ebenso passiv ausgeliefert sind. Die von ihr kritisierte *Ontologisierung der Technik* lässt sich aus einer medienphilosophischen Perspektive zu einer *Technisierung der Ontologie* umkehren – zu der Einsicht, dass menschliches Dasein immer schon technisch-medial vermittelt ist. Sicherlich ist es notwendig, die ideologische Suggestion von »Unmittelbarkeit« durch das *Live* zu kritisieren, gerade mit Blick auf *Meine Flucht* als Fernsehdokumentation. Allerdings geht Feuer, wie viele ideologiekritische Ansätze, von einem reibungslosen Funktionieren der jeweiligen technischen und ideologischen Struktur aus und verstellt sich damit allen emanzipatorischen Möglichkeiten und technischen Eigensinnigkeiten, die gerade von instabilen Bildformen ausgehen können.

Die zweite wichtige Position, die in dieser Diskussion interessant ist, stammt von Umberto Eco und nimmt eine ästhetische Perspektive auf das *Live* ein. Der Text *Ästhetische Strukturen der Live-Sendung* ist Teil seines Buches *Das offene Kunstwerk*, das die Unabgeschlossenheit des Kunstwerks und die dadurch notwendigen Ergänzungsleistungen der Zuschauerin als Aspekte einer emanzipatorischen

136 Ebd., Herv. i. O., S. 14.
137 Vgl. Ebd., S. 13–14.
138 Vgl. Ebd., S. 15.
139 Vgl. Ebd., S. 15.
140 Vgl. Ebd., S. 15.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ästhetik betrachtet, die sich gegen (ideologisch) geschlossene Sinnangebote richtet.[141]

Aus dieser ästhetischen Perspektive handelt es sich für Eco beim *Live* nicht um eine Täuschung, sondern um eine Illusion, für die das Wissen um die Gemachtheit ebenso wichtig ist wie sinnliche, ästhetische Präsenz. Für Eco kann man in einer Live-Sendung einem Ereignis gewissermaßen beim Prozess seiner medialen Verfertigung und Formung zuschauen. Dies zeigt sich für ihn in den kleinen Momenten, in denen die Kamera zögert oder es ihr nicht gelingt, das Ereignis zu fassen und ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Zuschauenden zu rücken. Auch der Fernsehregisseur werde von der Offenheit des Ereignisses herausgefordert und stehe beispielsweise vor der schwierigen Wahl, zwischen den vielen möglichen Perspektiven und Einstellungsgrößen der Fernsehkameras.[142] Diese Entscheidungen werden »live«, d. h. hier im Prozess der Entstehung des Berichts, getroffen, und dies mit allen Unwägbarkeiten und spontanen Zwischenfällen. Die Live-Übertragung sei nicht bloße Wiedergabe des Ereignisses, sondern mache stets auch dessen »Interpretation« sichtbar.[143] Eco beschreibt die Live-Übertragung der Hochzeit von Grace Kelly und Fürst Rainier III. (1956), in der die Kamera den kuriosen Moment zeigt, in dem der Fürst sich am Geländer des Balkons schmutzig gemacht hat und sich belustigt den Staub von der Hose wischt.[144] Jede Kameraeinstellung setzt eine »Tonart«,[145] hier für Eco eine humorvolle, in der das Ereignis erzählt wird.

Ästhetisch ist die Live-Sendung deshalb interessant, so Eco, weil sie die Herausforderung und den Prozess ästhetischer Formgebung sichtbar macht. Das Ereignis müsse narrativ strukturiert und in die Form einer Erzählung überführt werden. Theoretisch bezieht er sich hierfür auf Aristoteles' *Poetik*[146] und John Deweys Erfahrungsbegriff.[147] Als Zuschauerin einer Live-Sendung begegnet man aus seiner Perspektive den Kontingenzen einer Situation und sieht dem Prozess ihrer Narrativierung zu. Dadurch kann, so Ecos positiver Ausblick, »der Zuschauer, die, wenn auch vage, Empfindung bekommen, daß das Leben sich in der Handlung, die er mit Spannung verfolgt, nicht erschöpft und daß folglich auch er in dieser Handlung nicht aufgehen kann.«[148] Jeder Prozess der Formung und Stabilisierung zeigt gleichzeitig, was in ihm nicht aufgeht. Das Leben entzieht sich für Eco damit fortwährend seiner vollständigen Überführung in eine erzählbare Handlung.

141 Vgl. Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, 2016, S. 153–158.
142 Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, 1987, S. 190f.
143 Ebd., S. 189.
144 Vgl. Ebd., S. 191.
145 Ebd., S. 191.
146 Vgl. Ebd., S. 193f.
147 Vgl. Ebd., S. 195f.
148 Ebd., S. 211.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Leben« oder »Lebendigkeit« bedeutet hier mit Bezug auf das Live nicht erfüllte Präsenz, sondern Kontingenz und Instabilität. Bei instabiler Bildlichkeit kommt die eigenartige *artifizielle Lebendigkeit der Bilder selbst* hinzu, das Zittern der Kamera oder auch die Bildstörungen, die – wie für die Illusionsbildung typisch – trotz oder gerade wegen ihrer Technizität und Künstlichkeit ästhetisch umso wirksamer sind.

So betrachtet leisten die instabilen Handyvideos von *Meine Flucht* nicht ausschließlich der ideologischen Suggestion von Präsenz Vorschub. Sie machen den Versuch sichtbar und spürbar, die eigene, oft ausweglose und lebensbedrohliche Situation zu stabilisieren. Und auch die Zuschauenden bekommen dabei, wie man in Anschluss an Eco sagen könnte, das Gefühl, sich nicht vollständig mit dieser Erfahrung identifizieren zu können, und dies nicht zuletzt auch durch die technischen Verfremdungen blechern klingender, verpixelter Handyvideos.

In ihrem Aufsatz »Information, Krise, Katastrophe« legt Mary-Ann Doane die ereignishafte und disruptive Qualität des Live frei. Sie beginnt mit der Grundannahme, dass *Zeit* die Grundlage, das »Strukturprinzip« und die »ständige Bezugsgröße« des Fernsehens darstelle.[149] Dessen zeitliche Struktur beschreibt sie als ein Verhältnis zwischen dem »Fluß und der Kontinuität der Information [flow] und der punktuellen Diskontinuität der Katastrophe.«[150] Mit Blick auf die Zeitlichkeit des Fernsehens nimmt Doane auch methodisch die »taxonomisch[e] Unschärfe« ernst, mit der das Fernsehen die »inkompatiblen Zeit-Modi«[151] von Information, Krise und Katastrophe verwische. Dem Begriff der Information ordnet Doane dabei die Bewegung des Fließens zu. Fernsehen erzeuge einen »endlosen Informationsstrom«,[152] der aus Nachrichtensendungen, Vorspannen, Werbeeinblendungen usw. bestehe. Es handele sich um einen heterogenen Strom von nur punktuellen und insgesamt mäßig relevanten Informationen. Das Fernsehen sei eine »Maschine der Dekontextualisierung«,[153] weil hier ungerührt dramatische Nachrichten auf banale Werbespots treffen. Fließen ist damit für Doane eine Bewegung der Entdifferenzierung und auch eine Art Strom des Vergessens. Denn die Idee der Speicherung sei dem Fernsehen fremd bzw. erziele es gerade seinen Gewinn daraus, Vergessen zu produzieren und seine Zuschauer im Zustand einer geschichtslosen Gegenwart zu halten.[154]

149 Mary-Ann Doane, »Information, Krise, Katastrophe«, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hrsg.), *Philosophie des Fernsehens*, München, 2006, S. 102–121, S. 121.

150 Ebd., S. 104.

151 Ebd., S. 104.

152 Ebd., S. 104.

153 Ebd., S. 106.

154 Vgl. Ebd., S. 107.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Krisen und Katastrophen machen für Doane hingegen andere Zeitlogiken sichtbar. Politisch wirksam sind sie darin, sofortiges Handeln und Lösungen zu fordern. Während Krisen sich über einen gewissen Zeitraum erstrecken, in dem nach Lösungsmöglichkeiten gesucht werde, sei die Katastrophe die »kritischste aller Krisen«, weil sie ein singuläres Ereignis darstelle, in dem alles zur gleichen Zeit zu geschehen scheine.[155] Der Begriff Krise sei etymologisch auf das altgriechische Wort für »Entscheidung«[156] zurückzuführen, während die Katastrophe ihrem Wortursprung nach eine radikale »Umwendung«[157] der jeweiligen Situation bedeute. Katastrophen fordern ein schnelles Handeln, was dem Fernsehen nutzt, das mit der Live-Berichterstattung ständig und direkt vom Ort des Geschehens berichte und damit seine eigene »Heldenhaftigkeit«[158] inszeniere. Für Doane ist der Tod das wichtigste, katastrophale und kontingente Ereignis des Fernsehens, in dem sich dessen Zeit- und Adressierungsformen verdichten:

> Der Tod, der mit Katastrophen assoziiert wird, stellt sicher, daß das Fernsehen als unmittelbare Kollision mit dem Realen in seiner ganzen Widerspenstigkeit erfahren wird – Körper im Zusammenhang mit Krisen, aus dem Ruder gelaufene Technologie. Die televisuelle Katastrophe ist somit durch all das charakterisiert, was sie vorgeblich nicht ist: sie ist zu erwarten, vorhersagbar, sie ist für die Funktionsweise des Fernsehens essentiell. Man könnte im Grund sagen, daß die Katastrophe in gewisser Weise die Verdichtung aller der Attribute und Bestrebungen des »normalen« Fernsehens ist: Unmittelbarkeit, Dringlichkeit, Präsenz, Diskontinuität, das Augenblickliche und somit das zum Vergessenwerden [V]erurteilte.[159]

Weil von der Katastrophe meist keine Bilder existierten, sei das Fernsehen von einem »Kontrollfetischismus« der Einordnung und Kommentierung des Ereignisses und dem »Zwang zur Wiederholung« der Bilder nach der Katastrophe besessen.[160] Doanes Aufsatz lässt sich auch als eine Art Psychoanalyse des Fernsehens selbst lesen, das nicht nur auf den Tod ausgerichtet ist, sondern in seinem Bilderwahn gewissermaßen nicht sterben kann, ständig senden und den Bilderstrom am Leben halten muss. Wie in der zitierten Passage deutlich wird, ist die Katastrophe das eigentliche Begehren und so etwas wie die Essenz des Fernsehens. Dies trifft in gleicher Weise und in vielleicht noch gesteigertem Maße auf Handyvideos

155 Doane, »Information, Krise, Katastrophe«, 2006, S. 103.
156 Vgl. Ebd., S. 103.
157 Vgl. Ebd., S. 110.
158 Ebd., S. 119.
159 Ebd., S. 119–120.
160 Ebd., S. 114.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zu. Gerade in einer Zeit, in der man überall und jederzeit mit dem Handy Bewegtbilder nicht nur produzieren, sondern auch mit einer Fingerberührung mit der Welt teilen kann, ist die Katastrophe als Zusammenbruch dieser ständigen audiovisuellen Beherrschbarkeit das essentielle Ereignis und Erlebnis. Dieses katastrophische Moment wird durch den technischen Zusammenbruch der Bilder ästhetisch noch einmal intensiviert, wenn hochaufgelöste, kontrollierte Aufnahmen plötzlich verwackeln oder in Pixelwolken zerfallen, weil man der Wirklichkeit zu nahe gekommen ist, wie schon Hito Steyerl es beschrieben hat.

Insbesondere mit Bezug auf Flucht ist immer wieder die Rede von einer sogenannten »Flüchtlingskrise«, die auch zahlreiche Nachrichtensendungen mit Hilfe verwackelter Handybilder und ihrer affektiven Dramatik wirkungsmächtig inszeniert haben. Obwohl *Meine Flucht* einen deutlich gemäßigteren Ton anschlägt, wird auch hier die affektive Qualität einer Pseudo-Live-Ästhetik geschickt genutzt und mit den Interview-Sequenzen in hochauflösenden HD-Bildern auch bildästhetisch ausbalanciert und stabilisiert.

Gegenüber den ideologiekritischen Ansätzen hat Umberto Eco das Live als eine ästhetische Erfahrung beschrieben, welche die Wahrnehmung der Zuschauenden nicht nur täuscht und vereinnahmt, sondern eher eine Sensibilität für Kontingenz und Unabschließbarkeit erzeugt. Neben aller existentiellen Dramatik von Fluchterfahrungen sieht man in den Handyvideos der Geflüchteten auch genau diesen von Eco beschriebenen Blick für Offenheiten und Kontingenzen. Es ist ein *ambivalenter* Blick auf die eigene Situation, der neben allem Schrecklichen auch das kuriose Nebensächliche und bitter Ironische mit einschließt, wie im Falle der beiden jungen Männer, die vor der lebensbedrohlichen Überfahrt noch schnell ein Selfie-Video aufnehmen.

In diesen beiden ersten Analysen ging es nicht nur um instabile Bildformen als technische Störungen und Dysfunktionen, sondern auch um den instabilen und relationalen Charakter des Filmens mit einer VHS-Videokamera oder dem Smartphone. Die Miniaturisierung von Kameras und deren umweltliche und relationale Integration in konkrete Aufnahmesituationen sind zwei Aspekte, die elektronische und digitale Bildkulturen verbinden. Mit dieser Integration und Intensivierung steigert sich die zeitliche Intensität von Bewegtbildern nicht nur technisch, sondern auch bildpraktisch. Wie anhand der Home-Video-Ästhetik oder anhand des selbstironischen Selfie-Videos gezeigt, eröffnen die Möglichkeiten, sich mit der Kamera in der Hand zu der jeweiligen Situation verhalten zu können, auch ästhetische Spielräume und Freiräume.

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839458174-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND