

Die haptische Kamera

Manuelle Kameraführung in selbstdokumentarischen Videos

Robert Dörre

Die fortschreitende Weiterentwicklung des Kameraapparates lässt immer wieder auch die Frage nach den Kompliz:innenschaften zwischen technologischer, epistemologischer und (medien-)ästhetischer Entwicklung aufkommen. So formierten sich etwa im Zuge der anwachsenden Verfügbarkeit mobiler Ton- und Bildaufnahmetechnik in den 1950er und 60er Jahren nicht nur neue ästhetische Stile im dokumentarischen Filmschaffen, sondern auch eigene, teilweise konfigierende Methodologien des Dokumentierens, die wiederum auch den Status der genutzten Aufzeichnungsapparate zur Disposition stellten.¹ Ähnlich tiefgreifende Veränderungen lassen sich seit dem Aufkommen handlicher Camcorder und hochauflösender Smartphone-Kameras beobachten: Auf den Plattformen der sozialen Medien emergierten in Auseinandersetzung mit diesen technischen Innovationen neue Stile der manuellen Kameraführung, die mittlerweile in die bildästhetischen Wissensbestände der Digitalkultur eingegangen sind und ein weiteres Mal das Nachdenken über den oben angedeuteten Zusammenhang stimulieren.

¹ Beyerle, Mo: »Das Direct Cinema und das Radical Cinema« in: Mo Beyerle/Christine N. Brinckmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct cinema und Radical cinema*, Frankfurt a.M.: Campus 1991, S. 29–5, hier S. 29ff.

Für dessen eingehendere Untersuchung greife ich eine aktuelle Tendenz der Kameraführung heraus, die besonders in kontemporären Video-Blog-Formaten anschaulich wird und deren Stil als Sonderform dessen betrachtet werden kann, was in der Forschung gemeinhin als »Handkameraästhetik«² bezeichnet wird. Die Bilder verweisen nämlich in ihrer Bewegtheit nicht bloß auf die Anwesenheit einer Person hinter dem Aufnahmeapparat – ein Effekt, den Christine N. Brinckmann mit dem Begriff der »anthropomorphen Kamera«³ adressiert hat –, sondern die manuell geführte Kamera wendet sich immer wieder auch denjenigen zu, die sie bedienen. Damit rückt die Beziehung der Kamera zum dokumentierten und dokumentierenden Selbst in den Fokus des Bildes. Demgemäß spreche ich von den in sozialen Medien beliebten Video-Blog-Formaten wie dem sogenannte *Follow me around* von selbstdokumentarischen Videos.

Unter Selbstdokumentation verstehe ich eine medienästhetische Praktik des Dokumentierens eines Selbst durch sich selbst. Selbstdokumentarische Videos erwecken in diesem Sinne den Eindruck autodokumentarische Artefakte zu sein und machen so gesehen immer auch die medialen Bedingungen ihrer Entstehung zum Gegenstand. Eindrücklich wird das besonders an der Pose des ausgestreckten Arms, die sowohl die Aufnahmesituation an sich als auch die manuelle Handhabung der Kamera ostentativ herausstellt. Diese Konfiguration ist von den Bildkonventionen des fotografischen Selfies her bekannt, weswegen der entsprechende Bildtypus zuweilen analog als »video selfie«⁴ bezeich-

-
- 2 Kuhn, Markus: »Das narrative Potenzial der Handkamera: Zur Funktionalisierung von Handkameraeffekten in Spielfilmen und fiktionalen Filmclips im Internet« in: *Diegesis* 2 (2013), S. 92–114, hier S. 92.
 - 3 Brinckmann, Christine N.: »Die anthropomorphe Kamera« in: Mariann Lewinsky Sträuli/Alexandra Schneider (Hg.), *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos 1997, S. 276–301, hier S. 277.
 - 4 Krautkrämer, Florian/Thiele, Matthias: »The Video Selfie as Act and Artifact of Recording«, in: Julia Eckel/Jens Ruchatz/Sabine Wirth (Hg.), *Exploring the Selfie. Historical, theoretical and analytical approaches to digital self-photography*, Cham: Palgrave Macmillan 2018, S. 239–259.

net wird. Obwohl es bereits seit den 1920er Jahren mobile, handliche Kameras gibt, mit denen entsprechende Aufnahmen durchaus möglich gewesen wären, wird diese Form der manuellen Kameraführung erst auf sozialmedialen Plattformen zu einem dominanten ästhetischen Modus. Der Beitrag versucht in einem ersten Schritt medienhistorische Gründe für diesen Umstand zu erschließen, um sich im Anschluss einem rezeptionsästhetischen Effekt zu widmen, der aus den kontemporären Stilen manueller Kameraführung resultiert und für den ich den Begriff der *haptischen Kamera* vorschlagen möchte.⁵

1. Kurze Geschichte der Handkamera

Besonders im Vergleich zum Ausmaß schriftbasierter Selbstdokumentation etwa in Tagebüchern und Autobiografien konnte man lange Zeit nur von einer spärlich verbreiteten selbstdokumentarischen Praktik mittels audiovisueller Inskriptionsverfahren sprechen.⁶ Selbst im Dokumentarfilm sind autobiografische Versuche erst seit Beginn der 1960er Jahre zu beobachten und bis heute eine marginale Erscheinung geblieben.⁷ Erst durch neue Verbreitungskanäle und Rezeptionsbedingungen im Internet konnten sie gleichsam zu einem massenmedial-partizipativen Phänomen werden und im Zuge dessen auch neue Pu-

5 Der vorliegende Artikel basiert auf einem Unterkapitel meiner Dissertation, die sich mit selbstdokumentarischen Videos beschäftigt. Im Folgenden konzentriere ich mich jedoch auf Aspekte der Kameraführung und ihrer medienhistorischen Entwicklung. Für eine extensivere Einordnung siehe: Dörre, Robert: Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien, Marburg: Büchner 2022, S. 76ff.

6 Vgl. Bellour, Raymond: Eye for I. Video self-portraits, New York: Independent Curators Inc. 1989, S. 7f.

7 Vgl. Decker, Christof: »Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiografischen Dokumentarfilm«, in: Renate Hof/Susanne Rohr (Hg.), Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, Tübingen: Stauffenburg 2008, S. 169–184, hier S. 169ff.

blika formieren.⁸ Dennoch ist es erstaunlich, dass es in der Geschichte des Bewegtbildes *cum grano salis* auch sonst keine paradigmatischen Vorfürer für eine manuell geführte Kamera gibt, die sich dem filgenden Selbst zuwenden würde. Ein Blick in die Mediengeschichte mobiler Kameras kann indessen einen interessanten Blickwinkel auf die sich aufdrängende Frage bieten: Warum eigentlich nicht?

Die Geschichte der Handkamera⁹ setzt etwas später als die Geschichte des Kinos ein: Ab den frühen 1920er Jahren erscheinen erste federbetriebene Modelle auf dem Markt.¹⁰ Die Apparate weisen eine kompakte Form und ein geringes Gewicht auf und sind daher händisch bedienbar. Durch den Federantrieb fällt zudem das manuelle Kurbeln, mit dem der Transport des Filmstreifens durch die Apparatur in Gang gesetzt und gehalten wird, weg.¹¹ Trotz ihrer Handlichkeit ist mir kein Film dieser Zeit bekannt, in dem die Kamera sich dem filgenden Subjekt selbst zuwendet. Das mag verschiedene Gründe haben: Wegen ihrer kompakten Form boten die Kameras zunächst einmal nur äußerst wenig Platz für Filmmaterial. Das Modell *Cine Sept* der Firma Debrerie konnte beispielsweise lediglich 5m Filmstreifen fassen, was einer Aufnahmzeit von ca. 15s entspricht.¹² In einer Zeit, in der dokumentarisches Filmen vor allem als Entdeckungsreise konzipiert

8 Vgl. Pscheida, Daniela/Trültzscher, Sascha: »Veröffentlichte Privatheit im Bild. Zur neuen Kultur der Freizügigkeit in internetbasierten sozialen Netzwerken«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzscher (Hg.), *Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 245–269, hier S. 253f.

9 Im Rahmen dieser Untersuchung beschränke ich mich auf die Filmgeschichte Westeuropas und Nordamerikas. Ob meine These indes auch für andere kinematografische Traditionen Erklärungskraft besitzt, wäre erst noch zu prüfen.

10 Vgl. Prümm, Karl: »Allgegenwärtige Beweglichkeit. Ausdruckspotenziale der DV-Kamera«, in: Andreas Kirchner/Karl Prümm/Martin Richling (Hg.), *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren 2008, S. 72–85, hier S. 76; Zimmermann, Patricia R.: *Reel families. A social history of amateur film*, Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 29–31.

11 Vgl. Müller, Jürgen K.: *Große Bilder mit kleinen Kameras*, Konstanz: UVK 2011, S. 50ff.

12 Vgl. ebd. S. 50.

war – Filme über Expeditionen, ›fremde‹ Kulturen, Landschaften oder Städte waren sehr erfolgreich¹³ – lag es wahrscheinlich nicht besonders nahe, den ohnehin äußerst kurzen Filmstreifen, mit Aufnahmen der Filmschaffenden selbst zu belichten; ganz zu schweigen von den hohen Kosten, die für Filmmaterial immer noch anfielen.¹⁴

Die Verwendung der frühen Handkamera widerspricht in jedem Fall der Vorstellung eines technischen Determinismus: Ein Aufnahmegerät wird nicht schon deshalb als selbstdokumentarische Kamera verwendet, weil es potenziell möglich ist, ihn so zu bedienen. Technische und ästhetische Entwicklung stehen stattdessen in einem Wechselverhältnis. So waren gerade in den 1920er Jahren Filmschaffende z.B. auch an der Ideenfindung und Weiterentwicklung der Handkameratechnik maßgeblich beteiligt.¹⁵ Dieser Eindruck eines ko-konstitutiven Verhältnisses lässt sich ebenso mit Blick auf die 1950er und 60er Jahre gewinnen, in denen innovative Apparate dem mobilen Kameraeinsatz im Dokumentarfilm zu neuer Blüte verhalfen.

Als besonders einflussreich gilt die seit Beginn der 1950er Jahre erhältliche *Arriflex 16mm*, die sowohl portabel eingesetzt werden konnte als auch synchrone Tonaufnahmen ermöglichte. Dennoch entstanden im Anschluss daran mit *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité* sehr unterschiedliche Einsatzweisen der *Arriflex*-Kamera, die gar als Gegenprogramme

13 Vgl. Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*, New York: Oxford University Press 1985, S. 33ff.; Ellis, Jack C./McLane, Betsy A.: *A new history of documentary film*, New York: Continuum 2005, S. 12ff.

14 Auch für den Amateur:innen-Film war der Einsatz von Handkameras immens bedeutsam. Wenngleich die Filmbestände noch schwerer zugänglich und überschaubar sind als industrielle Produktionen, deuten Untersuchungen darauf hin, dass die Dokumentation von Landschaften und Reisen ebenfalls eine bedeutsame Verwendungswise darstellte. Zentrales Motiv des frühen Amateur:innenfilms bildet jedoch die Familie, die vorwiegend als Medium-Shot vielfach eingefangen wurde, vgl. P. R. Zimmermann: *Reel Families*, S. 31–81.

15 Vgl. Prümm, Karl: »Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, Marburg: Schüren 2004, S. 235–256, hier S. 241f.

zueinander gelesen werden können. Von Selbstdokumentation im zuvor definierten Sinne kann aber auch bei diesen Bewegungen nicht die Rede sein. Neben 1.) technischen Gegebenheiten und 2.) ästhetischen Konventionen¹⁶ scheint hierfür ein weiterer Aspekt ausschlaggebend zu sein, den ich als 3.) Epistemologie der Handkamera beschreiben möchte. Diese Dimension ist in der Forschung bisher eher implizit thematisiert worden. Karl Prümm bezeichnet die Handkamera beispielsweise als »Wunschmaschine der neuen Art, dem Körper des Kameramannes und seiner Bewegungsmotorik vollkommen angepasst, seinem Körper quasi einverlebt«¹⁷.

Was Prümm hier schon für die frühen Apparate konstatiert, mutet als Beschreibung für eine Handkamera vielleicht *prima facie* etwas seltsam an, weil es überhaupt nicht um das Führen des Apparates aus der Hand geht. Die Kamera erscheint in seinen Ausführungen nicht als bloße Extension des Körpers, sie ist vielmehr an diesen ge-, bzw. mit diesem verbunden. Technischer Apparat und Bewegungsapparat treten in Symbiose, weshalb der Terminus *Handkamera* rückblickend nicht durchgehend wortgetreu gebraucht wurde. Auch wenn Kameras wie die *Arriflex 16mm* also in der Hand gehalten, und nicht wie eine Steadicam am Körper fixiert wurden, waren sie noch vielmehr somatisches als manuelles Medium. Weder die Bauweise des Apparats noch die Praktiken seiner Nutzung zeugen demnach von einem Wissen über das Führen der Kamera aus der blanken Hand. Akademische Auseinandersetzungen mit dem autobiografischen Film bezeugen zum Teil sogar, dass es selbst an dem bloßen Vorstellungsvermögen für den Gebrauch einer solchen Kamera mangelte. Christof Decker akzentuiert beispielsweise die

-
- 16 Der Entstehung und Wirksamkeit solcher Konventionen müsste man sich für eine umfangreiche Geschichte der Handkamera eingehender widmen als es hier möglich ist. Instruktive Ausführungen hierzu können aber der bestehenden Forschungsliteratur entnommen werden: Vgl. z.B. C. N. Brinckmann: Die anthropomorphe Kamera, S. 280ff. und P. R. Zimmermann: Reel Families, S. 12–89.
- 17 K. Prümm: Das schwebende Auge, S. 254.

Verunsicherung, die in der Frage steckt, woher der Blick und die Wahrnehmung auf das autobiografische Subjekt kommen. Denn für diese Frage gibt es schon aus praktischen Gründen nur zwei Antworten: Entweder die Kamera wurde einer anderen Person übergeben, um das Auto-Subjekt zu filmen, dann ist es keine Selbst-Wahrnehmung mehr. Oder die Kamera wurde auf ein Stativ montiert und das Auto-Subjekt stellt sich in den Bildkader wie vor einen Spiegel.¹⁸

Die Kamera aus der Hand auf sich selbst zu richten, wird als Option von Decker gar nicht angeboten. Diese Form der Kameraführung war nicht nur kein Teil der ästhetischen Überzeugung des Dokumentarfilms, kam nicht nur in der Praxis nicht vor, sondern wurde lange Zeit noch nicht einmal ernsthaft in Erwögung gezogen.¹⁹

Für die Geschichte der Selbstdokumentation sind indes die weiteren technischen und ästhetischen Entwicklungen im Laufe der 1960er Jahre prägend: Mit dem Aufkommen der *Sony Portapak* – einer der ersten synchrononfähigen Videokameras, die ab 1965 offiziell käuflich zu erwerben waren²⁰ – rückte das dokumentierte Selbst erstmalig wirklich in den Fokus der Kamera. Schauplatz dieser Selbstdokumentation war die gerade entstehende Videokunst. Doch auch in den Arbeiten von Künstler:innen wie Vito Acconci, Eleanor Antin, Joan Jonas, Bruce Nauman, Ulrike Rosenbach u.a. bleibt die Kamera in aller Regel unbewegt. Zwar rücken die Subjekte ins Bild, sie sind aber nicht zugleich aktive Kamerafrauen und -männer ihres Werks, sondern agieren ganz traditionell vor den Aufnahmegeräten, nicht mit diesen.²¹ Das hat sicher nicht zuletzt

18 C. Decker: *Selbstbetrachtungen*, S. 174.

19 Nicht zuletzt war die selbstdokumentarische Verwendung einer Handkamera auch aus praktischen Gründen mit Hindernissen verbunden, weil die Kontrolle des Bildes nur durch einen Sucher erfolgen konnte, der Apparat neben der Verbindung zum gesamten Körper deshalb also immer noch auf die direkte Verbindung zum Auge angewiesen war.

20 Vgl. Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 125.

21 Ausnahmen, die diese Regel bestätigen, finden sich beispielsweise im Text von Krautkrämer und Thiele zum Video-Selfie. Als frühe Beispiele dieses Bildtypus werden dort unter anderem der mit einer Art Steadicam aufgenommene Film

auch pragmatische Gründe. Die *Portapak* wog immerhin gut 2,5 kg, war also zu schwer, um über längere Zeit mit ausgestrecktem Arm gehalten zu werden und daher wohl ebenso wenig auf den Einsatz als selbstdokumentarische Kamera ausgelegt, wie ihre mechanischen Vorfächer.

Auch wenn die technische Entwicklung seit den 1960ern keineswegs stagnierte, findet die für den hiesigen Zusammenhang entscheidende medientechnische Zäsur der manuellen Kameraarbeit erst in den 1990er Jahren statt. Im Zuge der Etablierung von *Digital Video* (kurz DV) löst sich die Kamera schließlich vom Körper und wird nun tatsächlich aus der Hand geführt.²² Die skandinavische Dogma-Bewegung ist vielleicht zum Sinnbild dieses Kamerastils geworden, aber auch für den Dokumentarfilm bedeutete *Digital Video* eine kleine Revolution. Es ist deshalb kaum möglich, das weite Feld dokumentarischer Produktion seit dieser Zeit vollständig zu überschauen, dennoch war eine manuelle Kamera, die auf das filmende Selbst gerichtet wird, auch in dieser Zeit nicht Teil eines dominanten ästhetischen Modus. Als Fallbeispiele möchte ich die Filme von Jan Peters anführen, um beschreiben zu können, weshalb dieser Modus im Großen und Ganzen auch in den 1990ern nicht präsent war, obwohl mit *Digital Video*-Apparaten wie dem JVC GR-DV1 viele der beschriebenen Probleme (Laufzeit, Kosten, Syncrontron, Gewicht usw.)

ADOLF WINKELMANN, KASSEL 9.12.67 11.54H (D 1967) und der Experimentalfilm *SELBSTSCHÜSSE* (D 1967), bei dessen Kameraexperimenten zuweilen tatsächlich eine manuelle selbstdokumentarische Kamera hervorgebracht wird, angeführt, F. Krautkrämer/M. Thiele: *The Video Selfie as Act and Artifact of Recording*, S. 248–256.

- 22 Als wesentlicher Zwischenschritt kann die Etablierung des Camcorders in den 1980er Jahren gelten. Waren bei der *Portapak* Kamera und Recorder noch getrennt, vereinten Camcorder deren Funktionen in einem Apparat, was die Handhabbarkeit durchaus beförderte, vgl. z.B. Cedeño Montaña, Ricardo: *Portable Moving Images. A Media History of Storage Formats*, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 149ff.; Hieber, Lutz: »Postmoderne Filmkultur. Dokumentationen in sozialen Bewegungen«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer 2017, S. 335–374, hier S. 345f.

hinfällig wurden, die das Führen aus der Hand und besonders das Führen aus dem ausgestreckten Arm zuvor erschweren.²³ Peters ist zwar als Filmemacher fast immer auch Teil seiner Dokumentationen, eine solche Kameraführung lässt sich aber auch bei ihm nur in Ausnahmefällen finden und wirkt selbst dann eher wie ein Notbehelf, denn als (selbst)bewusst eingesetzte ästhetische Praktik. Peters hält selbst fest:

Meiner Kameraführung sieht man an, dass der, der den Film erzählt, auch die Kamera führt. Das heißt, die Kamera ist meistens – solange sie mich nicht selbst filmt – eine Handkamera [...].²⁴

Einstellungen, in denen Peters im Bild zu sehen sind, werden also dezidiert von einer manuellen Kameraführung ausgenommen. Wenngleich sich hier erneut bestätigt, dass die Geschichte der manuellen Kamera zugleich eine Geschichte der Absenz der Selbstdokumentation ist, kann man in seinen Filmen etwas beobachten, das auch für letztere charakteristisch ist: Immer wieder spielt die Handhabbarkeit des Apparates eine überaus wichtige Rolle. Wenn Peters die DV-Kamera in *WIE ICH EIN FREIER REISEBEGLEITER WURDE* (D 2007) etwa in einen Laib Brot einarbeitet, um angeblich unauffälliger filmen zu können, dann reflektiert das zugleich ironisch die Möglichkeiten und Versprechungen, die mit der Handhabbarkeit des Apparates assoziiert werden. Dieser Dimension der visuellen Verhandlung der *apparativen Materialität* des Aufnahmegerätes möchte ich mich mit Blick auf Selbstdokumentation in sozialen Medien im Folgenden noch eingehender widmen.

²³ Vgl. J. K. Müller: Große Bilder mit kleinen Kameras, S. 117.

²⁴ Peters zitiert nach Ziemann, Luc-Carolin: Jan Peters. Der Dramaturgie des Zufalls folgen, 2008, o. S. Online verfügbar unter <https://www.shortfilm.de/jan-peters>.

2. Apparative Materialität

Auch zur audiovisuellen Selbstdokumentation im Internet wurden mobile Handkameras zunächst nur äußerst spärlich eingesetzt, denn anfänglich zwang der Einsatz von mit dem Computer verbundenen Webcams zur stationären Verortung in Innenräumen.²⁵ Selbst in den ersten Jahren nach dem Launch von YouTube im April 2005 blieben Video-Blogs auf der Plattform weitestgehend ortsgebunden und von starren Kameraeinstellungen geprägt.²⁶ Das Video *Renetto goes TANNING* (Dezember 2006) des vormals populären YouTubers *renetto* stellt eines der wenigen frühen Beispiel dar, in denen die Kamera und damit auch die Zuschauer:innen mitgenommen wurden in eine Welt außerhalb der heimischen vier Wände.

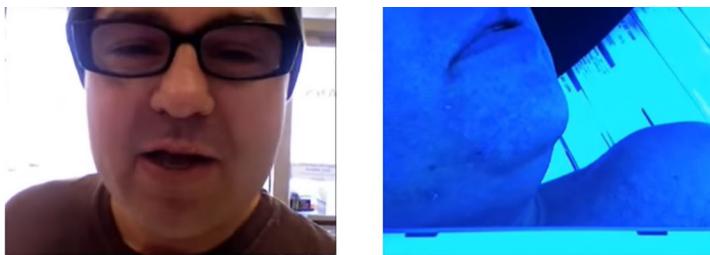
Der knapp fünfminütige Clip dokumentiert einen Besuch im Sonnenstudio, den *renetto* wegen eines Lippenherpes angetreten ist. Die Bestrahlung mit dem UV-Licht des Solariums soll Linderung verschaffen, gerade weil die als optischer Makel empfundene Hautveränderung – so *renetto* im Gespräch mit einer Mitarbeiterin – die weitere Produktion von YouTube-Videos hemmt. Zwar handelt es sich hierbei lediglich um eine nicht-verifizierbare Produktionslegende, es entbehrt aber nicht einer gewissen Ironie, dass das heimische Setting vorgeblich erst dann verlassen wurde, als man dort nicht länger aufnehmen konnte oder wollte, und nicht etwa, um aus eigenem Antrieb mit neuen ästhetischen Ausdrucksformen zu experimentieren. Ob aus der Not geboren oder nicht, *renetto* richtet die manuelle Kamera über weite Teile des Videos immer wieder auf sich selbst (Abb. 1). Betrachtet man die jeweilige Kadrierung des Bildes, fällt schnell auf, dass der YouTuber hierbei eine nähere Einstellung wählt, als es in aktuellen Vlogging-Formaten üblich wäre, weshalb der

25 Vgl. Regener, Susanne: »Upload – über private Webcams«, in: Immanuel Chi/ Susanne Dückting/Lens Schröter (Hg.), *Ephemer – temporär – provisorisch*, Essen: Klartext 2002, S. 140–155, hier S. 143.

26 Vgl. Hillrichs, Rainer: *Poetics of Early YouTube. Production, Performance, Success*, Bonn: ULB 2016, S. 215ff.

Arm, der den Aufnahmeapparat hält, so gut wie nie zu sehen ist. Während er unter der Sonnenbank liegt, ragt hingegen ein Teil dieses Apparates – offensichtlich ein Laptop – am unteren Rand ins Bild (Abb. 1 rechts).

Abb. 1: *Stills aus Renetto goes TANNING*. Links: Erläuterung der Beweggründede. Rechts: Eindrücke von der Sonnenbank.



Das überrascht, denn auch wenn Laptops generell als tragbare Geräte gelten, würde man sie, mit Blick auf den Einsatz als manuellen Aufnahmeapparat, nicht unbedingt als *handlich* bezeichnen. Das hängt, wie Hillrichs in Rekurs auf *renettos* Video darlegt, auch mit der restriktiven Haptik des Apparates zusammen, »because unlike a ›proper camera, a laptop does not have a grip«²⁷. Es scheint aber nicht nur ein fehlender Griff, sondern die insgesamt schwerfällige Handhabbarkeit zu sein, die die Aufnahmemodalitäten prägen. Ein Laptop ist schließlich im Vergleich zu einem Smartphone oder einer Vlogging-Kamera immer noch ein recht schweres Gerät, weshalb es auch nicht verwundert, dass *renetto* zumeist eher aus einer Unter- als einer Aufsicht filmt und sein Arm angewinkelt bleibt und nicht ausgestreckt wird.

Dessen ungeachtet präfiguriert die improvisierte Mobilmachung eigentlich stationär genutzter Medien das Aufnahmedispositiv und die Kameratechnik kontemporärer Vlogging-Formate wie dem *Follow Me Around*. Denn eines hat der Laptop mit aktuellen Kameras gemein:

27 R. Hillrichs: *Poetics of Early YouTube*, S. 156.

Durch den Monitor kann man sich während der Selbstdokumentation auch selbst beobachten und dabei kontrollieren, ob man im Bild ist, ob Fokus und Belichtung stimmen, was gerade sonst noch alles aufgenommen wird usw.²⁸ Der Monitor fungiert als digitaler Spiegel, der nicht nur das manuelle Spiel mit der Kamera wesentlich erleichtert, sondern den Apparat auch zum Medium der Selbstdokumentation prädestiniert.

Als Paradebeispiel für diese Konstellation kann die *Canon LEGRIA mini* (Abb. 2 links) gelten, die ab ihrer Markteinführung 2013 für mehrere Jahre zu den beliebtesten Vlogging-Kameras zählte und der etliche *Tutorials* und *Reviews* auf YouTube und anderswo gewidmet wurden.²⁹ Auffällig ist ihre Form, die sehr konkret an den Aufbau eines Laptops erinnert – mit dem kleinen Unterschied, dass das Objektiv nicht oben am Monitor, sondern am unteren Ende des Apparates integriert ist. Dadurch ist es möglich, sein eigenes Bild zu kontrollieren und trotzdem die Blickachsen von Kamera und Auge soweit anzunähern, dass der Blick auf den Monitor nicht als Blick an der Kamera vorbei wahrgenommen wird, wie es bei Vlogs in der Anfangszeit noch häufig der Fall war.³⁰ Zu dieser Zeit waren Monitor und Kamera nämlich entweder separate Apparate

28 Vgl. F. Krautkrämer/M. Thiele: The Video Selfie as Act and Artifact of Recording, S. 242.

29 Hieran wird auch eine weitere Verschiebung deutlich: Wenn in *Tutorials* und *Reviews* von der *Canon LEGRIA mini* als Vlogging-Kamera oder sogar als *der* Vlogging Kamera gesprochen wird, dann lässt sich daran ablesen, dass sie nicht irgendeine Kamera ist, mit der man auch Vlogs erstellen kann, sondern diese Operation der Technik bereits eingeschrieben ist.

30 Susanne Regener spricht angesichts dieses Phänomens von einem zugleich »anwesenden/abwesenden Blick«, Regener: Upload – über private Webcams, S. 144. Ähnliche Beobachtungen macht Hannah Surma für Video-Blogs, vgl. Surma, Hanna: »Broadcast your Self! Videoblogs als mediale Symptome kultureller Transformationsprozesse«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzsch (Hg.), Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 231–243, hier S. 239. Rainer Hillrichs verweist zudem darauf, dass sich im Zuge der Etablierung von Qualitätskriterien für Video-Blogs erst nach und nach der frontale Blick in die Kamera durchgesetzt hat, vgl. R. Hillrichs: Poetics of Early YouTube, S. 160f.

oder die Linse des Gerätes war so angebracht, dass sich die Blickachsen unmöglich treffen konnten.

Abb. 2: Stills aus zwei Werbevideos für die LEGRIA mini, die auf dem YouTube-Kanal von Canon Deutschland veröffentlicht wurden. Links: Das Video zur Kamera selbst. Rechts: Zwischentitel aus dem Video zum Wettbewerb. (Der Kanal sowie die zugehörigen Videos sind auf YouTube nicht mehr verfügbar.)



Die *LEGRIA mini* ist zudem ein weiteres instruktives Beispiel für die Wechselbeziehung von technischer, epistemischer und ästhetischer Entwicklung, denn es ist keineswegs so, dass *Canon* eine neuartige Kamera in den luftleeren Raum hinein entwickelt hätte und deren technische Gegebenheiten dann zu neuartigen ästhetischen Verfahren führten. Das Produkt wurde vielmehr dezidiert für den Einsatz in Vlogging-Formaten wie dem *FMA* produziert und entsprechend auch vermarktet (Abb. 2). Es gab also bereits eine populäre Kulturtechnik inklusive konventionalisierter ästhetischer Verfahren, die die Entwicklung einer solchen Kamera überhaupt zu einem rentablen Unterfangen gemacht haben.³¹ In einem Werbevideo der Firma *Canon* (Abb. 2) ist dann auch zu lesen, was als Motto der Produktprosa gelten kann:

31 Felix Stalder weist darauf hin, dass der Einfluss technologischen Fortschritts auf kulturelle Entwicklungsprozesse häufig überschätzt wird. Überzeugender sei dagegen anzunehmen, dass medientechnische Neuerungen stets auf bereits vorhandene gesellschaftliche Wandlungspotenziale und -tendenzen treffen und unter wechselseitiger Beeinflussung in laufende Prozesse des Wandels eingebunden werden, vgl. Stalder, Felix: Kultur der Digitalität, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 21f.

»Selbstaufnahmen leicht gemacht«. Es stammt aus einem, von *Canon* initiierten Wettbewerb, bei dem es für die beste Video-Idee neben einer *LEGRIA mini* auch eine Reise zum YouTube-Space in London zu gewinnen gab – sinnfälliger lässt sich die angesprochene Verquickung eigentlich kaum demonstrieren.

Die verwendete Technik und die Möglichkeiten ihrer Handhabung werden nun nicht nur in Werbevideos der Aufnahmegeräte thematisiert, sondern auch in den Video-Blog-Beiträgen von YouTuber:innen. Für die frühen Jahre der Plattform, einschließlich dem Video von *renetto*, hat Hillrichs diese Beobachtung folgendermaßen zusammengefasst:

The overall low level of production values and the ways in which scarcities were reflected on and shown in the videos themselves characterized video blogging. [...] One way of making sense of the overall aesthetics of video blogging would be in terms of an aesthetics of scarcity and responding to scarcity.³²

Die Handhabbarkeit des Apparates wirkt sich also nicht einseitig auf die Bildsprache aus oder schreibt sich qua technischer Bedingung ins Bild ein. Es gibt offensichtlich auch eine Beschäftigung mit den medientechnischen Gegebenheiten, die diese ontologische Ebene überschreitet. So konfrontiert *renetto* in seinem Video die Zuschauer:innen auf sprachlicher und visueller Ebene beständig mit den Schwierigkeiten des Aufnahmeprozesses.³³ Die wechselseitige Bedingung von Technik und ästhetischer Praxis kommt im Zuge solcher reflexiver Auseinandersetzungen als *apparative Materialität* zur Anschauung.³⁴

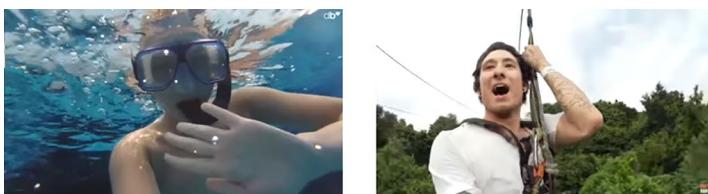
32 Vgl. R. Hillrichs: *Poetics of Early YouTube*, S. 375.

33 Vgl. ebd., S. 158.

34 Der Zusatz *apparativ* soll explizit betonen, dass es bei der Handhabung einer Kamera nicht nur um stoffliche Aspekte geht, sondern die Bauweise, die Form und die medientechnischen Gegebenheiten (Formate, Laufzeit, Filter usw.) einen entscheidenden Einfluss auf die Handhabbarkeit ausüben. Präziser wäre es im hiesigen Zusammenhang zudem sicherlich, von einer *apparativen Materialität zweiter Ordnung* zu sprechen, schließlich ist hier ja gerade von einer

Im Gegensatz zur *Ästhetik der Knappheit*, die charakteristisch für frühe Vlogging-Formate ist, zelebrieren aktuellen Vlogging-Formate die durch avancierteres technisches Equipment gewonnenen Möglichkeiten und Freiheitsgrade. Das Format des *Follow Me Around* ist beispielsweise durchsetzt von spektakulären Aufnahmen, die die virtuose Handhabung des Apparates in Szene setzen. Damit dokumentieren Video-Blogs nicht nur ein Selbst, sondern auch die Technologien, die zur Selbstdokumentation genutzt werden. Das betrifft die Handhabung des Apparates, aber auch weitere medientechnische Entwicklungen wie elektronische Bildstabilisatoren, ohne die solche Aufnahmen wohl bedeutend zittriger ausfallen würden, oder Gehäuse, die das Filmen unter Wasser (Abb. 3 links) möglich machen. Neben der Vorführung apparativer Handhabbarkeit findet in FMAs durch die Kameraführung immer auch eine Dokumentation von Technologie statt.³⁵

Abb. 3: Selbstdokumentation als Dokumentation der Handhabbarkeit der Apparate und der Möglichkeiten des technischen *State of the Art*.



Zugleich wird die Wandlung des epistemischen Status der Handkamera kontinuierlich mitthematisiert. Noch für Prümm hatte sich beispielsweise der lang gehegte Wunsch nach einer »Kamera, die ihre Materialität quasi abgeschüttelt hat, die ihre eigene Objekthaftigkeit verleug-

medial vermittelten Materialität die Rede. Um diese Überlegung theoretisch ausreichend zu entfalten, fehlt hier jedoch der notwendige Platz.

35 Karl Prümm weist dieses Exponieren der Technologie als prinzipielles Charakteristikum bewegter Kameraführung aus, vgl. K. Prümm: Das schwebende Auto, S. 241.

net, die entgegenständlich ist³⁶, mit dem Aufkommen der DV-Technik erfüllt.³⁷ Was für die Produktionen der 1990er Jahre stimmen mag, muss für aktuelle dokumentarische Produktionen in den sozialen Medien revidiert werden: Es geht hier ganz explizit um die Objekthaftigkeit der Kamera, deren behänder Einsatz die Vorzüge der apparativen Materialität kontemporärer Technik zur Schau stellt und dabei auch demonstriert, dass die »aesthetics of scarcity« von der Hillrichs noch zu berichten weiß, qua Technologie und Könnerschaft überwunden werden konnte.³⁸ Daraus ergibt sich ferner, dass die manuelle Kamera entgegen dem einstigen Leitbild mobiler Aufnahmetechnik – der sogenannten *entfesselten Kamera*³⁹ – an das sich dokumentierende Selbst gebunden ist, das im manuellen Spiel mit ihr neue ästhetische Modi hervorbringt. Hieraus resultiert nicht zuletzt ein rezeptionsästhetischer Effekt, der den Prozess der Selbstdokumentation sinnlich nachvollziehbar macht. Sowohl durch die Perspektive des ausgetreckten Arms als auch durch die Bewegungen, die Resultat der manuellen Handhabung sind, wird die apparative Materialität der Handkamera ästhetisch greifbar.⁴⁰ Diesem Effekt versuche ich abschließend terminologisch und konzeptuell Kontur zu verleihen. Mit dem Begriff der *haptischen Kamera* (von griech. *haptós* = fühlbar) soll nicht zuletzt gezeigt werden, warum dieser Kamerastil als Sinnbild gegenwärtiger Selbstdokumentation verstanden werden kann.

36 K. Prümm: Allgegenwärtige Beweglichkeit, S. 75.

37 Vgl. dazu auch J. K. Müller: Große Bilder mit kleinen Kameras, S. 33.

38 Vgl. F. Krautkrämer/M. Thiele: The Video Selfie as Act and Artifact of Recording, S. 252.

39 Vgl. K. Prümm: Das schwebende Auge, S. 247ff.

40 Ähnlich reflexive Gebrauchsweisen arbeitet Florian Krautkrämer für Action-cams heraus, vgl. Krautkrämer, Florian: »All filmed on a GoPro HD Hero 2«: Über Veränderungen im Familien- und Amateurfilm, in: Ute Holfelder/Klaus Schönberger (Hg.), *Bewegtbilder und Alltagskultur(en). Von Super 8 über Video zum Handyfilm. Praktiken von Amateuren im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2017, S. 234–249, hier S. 235ff.

3. Die haptische Kamera

Zur Veranschaulichung ihrer stilbildenden Merkmale greife ich im Weiteren auf das Beispiel des *Follow me around*-Formats zurück; Varianten einer *haptischen Kamera* werden jedoch auch in anderen YouTube-Formaten wie *Roomtour*- oder *Routine*-Videos mit einiger Regelmäßigkeit präsentiert. Zudem spielt der damit assoziierte ästhetische Modus ebenso auf Plattformen wie Snapchat, Instagram oder TikTok eine durchaus prominente Rolle. Mit dem Begriff verbinde ich dabei zuallererst einen rezeptionsästhetischen Effekt, der aus einem sehr spezifischen Bildtypus erwächst und der anders als z.B. der Begriff des »video selfies«⁴¹ nicht alle Formen der audiovisuellen Selbstdokumentation einschließt. Die Stilistik der *haptischen Kamera* zeichnet sich durch zwei Aspekte aus, die einerseits auf Parameter der Kameraperspektive und andererseits auf Parameter der Bewegung referieren.

1.) Perspektive: Die Einstellungen der *haptischen Kamera* sind vor allem durch die autodokumentarische Perspektive auf das Selbst geprägt. Typisch hierfür ist die Pose des ausgestreckten Arms, bei der die Kamera sich dezidiert dem filmenden Subjekt widmet, welches sich zugleich der Kamera zuwendet, sich förmlich für ihren Blick öffnet.⁴² Wir erblicken die Kamera hierbei zwar nicht im Bild, können ihre Position aber

41 Das »video selfie« adressiert einen allgemeineren Bildtypus, der dementsprechend eine größere Menge an Aufnahmestilen umfasst. Krautkrämer und Thiele definieren es als: »film or video shots and sequences in which camera operators film themselves«, F. Krautkrämer/M. Thiele: *The Video Selfie as Act and Artifact of Recording*, S. 239. Video Selfies die unter Verwendung etwa einer Body-Cam oder eines langen Selfie-Sticks aufgenommen werden, bei denen die Kamera also nicht aus der Hand geführt wird, erfüllen diese Definition, erzeugen jedoch zumeist abweichende Rezeptionseffekte. Die beliebte Go-Pro-Kamera ist aus der hiesigen Sicht betrachtet beispielsweise als Body-Cam und nicht als manuelle Kamera zu verstehen, was in den entsprechenden Aufnahmen auch deutlich gemacht wird.

42 Bedingt durch diese Haltung rangieren die Einstellungsgrößen der haptischen Kamera ausschließlich zwischen Naher Einstellung (medium close-up) und Großaufnahme (close-up), wobei Einstellungswechsel äußerst selten sind.

aus perspektivischen Gründen erahnen; sehen zum Teil sogar die Hand, die sie ergreift (wie etwa im linken Still der Abb. 4). Am Ende des ausgestreckten Arms erscheint der Apparat als nachgerade inverser Fluchtpunkt des Bildes. In dessen gedachte Verlängerung lässt sich die Kamera hinein imaginieren und wird dadurch quasi erfährlbar. Obwohl sie also nicht abgebildet ist, sondern vielmehr aus dem Bild heraus extrapoliert werden muss, erlangt die in der Hand befindliche Kamera ästhetisch Präsenz.

Abb. 4: Selfieanaloge Posen in *Follow Me Around*-Videos. Links: Dagi Bee beim Zähneputzen. Rechts: Dner auf dem Longboard.



Nicht zu verwechseln ist der Begriff vor diesem Hintergrund mit den Begriffen »haptic visuality« und »haptic image«, die Laura U. Marks in die film- und medienwissenschaftliche Diskussion eingebracht hat.⁴³ Mit diesen versucht sie einen Modus des Sehens zu beschreiben, bei dem das Bild und sein Inhalt quasi abgetastet bzw. Elemente des Bildes – Gegenstände, Texturen usw. – förmlich greifbar werden: »In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch«.⁴⁴

43 Vgl. Marks, Laura U.: *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham: Duke University Press 2000, S. 162–193. Für eine Zusammenfassung des Begriffs, einen Überblick der daran anknüpfenden Diskussion und einer Kritik des Konzeptes vgl. Kirschall, Sonja: »The haptic image revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes« in: Kathrin Rothmund/Sven Stollfuß/Christoph Büttner/Juliane Kling (Hg.), Dokumentation des 29. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Hamburg: Avinus 2017, S. 48–64.

44 Ebd. S. 162; Hervorheb. im Original.

In Anlehnung an Marks bescheinigt Margrit Tröhler der Handkamera sogar besonders prädestiniert dafür zu sein, solch ein »taktiles Schauen«⁴⁵ zu stimulieren. Sie macht aber gleichzeitig auch auf die haptische Dimension aufmerksam, um die es hier gehen soll: Der gesteigerte Einsatz einer manuellen Kamera führt laut Tröhler demnach zuweilen zum Effekt einer »spürbaren Handkamera«, mittels derer sich das »Aufnahmedispositiv«⁴⁶ ästhetisch Bahn bricht. Damit rückt eine Konfiguration von Kamera und Selbst in den Fokus, die durch eine selbstdokumentarische Handkameraführung nicht nur zum Motiv auserkoren wird, sondern hierdurch die Erfühlbarkeit der Kamera zur bildlichen Pointe erhebt.

In seiner inzwischen kanonischen Studie hat schon Erwin Panofsky in Anlehnung an Cassirer von der Perspektive als »symbolischer Form«⁴⁷ gesprochen und damit – wie wiederum Peter Weibel apostrophiert – deren Funktion in der »Eroberung der Welt als Repräsentation«⁴⁸ erfasst. Die perspektivisch-imaginative Position des Aufnahmeapparates, d.h. seine Situierung als inverser Fluchtpunkt des Videobildes, lässt die *haptische Kamera* als ebenso *symbolische Form* erscheinen. Sie erinnert an die stetige Verfügbarkeit und Gegenwart portabler und manueller Aufnahmegeräte, deren medientechnische Verfasstheit und apparative Materialität. Zugleich ist die *haptische Kamera* eine imaginierbare Kamera, denn wo der Fluchtpunkt eine »Geometrie des Imaginären«⁴⁹ in die Kunst eingeführt hat – die Linien treffen sich eigentlich erst im

45 Tröhler, Margrit: »Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affizierens und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit«, in: Brigitte Frizzoni/Ingrid Tomkowiak (Hg.), *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*, Zürich: Chronos, S. 155–174, hier S. 166.

46 Ebd. S. 160.

47 Vgl. Panofsky, Erwin: »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hg.), *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, Berlin: Hessling, S. 99–167.

48 Weibel, Peter: »Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip. Eine Geometrie des Imaginären«, in: *Kunstforum International* 18 (1990), S. 168–178, hier S. 170.

49 Ebd., S. 170.

Unendlichen –, da akzentuiert die *haptische Kamera* eine Sensorik der Imagination: Lediglich hervorgebracht von einer überraschenden Flieh-kraft des Bildes, nimmt sie die sinnliche Aufmerksamkeit in Beschlag, okkupiert das Gebiet des Bildes von einem imaginierten Außen her. Weil sie merkwürdig mit dem Bild des dokumentierenden Selbst zu konvergieren scheint, kann sie die Praktik der Selbstdokumentation versinnbildlichen.

Daran ist die Perspektivierung wesentlich beteiligt. Aus Panofskys Sicht führte die Etablierung der Zentralperspektive einst zu einer »Objektivierung des Subjektiven«⁵⁰, die mit dem zu tun hat, was Peter Weibel später als die »Dialektik von Fluchtpunkt und Blickpunkt«⁵¹ bezeichnen sollte. Das lässt sich aktuell auf die *haptische Kamera* übertragen: Im Wechselspiel mit dem filmenden Selbst ist die Kamera mal Objekt – filmischer Apparat der Selbstdokumentation –, dann wieder lässt sie das Selbst zum Objekt-Körper werden. Um dieses Wechselspiel begrifflich zu fassen, lässt sich erneut auf den von Brinckmann charakterisierten ästhetischen Modus der »anthropomorphen Kamera« zurückgreifen, dem sie den Modus der »technomorphen«⁵² Kamera als Gegenpart zur Seite stellt. Im technomorphen Modus verweist die Kameraführung dezidiert auf den Apparat, im anthropomorphen auf die Person dahinter. Der Begriff *haptische Kamera* bezieht sich hingegen auf die *Relation* von Mensch und Apparat. Deshalb wird nicht nur die »Person fühlbar [...], die hinter der Kamera steht«⁵³, in der Ausrichtung der Kamera auf das Selbst, kippt die Richtung der reflexiven Verweis-geste immer wieder auch zum Aufnahmeapparat. Mit anderen Worten: Die Kamera wird erfühlbar. Anders als alle manuellen Kameras vor ihr, neigt die *haptische Kamera* also nicht nur zum anthropomorphen, subjektivierenden Blick der Person, sondern auch zum technomorphen, objektivierenden Blick des Aufnahmeapparats und ist damit Fluchtpunkt wie Blickpunkt gleichermaßen. Durch die perspektivisch

50 E. Panofsky: Die Perspektive als »symbolische Form«, S. 123.

51 P. Weibel: Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip, S. 170.

52 C. N. Brinckmann: Die anthropomorphe Kamera, S. 277f.

53 Ebd., S. 277.

vermittelte Verbindung zwischen Subjekt und Kamera, für die auch die Pose des ausgestreckten Arms steht, wird die Aufmerksamkeit also letztlich ebenso auf den Prozess der Selbstdokumentation schlechthin gelenkt.⁵⁴

2.) Bewegung: Als weitere Bedingung für eine *haptische Kamera* kann die Spezifität ihrer Bewegung gelten, denn erst durch ihre explizierte Mobilität rückt auch die *Handhabung* der Kamera in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Hiermit ist sowohl die Bewegung im Bild als auch die Bewegung des Bildes angesprochen. Zwar zeichnen sich Handkamerastile generell durch ein hohes Maß an »Bewegtheit«⁵⁵ aus, aber nur weil hier die Bewegungen des Subjektes im Bild und die Veränderung des Bildausschnittes aneinander gekoppelt sind, kann die *haptische Kamera* neben dem Visuellen überhaupt eine weitere sensorische Dimension entfalten. Durch ihre Regungen wird der Apparat erst zu einem fühlbaren Objekt – oder wie Karl Prümm es formuliert: »Die bewegte Kamera ist immer eine expressive Rede des Kinos über sich selbst. [...] In der gesteigerten, beschleunigten Bewegung wird die Kamera spürbar.«⁵⁶

Im *Follow Me Around* sind Selbst und Kamera daher ständig mobil; das Format demonstriert im Zuge dessen, was das Selbst mit der Kamera alles anstellen, wie virtuos es sie einsetzen kann.⁵⁷ Kaum eine vor-filmsche Unwählbarkeit, die nicht zu bewältigen wäre. Paradigmatisch kann man das in einem Video von *Julian Bam* bestaunen: Während der Talfahrt mit einer Seifenkiste (Abb. 5 links), die unter anderem im Modus der *haptischen Kamera* aufgenommen wurde, merkt der YouTuber an: »Boah, das ist richtig schwer mit einer Hand zu lenken«⁵⁸. Es ist demnach vielleicht

54 Vgl. F. Krautkrämer/M. Thiele: The Video Selfie as Act and Artifact of Recording, S. 250.

55 M. Kuhn: Das narrative Potenzial der Handkamera, S. 93.

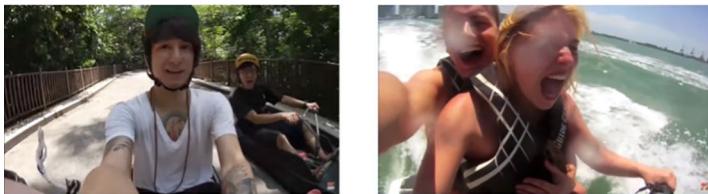
56 K. Prümm: Das schwiegende Auge, S. 241f.

57 Für den Einsatz von Actioncams lässt sich laut Krautkrämer ebenfalls eine gezielte Demonstration der technischen Handhabbarkeit beobachten, vgl. F. Krautkrämer: »All filmed on a GoPro HD Hero 2«, S. 236.

58 *Der GEILSTE TAG | HÖHENANGST | Julian Bam* (TC: 00:03:51-00:03:53). Online Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=96Zy1pknyrY&t=2s> (zuletzt geprüft am 24.02.2021).

schwer mit einer Hand zu lenken, mit einer Hand zu filmen dagegen keineswegs.

Abb. 5: Mobilität in *Follow Me Around*-Videos. Links: Julian Bam in einer Seifenkiste. Rechts: Bibi und Julienco auf einem Jet-Ski.



Die Bewegungen des Bildes und die Veränderungen des Bildausschnittes verweisen in diesem Sinne immer auch auf die Handlichkeit der Kamera. Die Hand nimmt als Schnittstelle für den Apparat einen wichtigen Stellenwert ein, wird sie doch auf verschiedene Weise zum Gegenstand von *Follow Me Around*-Videos gemacht. Ein beliebtes Verfahren, um in der Montage Übergänge zu gestalten, ist so gesehen z.B. das Ab- und Aufdecken der Kamera mit der Hand. Eine Szene endet hierfür, indem das filmende Selbst seine Hand zur Linse führt und das Bild damit ins Dunkel taucht, die nächste Szene beginnt dann, indem die Hand sich von der Linse entfernt und zurück zum Körper geführt wird. Hier wird der Aspekt des Manuellen, im etymologischen Sinne von *manus* (Hand) und *manualis* (aus der Hand geführt), tatsächlich im Bild präsent. Während die eine Hand die Kamera führt, markiert die andere Anfang und Ende einer Szene.

Für den Effekt der *haptischen Kamera* sind zudem jene Formen des Anschlusses relevant, die direkt mit der Bewegung bzw. der Beweglichkeit der (Hand-)Kamera verbunden sind. So kann z.B. kurzerhand durch einen rasanten Schwenk, der sich in der nächsten Einstellung fortsetzt, ein Szenenwechsel unterstrichen werden, der durch den prononzierten diegetischen Sprung, die Frage nach dem Status der temporalen und spatialen Fuge hinfällig werden lässt. Es scheint in solchen Fällen bei-

nahe so, als ob die Kamera als Transportmittel fungiert, die zeiträumliche Beschränkungen im Nu überwinden kann. Nicht selten kündigt sich auf diese Weise der Szenenwechsel im Vorhinein an. Flankiert von schwankenden und wackelnden Kamerabewegungen wird der Einstellungswechsel akzentuiert.

Im gerade zitierten Video von Julien Bam, in dem er sich unter anderem in einem Freizeitpark filmt, findet sich ebenfalls ein paradigmatischer Szenenwechsel dieser Art. In der ersten Einstellung deutet er dabei gestisch nach oben auf eine Seilbahn und informiert verbal darüber, dass er gleich *dort* sitzen wird, woraufhin er die Kamera zum Wackeln bringt. Nach einem Schnitt befindet er sich nun auf besagter Seilbahn und startet die Sequenz wieder aus der Drehung der Kamera heraus, bevor diese unvermittelt zur Ruhe kommt. Unterstützt wird der Effekt durch ein zischendes Geräusch, das beide Sequenzen akustisch verbindet und das Wackeln im Wechsel von Anstieg und Fall der Frequenz imitiert. Man könnte diese Technik handwerklich mit einem Match-Cut vergleichen, müsste aber feststellen, dass der Effekt ein anderer ist, denn hier werden separate Einstellungen nicht transitorisch verklammert, sondern die mediale Erzeugung und Inszenierung des Videos reflexiv prononziert.⁵⁹

Damit ist der Begriff der *haptischen Kamera* und seine zwei wesentlichen Merkmale – der ausgestreckte Arm mit dem Apparat als inversem Fluchtpunkt und die gekoppelten Bewegungen im Bild und des Bildes – umrissen. Man kann abschließend ergänzen, dass die *haptische Kamera* sich zusätzlich zum geschilderten rezeptionsästhetischen Effekt – der durch die manuelle Kameraarbeit ins Werk gesetzt wird und sich zu allererst auf Ebene der sensorischen Wahrnehmung durch erfühlbare, haptische Qualitäten ausweist – noch in mindestens zweierlei Hinsicht als greifbar erweist: So ist sie zweitens auch greifbar im Sinne der Verfügbarkeit der Apparate, die beinahe global ohne größere Probleme – weder pekuniärer noch infrastruktureller Art – erworben werden können und basiert drittens auf griffbereiten, weil handlichen Apparaten,

59 Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter: Filmanalyse, Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 170ff.

die eine manuelle Bedienung erst ermöglichen.⁶⁰ Die Stilistik der happtischen Kamera ist so gesehen eine Konvention, die wie andere konventionelle Stile zuvor mit bestimmten Wissensbeständen verknüpft ist. Sie erinnert in diesem Sinne nicht nur an die Handlichkeit und Verteilung von Apparaten, sie ist dezidiert mit einer selbstdokumentarischen Praktik assoziiert, die sich in Form von Video-Blogs und anderen Formaten der sozialen Medien niederschlägt. Man könnte mit Panofsky wohl sagen, sie stellt ihre *symbolische Form* dar.

Literaturverzeichnis

- Barnouw, Erik: Documentary. A History of the Non-Fiction Film, New York: Oxford University Press 1985.
- Bellour, Raymond: Eye for I. Video self-portraits, New York: Independent Curators Inc. 1989.
- Beyerle, Mo: »Das Direct Cinema und das Radical Cinema«, in: Mo Beyerle/Christine N. Brinckmann (Hg.), Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct cinema und Radical cinema, Frankfurt a.M.: Campus 1991.
- Brinckmann, Christine N.: »Die anthropomorphe Kamera«, in: Mariann Lewinsky Sträuli/Alexandra Schneider (Hg.), Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich: Chronos 1997, S. 276–301.
- Cedeño Montaña, Ricardo: Portable Moving Images. A Media History of Storage Formats, Berlin/Boston: de Gruyter 2017.
- Decker, Christof: »Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiografischen Dokumentarfilm«, in: Renate Hof/Susanne Rohr (Hg.), Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, Tübingen: Stauffenburg 2008, S. 169–184.

60 Vgl. zum Aspekt der Handlichkeit F. Krautkrämer/M. Thiele: The Video Selfie as Act and Artifact of Recording, S. 241f.

- Dörre, Robert: *Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg: Büchner 2022.
- Ellis, Jack C./McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, New York: Continuum 2005.
- Hieber, Lutz: »Postmoderne Filmkultur. Dokumentationen in sozialen Bewegungen«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer 2017, S. 335–374.
- Hillrichs, Rainer: *Poetics of Early YouTube. Production, Performance, Success*, Bonn: ULB 2016.
- Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter: *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Kirschall, Sonja: »The haptic image revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes«, in: Kathrin Rothemund/Sven Stollfuß/Christoph Büttner/Juliane Kling (Hg.), *Dokumentation des 29. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Hamburg: Avinus 2017, S. 47–64.
- Krautkrämer, Florian: »All filmed on a GoPro HD Hero 2: Über Veränderungen im Familien- und Amateurfilm«, in: Ute Holfelder/Klaus Schönberger (Hg.), *Bewegtbilder und Alltagskultur(en). Von Super 8 über Video zum Handymobil. Praktiken von Amateuren im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2017, S. 234–249.
- Krautkrämer, Florian/Thiele, Matthias: »The Video Selfie as Act and Artifact of Recording«, in: Julia Eckel/Jens Ruchatz/Sabine Wirth (Hg.), *Exploring the Selfie. Historical, theoretical and analytical approaches to digital self-photography*, Cham: Palgrave Macmillan 2018, S. 239–259.
- Kuhn, Markus: »Das narrative Potenzial der Handkamera: Zur Funktionalisierung von Handkameraeffekten in Spielfilmen und fiktionalen Filmclips im Internet«, in: *Diegesis* 2 (2013), S. 92–114.
- Marks, Laura U.: *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham: Duke University Press 2000.

- Müller, Jürgen K.: Große Bilder mit kleinen Kameras, Konstanz: UVK 2011.
- Panofsky, Erwin: »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hg.), Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorie, Berlin: Hessling 1980, S. 99–167.
- Prümm, Karl: »Allgegenwärtige Beweglichkeit. Ausdruckspotenziale der DV-Kamera«, in: Andreas Kirchner/Karl Prümm/Martin Richling (Hg.), Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes, Marburg: Schüren 2008, S. 72–85.
- Prümm, Karl: »Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera«, in: Harro Segeberg (Hg.), Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte, Marburg: Schüren 2004, S. 235–256.
- Pscheida, Daniela/Trültzsch, Sascha: »Veröffentlichte Privatheit im Bild. Zur neuen Kultur der Freizügigkeit in internetbasierten sozialen Netzwerken«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzsch (Hg.), Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 245–269.
- Regener, Susanne: »Upload – über private Webcams«, in: Immanuel Chi/Susanne Düchting/Jens Schröter (Hg.), Ephemer – temporär – provisorisch, Essen: Klartext 2002, S. 140–155.
- Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Stalder, Felix: Kultur der Digitalität, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Surma, Hanna: »Broadcast your Self! Videoblogs als mediale Symptome kultureller Transformationsprozesse«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzsch (Hg.), Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 231–243.
- Tröhler, Margrit: »Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affizierens und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit«, in: Brigitte Frizzoni/Ingrid Tomkowiak (Hg.), Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen, Zürich: Chronos, S. 155–174.
- Weibel, Peter: »Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip. Eine Geometrie des Imaginären«, in: Kunstforum International 18 (1990), S. 168–178.

- Ziemann, Luc-Carolin: Jan Peters. Der Dramaturgie des Zufalls folgen, 2008, o. S. Online verfügbar unter <https://www.shortfilm.de/jan-peeters>.
- Zimmermann, Patricia R.: *Reel families. A social history of amateur film*, Bloomington: Indiana University Press 1995.

Film- und Videoverzeichnis

ADOLF WINKELMANN, KASSEL 9.12.67 11.54H (D 1967, R: Adolf Winkelmann).

GEILSTE TAG | HÖHENANGST | *Julien Bam*. Online-Zugriff unter: [http://www.youtube.com/watch?v=96Zy1pknyrY&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=96Zy1pknyrY&t=2s) (zuletzt geprüft am 29.08.2023).

RENETTO GOES TANNING. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jjGF3pA9hHU&t=1s> (zuletzt geprüft am 29.08.2023).

SELBSTSCHÜSSE (D 1967, R: Lutz Mommartz).

WIE ICH EIN FREIER REISEBEGLEITER WURDE (D 2007, R: Jan Peters).

