



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mediale Selbst(er)findung in *real-time*.
Temporale Strukturen autodokumentarischer
Subjektpositionierungen auf der Videoplattform Youtube“

Verfasserin

Anna Kromer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 3. Jänner 2013

Anna Kromer

INHALT

EINLEITUNG	1
I. ZEIT	8
I.1 <u>Zeit-Konzepte im Überblick</u>	<u>8</u>
<i>I.1.1 Alltagswahrnehmung von Zeit</i>	8
<i>I.1.2 Diskurs-Überblick der Zeitforschung: Physik, Philosophie, Soziologie, Geschichtswissenschaft, Psychologie</i>	10
I.2 <u>Subjektivierung der Zeit</u>	<u>13</u>
<i>I.2.1 Relativierung der Zeit in der Physik</i>	13
<i>I.2.2 Subjektbezogene Realität der Zeit in der Philosophie</i>	16
<i>I.2.3 Ko-Präsenz von Eigenzeiten in der Sozialwissenschaft</i>	18
I.3 <u>Medienbezogene Zeit-Konstruktion</u>	<u>20</u>
<i>I.3.1 Medienstrukturen und Zeitdenken – Fläche, Linie, Punkt</i>	21
<i>I.3.2 Konzept der erstreckten Gegenwart</i>	23
<i>I.3.3 Mediengebundene Zeitmessung und soziale Disziplinierung</i>	25
<i>I.3.4 Problem der Gleichzeitigkeit</i>	26
<i>I.3.5 Beschleunigung und akzidentale Unterbrechung</i>	28
<i>I.3.6 Präsenz, Partizipation und Zeitnot</i>	31
I.4 <u>Zwischen Universalzeit und Eigenzeit</u>	<u>33</u>
<i>I.4.1 Zusammenschau der Begriffe</i>	33
<i>I.4.2 Versuch einer transdisziplinären Zeit-Definition</i>	35
II. SUBJEKT	36
II.1 <u>Zersplitterung, Dezentrierung und Kreation</u>	<u>36</u>
<i>II.1.1 Subjektkonstitution zwischen Autonomie und Verunsicherung</i>	36
<i>II.1.2 Globale Medienvernetzung und raumzeitlich veränderte Selbst-Verortung</i>	38
<i>II.1.3 Selbst-Gestaltung als Eigenleistung</i>	39
II.2 <u>Phantasma der Kohärenz</u>	<u>41</u>
<i>II.2.1 Differenz der Signifikation als subjektkonstituierende Notwendigkeit</i>	41
<i>II.2.2 Trennung von Subjekt und Technologie</i>	43
<i>II.2.3 Temporale Positionierungen des konstitutiven ‚Ich‘</i>	46
<i>II.2.4 Virtuelle Universalität und körperlose Präsenz</i>	49

II.3 <u>Diskurse der authentischen Selbstinszenierung</u>	52
II.3.1 <i>Digitale Medien und Indexikalität</i>	52
II.3.2 <i>Authentizität als nicht-normativer Krisenbegriff</i>	54
II.3.3 <i>Selbst-Inszenierung als Subjekt-Kreation</i>	56
II.4 <u>Strategien der Authentisierung</u>	58
II.4.1 <i>Dokumentarisches Echtheitsversprechen</i>	58
II.4.2 <i>Plausibilität der filmischen Subjektivierung</i>	61
II.4.3 <i>Temporale Referenz als Authentisierungsstrategie</i>	63
III. YOUTUBE	66
<u>III.1 Chronologie und Vernetzung</u>	<u>67</u>
III.1.1 <i>Normative Linearität auf der Videoplattform Youtube</i>	67
III.1.2 <i>Erzählstrukturen interaktiver Selbstrepräsentationen</i>	70
III.1.3 <i>Archivierung, Erinnerung und aktuelle Bezüglichkeit</i>	72
<u>III.2 real-time und Eigenzeit</u>	<u>74</u>
III.2.1 <i>Ästhetische Situierung des privaten Raumes</i>	74
III.2.2 <i>Unmittelbarkeit und Live-Charakter</i>	77
III.2.3 <i>Eigenzeitliche Rhythmisierung – Montage und Zeitmanipulation</i>	80
<u>III.3 Temporale Handlungs- und Erzählräume</u>	<u>86</u>
III.3.1 <i>Kadrierung, Körperbewegung und imaginative Nähe</i>	86
III.3.2 <i>Dynamiken der spontanen Artikulation</i>	90
III.3.3 <i>Interaktivität und rollensymmetrische Beglaubigung</i>	92
RESÜMEE	95
QUELLENVERZEICHNIS	101
ABSTRACT	109
CURRICULUM VITAE	110

EINLEITUNG

„*This is the first video i've ever posted on Youtube.*“¹ (Jack Harries, Vlogger auf Youtube)

Audiovisuelle Tagebucheinträge, eigenständig aufgenommene und teilweise editierte Kurzfilme oder Zufallsaufnahmen alltagsuntypischer Situationen – die Inhalte auf der Videoplattform Youtube sind vielfältig; kreativ, mitunter amüsant, persönlich und vor allem flüchtig. In den medienwissenschaftlichen Diskursen wird das Thema der Selbstdarstellung in interaktiven Medienumgebungen, besonders seit dem rasanten Zuwachs durch Partizipierende auf Bild-, Video- und Vernetzungsplattformen, ausgiebig diskutiert. Der Aspekt von virtueller Identitätskonstruktion, ihrem Verhältnis zu einem Authentizitätsanspruch innerhalb ästhetischer Normierungen oder die Relation von Medienhandeln und soziopolitischem Veränderungspotential stehen dabei zur Disposition. Entlang kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen soll in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen werden, den Themenkomplex von autodokumentarischer Selbsterzählung, Konstitution performativer Subjekte und Strategien der mediengebundenen Authentisierung zu beleuchten, um ihn – das ist der wesentliche Anspruch der Arbeit – im Zusammenhang mit temporalen Strukturen zu reflektieren. Unter Berücksichtigung unterschiedlicher Begriffe von Zeitlichkeit sollen daher Überlegungen zum Denken von Zeit und dessen Korrelation zu verschiedenen Formen der subjektgebundenen Wahrnehmung, der Erzählstrukturen in Online-Medien und der ästhetischen Gestaltung von Tagebuch-Videoclips angestellt werden. Dabei werden Momente von Linearem, Zyklischem, Punktuellen und deren durchdringendes Ineinanderschieben, sowie Begriffe von (Ko-)Präsenz, Eigenzeitlichkeit und Echtzeit (*real-time*), Gedächtnisspeicher oder Beschleunigung auf subjektkonstitutiver, narrativer und ästhetischer Ebene befragt.

Die vorliegenden Betrachtungen sind im Kontext einer divergierenden Medienumgebung zu lesen, die es ermöglicht, permanent angeschlossen zu sein an ein ‚global‘ ausgedehntes soziales Netzwerk durch öffentliches W-Lan, mobile Telefone und Minicomputer, sowie Internetplattformen wie Facebook, Twitter und Youtube. Dabei passiert die mediale Interaktion durch Postings, Kommentare, Hochladen von Fotos und Videos unter dem Duktus der temporalen Momente von *Unmittelbarkeit* und *Aktualität*. Offenkundig ist es in dieser Medienumgebung zum Erfordernis geworden, sich selbst zu positionieren, sichtbar und lesbar zu machen. Und das so schnell und unmittelbar, wie möglich. „*I just wanna make a quick video, letting everyone know what's going on ...*“² (Jenna Marbles, Vloggerin auf Youtube) Auf dieses Zusammenspiel von Selbstinszenierung und Zeitlichkeit richtet sich das Interesse der vorliegenden Arbeit. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf autodokumentarischen Videoclips im Online-Tagebuch-Format und der damit verbundenen Vermittlung einer *Präsenz* ‚realer‘ Menschen auf Youtube. An geographisch unterschiedlichen Orten situiert, werden diese Menschen in ihren privaten

¹ *My First YouTube video!*, Jack Harries, 10.7.2011, <http://www.youtube.com/watch?v=oO2rXdhxSiA>, Zugriff: 30.12.2012

² *Update*, Jenna Marbles, 8.2.2011, <http://www.youtube.com/watch?v=b7OsvJuWBQo>, Zugriff: 30.12.2012

Räumen sichtbar, ihre momentanen Gefühlszustände hörbar. Scheinbar selbstredend handelt es sich dabei um ‚unmittelbar reale‘ *Interaktionen*. Innerhalb dauernder Zugangsmöglichkeit zu einem ‚Datenuniversum‘, treten Mensch und Mensch unterschiedlicher Lokalität einander kurzfristig gegenüber. Die zeitliche Struktur des Gegenwärtigen schließt sich hier zusammen mit der Struktur der sozialen Aushandlung durch Clicks, Likes und Kommentare, um die Angeschlossenheit an das System zu bestätigen und – durch Bestätigung, Kritik, Variation und Beglaubigung – auf ein Gegenüber als *Authentisches* zu verweisen.

Die Frage nach der ‚Echtheit‘ und Authentizität der auf Youtube hochgeladenen Videobeiträge kann als situiert in einem Aushandlungsprozess zwischen Bedürfnis nach als echt empfundenen audiovisuellem Material und Strategien der Authentifizierung begriffen werden.³ Authentizität formuliert sich gleichsam zwischen Selbst- und Fremdverständnis, sowie durch historisch und kulturell bedingte Darstellungskonventionen und ‚mögliche‘ Wirklichkeiten, welche sich wiederum erst zwischen Fiktion und Realität konstituieren. Der Prozess der Rezeption und die damit verbundene Beglaubigung durch Kommentare, Ratings, Videoantworten ist damit als wesentlicher Faktor der Konstitution ‚authentischer‘ Darstellung zu betrachten. Mit einer Erwartungshaltung bestimmten Strategien der Authentisierung gegenüber geht die Konzeption von Selbst- und Fremdbildern einher. Die Cultural Studies formulieren ein Konzept des postmodernen Subjekts, mit dem subjektive wie kollektive Identität nicht mehr als einheitlich und stabil, sondern als fragmentiert, widersprüchlich, sozial und historisch konstruiert und als sich kontinuierlich in variablen Verhältnissen konstituierend begriffen wird.⁴ Sie ist dahingehend auch immer als eine Erzählung, ein Diskurs, eine Repräsentation zu verstehen. Ein besonderes Augenmerk gilt dem folgend der Reflexion von Subjekt-Konzepten⁵, die dem ‚authentischen Ich‘ in den Videobeiträgen zugrunde liegen. Während der Improvisation vor der Webcam oder Handy-Kamera inszenieren die AkteurInnen⁶ scheinbar spontane Bewegungsbilder des subjektiven beziehungsweise kollektiven Gedächtnisses, die als eingeschrieben in den Körper und nicht als ‚frei‘ verstanden werden können. ‚Wer ich bin, ist kreativ gestaltbar.‘ ‚Do it yourself.‘ ‚Sei authentisch.‘ Die Aufrufe zu einer Selbstermächtigung überschlagen sich im euphorischen Gesang auf ein gleichsam flüchtiges und permanent wahrnehmbares ‚Jetzt‘. Folglich stellt sich die Frage, welche

³ Vgl. Konstruktion eines ‚Wahrnehmungsvertrags‘ bei Manfred Hattendorf; siehe Kapitel III.3.3

⁴ Vgl. Stuart Hall und Andreas Reckwitz; siehe Kapitel II.1.1

⁵ Die Konzeption von Subjekten wird vor allem unter dem Aspekt der Bedeutungsverfehlung und der phantasmatischen Schließung zu verhandeln sein; vgl. Susanne Lummerding und Donna Haraway; siehe Kapitel II.2

⁶ Hier ist anzumerken, dass die gendersensible Schreibweise in Hinblick auf den Inhalt der vorliegenden Arbeit folgendermaßen reflektiert wurde: Da sich die zu verhandelnden Konzepte der Subjektconstitution auf Begriffe der Differenz, des Verfehlens und des Erkenntnisbruchs stützen und da die Artikulationen und Repräsentationen von Subjekten als gebunden an Medienstrukturen formuliert werden, soll im Folgenden das Binnen-I zur Anwendung kommen (bspw. UserInnen). Der versale Buchstabe markiert damit das Moment von Gespaltenheit im subjektkonstitutiven Blick zwischen Selbst und Anderem, sowie die Bezüglichkeit zu dem digitalen System des dualen Intervalls 0-1. Sollte ebenso die Schreibweise eines abgewandelten Partizips (bspw. Rezipierende) zur Anwendung kommen, so stellt diese die Momente von Handlungsfähigkeit und Teilhabe innerhalb medialer Praxen in den Vordergrund.

Zusammenhänge zwischen dem Rekurs auf ein gegenwärtiges Sein, seiner medialen Inszenierung und dem Postulat eines autonomen und kreativen Subjekts auszumachen sind. Inwiefern hängt der Eindruck von Unmittelbarkeit zusammen mit der Erzeugung von Authentizität⁷ in Selbstdarstellungsvideos? Welche Rolle spielen sich durch Medientechnologien verändernde Zeitwahrnehmungen für die Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern? Worauf verweist der Begriff *real-time* in einer interaktiven Medienumgebung der autodokumentarischen Subjektpositionierungen?

Mit Lothar Mikos soll sich die Analyse in Bezug auf Medienhandeln im Alltag von einer Medienzentriertheit der Rezeptionsforschung abgrenzen, die ein Publikum je nach Erkenntnisinteresse konstruiert. Seiner Einschätzung nach wird mit einer Fokussierung von Medien der Umstand, dass diese durch ihre Benützung in alltägliche Handlungsabläufe der Menschen integriert sind, vernachlässigt. Weniger liegt die Bedeutung der Medien in ihrer technischen Verfasstheit, als vielmehr in „ihrer sozialen Anwendung in spezifischen gesellschaftlichen Kontexten.“⁸ Insofern konstatiert Mikos die gegenseitige Durchdringung von Medien und Alltag, wobei er einräumt, dass in den Handlungen des Subjekts nicht immer ein offensichtlicher Medienbezug auszumachen ist. Direktes Medienhandeln ist im Alltag subjektiv sinnhaft und meint dabei immer auch soziales Handeln. Sowohl für die Konstitution des Selbst, als auch für sozial zu stabilisierende Normen und Werte ist die Konstruktion von Signifikation der Medien von wesentlicher Relevanz. Jedes alltägliche Handeln ist im „Prozess der individuellen Bedeutungskonstitution in einem komplex verflochtenen Medienfeld“⁹ zu verorten. Es kann daher nur zwischen Alltagshandeln mit direktem und indirektem Medienbezug unterschieden werden.

Indem sie Youtube durchaus als symptomatisch für eine sich verändernde Medienumgebung charakterisieren, arbeiten Jean Burgess und Joshua Green heraus, inwiefern kulturelle Produktion und Konsumtion, kommerzielle und nicht-kommerzielle Unternehmungen, sowie Professionelles und Amateurhaftes darin ineinanderfließen.¹⁰ Insofern formulieren sie die Plattform „as an example of ‚co-creative‘ culture“¹¹, die sich vor allem dadurch herstellt, indem Partizipierende einander dauerhaft zusammenschalten. In ihrem Text streichen Burgess/Green heraus, dass mit der Vorstellung, die Online-Videoplattform Youtube unterliege als Partizipations-Medium keinerlei marktorientierter Betreiber motivation, das Ideal eines spezifischen Typs an Mitwirkenden einhergeht – „an ordinary, amateur individual, motivated by a desire for personal expression or community, whose original content either expresses the mundane or everyday [...]“¹² Burgess/Green identifizieren vier

⁷ Vgl. Diskurse der Authentizität mit Volker Wortmann, Susanne Knaller und Erika Fischer-Lichte; siehe Kapitel II.3

⁸ Mikos, „Medienhandeln im Alltag“, S. 21

⁹ Ebd., S. 23

¹⁰ Pelle Snickars und Patrick Vonderau haben dazu wesentliche Texte zusammengetragen, welche die Diversität der interaktiven Online-Praxen reflektieren, vgl. Snickars/Vonderau, *The Youtube Reader*

¹¹ Burgess, „The Entrepreneurial Vlogger“, S. 90

¹² Ebd., S. 90

unterschiedliche Gruppen von Uploadern: traditionelle Medien- oder andere Unternehmen, Regierungsorganisationen, kulturelle Institutionen und „amateur users“¹³. Diese ‚normalen UserInnen‘ werden einerseits nicht als RepräsentantInnen von großen Mainstream-Institutionen wahrgenommen und sind daher andererseits gerade als jene Gruppe von Partizipierenden zu konstruieren, welche es vermag, die angenommene Differenzierbarkeit von Amateurhaftem und Professionellem, sowie von marktorientierter und marktfreier Motivation und Partizipationspraktiken aufzubrechen. Ihr Handlungsraum konstituiert sich dahingehend als Experimentierfeld, in dem sie höchst aktiv und in reflexiver Beteiligung die unterschiedlichen Charakteristika der Youtube-Kultur aushandeln.¹⁴ Die populärsten UploaderInnen, sogenannte ‚Youtube-Stars‘, formulieren Burgess/Green vor diesem Hintergrund als ‚entrepreneurial vloggers‘¹⁵. Diese operieren mit neuen Formen der Markenbildung, des Ego-Brandings, und verdeutlichen somit den amateurhaften und unternehmerischen Gebrauch von Youtube gleichsam als ‚coexistent and coevolving‘¹⁶.

Burgess/Green formulieren das *Vlogging* als ‚situated creativity‘¹⁷ und charakterisieren Kreativität im Sinne eines sozialen Prozesses als wesentlichste Tätigkeit auf Youtube, von welcher auch unternehmerisch orientierte UserInnen Gebrauch machen. Gerade durch ihre Art der Partizipation und Umgangsweise auf der Plattform, formen besonders erfolgreiche VloggerInnen oder ‚Stars‘ (ersichtlich an der evaluativen Zahl der AbonnentInnen und Reaktionen) Konventionen der Youtube-Kultur, die als Orientierungspunkte und Maßstäbe für weitere Performances, Uploads, Kommentare dienen. „[...] what the 'entrepreneurial vloggers' can teach us is [...] how to build a meaningful presence and an engaged audience in a participatory media space.“¹⁸ Innerhalb dieses Prozesses der Konventionalisierung von Lesarten sind ebenso jegliche Aushandlungen zu situieren, die aufgrund einer vermeintlichen Ungewissheit den Status der Bilder, ihrer Figuren und Performances immer wieder als echt und authentisch verifizieren müssen. Burgess/Green betonen dabei allerdings auch die mediale Determiniertheit der Interaktionsmöglichkeiten, aufgrund der Grundstruktur, Ausstattung und Service-Architektur der Plattform.¹⁹

Der Begriff ‚Prosumtion‘ beziehungsweise ‚ProsumentInnen‘ (*prosumer*) wird als ökonomietheoretisches und medienbezogenes Schlagwort erstmals von Alvin Toffler in den 1970er Jahren formuliert, als er die „Ermächtigung der vormaligen Konsumenten [sic!] durch die Herstellung selbstgefertigter und selbstentworfener Produkte“²⁰ prognostizierte. Mit diesem Begriff – der die Konnotationen von Produzieren und Konsumieren integriert – kann im Kontext der aktuellen

¹³ Burgess, „The Entrepreneurial Vlogger“, S. 91

¹⁴ Vgl. ebd., S. 93

¹⁵ Ebd., S. 94

¹⁶ Ebd., S. 103

¹⁷ Ebd., S. 94

¹⁸ Ebd., S. 105

¹⁹ Vgl. ebd., S. 103

²⁰ Schüttpelz, „Einleitung. Prosumentenkultur und Gegenwartsanalyse“, S. 7

Entwicklungen im Internet die Frage nach Möglichkeiten der Umverteilung von digitaler Produktion, Distribution und Konsumtion gestellt werden. Uwe Hasebrink führt dazu den kontextualisierenden Begriff divergierender Medienumgebungen ein:

„Aufgrund der multimedialen Verknüpfung von Texten, Bildern, Sounddateien und Filmen sowie der Kombination von eher im Sinne massenmedialer Kommunikation zu rezipierenden Angeboten und direkten Interaktions-, Transaktions- und Gestaltungsmöglichkeiten gelten die Online-Medien, bisher also in erster Linie der Umgang mit dem World Wide Web, als Inbegriff für die konvergierenden Medienumgebungen.“²¹

Schließlich bleibt der Übergang von Konsumtion zur Produktion und Distribution für Erhard Schüttpelz eine ständig aktualisierbare und sich stetig neu formende Größe.²²

Webseiten mit entsprechender Serverinfrastruktur, auf denen Videos als Stream hochgeladen und rezipiert werden können, definieren Marcel Machill und Martin Zenker anhand des Begriffs ‚Videoportal‘.²³ Laut der Agentur für Medienanalyse Nielsen/NetRatings rangiert Youtube auf der Liste der meistbesuchten Online-Video-Seiten mit 136 124 000 BesucherInnen im September 2012 auf Platz Eins.²⁴ Im Anschluss an Patricia Lange, welche den Begriff der Web-‚Seite‘ in Bezug auf Youtube problematisiert²⁵, soll folglich – auch in Abgrenzung zu jenem des ‚Portals‘ – der Begriff der *Videoplattform* zur Anwendung kommen. Die Prämisse der aktiven Beteiligung und die Konstitution der Webseite durch interaktive Gestaltung, was dementsprechend über eine ausschließliche Rezeption von Videos hinausgeht, wird damit betont.

In Hinblick auf die Diversität des auf Youtube hochgeladenen Contents begibt sich Birgit Richard auf die Suche nach innovativen ästhetischen Prinzipien der Gestaltung von Videoclips und versucht entlang dieser eine Kategorisierung des aufgefundenen Materials. Als Hintergrund für ihre Studie führt sie, in Abgrenzung zu dem Begriff der ‚Medienamateure‘, jenen des ‚Medienbricoleurs‘ beziehungsweise ‚Medienmeisters‘ in folgender Definition ein:

„Er/sie zeichnet sich durch technische Expertise und Perfektion aus und besitzt darüber hinaus künstlerische handwerkliche Fähigkeiten auf der Grundlage des Mediums. Außerdem produziert der Medienmeister meisterhafte Werkstücke [...]“²⁶

Die online gestellten Video-Arbeiten zeugen laut Richard von hoher Medienkompetenz der Bricoleure und von künstlerischem Umgang mit dem Medium. Im Fokus der Untersuchung liegt dabei nicht das Bildhandeln der Akteure, sondern das visuelle Ergebnis der Gestaltung – das bewegte Bild selbst.

²¹ Hasebrink, „Zur Einführung“, S. 12

²² Schüttpelz, „Einleitung. Prosumtenkultur und Gegenwartsanalyse“, S. 18

²³ Vgl. Machill, *Youtube, Cliffish und das Ende des Fernsehens?*, S. 9

²⁴ Vgl. Quelle: <http://nielsen.com/us/en/insights/top10s/internet.html> (Stand: September 2012), Zugriff: 5.12.12

²⁵ Lange, „(Mis)conceptions about Youtube“, S. 88

²⁶ Richard, „Art 2.0 – Kunst aus der Youtube!“ , S. 240

Richard gibt zur Einführung einen knappen Überblick über die grundlegenden Interaktionsmöglichkeiten auf der Plattform. Um hochgeladene Videoclips zu beurteilen, könnten NutzerInnen ihre Favoriten kennzeichnen (*rating*), Videos textlich kommentieren (*social bookmarking*) oder über eigene Videoclips visuell beantworten (*response*) und Ranglisten erstellen. Über Schlagworte (*tags*) sowie über bestimmte Auswahlkriterien kann nach Clips gesucht werden: am häufigsten angeschaut (*most viewed*), am besten bewertet (*top rated*), am meisten kommentiert (*most discussed*) und am meisten visuell beantwortet (*most responded*).²⁷ Im Zuge ihrer Grundlagenforschung über die Plattform Youtube entwickelte Richard Verfahren der repräsentativen und qualitativen Erhebung, die es trotz des rasanten inhaltlichen Wandels der Clips ermöglichen sollten, konstante Kategorien in Hinblick auf Darstellungsmuster und -konventionen herauszuarbeiten. Die Studie berücksichtigt ebenso mögliche Querverbindungen zwischen den Kategorien aufgrund der medialen Qualität der Bilder als ‚Shifting Images‘, welche ineinander übergehen, neue Ordnungen hervorbringen und daher mehreren Bereichen zugeordnet werden könnten.²⁸

Für die vorliegende Forschungsfrage erfolgt die Eingrenzung der zu untersuchenden Videoclips auf Basis dieser Systematik.²⁹

„Die größte inhaltliche Kategorie stellen die *Ego-Clips* dar: Die überwiegende Anzahl der Clips bei Youtube ist hier einzuordnen, wobei diese Clipsorte der exzessiven narzisstischen Selbstdarstellung dient.“³⁰

Insbesondere Beiträge aus diesem ‚Genre‘, sowie aus dessen Unterkategorie *vlog* (Video-Weblog), sollen in der vorliegenden Arbeit im Vordergrund stehen. Bereichsüberschreitungen zu *confession-Clips* oder *art-clip*-Videos, welche Ästhetiken der Geständnisartikulation oder besondere Darstellungsformen etablieren, sind dabei durchaus möglich. Richard verweist darauf, dass es mediale Kriterien sind, welche auf gestalterisch interessante Clips verweisen. Dazu zählen die Menge der Aufrufe, besonders gute *ratings* über einen längeren Zeitraum hinweg, sowie schriftliche Kommentare. Wenn ein Video eine neue Ästhetik entwirft, ist darüber hinaus zu beobachten, wie andere NutzerInnen diese in ihren *responses* übernehmen. Daher ist ein ästhetisch und sozial relevanter Clip daran zu erkennen, dass die visuellen Antworten dessen Grundform aufnehmen und weiterentwickeln. Die Auswahl der Beispiele dieser Arbeit orientiert sich entlang dieser Kategorien.

Im Vordergrund der folgenden Analyse ausgewählter Videoclips, welche als autodokumentarische Subjektpositionierungen artikuliert werden sollen, steht dabei die Frage nach den temporalen Strukturen – sowohl in der Subjektkonstitution als auch in ihrer mediengebundenen Repräsentationen.

²⁷ Vgl. Richard, „Art 2.0 – Kunst aus der Youtube!“, S. 227

²⁸ Vgl. ebd., S. , S. 229 f.

²⁹ Vgl. Tabelle auf <http://www.birgitrichard.de/> (Stand: Februar 2010), Zugriff: 20.12.12

³⁰ Richard, „Art 2.0 – Kunst aus der Youtube!“, S. 231

Als Mittel zur Untersuchung von audiovisuellen Strategien der Authentisierung in Selbstdarstellungs-Videos soll die Analyse temporaler Strukturen dienen. Folgt man der Annahme unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen³¹, dass Zeit keine subjektunabhängige Realität hat, so lässt sich eine Ausgangsthese formulieren, innerhalb welcher Repräsentationen eines ‚authentischen‘ Selbst als sich in einer jeweils subjektbezogenen Zeit konstituierend zu verorten sind. In Auseinandersetzung mit subjektkonstitutiven, narratologischen und filmästhetischen Konzepten soll versucht werden, Zeit nicht mehr als vorgegebenes Medium hinzunehmen, das sich ausschließlich in einer linearen Abfolge von Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft artikuliert und in der Bewegung entlang eines universalen Flusses erfahrbar wird. Vielmehr soll Zeit selbst als gestaltbarer Faktor und subjektivierendes Prinzip von ‚Lebenskonstruktionen‘ begriffen werden, das in jedem Videoclip, in dem sich eine als authentisch markierte Selbstdarstellung inszeniert, neu gelesen werden muss. Die innerhalb sozialer und medialer Aushandlungen gestalteten Strukturen der Zeit werden, dieser These folgend, zu Faktoren spezifisch inszenierter Authentisierungsstrategien des Selbst und seiner Darstellung.

³¹ In Kapitel I. werden Zeit-Konzepte unterschiedlicher Disziplinen, wie Physik, Philosophie und Soziologie, miteinander befragt, um diese in Relation zu Begriffen von Temporalität im medienwissenschaftlichen Diskurs produktiv machen zu können.

I. ZEIT

I.1. Zeit-Konzepte im Überblick

I.1.1 Alltagswahrnehmung von Zeit

Wovon ist die Rede, wenn wir von ‚Zeit‘ sprechen? Im Alltag scheint es einen Konsens darüber zu geben, was gemeint ist, wenn auf Zeit verwiesen wird. Wenn gestern etwas passiert ist, könnte das morgen Auswirkungen haben. Wenn man hier ist und handelt, sich bewegt, wird Gegenwart spürbar. Das Jetzt beschreibt etwas, das gleichsam flüchtig, sich in einem vermeintlich großen, unsichtbaren Strom der Zeit verliert und dennoch konstant *ist*. Es ist der zeitlich einzig mögliche Raum zu existieren, Zeitsprünge zurück oder nach vor scheinen utopisch, oder ausschließlich nicht-körperlich durch Reflexion und Rückschau oder Vision und Vorstellung möglich. Narrative des Selbst oder von Kollektiven werden innerhalb zeitlicher Strukturen artikulierbar. Existenzen, Ereignisse erhalten einen Rahmen, bilden Korrelationen, werden greifbar und verhandelbar und erst durch die Zeit hindurch werden Prozesse, Veränderung, Brüche und Wiederholung sichtbar. Diese Arbeit stellt sich die Frage, innerhalb welcher zeitlicher Strukturen sich Subjekte verorten, um sich selbst existenziell greifbar, verhandelbar und erzählbar zu machen. Dabei spielen der Diskurs über Gegenwart und Präsenz als Verweis auf ein reales Da-Sein ebenso eine wesentliche Rolle, wie Vorstellungen von linearen und zyklischen Zeitverläufen für (Selbst-)Narrationen oder wie Geschwindigkeit und ein Gefühl der Zeitnot als Aspekte von sozialer Aushandlung und temporalen Machtstrukturen. In diesem Kapitel werden Zeit-Diskurse unterschiedlicher Disziplinen dargelegt und diesbezüglich befragt, verschiedene Zeit-Begriffe operationalisierbar gemacht. Damit soll eine theoretische Grundlage entstehen, auf der die folgenden Kapitel aufbauen können, um nach temporalen Strukturen in der medienbedingten Subjektkonstitution und der autobiografischen Erzählung im Internet zu fragen.

Knut Hickethier formuliert die Alltagszeit als kulturell divergierendes, durch alltägliche Erfahrung geprägtes Konstrukt. Dabei ortet er eine Veränderung seit der Antike von einer zyklischen zu einer linearen Zeitauffassung. In der Regel, so Hickethier, wird davon ausgegangen, dass man sich in der Zeit *bewegt*. Zeit ist als Differenz zwischen zwei Punkten erfahrbar, wodurch ein *Nacheinander* von Ereignissen, eine *Veränderung* von bestimmter *Dauer* angenommen wird. Das Bewusstsein konstituiert ein als homogen und stetig wahrgenommenes Zeit-Raum-Kontinuum, welches erst durch Bewegung wahrnehmbar wird.³² Unmittelbare Zeiterfahrung ist dabei allerdings nur in der Gegenwart, dem Umschlagpunkt, möglich. Für einen Zugang zu Vergangenheit und Zukunft als davor und dahinter liegende Zeitdimensionen bedarf es der Reflexion – der Erinnerung und des Gedächtnisses, sowie der Schlussfolgerungen und Visionen. Edmund Husserl arbeitete in seiner Zeittheorie die

³² Vgl. Hickethier, „Synchron“, S. 111f.

Konzeption eines Gegenwartfeldes, im Gegensatz zu dem Begriff der Präsenz als Zeit-Punkt des Dazwischen, heraus. Dieses Zeitfeld konstituiert sich, ihm zufolge, indem das unmittelbar Vergangene als Spur, gleich einer sofortigen Erinnerung (*retention*) übergeht in eine damit verbundene kurzfristige Vorausschau (*protention*) als unmittelbare Erwartung des Zukünftigen.³³ Insofern plädiert er durch die Ausweitung des Begriffs für eine Auflösung des Gegenwärtigen als Punktuell. Inwiefern Konzeptionen von punkthafter und flächiger Präsenz zusammen gedacht werden können, soll an späterer Stelle verhandelt werden. (vgl. Kapitel I.3.1 und III.2.2) Zunächst sei festgehalten, dass sich seit der Antike – neben dem Zeitdenken als saisonalen, sich wiederholenden Kalender, welcher sich an Landwirtschaft und religiösen Feierlichkeiten orientierte – die Vorstellung eines gerichteten Zeitpfeils etabliert hat, der aus der Vergangenheit über die Gegenwart als vermeintlicher Jetzt-Punkt in die Zukunft reicht. Wesentlich bei Letzterer ist die kulturell bedingte Vorstellung von Dauer und Veränderung, welche auf einen prozessualen, stetigen Charakter der Zeit verweist. Hickethier postuliert eine Zweiteilung der alltäglichen Zeitwahrnehmung, die sich als Nebeneinander von einer als absolut angenommenen, *allgemeinen* Zeit und einer *subjektiven* Zeit in Abhängigkeit von individuellen Befindlichkeiten, Bedingungen und Wahrnehmungen, artikuliert. Auftretende Brüche oder Lücken, wie sogenannte Blackouts oder Filmrisse, werden ausschließlich dem subjektiven Zeiterleben zugeschrieben, in der auch Beschleunigung oder Langsamkeit unterschiedlich wahrgenommen werden können. Eine solche Diskontinuität ist innerhalb des homogenen, universalen Zeitflusses jedoch nicht denkbar.³⁴

Die Alltagsgewissheit in Bezug auf Zeit und dem, was dabei als konsensuell empfunden wird, ist wesentlich durch Medienerfahrungen geprägt. Ein Umstand, der – den Untersuchungen Hickethiers zufolge – erstmals mit Aufkommen der Medienwissenschaft in den letzten Jahrzehnten berücksichtigt wurde. Zeitbasierten Medien – wie beispielsweise Film, Radio, Fernsehen und Internet – ist es möglich, eigene Zeitformen zu gestalten und mit ihnen zu spielen (Zeitsprünge, Rhythmik, Beschleunigung etc.). Dabei wird die Gestaltbarkeit der Zeit ausschließlich als mediales Konstrukt und daher als Differenz zum vormedialen und unaufhebbaren Alltagsverständnis von Zeit deutlich.³⁵

Während Hickethier mit dieser Differenz eine Bestätigung der neuzeitlichen Denktradition formuliert, erklärt Sandbothe die substantialistischen Zeitkonzepte Newtons für überholt. Durch die medial modulierbaren Zeitkonstruktionen hat sich die Zeitwahrnehmung insofern verändert, als dass die Frage nach der Zeit an sich und ihrer Veränderbarkeit neu gestellt werden kann. Mike Sandbothe legt dar, wie in den achtziger Jahren begonnen wurde, Zeit nicht mehr als „vorgegebenes und neutrales Medium, in dem sich unser Leben vollzieht“ zu begreifen, welches nur „passiv erfahren und unbewußt

³³ Vgl. Gloy, „Husserls Zeittheorie“, Quelle: <http://blog.noumentalia.de/index.php?read=Husserls%20Zeittheorie>, Zugriff: 29.12.2012

³⁴ Vgl. Hickethier, „Synchron“, S. 111f.

³⁵ Ebd., S. 113

[sic!] hingenommen³⁶ werden könne. Vielmehr werde Zeit seither als „seinerseits gestaltbarer Faktor begriffen und aktiv verändert.“³⁷ Das Medium Fernsehen, schreibt Sandbothe, weist eine temporale Binnenstruktur auf, welche es nahelegt, Zeitmuster – wie Zeitraffung, -dehnung oder Stillstand – kreativ weiterzuentwickeln. Zeit selbst wurde damit zum Gegenstand der Wahrnehmung und zum aktiv gestaltbaren Objekt. Er geht daher davon aus, dass die Verzeitlichung durch elektronische Medien ein Alltagsbewusstsein von Zeit zutage bringt, welches philosophisch bereits in den Zeittheorien von Kant und Heidegger beschrieben wurde.³⁸

Hickethier und Sandbothe untersuchen beide die Wahrnehmung von Zeit in Hinblick auf ihre mediale Bedingtheit, eine Perspektive, die auch in dieser Arbeit von Relevanz sein wird. Zunächst sollen an dieser Stelle wissenschaftliche Ansätze und Positionen zum Phänomen Zeit herausgearbeitet werden, um das Themenfeld aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive zugänglich zu machen.

1.1.2 Diskurs-Überblick der Zeitforschung

Philosophie

Im philosophischen Diskurs wird seit Platon und Aristoteles Zeit als Grundkategorie menschlicher Welterfahrung verhandelt. Dabei wurde auch immer die Un-/Erfassbarkeit des Phänomens Zeit thematisiert. Die nachkantischen Auseinandersetzungen waren erstmals geprägt von einer Relativierung der Zeit, einer Vervielfältigung von Zeitkonzepten und einer Ablösung der Vorstellung einer naturgegebenen Universalzeit. Zeit im Sinne einer unendlich gegebenen Größe verlor damit ihren Absolutheitscharakter. Christian Steininger kritisiert, dass man durch die verschiedenen Zeitbegriffe der Philosophie zwar mögliche Aspekte der Zeit erfahre, allerdings ohne dass sich daraus ein umfassendes Konzept erschließen würde. Die komplexen Verhältnisse zwischen Zeit, Medien und Wahrnehmung wurden erst mit Aufkommen des Fernsehens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts berücksichtigt und finden seither Eingang in die aktuelle Zeitphilosophie. Aufholbedarf besteht Steininger zufolge allemal.³⁹

„Eine einheitliche Zeittheorie müsse Zeit demnach (a) als Existenzform der Materie, die Dauer, Ordnung und Richtung materiellen Geschehens einschließt, (b) als Relation des Geschehens, aber auch (c) als Lebensgefühl und Gestaltungsprinzip begreifen.“⁴⁰

Ohne die Absicht zu verfolgen, ein umfassendes Zeitdenken zu formulieren, sondern vielmehr mit der Intention, wesentliche Ansätze unterschiedlicher Disziplinen zusammenzutragen und miteinander in Dialog zu bringen, sollen relevante philosophische Denkansätze später ausführlicher dargelegt werden.

³⁶ Sandbothe, „Mediale Zeiten“, S. 2

³⁷ Ebd., S. 2

³⁸ Ebd., S. 3

³⁹ Vgl. Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 12f.

⁴⁰ Ebd., S. 14

Physik

Dass die Fragestellungen der Philosophie jene der Physik beeinflussen, zeigt der Verlauf der Geschichte.⁴¹ Bevor Isaac Newton die Zeit in den Status einer Absolutheit erhob, galt sie als Bestandteil der Natur. Indem er Zeit lediglich als Mittel für die mathematische Berechnung von Bewegung begriff, konstatierte Newton damit ein von den Bewegungs- und Gravitationsgesetzen unabhängig gegebenes Phänomen. Die erneute Beschäftigung der Physik mit dem Thema Zeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzog sich entlang einer radikalen Veränderung des physikalischen Zeitbegriffs. Mit der Quantenphysik und Relativitätstheorie proklamierte Albert Einstein die Bewegung sowie Raum und Zeit als relativ. Die Zeit weist, dieser zufolge, einen Bezug zu den von der Physik untersuchten Gegenständen und Prozessen auf und muss daher – im Gegensatz zu vorangegangenen Theorien – als abhängige Variable im Sinne einer lokalen Eigenzeit begriffen werden. Mit der Theorie des *thermodynamischen Zeitpfeils* verfestigte sich außerdem das gerichtete Zeitdenken. Denn Zukunft ist jene Zeitrichtung, in der die Entropie – das Maß der Unordnung in einem abgeschlossenen System – zunimmt.⁴² Diese Neupositionierung der Zeit habe, so kritisiert Steininger, zu keinem Durchbruch des Zeitdenkens in anderen Disziplinen geführt.⁴³ Betrachtet man, wie folgt, beispielsweise soziologische und medientheoretische Arbeiten, so erweist sich diese Kritik allerdings als nicht mehr haltbar. Wenn man mit der Subjektivierung und Relativierung gleichsam eine Vervielfältigung und Bezüglichkeit von Zeit meint, so wird dies durchaus in einigen Denkansätzen tragend.

Soziologie

In der Soziologie wird das Phänomen Zeit einerseits als wichtiger Mechanismus für Vergesellschaftung, andererseits als selbst sozial konstituiert behandelt. Wiederum existieren zwar eine Fülle von Arbeiten zur empirischen Erforschung unterschiedlicher Aspekte von Zeit, allerdings finden sich erste Ansätze für eine grundlagentheoretische Verbindung erst seit den 1980er Jahren.⁴⁴ Folgende Zugänge haben sich bisher mit dem Zeitbegriff der Soziologie beschäftigt: „(a) ein sozial- bzw. zivilisationsgeschichtlicher Zugang, (b) die Rezeption phänomenologischer Interpretationen von Handeln und Bewusstsein sowie (c) vergleichende Zeitbudgetstudien“⁴⁵. Weiters finden sich Auseinandersetzungen aus (d) systemtheoretischer Sicht, welche von einer Übereinstimmung von unterschiedlichen Zeitsystemen als Basis sozialen Handelns ausgeht, und aus (e) radikalkonstruktivistischer Sicht, derzufolge Leben nicht in einem Zeitfluss, sondern im permanenten Jetzt stattfindet. Analysen (f) zur institutionellen Stabilisierungs- und Orientierungsfunktion von Zeit und (g) zu den Konstitutionsbedingungen, um von einer sozialen Zeit sprechen zu können, gibt es

⁴¹ Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 14

⁴² Vgl. dazu Fußnote 60 bzw. vgl. Vaas, „Die mysteriöse Richtung der Zeit“

⁴³ Vgl. Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 15

⁴⁴ Armin Nassehi hat dazu erste theoretische Ansätze zusammengetragen, vgl. Nassehi, *Die Zeit der Gesellschaft. Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit*, Wiesbaden: VS, 2008.

⁴⁵ Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 16

ebenfalls.⁴⁶ Letztere erweisen sich dabei als eine der grundlegenden Ansätze bezüglich der Fragestellung nach einer soziologischen Zeittheorie. Um von temporalem Medienhandeln, dem Zeitnot-Paradoxon der medialen Partizipation oder verzeitlichter Selbsterzählung sprechen zu können, werden die soziologischen Ansätze für diese Arbeit von wesentlicher Relevanz sein.

Geschichte

„Die Geschichtswissenschaft hat Zeit vorrangig vor dem Hintergrund Kultur, Chronologie und Kunst diskutiert.“⁴⁷ Zeiterfahrungen werden im historischen Diskurs beispielsweise anhand politischer und wirtschaftlicher Veränderungen besprochen – wie etwa das Gefühl eines beschleunigten historischen Wandels. Die Messung von Zeit ist hierbei mehr an kulturelle und soziale Vorgänge als an physikalische oder physiologische gebunden. Wesentlich im Hinblick auf die Frage, auf welche Art sich Menschen ein Bild von Zeit machen oder Einheiten festlegen, um Ereignisse in Beziehung zu setzen, ist die Einführung der Uhr als Schlüsselmaschine des Industriezeitalters. Das Maschinenzeitalter ist durch einen umfassenden Wandel des Zeit- und Raumbewusstseins geprägt gewesen, streicht Steininger hervor.⁴⁸ Auf die Frage nach der medientechnologisch bedingten Zeitkonstitution, in Zusammenhang mit historischen ökonomischen Veränderungen, soll später (vgl. Kapitel I.3.3) näher eingegangen werden. Entscheidend für die historische Wissenschaft ist die exakte Datierung von Ereignissen und deren Chronologie. Demgegenüber stellt sich ebenso die Frage nach unterschiedlichen geschichtlichen Zeiten, welche – unabhängig von einer physikalisch-astronomischen Zeiteinteilung – in Bezug zu sozialen und politischen Handlungseinheiten mit eigenen zeitlichen Rhythmen stehen. Eine messbare Zeit ist allerdings von Bedarf, um geschichtliche Zeit thematisieren und einschätzen zu können. Steininger postuliert, dass aus einer solchen Chronologie die Vorstellung eines gerichteten Zeitpfeils entstehe. Die Idee eines physikalisch begründeten Ablaufs in einer Reihenfolge stellt, ihm zufolge, die Rahmenbedingung, um Vergangenheit und Zukunft zu differenzieren und beide mit einer „schmalen Ebene dazwischen, der Gegenwart“⁴⁹, wiederum zu verbinden.

Psychologie

Die Psychologie beschäftigt sich mit dem Phänomen Zeit, indem sie beispielsweise nach dem Zeitgefühl und dessen Beeinflussung, nach messbaren Reaktionszeiten auf Reize oder individueller Zeitperspektiven fragt. Der letztgenannte Ansatz versucht zu beschreiben, wie weit sich ein zeitlicher Bezug des Erlebens in Vergangenheit und Zukunft – in Form von Erinnerungen oder Erwartungen – hinein erstreckt. Diese individuellen Zeitbezugssysteme stehen in Abhängigkeit verschiedener Faktoren (wie Persönlichkeit, Alter, Lebenssituation, wirtschaftliches Verhältnis, kulturelle

⁴⁶ Vgl. Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 17f.

⁴⁷ Ebd., S. 19

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 19

⁴⁹ Ebd., S. 21

Konventionen etc.) und sind daher stark variabel. Forschungen ergaben, dass Menschen frühestens im dritten Lebensjahr beginnen im Rahmensystem von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu leben und zu denken. Kleine Kinder leben sozusagen im Hier und Jetzt.⁵⁰ Die biologische Psychologie postuliert eine sogenannte innere Uhr, welche tägliche Rhythmen vorgibt, die wiederum mit temporalen Veränderungen in der Umgebung koordiniert werden müssten. Eine Desynchronisierung dieser beiden zeitlichen Komponenten könne – mehreren Studien der 1980er Jahre zufolge⁵¹ – zu psychologischen Krankheitsbildern wie etwa Depression führen. Die Forschungen diesbezüglich sind allerdings unvollständig. Auf die Wahrnehmung von vermeintlicher Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Temporalitäten und einem subjektiven Bedürfnis oder gesellschaftlichen Erfordernis einer sozialen Synchronisation und deren Problematik – wie etwa dem daraus resultierenden Gefühl von Zeitnot und Stress – soll später unter ‚Problem der Gleichzeitigkeit‘ (Kapitel I.3.4) und ‚Präsenz, Partizipation und Zeitnot‘ (Kapitel I.3.6) genauer eingegangen werden.

Weiters ließen sich ebenso Zeitkonzepte beispielsweise aus der Ökonomik, Theologie oder Ökologie und anderen Disziplinen beschreiben. Die vorliegende Arbeit wird sich – als erste Annäherung – jedoch zunächst mit den oben dargelegten Denkweisen in Bezug auf die vorliegende Fragestellung auseinandersetzen.

I.2 Subjektivierung der Zeit

Folgend werden Ansätze aus der Physik, der Philosophie und der Soziologie umrissen und deren Tendenzen und Konzepte in der Annäherung an das Phänomen Zeit aufgezeigt. Die Positionen der unterschiedlichen Disziplinen sollen einander gegenüber gestellt werden, um Annäherungen an eine Definition von *Zeit* herausarbeiten zu können. Unterschiedliche Begriffe von Universal- und Weltzeit, Lebenszeit, Eigenzeit und Gleichzeitigkeit werden miteinander befragt und zur Disposition gestellt.

I.2.1 Relativierung der Zeit in der Physik

Da gerade die Erkenntnisse der Physik im 20. Jahrhundert eine grundlegende Neupositionierung des Zeitverständnisses zur Folge hatte, soll an dieser Stelle die Theorie der relativen Zeit verhandelt werden. Nach der seit Aristoteles und Newton vorherrschenden Auffassung, existierte eine absolute Zeit getrennt vom Raum. Diese Sichtweise wurde seither auch allgemein als der menschlichen Wahrnehmung entsprechend gehandelt. Allerdings wurde durch die Physik im letzten Jahrhundert eine andere Konzeption von Zeit bewiesen, wie Stephen Hawking anschaulich darlegt.⁵² Die Zeit existiert

⁵⁰ Vgl. Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 23; Steininger bezieht sich hier auf Lotte Schenk-Danzinger 1993, S. 157

⁵¹ Vgl. ebd., S. 24

⁵² Vgl. Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, S. 33

nicht mehr losgelöst vom Raum, sondern verbindet sich mit ihm zur sogenannten „Raumzeit“⁵³. Einem Ereignis kann damit keine absolute Ruheposition zugewiesen werden – eine Erkenntnis, welche auf der Relativitätstheorie Einsteins beruht und den Theorien von Aristoteles und Newton widerspricht.⁵⁴ Mit dieser neuen Konzeption wurde Zeit nicht mehr als absolut, allumfassend und überall gleich ‚fließend‘ verstanden. „Denn immer mehr Physiker und Philosophen [sic!] kommen zu dem Schluss, dass es die Zeit objektiv überhaupt nicht gibt.“⁵⁵ Während Rüdiger Vaas diesen Denkansatz als Konsequenz der Relativitätstheorie sieht, verweist Sandbothe auf die tatsächlich schon wesentlich früher bei Immanuel Kant formulierte Theorie einer subjektbezogenen Zeit – wie später dargelegt werden soll.

Wesentlich dabei ist, dass an unterschiedlichen Punkten des Universums die Zeit nicht quasi synchronisiert, gleichzeitig vergeht, wie zuvor angenommen. „Im Gegensatz zur Annahme der Physik vor Einstein gibt es in der Relativitätstheorie keine universelle Gleichzeitigkeit.“⁵⁶ Da die Zeit abhängig von ihrem Bezugssystem ist, werden für Beobachtende innerhalb ihrer jeweiligen Systeme, die sich relativ zueinander bewegen, auch unterschiedliche Gleichzeitigkeiten wahrnehmbar und messbar. Weiters gilt als bisher unumstritten, dass die Zeit umso langsamer vergeht oder gedehnt wird, je schneller sich ein Bezugssystem relativ zu einem anderen bewegt. Bei Bewegungen mit Lichtgeschwindigkeit vergeht dementsprechend quasi keine Zeit.⁵⁷ „Eine einzige, absolute Zeit gibt es in der Relativitätstheorie nicht. In ihr hat jedes Individuum sein eigenes Zeitmaß, das davon abhängt, wo es sich befindet und wie es sich bewegt.“⁵⁸ Die Verwendung der Bezeichnung „eigenes Zeitmaß der Beobachter [sic!]“⁵⁹ im Sinne einer Suggestion individueller Zeit ist innerhalb physikalischer Theorien allerdings zu hinterfragen. Da die Versuche auf mathematischen Berechnungen basieren, wäre die Einführung einer Subjekt-Position zunächst irreführend. Tatsächlich wird die Bezüglichkeit der Zeit aufgrund der Lokalität von Messapparaturen evident. Die Formulierung einer Subjektivität der Zeit ist im physikalischen Diskurs also ausschließlich als Abgrenzung zur Annahme einer objektiven Universalität sinnvoll. Spannend ist allerdings, wenn Sozial- oder KulturwissenschaftlerInnen, in Anlehnung an die physikalische Theorie der zeitlichen Relativität, die Frage nach einer subjekt-gebundenen Zeit innerhalb eines diese konstituierenden und bezüglichen Umfelds stellen.

Hawking nennt drei verschiedene Zeitpfeile, die er als gerichtete Entwicklungen definiert, anhand welcher sich eine Zukunft von einer Vergangenheit unterscheiden ließe. Zunächst nennt er den

⁵³ Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, S. 39 und vgl. Vaas, „Gestern und morgen sind eins“

⁵⁴ Vgl. Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, S. 32

⁵⁵ Vaas, „Gestern und morgen sind eins“

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 2

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 2

⁵⁸ Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, S. 51

⁵⁹ Ebd., S. 37

thermodynamischen Zeitpfeil, welcher jene Richtung der Zeit beschreibe, in der die Unordnung eines Systems zunimmt.⁶⁰ Der *kosmologische* Zeitpfeil konstituiere sich insofern, als sich das Universum ausdehnt anstatt zusammenzuziehen. Und schließlich verweise der *psychologische* Zeitpfeil ebenso auf eine temporale Gerichtetheit, da nur die Vergangenheit nicht die Zukunft erinnerbar ist und damit ein Gefühl der fortschreitenden Zeit erzeugt.⁶¹ Interessanterweise erklärt Hawking den psychologischen Pfeil und das Gedächtnis in Analogie zum Speicher eines Computers.⁶²

In Bezug auf die Frage, was denn „dieses mysteriöse ‚Jetzt‘“⁶³ sei, war zunächst der Denkansatz des Präsentismus tragend, demzufolge Vergangenheit und Zukunft ausschließlich als Erinnerung oder Vorstellung existierten – und damit als unreal betrachtet wurden. Einzig die Gegenwart wurde als real existent erachtet. Im diese Sichtweise ersetzenden Eternalismus erscheinen alle Zeitpunkte und deren Bezugssysteme demgegenüber gleichermaßen wirklich. In diesem Diskurs wird ein „Block-Universum“⁶⁴ konzipiert, welches aus einer unendlichen Anzahl von Raumzeiten besteht und in dem Vergangenheit und Zukunft genauso wirklich sind, wie die Gegenwart. In diesem Block-Universum werden all diese Zeitpunkte als fixiert gedacht. Die Wahrnehmung eines Zeitflusses wäre demnach eine Konstruktion des Bewusstseins, da mit dieser Fixierung die Welt nicht geschehe, sondern schlichtweg *sei*.⁶⁵ Auch wenn es aus physikalisch-philosophischen Sicht keinen Ablauf von Ereignissen in der Zeit geben sollte, so ist es dennoch entschieden zurückzuweisen, eine solche Wahrnehmung in äußerst kurzgreifender Weise als „nur unsere subjektive irrige Empfindung“⁶⁶ zu artikulieren. Vielmehr ist der Determinismus dieses Ansatzes zu kritisieren und es stellt sich an diesem Punkt genau die spannende Frage, aufgrund welcher Bedingungen die menschliche Wahrnehmung eines Zeitflusses und einer Gegenwart entsteht. Vaas räumt schließlich ein, dass das statische Prinzip des Block-Universums auch aus physikalischer Sicht von der These der sich entwickelnden Raumzeit kritisiert wird. Dieser zufolge sei die Vergangenheit als determiniert zu verstehen, während die Zukunft einen Spielraum aus Möglichkeiten darstelle, in dem zu jedem Zeitpunkt eine andere realisierbar würde.⁶⁷

⁶⁰ Dem Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik zufolge ist die Wahrscheinlichkeit höher, dass in einem System Chaos und Unordnung entsteht anstatt Ordnung. Wenn also zunehmende Unordnung messbar wird, kann dementsprechend eine fortschreitende Zeit gedacht werden, innerhalb der sich dieser Prozess vollzieht. Vgl. Vaas, „Die mysteriöse Richtung der Zeit“

⁶¹ Vgl. Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, S. 183

⁶² Vgl. ebd., S. 185; zum Verhältnis von Gedächtnis und Archiv vgl. Kapitel III.1.3

⁶³ Vaas, „Gestern und morgen sind eins“

⁶⁴ Ebd., S. 3

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 3ff.

⁶⁶ Ebd., S. 4

⁶⁷ Vgl. Vaas, „Gestern und morgen sind eins“, und zur Konzeption des Vergangenheits- und Zukunftskegels siehe Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit*, S. 42

1.2.2 Subjektbezogene Realität der Zeit in der Philosophie

Die Philosophie der ersten Hälfte im 20. Jahrhundert beschäftigte sich mit der Frage nach der Zeit aus phänomenologischer, lebens- und existenzphilosophischer, sprachanalytischer und physikalisch-naturphilosophischer Perspektive. Mike Sandbothe und Walther Zimmerli bemerken, dass der Einfluss moderner Massenmedien auf Zeit und Zeiterfahrung in diesen Theorietraditionen kaum berücksichtigt wird. Diskurse über die medial geprägte „zeitliche Grundstruktur menschlicher Wahrnehmung“⁶⁸ werden erst im Rahmen der später entstandenen Medien- und Computerwissenschaften geführt.

In seinem Text *Verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie* thematisiert Sandbothe die im Zeitdiskurs bestehende Pluralität heterogener Konzepte unterschiedlicher Wissenschaftsbereiche und ortet die Aufgabe der aktuellen Zeitphilosophie darin, diese zueinander in Beziehung zu setzen. Er arbeitet dahingehend drei Grundtendenzen heraus. Einerseits sieht er im Zusammenhang mit der Konvergenzthese Hermann Lübbes⁶⁹ eine Tendenz zu *Vereinheitlichung* des Zeitverständnisses, in der versucht werde unter dem Zeitaspekt alltägliche Selbst- und Welterfahrungen mit naturwissenschaftlichen Theorien – im Hinblick auf die Überwindung der Dualität von Natur- und Geschichtszeit – zu verbinden. Andererseits skizziert er eine Tendenz zur *Aufspaltung* des Zeitdenkens, in welcher – aufgrund der Pluralisierungstendenz – die Annahme einer nicht miteinander vermittelbaren Vielfalt heterogener Zeitkonzepte formuliert wird. Paul Ricoeur zufolge ist es unmöglich, phänomenologische Zeit mit einer sogenannten Naturzeit zu verbinden, wie Sandbothe darlegt. Ein Zeitgefüge aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft würde sich erst im Medium der Erzählung erschließen, denn Zeit ist vielmehr ein Daseins-umgreifendes Phänomen, das sich jeglicher Repräsentation entzieht.⁷⁰ Die dritte Tendenz schließlich behandelt die Historisierung und *Relativierung* von Zeit, welche – im Gegensatz zu den beiden vorher beschriebenen Tendenzen – Zeit weniger als universale Grundstruktur postuliert, sondern vielmehr eine radikale Reflexivität der Zeit formuliert, welche als kulturell und historisch divergierend zu begreifen ist. „Die verschiedenen Zeitvokabulare, derer wir uns zu unterschiedlichen Zwecken und in unterschiedlichen Kontexten bedienen, [...] unterliegen vielmehr ihrerseits einem zeitlichen Wandel [...].“⁷¹ Diese grundlegende Verzeitlichung und Relativierung bezieht sich auf Konzeptionen und Begriffe von Zeit, wodurch diese als Phänomen ‚per se‘ ihren universellen Status verliert.

Sandbothe erklärt die gängige Lesart, Kant habe in seiner Abhandlung *Transzendente Ästhetik der Kritik der reinen Vernunft* die Zeit als unreal und bloß subjektive Illusion formuliert, zu einem

⁶⁸ Sandbothe/Zimmerli, *Zeit – Medien – Wahrnehmung*, S. VII

⁶⁹ Vgl. Sandbothe, „Die Verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, S. 2

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 3f.

⁷¹ Ebd., S. 5

Missverständnis.⁷² Es hätte sich in Kants Zeitphilosophie keine pauschale Irrealität der Zeit gezeigt, sondern der Umstand, dass dieselbe schlicht – und das ist der entscheidende Punkt – *keine subjektunabhängige Realität* hat. Geht man von einer subjektbezogenen Zeit aus, könnte man zwar reklamieren, es fehlt ihr an einer bestimmten Art von Realität, jedoch nicht an Realität schlechthin. Die Vorstellung, es gäbe einen objektiven Zugang, der eine subjektunabhängige, vollständige Beschreibung erlaubt, muss auch im Hinblick auf das Phänomen Zeit aufgegeben werden. Auch wenn Kant tatsächlich zunächst – so Sandbothe weiter – die Zeit als eine „die Subjektivität des Subjekts selbst konstituierende Dimension festhält“⁷³ und damit versuchte, gerade durch die transzendente Subjektivierung der Zeit deren Universalität zu sichern, so stellte er wiederum im Rahmen der *Transzendentalen Logik* genau diese infrage und relativierte die Objektivität der Zeit selbst später explizit.⁷⁴

In ein direktes Verhältnis zu Kant setzend, expliziert Martin Heidegger seine Zeittheorie, indem er Zeitlichkeit als existenziale Grundstruktur der Möglichkeit des In-der-Welt-Seins fasst und dahingehend eine gedoppelte temporale Bewegung beschreibt. Einerseits besteht diese Bewegung in einem Vorlaufen in die Zukunft, andererseits in einem Zurückkommen auf die Gegenwart, welche als Offenheit für das Künftige und aus der Vergangenheit heraus bestimmt charakterisiert ist.⁷⁵ „Zukunft“ meint hier nicht ein Jetzt, das, noch nicht ‚wirklich‘ geworden, einmal erst sein wird, sondern die Kunft, in der das Dasein in seinem eigensten Seinkönnen auf sich zukommt.⁷⁶ Aus dieser zeitlichen Prozessualität der Selbstkonstitution geht eine vergegenständlichte Zeit, welche von Kalendern und Uhren abzulesen ist, hervor. Denn konkrete Bedürfnisse und Pläne bestimmen dabei unser Vorlaufen in die Zukunft. Der Letzthorizont des Todes – das Sein zum Tode – bleibt dabei immer ausgeblendet. Mit der vergegenständlichten Zeit als vorerst unendlich teilbare, endlose Linie, gerät die Zeit schließlich zu einer reinen Folge aus Jetzt-Punkten. Jede in einem Zeitplan gesparte Zeit drängt sich dann als leere und wieder zu füllende Zeit auf, was allerdings nie vollständig gelingen kann.⁷⁷ Insofern formuliert Heidegger das aktuell viel diskutierte Zeitnot-Paradoxon, auf das später unter ‚Präsenz, Partizipation, Zeitnot‘ (Kapitel I.3.6) auch Bezug genommen werden soll.

In der Philosophie wurde die Subjektivität und Bezüglichkeit der Zeit also lange vor den physikalischen Erkenntnissen der relationalen Eigenzeiten thematisiert. Wesentlich dabei ist, dass Zeit gleichermaßen als existenziale und subjektkonstituierende Struktur erscheint, welche selbst immer auch als je kontextuell bedingt und verzeitlicht gesehen werden muss. Mit der radikalen

⁷² Vgl. Sandbothe, „Die Verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, S. 6f.

⁷³ Ebd., S. 9

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 8f.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 13

⁷⁶ Heidegger, *Sein und Zeit* zitiert nach Sandbothe, „Die Verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, S. 13

⁷⁷ Vgl. Sandbothe, „Die Verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, S. 14f.

Subjektivierung der Zeit wird eine Zweiteilung derselben in eine Alltagszeit und eine absolute Universalzeit aufgelöst. Sandbothe erläutert mit Richard Rorty, dass erst ein radikal zeitliches Denken Schluss macht mit einer mystifizierten Vorstellung von Zeit und Ewigkeit und damit ebenso der Versuch eines rein theoretischen, spezifisch philosophischen Zugangs zum Zeitthema aufgegeben werden müsse. Daher muss es Ziel der aktuellen Medienphilosophie sein, die praktische Wirksamkeit narrativer Medien zusammen zu denken mit transzendentalphilosophischem Vokabular der technologisch bestimmten, formalen Grundmuster zeitlicher Selbstkonstitution.⁷⁸

1.2.3 Ko-Präsenz von Eigenzeiten in der Sozialwissenschaft

„Denn es sind wir Menschen, die Zeit machen. Je komplexer die Gesellschaft, desto vielschichtiger werden auch die Zeitabläufe, die sich überlagern, miteinander und nebeneinander in zeitliche Verbindungen eintreten.“⁷⁹

Helga Nowotny beschäftigt sich mit der Vielschichtigkeit der Zeit aus sozialwissenschaftlicher Perspektive, wobei ihr die besondere Einflussnahme moderner Kommunikationstechnologien auf die Zeitwahrnehmung während ihrer Forschungstätigkeit besonders deutlich entgegentrat.⁸⁰ Sie beschreibt Zeit als „zutiefst kollektiv gestaltete[s] und geprägte[s] symbolische[s] Produkt menschlicher Koordination und Bedeutungszuschreibung,⁸¹ wobei es immer um ein Handeln in und Spielen mit der Zeit geht.“⁸²

Mit den internationalen zeitlichen Verflechtungen der Transport- und Vermittlungssysteme (siehe auch Kapitel I.3.3) und der damit einhergehenden Konstruktion von Gleichzeitigkeit (Kapitel I.3.4), entdeckte das bürgerliche Individuum – so Nowotny – die eigene zeitliche Subjektivität. Die Vielfalt der unterschiedlichen Zeiten deckt sich demzufolge mit der Anzahl der „denkende[n], fühlende[n], wissende[n] und kommunizierende[n] Individuen“⁸³ und wird erst durch die globale, technologische Verbundenheit nachvollziehbar und legitimiert. Nowotny postuliert dahingehend eine Auflösung der sogenannten Weltzeit in eine neue öffentliche, durch die technologische Institutionalisierung objektivierte Zeit der Ko-Präsenz subjektiver Temporalitäten. Der Begriff Weltzeit hat bei Nowotny ebenso einen Absolutheitscharakter, wie jener der zuvor im philosophischen und physikalischen Kontext besprochene Begriff der Universalzeit. Nowotnys Postulat, dass diese Kategorie mit dem Konzept der Ko-Präsenzen aufgelöst wird, ist fraglich. Wie zu Beginn dargelegt, geht Hickethier von einem Alltagsbewusstsein aus, das zwischen medial konstruierter und vormedialer Zeit unterschiedet. Nowotny scheint vielmehr eine neue Kategorie der ‚technologischen Weltzeit‘ zu formulieren, welche

⁷⁸ Vgl. Sandbothe, „Mediale Zeiten“, S. 16f.

⁷⁹ Nowotny, *Eigenzeit*, S. 8

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 9

⁸¹ Nowotny, *Eigenzeit*, S. 9

⁸² Vgl. ebd., S. 14

⁸³ Ebd., S. 29

sich durch die virtuell verbundene Ko-Päsenz subjektiver Zeitlichkeiten konstituiert. Durch die Offenkundigkeit dieser technologischen Weltzeit wird das Konzept der Universalzeit allerdings diskutierbar. Die Frage dabei ist schließlich, ob die Sichtbarkeit und Diskursfähigkeit der technologischen Weltzeit es tatsächlich vermag, die Vorstellung einer universell gültigen Zeit aufzulösen – wie Sandbothe argumentiert – oder diese, einem Alltagsverständnis entsprechend, weiter verfestigt. An dieser Stelle kann eine vermeintliche Auflösung der Universalzeit und deren Alltagsbewusstsein allerdings nicht ausreichend diskutiert werden. Weiterführend relevant sind jedoch der Begriff der technologischen Weltzeit, das Bewusstsein einer eigenen subjektiven Zeit und die Erfahrung der Verbundenheit beziehungsweise der gleichzeitigen Gegenwärtigkeit unterschiedlicher Zeiten, sowie deren Simulation und Faszination.

Des Weiteren ortet Nowotny anstatt einem Miteinander unterschiedlicher Eigenzeiten ein Nebeneinander, das geprägt ist von einem Ringen nach Anerkennung und Repräsentation der eigenen Zeit in einem technologisch standardisierten Zeitsystem. Die Aushandlung des Verhältnisses zwischen Ich-Zeit (Eigenzeit eines Subjekts) und Fremd-Zeit (Eigenzeit eines/einer Anderen) und deren Koordinationsbedarf ist dabei eher sozial und politisch, weniger individualpsychologisch, relevant.⁸⁴ Problematisch, hinsichtlich der zeitlichen Ko-Präsenz der Eigenzeiten als Nebeneinander, ist eine doppelte strukturelle Verschränkung: eine zeitliche Differenzierung subjektiver Zeiten steht einer Norm der Gleichzeitigkeit durch technische Verbindung gegenüber (siehe Kapitel I.3.4).

„Die eigene Biographie, in die der irreversible Pfeil der Zeit eingebaut ist, setzt sich aus der Verknüpfung von Sequenzen zusammen. Dadurch erst wird die soziale Identität konstituiert und verändert.“⁸⁵

Im Hinblick auf die Frage nach der Verzeitlichung der Eigenzeit postuliert Nowotny die Anforderung, innerhalb der eigenen Lebenszeit – welche notwendigerweise auf die Grenzen der eigenzeitlichen Dauer verweist – eigene und andere Zeiten differenzieren oder koordinieren zu können, Sequenzen zu erstellen, zu ordnen und zu verknüpfen. Indem zeitlich sinnvolle Beziehungen hergestellt und in weiterer Folge erzählbar und erinnerbar werden, vollzieht sich die Konstruktion der eigenen Identität.⁸⁶ „[...] die Eigenzeit [wird] erst durch die Zeit der anderen ermöglicht,⁸⁷ so Nowotny. Im Prozess der Aushandlung mittels temporaler Strategien wird eine gemeinsame Zeit als Referenzrahmen geschaffen, um genau dieses Konstrukt wiederum als zu brechende Fremdheit anzunehmen und durch dessen Reflexion die eigene Zeitlichkeit zu konstituieren. Für die Strukturierung zwischenmenschlicher Beziehungen relevant ist dabei das Moment des *Intervalls*, welches dem strategischen Handeln in der Zeit innewohnt. „[...] indem der Fluß [sic!] der Zeit markiert,

⁸⁴ Vgl. Nowotny, *Eigenzeit*, S. 42

⁸⁵ Ebd., S. 43

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 43f.

⁸⁷ Ebd., S. 147

unterbrochen, verlangsamt, beschleunigt, befristet oder terminisiert wird⁸⁸, lassen sich Beziehungen und Machtverhältnisse auf zwischenmenschlicher wie auf institutioneller Ebene etablieren, aushandeln, festschreiben, gestalten.⁸⁹

I.3 Medienbezogene Zeit-Konstruktion

Eine Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in Bezug auf Medien hat bisher nur am Rande stattgefunden. Mehrfache Hinweise darauf gab es bereits aus unterschiedlichen disziplinären Zusammenhängen. Faulstich definiert ein kommunikatives System dann als Medium, wenn es

„nicht nur institutionalisiert ist, Kommunikation regelhaft und sinngenerierend organisiert, auf spezifische Weise inszeniert, sondern wenn es als Vermittlungsmechanismus kultureller und sozialer Interaktionsprozesse gesellschaftlich *dominant* ist.“⁹⁰

Eine Zeitlichkeit der Medien betrifft einerseits die *Medienrealität* selbst – wie beispielsweise Zeitraffungen, -stillstände und -sprünge –, andererseits den *Medienprozess* – sowohl als Mediengeschichte, als auch im Sinne einer Verzeitlichung der subjektiven Wahrnehmung (wie etwa eine mediengebundene Konditionierung des Zeitgefühls).⁹¹ Die mediale Konstruktion von Zeit als Orientierungs- und Kontrollfunktion, sowie die Strukturierung des Alltags durch Programmangebot und Medienhandeln oder ästhetische Aspekte der Zeitinzenierung sind – hier beispielhaft angeführt – unterschiedliche Ansätze einer Auseinandersetzung.

Um das sich verändernde Zeitdenken unter der Bedingtheit medialer Formen zu veranschaulichen, sollen im Folgenden die Konzepte der medienstrukturellen Analyse, wie sie Vilém Flusser unternommen hat, sowie des medial bedingten Einflussfaktors der Beschleunigung, wie ihn Paul Virilio formuliert hat, und das sich hinsichtlich Vervielfältigung und ko-präsenter Gleichzeitigkeit umstrukturierende Zeitdenken nach Nowotny herausgearbeitet werden. Im Besonderen werden innerhalb dieser theoretischen Konzepte die Begriffe von zyklischer, linearer und fragmentierter Zeitlichkeit befragt. Ebenso relevant werden die Aspekte der Geschwindigkeit, des Akzidents und der Zeitnot. Aufbauend auf diese grundlegenden Betrachtungen soll nachfolgend eine Analyse der medialen und filmischen Temporalitäten der Internet-Plattform Youtube und beispielhafter Videoclips durchgeführt werden.

⁸⁸ Nowotny, *Eigenzeit*, S. 149

⁸⁹ Ebd., S. 146 ff.

⁹⁰ Faustich 1998, zitiert nach Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 27

⁹¹ Vgl. Faulstich/Steininger, *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*, S. 7

1.3.1 Medienstrukturen und Zeitdenken – Fläche, Linie, Punkt

Vilém Flusser postuliert eine von strukturell unterschiedlichen Codes geprägte okzidentale Kultur, welche er in einer Entwicklung von flächenhaften über zeilenhaften zu punkthaften Systemen verortet. Er spricht dabei von einem Übergang bildhafter in alphabetische und weiter in numerisch-komputierte Codes. Als Hintergrund für diesen Prozess nennt Flusser die „Einbildungskraft“, welche er als die „Fähigkeit zum Zurücktreten, zum Subjekt-werden, zum Existieren“⁹² definiert. Diese Einbildungskraft bezeichnet auch das Sichtbarmachen, die Speicherung und Kritisierbarkeit von 'Ersehenem' und Erlebtem, um als Orientierung für künftiges Handeln zu dienen. Die Welt ist ein unmittelbar und konkret erfahrbare Widerstand⁹³, welche durch das Zurücktreten von ihr den Stellenwert einer zu betrachtenden Erscheinung einnimmt. Die Speicherung des flüchtig Erfahrenen und 'Ersehenem' verlangt nach einer Kodifizierung, welche sich – Flussers Skizzierung zufolge – zunächst in der bildhaften, zweidimensionalen Darstellung zeige. Das Subjektive müsste dabei ins Intersubjektive übersetzt werden, birgt jedoch die Problematik, einerseits von Rezipierenden unterschiedlich interpretiert zu werden und andererseits gerade durch die Vermittlung zwischen Mensch und Welt den Zugang zu dieser zu verstellen.⁹⁴

Es ist der Vertrauensverlust zu den Bildern als geeignete Orientierung in der Welt gewesen, welcher die Entwicklung einer Kritik derselben in Form von Aneinanderreihung stilisierter Bilder (Piktogramme) und schließlich phonetischer Zeichen (Buchstaben) vorantrieb.⁹⁵ „Kritik der Bilder ist im Grunde ein Transkodieren von Fläche zu Zeile.“⁹⁶ Flusser identifiziert das lineare, eindimensionale Schreiben als maßgeblich für die damit neu entstehende historische Denkart der westlichen Kultur. Bilder zu beschreiben, aufzuzählen und zu erzählen bedeutet damit einen weiteren Schritt des Zurücktretens von der Welt.⁹⁷

Entscheidend in diesem Prozess ist der Übergang von einer szenischen Wahrnehmung der Welt zu einer historischen. Dieser Umstand ist insofern wichtig, als dadurch ein zeitliches Denken generiert wird. Durch die alphabetische Kritik des Bildhaften sind sowohl linear kausale Erklärbarkeit als auch historisches Bewusstsein vordergründig geworden. Flusser sieht hier die „Stimmung der ewigen Wiederkehr des Gleichen“ abgelöst von einer „Stimmung des linearen Fortschritts“⁹⁸. Er identifiziert damit eine Veränderung von zyklischer zu linearer Wahrnehmung in Korrelation mit dem Aufkommen von neuen Technologien, Naturwissenschaft und industrieller Revolution⁹⁹ und begründet diesen

⁹² Flusser, *Krise der Linearität*, S. 11

⁹³ Vgl. ebd., S. 10f.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 12

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 9f.

⁹⁶ Ebd., S. 13

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 13

⁹⁸ Flusser, *Krise der Linearität*, S. 23

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 19

Wandel vor allem mit den beschriebenen medienstrukturellen Entwicklungen. Als dem alphabetischen System auch Zahlen hinzugefügt wurden, dekonstruiert Flusser die weiteren Tendenzen, erlag es allerdings einem inneren Widerspruch:

„während die Buchstaben die Oberfläche des Bildes in Zeilen einteilten, zerbröckeln die Zahlen diese Oberfläche zu Punkten und Intervallen. Während das buchstäbliche Denken die Szenen zu Prozessen aufrollt, kalkuliert das Zahlendenken die Szenen zu Körnern.“¹⁰⁰

Obwohl sich beide Codes – buchstäbliche und numerische – als Kritik gegen den bildhaften wandten, begann das kalkulatorische Denken sich gegenüber dem schrifthaften durchzusetzen. Das Zahlendenken – technologisch bedingt durch die „Rechenmaschine“ – ist dabei nicht als aufzählend, sondern vielmehr als in Punktelemente fragmentierend und diese wieder zusammenzufügend, „komputierend“¹⁰¹ zu charakterisieren. Dieses abstrakte, nulldimensionale Denken – als weiterer Schritt zurück von der Welt – bringt wiederum eine neue Art der Einbildung, welche sich in Punkten kodifiziere, hervor.¹⁰²

Als Beispiel für diese Entwicklung führt Flusser die Apparatur der Kamera an, welche sowohl prozessuell als auch kalkulatorisch funktioniert. Fotos und Filme sind Übergangsphänomene, in welchen sich beide Formen der Einbildungskraft – „zweidimensionale Konkretionen aus nulldimensionalen Punkten und Intervallen“¹⁰³ – verbinden. Durch die Technologie der Computer und deren ProgrammiererInnen als Bildermachende, kommt schließlich die neue Denkart der Punkte und Intervalle (0-1) zum Ausdruck.¹⁰⁴

Gleichsam spannend und zu kritisieren ist Flussers abstraktes Konzept dieser Entwicklung von Fläche über Linie zum Punkt dahingehend, dass die Darlegung selbst sein lineares Denken einer vermeintlichen Entwicklung widerspiegelt. Sein Konzept entspringt einem historischen Denken, wohingegen seine Argumentation bruchstückhaft, scheinbar willkürlich und flüchtig ist – im dem Sinne, dass sie selten ins Detail geht und näher ausführt. Diese Aspekte zusammen gedacht verweisen allerdings wiederum auf die strukturelle Übergangssituation der alphanumerischen Struktur, wie er sie formuliert. Durch Technologien, wie die Kamera, scheinen Überlappungen und Veränderungen der unterschiedlichen Strukturen sichtbar zu werden. Auch wenn der Computer, als Inbegriff für das Kalkulatorische und Fragmentierte, zur dominanten Medienapparatur avanciert ist und damit Denkart mittlerweile erheblich strukturell beeinflussen mag, so muss dabei ebenso eine transzendente Gegenwart der anderen Strukturen – Bild und Schrift in punkthafter Form – mitgedacht werden.

¹⁰⁰ Flusser, *Krise der Linearität*, S. 21

¹⁰¹ Ebd., S. 23

¹⁰² Vgl. ebd., S. 24

¹⁰³ Ebd., S. 27

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 28

Das Konzept Flussers ist für die vorliegende Arbeit insofern relevant, als die Begriffe des Punkthaften und des Komputierens für die weitere Analyse operationalisierbar gemacht werden konnten. Damit liefert es spannende Ansätze als Argumente für den medienstrukturellen Einfluss auf das – sich aktuell verändernde – Zeitdenken. Indem mit dem Begriff des Komputierens eine fragmentierte Gegenwartserfahrung (Selektivität der Wahrnehmung in Aufmerksamkeitskämpfen oder grundlegender Differenz der Signifikation in Konstitutionsprozessen, vgl. Kapitel II. und III.) als mehrfach geteilt beziehungsweise punktuell und sich erst zu einer Fläche prozessierend formuliert werden kann, ist der Schluss zu ziehen, dass sich im Präsentischen diese beiden Aspekte überlagern. Husserls zuvor dargelegte Überlegung zur Auflösung der punktuellen Gegenwart in ein ausgedehntes Feld ist insofern zu problematisieren. Die Begriffe sind vielmehr (ineinander) zu verschieben. Nach Wolfgang Ernst finden Pro- und Retention, als prozessiertes Zeitfeld der gegenwärtigen Unmittelbarkeiten, in der Inszenierung von *real-time* ihren medialen Ausdruck.¹⁰⁵ Es kann daher angenommen werden, dass ein komputiertes Gegenwartsfeld im Medienkontext als ‚Echtzeit‘ repräsentier- und lesbar wird, wie an späterer Stelle zu analysieren sein wird. Eine diskursive Ausdehnung der Gegenwart vom Punktuellen zum Flächigen ist ebenso mit der Wahrnehmung einer ‚erstreckten Gegenwart‘, die auf Handlungsfähigkeit abzielt, zu befragen, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

1.3.2 Konzept der erstreckten Gegenwart

Während Flusser die Auflösung des linearen, historischen Denkens formuliert, indem ein medienstrukturell geformter Code einen anderen tatsächlich ablöst, argumentiert Nowotny mit einer Verschiebung und Neubewertung unterschiedlicher temporaler Strukturen. Die Konzeption eines offenen Zukunftshorizonts, als aufrechtzuerhaltende Differenz zwischen gemachter Erfahrung und Erwartungshorizont, ist – Nowotny zufolge – konstitutiv für den Fortschrittsglauben gewesen. Eine solche imaginierte Zukunft diene als Projektionsfläche, um alles, was in der Gegenwart keine Realisation fand oder unerwünscht war, in eine andere Zeit zu verlagern und hinauszuschieben. Allerdings liegt auch bei Beschleunigung des Strebens und Vor-Laufens eine vermeintlich glanzvolle, verbesserte Zukunft dabei immer außer Reichweite.¹⁰⁶ Nowotny ortet einen „erstaunlichen Gesellschaftswandel“¹⁰⁷, wenn sich – in Korrelation mit dem zusammenbrechenden Fortschrittsbegriff – die Perspektive dahingehend ändert, dass das Künftige durch ein darauf Zugreifen und Einwirken bereits in der Gegenwart zu entscheiden ist. In dem wachsenden Bedürfnis das Unvorhersehbare (wie etwa neue Innovationen oder beschleunigtes Tempo) unter Kontrolle bringen zu wollen, rückt die Zukunft an die Gegenwart heran. Zukunft sei Jetzt gestaltbar. Während Heidegger von einer

¹⁰⁵ Vgl. Ernst, Wolfgang, „Präsenzerzeugung. Wie Medienarchive unseren Zeitsinn ergreifen“, Quelle: www.zeitraumzeit.at/vortrag/ernst-zeitraumzeit.pdf, Zugriff: 29.12.2012

¹⁰⁶ Vgl. Nowotny, *Eigenzeit*, S. 50f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 60

Notwendigkeit spricht, den Zukunftshorizont und damit die Unvermeidbarkeit des Todes auszublenden, formuliert Nowotny eine Auflösung desselben unter dem Aspekt einer vermeintlichen Beeinflussbarkeit. Nowotny argumentiert, dass Zeit geschaffen wird, um mit Veränderungen umgehen zu können und weiters, dass Zeitkategorien umformuliert werden, um Verschiebungen des Zeitdenkens akzeptieren zu können. Da nun über Zukunft verfügt wird, als ob sie Gegenwart sei, nennt Nowotny diese neu entstehende Zeitkategorie die „erstreckte Gegenwart“¹⁰⁸.

In Nowotnys Analyse der zeitlichen Strukturen postuliert sie einen „tief verwurzelten Dualismus des Denkens und der Zeitwahrnehmung in geraden Linien oder in wiederkehrenden Bewegungen“¹⁰⁹, welcher sich in allen noch so unterschiedlichen und vielfältigen Zeitkonzepten finden lässt. Beispielsweise könnte die Lebenszeit von der Geburt bis zum Tode einerseits als gerade Linie vom Anfang bis zum Ende gedacht werden, andererseits als wiederkehrender Teil eines Kreislaufs. „Jede Konzeption von Zeit muß [sic!] die Idee des irreversiblen Wandels unterbringen und die Idee der Wiederholung [...]“¹¹⁰ In Bezug auf die Kategorie der erstreckten Gegenwart bedeutet dies, dass mit der schwindenden Bedeutung des Zukunftshorizonts auch dem linear ausgerichteten Zeitpfeil eine andere Bedeutung zukommt. Er wird nun aus vielen, wiederkehrenden Zyklen zusammengesetzt. Wenn Zyklizität das Wiederholende, Bekannte, Vorhersehbare beschreibt, so artikuliert Linearität das Noch-nicht-dagewesene, Irreversible, Strebende. Indem also Gegenwart nicht mehr nur als Sequenz einer geraden Linie zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern genauso als Bestandteil zyklischer Bewegungen gesehen wird, transzendieren sich in ihr die jeweiligen Eigenschaften, um gleichsam die Ungewissheit über das Bevorstehende zu verringern und die unmittelbaren Gestaltungsmöglichkeiten als Notwendigkeit anzuerkennen. Diese Gegenwart orientiert sich an den jeweiligen Eigenzeiten der Ereignisse und Prozesse, welche ein System mit bestimmter Verlaufskurve, Rhythmik und Lebenszeit konstituieren. Die Pluralität der Zeiten erhöht sich infolge dessen innerhalb der erstreckten Gegenwart.¹¹¹ Durch das Denken einer Oszillation zwischen geradlinigem Streben und zyklischer Wiederkehr, werden – unter Berücksichtigung der Eigenzeiten von Systemen – Unregelmäßigkeiten und Brüche erklärbar, gar sonst Unerwartetes vorhersagbar. Kontrolle, Stabilisierung und Prävention werden zur Prämisse der erstreckten Gegenwart; eingreifen, gestalten, koordinieren zu ihrem Handlungsparadigma.

„Die inhärente Spannung zwischen der Wiederholung, dem Verlangen, zu bekannten Mustern zurückzukehren, und der Erfindung als dem Verlangen, durch neue Variationen der Gewohnheit zu entkommen, prägt die symbolische Produktion ebenso wie die technische. Sie ist die Grundlage für die Komplementarität zwischen der Linearität und der Zyklizität.“¹¹²

¹⁰⁸ Nowotny, *Eigenzeit*, S. 53f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 55

¹¹⁰ Ebd., S. 59

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 56ff.

¹¹² Nowotny, *Eigenzeit*, S. 72

Nowotny geht hier – anders als Flussers Postulat einer grundlegenden Veränderung von einer flächigen Struktur, über eine lineare hin zur punkthaften – zunächst von einer Dichotomie der Zeitlichkeit aus. Die beiden Zeitstrukturen Zyklizität und Linearität bleiben als solche erhalten, werden allerdings nicht mehr getrennt voneinander gedacht, sondern führen durch ihr Ineinanderschieben in Zusammenhang mit dem Aspekt der variablen Eigenzeitlichkeit schließlich zu einer Vervielfältigung und Fragmentierung im Zeitdenken.

1.3.3 Mediengebundene Zeitmessung und soziale Disziplinierung

Nachdem die nordamerikanische Eisenbahngesellschaft angefangen hatte, das Land in Zeitzonen aufzuteilen, um Fahrpläne erstellen zu können, wurde im Jahre 1884 auf der Standardzeit-Konferenz in Washington eine einheitliche Weltzeit und deren Aufteilung in Zeitzonen festgelegt. Über die Telegrafie konnten diese standardisierten Zeitsignale übermittelt werden. Seit 1972 wird im ‚Internationalen Büro für Maß und Gewicht‘ in Paris (BIPM), aufgrund von mathematischen Daten aus den weltweit größten Messlaboratorien, die sogenannte Koordinierte Weltzeit *UTC* – durch eine Anpassung der Sonnenzeit mit der Internationalen Atomzeit – ermittelt.¹¹³ Besonders für die Entwicklung des Verkehrswesen und die zunehmende Industrialisierung ist diese Vereinheitlichung von Bedeutung. Ziel ist es, industrielle Abläufe unterschiedlicher Orte hinsichtlich einer effizienten Koordinierung in eine zeitliche Übereinstimmung zu bringen. Allerdings geht es nicht nur darum, für Produktions- und Arbeitsprozesse eine gleichsam gültige Zeit, sondern ebenso eine zeitliche Habitualisierung (z.B. Pünktlichkeit) aufgrund einer einheitlichen Zeitvorstellung zu etablieren.

„Die Weltzeit schuf eine weltweite, von den imperialen Mächten ausgehende Vertaktung der Zeit, der Gesellschaften und der Welt insgesamt. Sie war Voraussetzung für die im 19. Jahrhundert und vor allem dann im 20. Jahrhundert stattfindende Verdichtung und zeitliche Durchstrukturierung von urbanem Leben, industrieller Produktion, Arbeitsteilung, alltäglicher Lebensorganisation und nicht zuletzt der modernen Kriegsführung.“¹¹⁴

Durch Technologien und Medien sei „kulturelle Synchronisierung“¹¹⁵ und zeitliche Disziplinierung möglich geworden. Im Gegensatz zu der enormen Spannweite der zu errechnenden Zeitskala in der Physik, werden im sozialen Alltag ebenso Zeitbegriffe wie beispielsweise das temporal unbestimmte Narrativ ‚Es war einmal‘ oder die Bezeichnung einer unmittelbar wahrnehmbaren Gegenwart, neben einer Zeitlinie – anhand welcher zehntausend Jahre oder der Bruchteil einer Sekunde vorstellbar werden – evident.¹¹⁶

¹¹³ Die Atomzeit ergibt sich aufgrund einer Zeitnormalen, der SI-Sekunde. Für den Alltag ist jedoch eine Zeitskala relevant, die auf dem Sonnenstand basiert. Wegen geringfügiger Schwankungen der Erdrotation und des Umlaufs der Erde um die Sonne, verlaufen Sonnenzeit und Atomzeit nicht synchron. Mittels Einfügen von Schaltsekunden werden diese Zeitskalen miteinander zur Weltzeit koordiniert. Vgl. <http://www.ptb.de>, Zugriff: 30.12.2012

¹¹⁴ Hicketier, „Synchron“, S. 114

¹¹⁵ Ebd., S. 114

¹¹⁶ Vgl. Nowotny, *Eigenzeit*, S. 14f.

Kulturelle Veranstaltungen, welche der Unterhaltung, Entspannung und Zerstreuung dienen, wurden zunächst nicht als Zeitgeber verstanden. Gleichwohl wurde eine zeitliche Disziplinierung – wie Hickethier darlegt – durch die Unterhaltungsangebote vorangetrieben, wie beispielsweise in Form von festgelegten Beginnzeiten in Kino und Theater oder zeitlich fixierter Programmstruktur im Rundfunk. Mit dem Verweis auf Radio und Fernsehen zeigt Hickethier weiters, dass die mediale Ubiquität einen – sich steigernden – Eindruck allumfassender Zugänglichkeit suggeriert. Diese potentiell permanente Nutzbarkeit von Informations- und Unterhaltungsangeboten trägt dazu bei, dass sich Beschleunigung und Hektik zu charakteristischen Merkmalen der Moderne entwickelt haben. Insbesondere mit der Durchsetzung des Computers und des Internets wird die wachsende Diskrepanz zwischen Anspruch auf Zeitersparnis und real geschaffener, freier Zeit sichtbar: die Reduzierung der erforderlichen Zeit zur Informationsvermittlung steht einem steigenden Zeitaufwand für das Einarbeiten in sich immer schneller erneuernde Medientechnologien und für die Nutzung der sich rasant vervielfältigenden Angeboten gegenüber. Eine zeitliche Produktionseffektivität erzeugt also freie Zeit, die es wiederum durch den Gebrauch von Medien in dieser Freizeit zu vernichten gilt. Angebote der Ablenkung und Beschäftigung treten anstelle von Langeweile und Leerlauf, um den sozialen Frieden zu erhalten, Gesellschaft zu stabilisieren und den Status Quo zu erhalten.¹¹⁷

Das Bedürfnis, das eigene Zeitempfinden mit dem Takt der gesellschaftlichen Zeit in Übereinstimmung zu bringen, verstärkt sich – so Hickethier weiter – durch die gesellschaftliche Integrationskraft der Medien, welche nicht nur inhaltlicher, sondern vor allem struktureller Natur sei. Mittels der technischen Apparaturen der Zeit zu kommunizieren heißt daher, an die Gesellschaft angeschlossen zu bleiben. Eine Vertaktung, im Sinne einer auf Regelmäßigkeit beruhender Strukturierung, vollzieht sich durch die festgelegten Zeiten des Sendeprogramms im Rundfunk.

„Die Nachrichten mit der pünktlichen Zeitangabe stellen damit nicht nur eine zeitliche Ankoppelung [...] [des/der RezipientIn, Anm.] an die gesellschaftliche Normzeit dar, sondern bilden auch immer wieder eine Art Rückkehr aus der Welt der medial erzeugten Phantasien und Wünsche in die Welt der medial ausgestellten gesellschaftlichen Realität.“¹¹⁸

Hickethier postuliert dabei den Inhalt der Nachrichten und Sendungen als nachrangig. Ausschlaggebend ist das bei dem/der RezipientIn erzeugte Gefühl, mit dem gesellschaftlichen Leben verbunden, in die gesellschaftliche Zeit miteinbezogen zu sein.

1.3.4 Problem der Gleichzeitigkeit

Trotz aller Vermittlung von Schnelligkeit, neuer Wahrnehmbarkeit von vermeintlich Gleichzeitigem und Möglichkeiten der Zeitgestaltung – stellt Nowotny klar – könnten Technologien allein niemals

¹¹⁷ Vgl. Hickethier, „Synchron“, S. 115f.

¹¹⁸ Ebd., S. 120

Zeit an sich herstellen. In der Interaktion zwischen Menschen bilden sie funktionale und symbolische Koordinationsmechanismen, die soziale Prozesse wiederum mitbestimmen, indem sie kanalisieren, lenken, erleichtern und daher nie neutrale Werkzeuge sind. Durch Lern- und Aneignungsprozesse inkorporieren die Individuen unterschiedlicher Gesellschaften ihre jeweiligen Technologien, indem sie zur habitualisierten Lebensform und quasi externen Sinnesorganen werden.¹¹⁹

„Über die Technologie verändert sich die Beziehung der Menschen zueinander, über sie läßt [sic!] sich aber auch ein neues Verhältnis zwischen Eigenzeit und der sozialen Zeit, die verbindet, herstellen.“¹²⁰

Als problematisch, hinsichtlich einer gleichzeitigen Wahrnehmbarkeit unterschiedlicher Zeitstrukturen, erachtet Nowotny weniger ein temporales Nebeneinander von beispielsweise ganz langer Dauer, im Sinne von Geschichtszeit, und ganz kurzer Dauer, im Sinne eines kurzfristigen Gewährwerdens von Gegenwart, sondern vielmehr jenes Spannungsverhältnis von öffentlicher, Gleichzeitigkeit suggerierender Weltzeit und subjektiver Lokalzeit. Die von Nowotny postulierte subjektive, lokale Eigenzeit sieht sich mit einer umfassenden Weltzeit konfrontiert. Diese vermeintlich gleichzeitige, globale Zeit wurde mittels Kommunikationstechnologien subjektiv nachvollziehbar, der gemeinsame ko-präsente Fluss erlebbar, wodurch erst eine Rückbezüglichkeit auf die eigene, zu gestaltende, unterschiedlich dynamisierte Zeit offenkundig wurde.¹²¹ In Bezug auf die Entstehung einer solchen Gleichzeitigkeit, im Sinne einer synchronisierten Zeit, stellt Nowotny heraus: „Sie ist zunächst mit der räumlichen Ausdehnung staatlicher Herrschaft verknüpft, dann mit der ökonomischen des Marktes und schließlich mit jener der Technologien.“¹²² Aus der technologischen Möglichkeit beschleunigter Datenübertragung resultiert eine unmittelbar erfahrbar gewordene Steigerung der Geschwindigkeit im gesamtgesellschaftlichen Leben.

Nowotny versteht technischen Wandel diesbezüglich als „beschleunigte Abfolge sozialer Veränderungen“¹²³. In diesem Geschwindigkeitsrausch der sich verringernden sozialen Distanzen und verändernden Gewohnheiten, besteht die Gefahr allerdings darin, zu übersehen, wie die neuen Technologien nicht unbedingt die euphorisch gefeierte Befreiung gebracht hätten, sondern vielmehr dabei sind, Machstrukturen und bestehende Ungleichheiten zu perpetuieren. Sie thematisiert den Mechanismus des sozialen Ausschlusszwangs durch die Vermittlung des Gefühls von Gleichzeitigkeit.¹²⁴

¹¹⁹ Vgl. Nowotny, *Eigenzeit*, S. 40f.

¹²⁰ Ebd., S. 42

¹²¹ Vgl. ebd., S. 20ff.

¹²² Ebd., S. 24

¹²³ Nowotny, *Eigenzeit*, S. 27

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 27ff.

„Dem Druck der Gleichzeitigkeit ausgesetzt zu sein, wie dies angesichts des Entwicklungsschubes durch die modernen Telekommunikationstechnologien geschieht, bedeutet des Rechtes auf eigene Entwicklungsgeschwindigkeit verlustig zu gehen.“¹²⁵

In dem Maße, wie die pluralen Privatzeiten eingenommen werden von der öffentlichen Zeit, es eine ökonomische und soziale Notwendigkeit zur Zugehörigkeit wird, die eigene Zeit ständig präsent, öffentlich verfügbar und damit temporal angepasst zu halten, werden die Langsamern sozial zurückgelassen.

Hickethier unterscheidet zwei unterschiedliche, mediengebundene Aspekte von Gleichzeitigkeit. Neben der beschriebenen kulturellen Synchronisierung, durch die gleichzeitige, gemeinsame Erfahrbarkeit derselben Medien- und Unterhaltungsprodukte, gibt es auch auf medienästhetischer Ebene die Möglichkeit der gleichzeitigen Wahrnehmung eines Ereignisses, in Form einer Live-Übertragung. Es ist die Suggestion der Teilhabe und des unmittelbaren Dabeiseins durch solche Live-Erlebnisse, welche die Annahme eines weltumspannenden gemeinsamen Zeit-Raums bestärkt und daher eine Faszination ausstrahlt.¹²⁶ Diese potentielle und realisierte Gleichzeitigkeit und Vergegenwärtigung (auch bei vorproduzierten Medienprodukten) erzeugt eine mediale Betonung und Ausdehnung der Gegenwart. Die medienästhetische Gestaltung von Zeit – wie Schnittfolge, Dramaturgie und Erzähltempo – basiert dabei immer auf der einvernehmlichen Gewissheit eines unaufhebbaren, homogenen Zeit-Raums.¹²⁷

1.3.5 Beschleunigung und akzidentale Unterbrechung

Wenn Veränderungen und Bewegungen – also Wandlungen im mehrfachen Sinne – auf Zeit verweisen, oder anders ausgedrückt, erst durch zeitliches Denken greifbar werden, so sollen im Folgenden die Aspekte der Geschwindigkeit und Beschleunigung mit Paul Virilio, in Hinblick auf Techniken des Transports jeglicher Art, befragt werden. Er ortet beschleunigte Transportmöglichkeiten sowohl von Körpern als auch von Daten und stellt heraus, dass „jede Technik [...] ein spezifisches Akzidens, einen spezifischen Unfall [produziert, provoziert und programmiert].“¹²⁸ Insofern ist Geschwindigkeit – und besonders die technologisch bedingte – als eine Form von Gewalt zu begreifen. Die Dimension des Unfalls verweist dabei einerseits auf ein bestimmtes Verhältnis zum Tode und andererseits auf eine bestimmte Art des Unterbrochen-Werdens. Virilio fasst den Tod als Akzidens und Unterbrechung des Wissens auf und dimensioniert ihn in unterschiedlichen Größenordnungen. Der körperliche Tod ist dabei die wohl längste Unterbrechung, allerdings formuliert er auch kleinere, wie den Schlaf und die Bewusstlosigkeit oder die technologisch Bedingte. „Lebendiges und Bewußtes [sic!], Hier und Jetzt

¹²⁵ Nowotny, *Eigenzeit*, S. 35

¹²⁶ Zum Begriff der *liveness* nach Philip Auslander siehe Kapitel III.2.2

¹²⁷ Vgl. Hickethier, „Synchron“, S. 119f.; und siehe Kapitel III.2

¹²⁸ Virilio, „Technik und Fragmentierung“, S. 72

gibt es nur, weil es unendlich viele kleine Tode, kleine Unfälle, kleine Risse gibt [...].¹²⁹ Unterbrechungen strukturieren das Bewusstsein, wobei die Technik dabei einen neuen Stellenwert erhalte. Sie „unterbricht uns bloß anders.“¹³⁰ Virilio formuliert innerhalb seiner Auseinandersetzungen mit Beschleunigung, den Körper als mit seiner Geschwindigkeit identifiziert. Man geht von einem Bewegungszustand in einen anderen über, während Geschwindigkeit und Beschleunigung dabei üblicherweise unbeachtet bleiben. „[...] mein Leben, meine Biographie, das alles sind Geschwindigkeiten.“¹³¹ Virilio verwendet hier den Begriff Geschwindigkeit für all jene Phänomene, die im Rahmen dieser Arbeit als *temporal* charakterisiert werden sollen – physiologische Zeit, begrenzte Lebensdauer und Bewegung des Körpers, beispielsweise.

Virilio argumentiert, dass man übergehen kann von dem Denken einer kontinuierlichen Einheitlichkeit zu Begriffen der collageartigen, ja ungeordneten, transhistorischen Fragmentiertheit. „Wir befinden uns schon in der Zeit der Mikro-Erzählungen, der Kunst des Fragments.“¹³² Durch die neuen Technologien verlagert sich der Akzidens vom Körperlichen auf das Zeitliche. Unser Sehen, wie unser Bewusstsein, gleicht einem Montageeffekt – es ist ein Zusammensetzen aus Bruchstücken und divergierenden Zeitlichkeiten.¹³³

Deutlichkeit und Bewegtheit des Wahrnehmbaren, des Bildes, sind je nach Geschwindigkeit und Distanz radikal verschieden, stellt Virilio in Hinblick auf das Moment der Nähe heraus. Bei hoher Geschwindigkeit und Nähe erscheinen Bilder förmlich als vorbei rasend, während bei ähnlich hohem Tempo und größer werdender Distanz diese Bilder immer ruhender und statischer wirken.¹³⁴ Extreme Geschwindigkeit meint auch, in Bezug auf ein ruhendes Anderes, eine sich rasant erhöhende Distanz. Hinsichtlich einer beschleunigten Datenübertragung im Internet beispielsweise verweist die Überwindung großer Entfernungen allerdings auch auf eine dadurch woanders erzeugte Unmittelbarkeit. Anders ausgedrückt, vermittelt eine quasi sofortige Bild- und Tonübertragung einen reduzierten Raum und eine erhöhte Nähe zwischen zwei vergleichsweise unbewegten, gegenwärtigen Subjekten an entfernten Orten.

Virilio bedient – ähnlich Flusser – eine abstrakt strukturelle Denkart, wenn er postuliert, dass mit zunehmender Geschwindigkeit der Transportmittel, die Geradlinigkeit aufgetaucht ist. Bilder, Orte, Punkte verschwimmen mit ihr zu vorbei ziehenden Strichen.¹³⁵ Um Virilios Postulat an dieser Stelle aber weiterzudenken und zu präzisieren, soll anstatt von Bildern als punkthaft – mit Flusser – von

¹²⁹ Virilio, „Technik und Fragmentierung“, S. 75

¹³⁰ Ebd., S. 75

¹³¹ Virilio, „Fahrzeug“, S. 48

¹³² Virilio, „Technik und Fragmentierung“, S. 76

¹³³ Ebd., S. 76 ff.

¹³⁴ Virilio, „Fahrzeug“, S. 49

¹³⁵ Ebd., S. 50

Bildern als flächig ausgegangen werden. Weiters erscheint es naheliegend, ebenso Virilios zuvor dargelegtes Konzept des Akzidens heranzuziehen. Sprechen wir zunächst also von einer *ununterbrochenen, ungebrochenen* Bewegung hoher Geschwindigkeit, ergibt sich ein Übergang von Fläche zu Strich. Demgegenüber allerdings zeigt der unterbrochene, akzidentale Ablauf tatsächlich flüchtige Fragmente. Mit dem Konzept des zersplitternden Akzidens muss also vielmehr vom Übergang des Striches zum Punkthaften gesprochen werden. Mit Flusser gesprochen ergibt sich damit die neue Form der ‚Einbildung‘. Denn im Rausch der Flüchtigkeit und Fragmentierung prozessiert sich der transzendente Eindruck einer Verwobenheit von Gleiten und Flimmern. Aus medienästhetischer Sicht ist die Filmmontage dafür ein geeignetes Beispiel, welches Virilio selbst – metaphorisch für ein verändertes Zeitdenken – herangezogen hat.

Sandbothe/Zimmerli kritisieren sowohl apokalyptische Ansätze digitaler Zeitregime – wie von Virilio formuliert –, als auch medien-euphorische Visionen – nach Flusser – aufgrund ihrer methodischen Unschärfe.¹³⁶ Durch die Ausblendung von „konkreten Zeitigungsformen und basalen Zeitigungsstrukturen der Menschen, die mit den medialen Maschinen nach wie vor auf Ebene analoger Wahrnehmungsverhältnisse umgehen [...]“¹³⁷, bleiben die beobachtenden Menschen und ihre Zeitwahrnehmung unberücksichtigt.

Derrick de Kerckhove verortet – wie Sandbothe darlegt – die kommunikationstechnologisch geprägte Gesellschaft an einem Umschlagspunkt, an dem sich „die Grundstrukturen [des] Wahrnehmungsgefüges neu konstellieren“¹³⁸. Tele-technologische und audiovisuelle Apparaturen übermitteln Daten und Informationen innerhalb von Pico- und Nanosekunden, wodurch eine Welt entsteht, in der sich räumliche Distanzen zunehmend auflösen. Daraus ergibt sich ein „neue[s] elektronische[s] Raum-Zeit-Geflecht“¹³⁹, ein Weltverhältnis, welches einer vor der Antike bestehenden Raum-Zeiterfahrung gleicht und die neuzeitliche Trennung vom absoluten, unendlichen Raum und der gerichteten, irreversiblen Zeit aufhebt. De Kerckhove spricht dabei von einem „Kollaps des Intervalls“¹⁴⁰, einer für die visuelle Wahrnehmung zu schnell gewordene Welt, die daher nach einer Wiederentdeckung der Taktilität verlange, denn: „Sobald Informationen extrem komplex werden, von unterschiedlichen Quellen zur gleichen Zeit kommen, ist es oft einfacher, sie zu ‚fühlen‘ als zu versuchen, sie zu verstehen.“¹⁴¹ Medien wie das Fernsehen oder das Internet wecken, so de Kerckhove weiter, neben anderen das psychologische Bedürfnis nach Berührbarkeit und Interaktion. Spannend wird die Annahme vom Bedürfnis nach Taktilität auch dann, wenn man mit einer Erzeugung von vermeintlicher Authentizität ein Gefühl der Nähe herstellen möchte. Die Euphorie über das

¹³⁶ Vgl. Sandbothe/Zimmerli, *Zeit – Medien – Wahrnehmung*, S. VII

¹³⁷ Sandbothe, „Mediale Zeiten“, S. 6

¹³⁸ Ebd., S. 13

¹³⁹ Ebd., S. 13

¹⁴⁰ De Kerckhove 1993, S. 144 zitiert nach Sandbothe, „Mediale Zeiten“, S. 14

¹⁴¹ Ebd.

„authentisch-echte“, präsente Gegenüber am anderen Ende der Kommunikationsleitung, spiegelt die Sehnsucht nach Berührbarkeit und Unmittelbarkeit. Allerdings kritisiert Sandbothe diese Euphorie über die Befreiung der virtuellen, interaktiven Welt von seiner visuellen Fixierung und die vermeintliche Lehre über neue Aspekte der Realitätskonstitution durch den Tastsinn. Spätestens mit dem Simulierbarwerden¹⁴² des Tastsinns wird die Evidenz des Taktilen wiederum infrage gestellt. Denn Virtual Reality versucht gerade dort Berührung zu ermöglichen, wo Rezipierende körperlich *nicht* sind.¹⁴³ Die beschleunigte Geschwindigkeit scheinbar unmittelbarer Datenübertragung bedient dieses simulierbar gewordene Bedürfnis und die Konstruktion von Nähe und direkter Verbundenheit.

1.3.6 Präsenz, Partizipation und Zeitnot

Christian Stegbauer beschreibt das Internet als einen Raum sozialer Prozesse. Gleichzeitige Anwesenheit und raumzeitliche Verortung dienen dabei als Strukturierungselemente für die Herausbildung sozialer Beziehungen. Er stellt heraus, dass im Internet unterschiedliche Räume zwar auf einer Ebene der Erreichbarkeit liegen, die tatsächliche Nutzung allerdings größtenteils in Verbindung mit dem sozial definierten Raum und der darin vorhandenen Infrastruktur außerhalb steht. Durch eine ungleiche globale Verteilung der benötigten Technik (die meisten Computer- und Internetzugänge liegen in Europa und den USA) oder die Bildungsunterschiede in Bezug auf Mehrsprachigkeit, sind die Beteiligungsmöglichkeiten einer Elite vorbehalten.¹⁴⁴ „[...] Ausschlüsse entstehen an ähnlichen Grenzen wie im Raum außerhalb des technischen Netzes auch.“¹⁴⁵ Bevor interpersonale Kommunikation im Internet stattfindet, konstituieren sich die Kontakte größtenteils schon zuvor im jeweiligen Sozialraum. Gerade Netzwerk-Communities setzen erst an bereits bestehenden Beziehungen an und werden dann, mit gelockerten Voraussetzungen für eine Bekanntschaft hinsichtlich Alter, Geschlecht und raumzeitlicher Verortung, weiter ausgebaut.¹⁴⁶

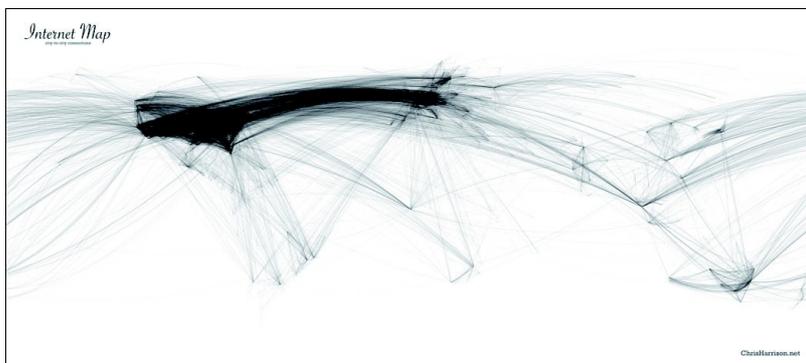


Abb. 1 Visualisierung der weltweiten Internet-Verbindungen (Stand 2011),
Quelle: <http://chrisharrison.net/index.php/Visualizations/InternetMap>, Zugriff: 3.1.2013

¹⁴² Zum Begriff des Simulakrum vgl. Baudrillard, *Agonie des Realen*, S. 14 f.

¹⁴³ Sandbothe, „Mediale Zeiten“, S. 15f.

¹⁴⁴ Vgl. Stegbauer, „Raumzeitliche Struktur im Internet“, S. 5f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 7

¹⁴⁶ Stegbauer, „Raumzeitliche Struktur im Internet“, S. 7f.

Michael Beuthner problematisiert die Korrelation von Anschlussunterschieden an eine globale Gleichzeitigkeit, Notwendigkeit permanenter Präsenz und Beschleunigung mit drastischeren Worten. „Der Heilige Gral des 21. Jahrhunderts ist die große digitale Vereinigung der Teletechnologien zur universellen, multimedialen Jetzt-Sofort-Alles-Maschine.“¹⁴⁷ Er umreißt damit die glänzenden und glatten Zukunftsvisionen, welche von weltweiter Direktkommunikation bis hin zur Konstruktion des kybernetisch-humanoiden Organismus reichen. In der Welt des „homo connectus“¹⁴⁸ ist die Computerisierung ein ökonomischer Imperativ geworden und es gibt nur mehr die Wahl zwischen Zurückbleiben oder Überholen.

„Handy, Laptop, Fax, E-Mail etc. werden zu Symbolen nicht nur dafür, dass die individuelle, subjektive Eigenzeit zur jeder Zeit anschließbaren öffentlichen wird, sondern ist gleichsam Prestige-Aushängeschild der Schnellen.“¹⁴⁹

Computeranphabetismus und Langsamkeit werden zu sozialen Ausschlussfaktoren, woraus ein Zwang zur aktiven Teilnahme resultiert. Was Hickethier zuvor als Bedürfnis zum sozialen Anschluss formulierte, sieht Beuthner als gesellschaftliches Erfordernis. Er argumentiert, dass die weltweite Installation technischer Apparaturen – als Basis für eine globale Gleichzeitigkeit – zu einer Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Recht auf eigene, subjektive oder traditionelle, kulturell verankerte Entwicklungsgeschwindigkeit führt. Diese Illusion einer umfassenden Gleichzeitigkeit und das Gebot der Effizienzmaximierung – am Markt, in der Informations- und Datenvermittlung, wie im ‚Zeitmanagement‘ – verbinden sich zu einem stillschweigend Einzug haltenden Zeitcredo. Die Möglichkeit auf ‚Knopfdruck‘ im Moment der Gegenwart potentiell immer mehr tun und erleben zu können, mache Medien-UserInnen zu „Junkies des omnipräsenten Jetzt-Augenblicks“¹⁵⁰. In Rekurs auf Nowotny legt Beuthner dar, dass diese Grenzenlosigkeit des Möglichen, welche durch die Technologien der modernen Kommunikationsmittel erfahrbar wird, die eigene unabänderliche und begrenzte Lebenszeit bewusst macht. Der Mangel an Zeit dafür, womit man als MediennutzerIn freie Stunden und Tage verbringen *könnte*, wird deutlich.¹⁵¹

An dieser Stelle lässt sich die Frage aufwerfen, inwiefern aus diesem technologisch begründeten Zeitnot-Paradoxon ein neuerlicher Widerspruch auf zeitkonzeptueller Ebene resultiert. Wenn innerhalb der, mit Nowotny angenommenen, erstreckten Gegenwart eine unbewältigbare Zeitnot auftritt, drängt es sich dann nicht geradezu auf, alles potentiell Erfahrbare wiederum in eine Zukunft, gar in ein ‚anderes Leben‘ aufzuschieben? Nicht umsonst boomen Zeitbewältigungsstrategien, im Sinne von Übungen zur Gewährwerdung eines Jetzt-Augenblicks, um ein Getriebensein zu überwinden, und von Konzeptionen möglicher Wiedergeburten als Ausdehnung des Erlebnishorizontes. Es gleicht ebenso

¹⁴⁷ Beuthner, „Die Illusion der Gleichzeitigkeit und das Zeitnot-Paradoxon“, S. 131

¹⁴⁸ Ebd., S. 131

¹⁴⁹ Ebd., S. 138

¹⁵⁰ Ebd., S. 132

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 145f.

einem Aufruf zur Gegenbewegung, wenn Beuthner – um in einer Hochgeschwindigkeitsgesellschaft nicht die Orientierung oder das individuelle Zeitempfinden zu verlieren – den Zeitgewinn als Chance zur Langsamkeit postuliert.¹⁵² Entgegen einer wiederum zeitlich zu gestaltenden Freizeit, zeichnen sich Muße und Entschleunigung durch eine gleichgültige Haltung gegenüber der öffentlichen Zeit aus.

I.4 Zwischen Universalzeit und Eigenzeit

I.4.1 Zusammenschau der Begriffe

Die unterschiedlichen Begriffe und Konzepte von Zeit sollen an dieser Stelle schließlich zusammengefasst dargelegt werden, um eine Grundlage für die weiteren Überlegungen dieser Arbeit zu bilden.

Mit dem Begriff *Universalzeit* wird ein absoluter, von Raum und subjektiver Zeit abgekoppelter Fluss gedacht. Wie oben ausgeführt, wurde sichtbar, dass diese Vorstellung von Zeit sowohl physikalisch als auch philosophisch und soziologisch ausgehebelt werden kann. Im medienwissenschaftlichen Diskurs gibt es einerseits mit Hickethier den Ansatz, dass durch die Konstruktion temporaler Illusionsräume die Alltagswahrnehmung von Zeit, welcher dieses Konzept immer noch zugrunde liegen würde, gleichsam festgeschrieben und transzendiert wird. Andererseits sieht Sandbothe demgegenüber – gerade durch die medientechnologische Gestaltungsmöglichkeiten von Zeitlichkeit – ein, in Hinblick auf aktive Modulierbarkeit, verändertes Denken von Zeit und eine Ablösung von einer als absolut gedachten Universalzeit auch in der Alltagswahrnehmung. Ebenso mit dem Konzept der erstreckten Gegenwart von Nowotny und der darin beschriebenen Möglichkeit, auf Zeit anders zugreifen zu können, konstituiert sich eine grundlegend neue Zeitwahrnehmung hinsichtlich Gestaltbarkeit und Subjektivierung.

Der Begriff der *Weltzeit* ist vor allem im Kontext technologisch institutionalisierter Gleichzeitigkeit und sozialer Synchronisierung durch Vertaktung zu verstehen. Er ist daher als mediengebunden und innerhalb von globalen Ermächtigungsstrukturen zu definieren.

Die *Lebenszeit* bezieht sich vordergründig auf die eigene Körperlichkeit, durch welche Bewegung und Wandelbarkeit, ja Lebendigkeit spürbar wird. Sie definiert sich in Ausrichtung auf einen ausgeblendeten Tod und der Unmöglichkeit die eigene Geburt zu erinnern. Erst durch Strukturierung im Sinne von Unterbrechung der Bewegung, wird ein existenziales Da-Sein bewusst, das sich wiederum in einer permanenten Präsenz situiert.

¹⁵² Vgl. Beuthner, „Die Illusion der Gleichzeitigkeit und das Zeitnot-Paradoxon“, S. 149f.

Als sowohl subjektbezogen wie systemimmanent kann die *Eigenzeit* begriffen werden. Sie wohnt jedem Ereignis, Produkt und Subjekt inne und ist durch strukturell bedingte Unterschiedlichkeit der Rhythmen, Brüche, Lebenszeiten, Empfindungen und Lokalität charakterisiert. In Hinblick auf die subjektbezogene Eigenzeit kann eine temporale Collage im Sinne einer Fragmentierung der eigenen Biografie und Identität formuliert und die These einer Widerspiegelung in der Selbsterzählung aufgestellt werden. Durch die Bezüglichkeit innerhalb der medial vermittelten Weltzeit entsteht ein Bewusstsein von der Ko-Präsenz unterschiedlicher Eigenzeiten. Für die Aushandlung der eigenen Zeitlichkeit ist die *andere* Zeit, sowohl im Sinne von Weltzeit wie von Eigenzeit der/des Anderen, dabei von wesentlicher Relevanz.

Obwohl mediengebundene Weltzeit eine Taktung vorgibt und damit eine zeitlich-kooordinierte Abgestimmtheit postuliert, ist der Begriff *Gleichzeitigkeit* in der vorliegenden Arbeit nicht mit Synchronizität gleichzusetzen. Mehrere Eigenzeiten können als gleichsam präsent, jedoch nicht als synchron ablaufend, verstanden werden. Medienästhetische Vermittlung von Unmittelbarkeit durch Inszenierung von Live-Sendungen und Strategien der Vergegenwärtigung in unterschiedlichen Medienformaten bedienen allerdings den Eindruck vermeintlich synchroner Gleichzeitigkeit. Der Begriff soll hier verschoben werden und auf eine ko-präsente Situiertheit verweisen.

An dieser Stelle werden schließlich die unterschiedlichen Auffassungen des Begriffs *Intervall* nochmal aufgegriffen und einander gegenüber gestellt, um sie für die folgenden Analyse in Hinblick auf unterschiedliche Aspekte der temporalen Strukturierung und Sequentialisierung operationalisierbar zu machen. Indem Flusser das Intervall 0-1 als mathematische Grundlage der programmierten Computerstruktur begreift, formuliert er eine fortlaufende Teilbarkeit in Punkte, die damit systemimmanent und schließlich bewusstseins-strukturierend ist. Das Intervall bei Nowotny ist demgegenüber als Bestandteil sozialer Aushandlung von Temporalitäten zu verstehen. Im strategischen Zeit-Handeln werden temporale Sequenzen erstellt, um eigene und andere Zeiten koordinieren, differenzieren oder verknüpfen zu können. Das zeitlich Fragmentierte wird dabei erzählbar, erinnerbar und wirkt – sowohl durch Mechanismen der Differenzierung, wie der Prozessierung – identitätsbildend. Virlios Strukturierung des Bewusstseins in Bruchteile artikuliert sich durch das Moment des Akzidents und wird im Postulat der montageartigen Selbsterzählung weitergeführt. Im Hinblick auf eine für die visuelle Wahrnehmung zu schnell gewordene Welt, welche sich innerhalb von Pico- und Nanosekunden prozessiert und vorbei rauscht, muss – de Kerckhove zufolge – das strukturierend wirkende Intervall schließlich kollabieren.

1.4.2 Versuch einer transdisziplinären Zeit-Definition

Den dargelegten vielfältigen Befunden zufolge, wird Zeit in unterschiedlicher Form erfahrbar – als Zeitmessung in bestimmter Richtung, als Puls und Atem des Körpers, als Erinnerung und Erwartung, sowie als soziale Konvention. Ein einseitiger Reduktionismus des Zeitbegriffs erweist sich als unzureichend und unangemessen. Steininger schließt dahingehend, dass sich vielmehr ein „komplexes Netzwerk von Zeitrhythmen [abzeichnet], in dem sich physikalische, biologische, psychologische und soziale Prozesse überlagern und beeinflussen.“¹⁵³ Auch Sandbothe formuliert im Anschluss an seine Analyse hinsichtlich einer radikalen und verzeitlichten Zeitpluralisierung schließlich folgenden Definitionsrahmen: Es sei möglich, „die Einheit der Zeit als ein komplexes Netzwerk, d.h. als transversale Verflechtung und horizontale Relationierung pluraler Eigenzeiten zu konzipieren.“¹⁵⁴

Flusser wagt darüber hinaus einen provokanten Blick auf die vermeintlich weitreichenden Konsequenzen, die eine solche strukturelle und zeitliche Wahrnehmungsveränderung mit sich bringt. Er konzipiert eine neu entstehende Wahrnehmung „wogender Felder“¹⁵⁵, in denen sich Punkte, Fragmente bewegen und temporär zusammensetzen. Dafür nennt er Beispiele aus der Astronomie, der Biologie, der Psychologie, der Identitäts- sowie der Kultur- und Gesellschaftsbildung. Charakteristisch sei für all diese Bereiche, dass nicht mehr lineare Kausalketten gedacht werden, sondern vielmehr ein Chaos, aus dem das fragmentierte Wahrgenommene erst zu einer zusammengesetzten Wirklichkeit prozessiert werde. Die kulturellen Werte verschieben sich damit in Richtung Kreativität, im Sinne von Kombinieren und Kalkulieren von Informationen.¹⁵⁶

Im Anschluss an die hier diskutierten Ansätze wird Zeit im Kontext dieser Arbeit nicht als absolut-universale und homogene Gegebenheit gedacht. Wenn Wissenschaften und Alltagskonzepte als selbst kulturell, (medien-)technologisch und zeitlich situiert begriffen werden und sich daraus die Frage nach Zeit in bestimmter Weise stellt, so dient auch das vorliegende Konstrukt für die folgende medienwissenschaftliche Analyse als temporär gültig. Definiert wird Zeit vorläufig als relationale Verflechtung und Überlagerung pluraler Eigenzeiten, in welcher zyklische, lineare und fragmentierte Strukturen, innerhalb unterschiedlicher Rhythmen und Geschwindigkeiten gleichsam präsent, ineinandergreifen. Die Wahrnehmung derselben oszilliert dabei zwischen Selbstbezüglichkeit und Gestaltbarkeit, sowie einer technologisch, medialen und sozial bedingten Synchronisierung aufgrund bestehender Machtverhältnisse.

¹⁵³ Steininger, „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie“, S. 26

¹⁵⁴ Sandbothe, „Die Verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, S. 19

¹⁵⁵ Flusser, *Krise der Linearität*, S. 31

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 31ff.

II. SUBJEKT

II.1 Zersplitterung, Dezentrierung und Kreation

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern Verweise auf eine strukturelle Zeitlichkeit innerhalb unterschiedlicher Konzepte der Subjektkonstitution evident werden. Der Annahme, sich selbst mittels medialer Darstellungen unter Rekurs auf eine vermeintliche Authentizität inszenieren zu können, muss die Auseinandersetzung mit Vorstellungen und Bildern des Selbst zugrunde liegen, auf die diese Inszenierungen jeweils verweisen. Als temporaler Schlüsselbegriff soll an dieser Stelle die *Präsenz*, welche auf eine existentielle Daseinsform, Unmittelbarkeit, das Konzept der ko-präsenten Eigenzeitlichkeit und Vergegenwärtigung als Moment einer Realisierung verweist, formuliert werden. Im Folgenden meint der Rekurs auf ein Dasein¹⁵⁷ die Vergegenwärtigung eines mit sich identischen Subjekts, welche sich in einer Oszillation zwischen Gespaltenheit und Kohärenz konstituiert, wie anschließend dargelegt werden soll. Ebenso wird das kontextuelle Spannungsfeld unterschiedlicher zeitlicher Strukturen zu untersuchen sein, innerhalb welcher Subjekte gedacht und konstituiert werden und in welchem Verhältnis diese Konstrukte zu den autodokumentarischen Formen auf der Selbstdarstellungsplattform Youtube stehen.

II.1.1 Subjektkonstitution zwischen Autonomie und Verunsicherung

Ausgehend vom Postulat einer Krise der kulturellen Identität verfolgt Stuart Hall innerhalb der Cultural Studies die Entwicklungen der Subjekt-Diskurse anhand drei unterschiedlicher Konzepte von Identität, die er als einander je ablösend situiert. Unter kultureller Identität meint Hall jenen bestimmten Aspekt des identitären Konstrukts, welcher eine Unterscheidbarkeit aufgrund von ethnischer, sprachlicher, religiöser oder nationalstaatlicher ‚Zugehörigkeit‘ hervorbringt.¹⁵⁸

Als erstes Konzept beschreibt er jenes des *Subjekts der Aufklärung*, welches auf der Auffassung einer ‚menschlichen Person als vollkommen zentriertem und vereinheitlichtem Individuum‘¹⁵⁹, das mit Vernunft, Bewusstsein und Handlungsvermögen ausgestattet ist, basiert. In seinem essentiellen Zentrum bestand dieses Subjekt aus einem unveränderlichen Kern, der die jeweilige Identität bildete. Als Rahmen für diesen Diskurs des unteilbaren, einzigartigen und vereinzelt Individuums nennt Hall die Betonung des eigenen Gewissens durch die Reformation, die Zentrierung des (männlichen) Menschen im Universum durch den Renaissance-Humanismus und die Vorstellung vom rationalen

¹⁵⁷ Der Begriff *Ek-sistenz* bei Jaques Lacan verweist, auf die Urverdrängung des ‚je‘ als Reales und seine Differenz zu einem ‚moi‘ der Selbsterkenntnis. Vgl. Widmer, Peter, *Subversion des Begehrens*, S. 58

¹⁵⁸ Vgl. Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 180

¹⁵⁹ Ebd., S. 181

Menschen durch die Entwicklung der Wissenschaften.¹⁶⁰

Mit dem Konzept des *soziologischen Subjekts* wurde das Individuum in weiterer Folge in seinen gesellschaftlichen Grundstrukturen verortet und der postulierte innere Kern des Subjekts in ein interaktives Verhältnis mit der es umgebenden Gesellschaft gesetzt. Innerhalb kollektiver Normen und Prozesse formten sich die Subjekte mit vielfältigen Rollen, welche wiederum auf diese Strukturen verändernd wie determinierend zurückwirkten. Als Kritikpunkt für diesen Ansatz nennt Hall die Komplementarität zwischen einem Ich und einem sozialen System, welche die Konstruktion vereinzelter, dichotomer Entitäten beibehält.¹⁶¹

Mit dem Konzept des *postmodernen Subjekts* wird die Identität nicht mehr als einheitlich und stabil, sondern als fragmentiert, widersprüchlich, sozial und historisch konstruiert und als sich kontinuierlich in variablen Verhältnissen konstituierend begriffen. „Es [das Subjekt, Anm.] ist nicht aus einer einzigen, sondern aus mehreren, sich manchmal widersprechenden oder ungelösten Identitäten zusammengesetzt.“¹⁶² Hall spricht über Identität als einem „Schnittpunkt, an dem sich ein Ensemble neuer theoretischer Diskurse überschneidet und ein Ensemble neuer kultureller Praktiken entsteht“¹⁶³ und trennt sich damit von einer Vorstellung eines kontinuierlichen, sich selbst genügenden Ich, das durch ein Dort-draußen und Hier-drinnen räumlich organisiert ist. Er formuliert ein de-zentriertes Subjekt im Sinne einer zerstreuten Struktur, welche sich anstatt eines Mittelpunktes durch eine Vielfalt an Machtzentren auszeichnet.¹⁶⁴ Mit Andreas Reckwitz kann dabei von einem „Korrelat wechselnder Subjektivierungsweisen“¹⁶⁵ gesprochen werden. In seiner kulturwissenschaftlichen Subjektanalyse bezieht er sich auf den Begriff des *homo oeconomicus* nach Daniel Defoe, dem das Konzept eines Arbeitssubjekts folgte und welchem die Prämissen von Kreativität, Orientierung am Moment und ständige Bereitschaft zur Selbstveränderung zugrunde liegen.¹⁶⁶

Die Veränderung unterschiedlicher Subjektkonzepte zu skizzieren ist in Bezug auf den autodokumentarischen Authentizitätsdiskurs insofern relevant, als darin eben jenes Spannungsfeld zwischen autonom-originärer Wesenhaftigkeit und sozial bedingter, performativer Konstruktion zur Verhandlung kommt. Das Verhältnis dieser Momente zu jeweiligen Aspekten von Temporalität soll in weiterer Folge herausgearbeitet werden.

¹⁶⁰ Vgl. Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 188

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 191 f.

¹⁶² Ebd., S. 182

¹⁶³ Hall, „Alte und neue Ethnizitäten“, S. 66

¹⁶⁴ Vgl. Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 184

¹⁶⁵ Reckwitz, Andreas, *Subjekt*, S. 9

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 13

II.1.2 Globale Medienvernetzung und raumzeitlich veränderte Selbst-Verortung

In ihrem Text *Identität* zeigen Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher auf, inwiefern Veränderungen unter den diffusen Sammelbegriffen Postmoderne und Globalisierung berufliche, familiäre und kulturelle Verhältnisse, im Sinne einer Zersplitterung der kollektiven Zugehörigkeiten Nation, Ethnie, Klasse, Geschlecht, als traditionelles Rückgrat für die Identitätsbildung verunsichern. Mit der Zirkulation von Waren, Bildern, Lebensstilen und der Verstreuung der Menschen selbst durch Transport- und Kommunikationsnetzwerke brechen vertraute Rahmenbedingungen für Anerkennung und Zugehörigkeit weg, was dazu führt, individuelle und soziale Identitäten infrage zu stellen.¹⁶⁷ Wie Stuart Hall weisen auch sie darauf hin, dass durch gesellschaftliche Individualisierungs- und Differenzierungsprozesse und die zunehmend flexibilisierte Marktökonomie eine Destabilisierung, Fragmentierung und Pluralisierung der Identitäten eingetreten ist. Eine sich beschleunigende Globalisierung bedeutet gleichsam eine fortschreitende Dezentrierung der Identifikationsmöglichkeiten.¹⁶⁸ Eickelpasch/Rademacher nennen – unter Rekurs auf Giddens und Beck – neben den ökonomischen Verhältnissen auch die weltweite Ausdehnung sozialer Beziehungen und damit die Öffnung eines Welthorizonts als Aspekte des Globalisierungsprozesses. Die medial vermittelte neue Vielfalt führt dazu, eigene Selbst- und Weltdeutungen relational zu betrachten.¹⁶⁹

Vor dem Hintergrund der Frage, inwiefern Globalisierungsprozesse nationale Formen kultureller Identitäten auflösen oder zerstreuen, formuliert Hall die globale Postmoderne als „die Fragmentierung der kulturellen Codes, die Vervielfältigung der Stile und die Betonung des Ephemereren, Fließenden, Nichtandauernden sowie der Differenz und des kulturellen Pluralismus.“¹⁷⁰ Kennzeichnend für die Wirkungsweisen dieser Prozesse ist das wachsende Tempo von globaler Integration, Austausch und Verbindung, was soviel bedeutet wie, dass die weltweit installierten neuen Raum-Zeit-Verbindungen nationale Grenzen durchschneiden und Subjekte, Gemeinschaften und Lokalitäten in neue Beziehungen zueinander setzen.

„Diese neuen zeitlichen und räumlichen Phänomene, die ein Resultat der Verdichtung von Distanzen und Zeiträumen sind, gehören zu den bedeutendsten Aspekten der Globalisierung, die kulturelle Identitäten betreffen.“¹⁷¹

Mit dem Argument, dass Zeit und Raum wesentliche Aspekte von Repräsentationen sind, die durch unterschiedliche Performativitätsstrategien (medial) konstruiert und vermittelt werden, verweist Hall darauf, wie eine Neugestaltung von Zeit-Raum-Verbindungen auch Identitäten anders verorten und repräsentieren. Dahingehend postuliert er die Verdrängung – nicht die Auflösung – nationaler

¹⁶⁷ Vgl. Eickelpasch/Rademacher, *Identität*, S. 5 ff.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 55

¹⁶⁹ Vgl. Eickelpasch/Rademacher, *Identität*, S. 9

¹⁷⁰ Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 211

¹⁷¹ Ebd., S. 209

Identifikation, welche er zunächst als Hauptquelle kultureller Identitätsbildung formuliert hatte, und die Verlagerung der Debatte um die Transformation von Identitäten in das Spannungsfeld zwischen Globalem und Lokalem.¹⁷²

Neben dem internationalen Transfer von Konsumgütern und Reisenden, trägt besonders die globale Vernetzung der Medien- und Kommunikationssysteme zu einer Vermittlung von sonst weit voneinander entfernten Bildern, Räumen, Vorstellungen bei. Identitäten lösen sich damit zunehmend von bestimmten Orten und Zeiten, während unterschiedlich gestaltende Identifikationsprozesse innerhalb eines global vergrößerten Spektrums an möglichen Denk- und Lebensarten evident werden. Dennoch geht Hall anstatt von einer Ablösung der lokalen durch die globale Identifikation, vielmehr von einer neuen Artikulation zwischen diesen beiden Strukturen aus. Dabei ist die Machtgeometrie der Globalisierung mitzudenken und als grundlegende Kritik an einer die Freiheit der neuen Gestaltungs-, Erfahrungs- und Konsumhorizonte feiernden Euphorie zu lesen.

„Auch wenn der globale Kapitalismus sich selbst als transhistorisch und transnational, als die transzendierende und universalisierende Kraft der Modernisierung und der Moderne entworfen hat, ist er in Wirklichkeit eine Verwestlichung [...].“¹⁷³

Die identitätsbildende Erzählung von ‚der Globalisierung‘ täuscht damit über die ungleiche Ausbreitung des Systems in bestimmten Regionen der Welt hinweg. Hall legt dar, dass die raumzeitlich veränderten Strukturen und Identitätswechsel zwar im ‚Zentrum‘ der globalen Struktur stärker zunehmen als an ihrer ‚Peripherie‘. Es ist jedoch wiederum eine koloniale Vorstellung, dass Letztere als vermeintlich abgeschlossener, ethnisch und traditionell ‚reiner‘ Raum von den Veränderungen der Moderne unberührt geblieben wäre. Vielmehr erfährt sie hinsichtlich zeitlich und räumlich anders verorteter, kultureller Selbstentwürfe ebenso eine pluralisierende, zersplitternde Wirkung, wenn auch in einem „langsameren und ungleichen Tempo“¹⁷⁴.

II.1.3 Selbst-Gestaltung als Eigenleistung

Hall schließt aus seiner Analyse, dass die globalen Prozesse der zeitlich-räumlichen Verdichtung und Beschleunigung eine zerstreue Wirkung auf das zentriert konzipierte Subjekt haben. Diese Entwicklung kann zwar weltweit verortet werden, allerdings mit regionalen Unterschieden hinsichtlich Geschwindigkeit und Brüchigkeit. Es entstehen „kulturelle Identitäten, die nicht fixiert sind, sondern im Übergang zwischen verschiedenen Positionen schweben [...]“¹⁷⁵, wodurch sie „positionaler, politischer, pluraler und vielfältiger“¹⁷⁶ gestaltet sind.

¹⁷² Vgl. Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 210 ff.

¹⁷³ Ebd., S. 214

¹⁷⁴ Ebd., S. 214

¹⁷⁵ Ebd., S. 218

¹⁷⁶ Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 217

Die Entwicklung eines Selbstentwurfs ist innerhalb dieses Kontextes zu einer Eigenleistung des Subjekts geworden, welche sich an Identitätsangeboten durch Mode, Medien und Populärkultur orientiert. Dem zunehmenden Zwang zur Individualisierung, wie ihn Eickelpasch/Rademacher beschreiben, und dem Postulat von Wahlmöglichkeit und Selbst-Regie liegt der Rückgriff auf die Idee eines souveränen und selbstbestimmten Subjekts der Moderne zugrunde. Problematisch für die Selbst-Konstrukteure ist dabei die auftretende Verunsicherung mangels eines stabilen Haltepunktes, sowie die hohe Anforderungen zur Bewältigung der Identitätsarbeit, zu denen materielle Absicherung, Kommunikations- und Aushandlungsfähigkeit und Gestaltungsvermögen gezählt werden.¹⁷⁷ Die dabei entstehende Angst vor einem vermeintlich selbstverschuldeten Unvermögen zur sozialen Teilhabe durch misslingende Identitätsgestaltung in einer sich beschleunigenden und in komplexe Strukturen differenzierenden Welt, birgt wiederum die Gefahr zu einer Rückkehr oder Wiederbelebung ideologisch motivierter ‚Reinheit‘ und Homogenität, im Sinne von Nationalismus, Rassismus und Traditionsfanatismus.

„Die gesellschaftliche Forderung, sich aus vorgefertigten Fragmenten und Versatzstücken eine eigene Biografie und eine eigene Identität zu konstruieren, stellt für den Einzelnen ein anstrengendes, störungsanfälliges, riskantes Unterfangen dar.“¹⁷⁸

Während aufgrund der Vorgabe von kapitalistischer Kurzfristigkeit und Flexibilisierung, eine fortschreitende Orientierungslosigkeit und Kontrollverlust vorzuherrschen scheint – was auch als Trauergesang auf den Verlust des autonomen Subjekts gelesen wird –, formulieren die Konzepte der „Bastler“- und „Patchwork-Identität“¹⁷⁹ das Möglichkeitsprinzip der kreativen Gestaltung als vordergründig, um die Handlungsmacht des Subjekts zu retten.

Innerhalb postmoderner Lebensverhältnisse, in denen Bildung, Arbeitsplatz, Wohnort, Sexualität jeweils Teilaspekte einer eigens zusammensetzenden Identität darstellen, wird das Subjekt als „dilettantischer Situations-Bastler“¹⁸⁰ konzipiert, dessen Konstrukt immer nur vorläufig und temporär gültig ist.

„Das Selbst wird in der zersprungenen Sozialwelt zum *reflexiven Projekt*. Es zeichnet sich durch ein bislang unbekanntes Maß an Selbstreflexivität und Kreativität aus und muss sich in einem kontinuierlichen Prozess der Selbstbefragung und Selbststilisierung stets von neuem erschaffen.“¹⁸¹

¹⁷⁷ Vgl. Eickelpasch/Rademacher, *Identität*, S. 19 ff.

¹⁷⁸ Ebd., S. 7

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 21 f.

¹⁸⁰ Ebd., S. 21

¹⁸¹ Ebd., S. 22

Hall spricht hierbei von einer Wählbarkeit.¹⁸² Auch Eickelpasch/Rademacher deuten diese Autonomie an, wenn sie von einer aktiven und eigenwilligen, lokalen Aneignung von global verfügbar gewordenen Waren, Zeichen und Symbolen in unterschiedlichen Kombinationen ausgehen.¹⁸³ Die Formulierung, dass diese Bastelnden sich unberührt von Normen und Vorgaben ihr eigenes Konstrukt gestalten könnten, muss allerdings scharf kritisiert werden. Vielmehr formieren sich ihre Identitäten innerhalb von Machtverhältnissen und Aufmerksamkeitskämpfen, Selbstregulation, institutioneller Kontrolle und sozialer Inklusion oder Exklusion als strukturgebende Mechanismen, wie Eickelpasch/Rademacher schließlich doch auch einräumen.

„Identitätskonstruktion ist in diesem Kontext stets *Identitätspolitik*. Entsprechend sind Identitäten keine stabilen und festgefügt Selbstdefinitionen, sondern jeweils historisch spezifische, ständigen Veränderungen unterworfenen *Positionierungen* in einem Machtspiel [...]“¹⁸⁴

Gerade auf der Online-Plattform der Selbstdarstellung zeigen sich diese Konstruktionskämpfe des Selbst, sowie deren Spannungsfeld von kultureller Situiertheit, raum-zeitlicher Nähe beziehungsweise Distanz und Aushandlungsfähigkeit. Im Folgenden soll ein Blick auf die Konstitution des Subjekts zwischen Gespaltenheit und Ganzheit geworfen werden, um weitere Überlegungen zu Handlungsmacht und Interaktivität, sowie deren Relation zu einer temporalen Positionierung formulieren zu können.

II.2 Phantasma der Kohärenz

II.2.1 Differenz der Signifikation als subjektkonstituierende Notwendigkeit

Für Susanne Lummerding sind Subjektkonstituierung – welche sie auf psychoanalytische und hegemonietheoretische Ansätze stützt – und Signifikationsprozesse nicht getrennt voneinander zu denken. Die Berücksichtigung der Funktionsweise derselben erachtet sie ebenso als wesentliches Instrumentarium für die Analyse aktueller Technologieentwicklungen, besonders aufgrund der damit verbundenen Universalitäts- und Kohärenzphantasmen.¹⁸⁵ In Hinblick auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen, wie etwa die Postulate des fragmentierten Subjekts und der ‚post-ideologischen‘ Ära, stellt Lummerding heraus, dass die Behauptung einer ‚Auflösung‘ von Kohärenz tatsächlich weiterhin dem Phantasma einer universellen, harmonischen Utopie menschlicher Gemeinschaft verhaftet ist. Hall formuliert dieses Mensch-Sein beispielsweise als universalistische, kulturelle Identifikation innerhalb globaler Prozesse, welche in Zusammenhang mit einer als raum-zeitlich verbunden

¹⁸² Vgl. Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 212

¹⁸³ Vgl. Eickelpasch/Rademacher, *Identität*, S. 61 ff.

¹⁸⁴ Ebd., S. 56

¹⁸⁵ Vgl. Lummerding, *agency@?*, S. 185 bzw. S. 224

angenommenen sozio-technologischen Struktur zu sehen ist.¹⁸⁶

Die genannten Aspekte zusammen zu denken ist für die vorliegende Arbeit insofern relevant, als dadurch die Begriffe der Kohärenz im Verhältnis zu seiner phantasmatischen Funktion, der geschlechtlichen Differenz als Ausdruck eines Verfehlens und der temporären Schließung von subjektkonstituierender Bedeutung produktiv gemacht werden können. In weiterer Folge sollen Konzepte der Authentizität vor diesem Hintergrund gelesen werden.

Lummerding bezieht sich in ihrer Auseinandersetzung mit Subjektivierung auf Lacan, demzufolge das psychoanalytische Subjekt ein „prinzipiell inkohärentes, ex-zentrisches [ist], das sich über den Bezug auf ein ‚Anderes‘ konstituiert.“¹⁸⁷ Die Illusion eines schlüssigen, in sich stimmigen ‚Bildes‘, im weitesten Sinne, ist dabei wesentlich für die Möglichkeit zur Identifikation und Subjektkonstituierung. Allerdings kann diese imaginierte Kohärenz, die Schließung beziehungsweise Vervollständigung von Bedeutung und Identität, niemals eingelöst werden. Lummerding spricht diesbezüglich von einem Eingeschrieben-Sein des *Verfehlens* in Repräsentationsprozesse, welche in ihrer Komplexität keineswegs stringent sind oder chronologisch verlaufen. Fortwährende Re-Inszenierungen und neuerliche Identifikationen sind damit unabdingbar. Besonders die Sprache oder Artikulierbarkeit und die (nicht chronologisch gedachten) Prozesse der Identifikation sind für Lummerding Konstitutive des Subjekts, welches damit in symbolischen Ordnungen und hegemonialen Relationen zu verorten ist. Innerhalb der symbolischen Ordnung, welcher sowohl Sprache als auch imaginierte ‚Bilder‘ angehören, konstituiert sich das Subjekt, indem es sich als etwas Spezifisches identifiziert.¹⁸⁸

Jacques Lacan und Joan Copjec folgend formuliert Lummerding ein Konzept von *Geschlecht*¹⁸⁹ bzw. ‚sexueller‘ Differenz, das weder auf eine essentialistische ‚Natur‘ rekurriert, noch auf eine diskursive Konstruktion reduzierbar ist. Dabei steht für sie vor allem die Frage nach der strukturellen Notwendigkeit und dem Grund einer Differenzierung im Vordergrund. „Mit ‚Sexueller Differenzierung‘ bezeichne ich [...] die sprachlich bedingte Notwendigkeit einer Differenz *als solcher*, ohne die Subjektkonstituierung nicht denkbar ist [...].“¹⁹⁰ Lummerding stellt heraus, dass *Geschlecht* – innerhalb ihrer Argumentation – weder Attribut des Subjekts, noch Signifikant oder ‚prädiskursive‘ Substanz ist, sondern vielmehr ein der Sprache inhärentes Verfehlen bedeutet. Dieses Verfehlen als sprachliche Unmöglichkeit, Bedeutung zu ‚schließen‘ oder zu ‚vollenden‘, erzeugt im Vorgang der Signifikation einen Bruch, eine ‚Grenze‘ und damit Differenz. Insofern ist *Geschlecht* – abseits des Konnex zu Kategorien wie ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘ – als *Verfehlen* zu verstehen, das konstitutiv für

¹⁸⁶ Vgl. Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, S. 213

¹⁸⁷ Lummerding, *agency@?*, S. 100

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 210 f.

¹⁸⁹ Um ihre Positionierung von *Geschlecht* auch in der Lesbarkeit von anderen Konnotationen unterscheidbar zu machen, führt Lummerding den Begriff kursiv. Diese Auszeichnung soll auch hier übernommen werden.

¹⁹⁰ Lummerding, *agency@?*, S. 123

das Subjekt und die Konstruktion von Identität ist. Subjektkonstituierung als sprachlich begründeter Vorgang der Differenzierung verweist also auf Subjekte als geschlechtlich differenziert. ‚Sexuierung‘ bedeutet damit die Unmöglichkeit, das der Sprache inhärente Verfehlen zu signifizieren.¹⁹¹ Dabei verortet Lummerding – innerhalb einer neudefinierten Trennung und im Unterschied zu Judith Butler – *Geschlecht* auf der Ebene des Realen und ‚Geschlechtszugehörigkeit‘ (*gender*) auf jener des Soziosymbolischen.¹⁹² Um die Unmöglichkeit von Vollkommenheit aufgrund des spaltenden Verfehlers mittels eines Phantasmas des Schließens zu verleugnen, ist spezifische Identifikation mit ‚Bildern‘ und Herstellung von differentieller Bedeutung erforderlich. Während sich das differenzierende Verfehlen als Reales auf soziosymbolischer Ebene einschreibt, indem eine spezifische Differenzkonstruktion erfolgt – wie etwa ‚Geschlechtszugehörigkeit‘ (*gender*) –, wirkt diese als vermeintlich geschlossenes, kategoriales Konstitutiv auf die Subjektbildung.¹⁹³

II.2.2 Trennung von Subjekt und Technologie

Im Gegensatz zu Lummerding – die eine grundlegende Differenz formuliert – konstruiert Donna Haraway in ihrem Konzept des *cyborg* die Auflösung von Grenzen und Differenz und stellt dabei gleichermaßen das humanistische Subjekt infrage. In einem grundlegenden Eingriff in die gängige Wissenschaftspraxis gelingt Haraway in den 1980er-Jahren mit dem *Cyborg-Manifest* eine Bedeutungsverschiebung des Begriffs *cyborg* in Richtung feministisch-sozialistischer Utopie. Sie stellt damit das humanistische Subjekt der naturwissenschaftlich motivierten Diskurse infrage. Aus Militärwesen und patriarchalem Kapitalismus hervorgegangen, bezeichnet *cyborg* keine originäre Wesenheit, sondern vielmehr ein körperliches Eingeschriebensein partieller, fließender Aspekte von Macht und Identität.¹⁹⁴ Insofern formuliert sie die Imagination eines konstitutiven Geschöpfes in einer Post-Gender-Welt. „A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction.“¹⁹⁵ Haraway formuliert den Begriff *cyborg* als ironisch-kritische Metapher für die Auflösung jeglicher, vermeintlich eindeutiger Grenzen zwischen Organismus, Technologie, Natürlichkeit, Fiktion und sozialer Realität. Damit bezeichnet sie die Differenz zwischen Science-Fiktion und sozialer Realität als „optical illusion“¹⁹⁶ und postuliert *cyborg* als Imagination eines politisierenden Mischwesens, welche vorhandene soziale und körperliche Realitäten aufzeigt. „[...] we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. [...] it gives us our politics.“¹⁹⁷ Dabei plädiert Haraway sowohl für

¹⁹¹ Vgl. Lummerding, *agency@?*, S. 217

¹⁹² Zu dem Begriff des *Realen* nach Lacan vgl. Lummerding, *agency@?*, S. 100. Den Begriff des *Soziosymbolischen* verwendet Lummerding in Anlehnung an Lacans Begriff des *Symbolischen*, vgl. dazu ebd., S. 28 und S. 98.

¹⁹³ Ebd., S. 124 f.

¹⁹⁴ Vgl. Haraway, *Monströse Versprechen*, S. 183

¹⁹⁵ Haraway, *The Haraway Reader*, S. 7

¹⁹⁶ Ebd., S. 8

¹⁹⁷ Ebd., S. 8

ein freudvolles Durcheinanderwirbeln von Grenzen, sowie für eine verantwortungsbewusste Konstruktion derselben. „The machine is us, our processes, an aspect of our embodiment. [...] We are responsible for boundaries; we are they.“¹⁹⁸ Das Konzept des *cyborg* ermöglicht die Zersplitterung von Dualismen. Es meint sowohl die Konstruktion als auch die Auflösung von Identitäten, Kategorien, Verhältnissen und Erzählungen. Insofern erscheint es möglich, *cyborg* als phantasmatische Imagination zu lesen, welche konstitutiv ist für Dislokation und Verschiebung von Grenzen auf soziosymbolischer Ebene innerhalb politischer Praxen.

Ähnlich Hall schreibt Haraway, dass mit den Erkenntnissen der historischen und sozialen Konstituiertheit von Gender, *race* und Klasse eine Reformulierung von Identität als widersprüchlich, partiell und strategisch einhergeht. Das postmoderne identitäre Konstrukt ist vielmehr aus Vielfalt und Differenz formiert, nicht aus einer ursprünglichen, wesenhaften Homogenität.¹⁹⁹ Mit der Destabilisierung von Identität, brechen auch jene von Feministinnen auf. Haraway bezieht sich auf King und Sandoval, wenn sie für das Fabrikat einer politischen Einheit der Kategorie ‚Frau‘ argumentiert, „without relying on a logic of appropriation, incorporation and taxonomic identification.“²⁰⁰ Durch das Konzept des *cyborg* wird es möglich, Veränderungen der sozialen Verhältnisse von Gender, *race* und Klasse zu analysieren und eine politische Identität zu schaffen, die sowohl umfassend als auch Dualismen und Grenzen auflösend agiert.

Haraway ortet eine Veränderung von einer biologisch-industriellen Gesellschaft hin zu einem vielgestaltigen Informations-System und nennt diese neu entstehenden Netzwerke *Informatik der Herrschaft*. Kommunikationswissenschaften begreifen, ähnlich der Biologie, die Welt als ein Problem der Kodierung, indem sie die Determination von Rate, Anordnung und Verlauf festgelegter Einheiten zur maßgeblichen Funktionalität von Systemen erheben. Die größte Bedrohung für Information als quantifizierbare Einheit in einem Datenstrom ist der Abbruch, die Störung oder Pause, im Sinne einer Unterbrechung von Kommunikation. Demgegenüber ist die Politik des *cyborg* der Kampf gegen die reibungslose Kommunikation eines universellen Codes, gegen das phallogozentristische Dogma. Erhard Schüttpelz untersucht dahingehend das Moment der Fehlerhaftigkeit im Spannungsfeld seiner Attribuierung und *agency*; die Frage ‚Wo liegt der Fehler?‘ (in der Maschine, ihren Instruktionen, den KonstrukteurInnen, BenutzerInnen oder in der Fehlerdokumentation selbst etc.) fordert dabei eine Zuschreibbarkeit des Fehlers, welche auf eine Subjekt/Objekt-Trennung zurückgreift. Demgegenüber plädiert Schüttpelz für die Lektüre einer wechselseitigen Bezüglichkeit der Akteure.

¹⁹⁸ Haraway, *The Haraway Reader*, S. 38

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 13 f.

²⁰⁰ Ebd., S. 15

„Was sie gleichermaßen an der Interaktion beteiligt, ist nur der nachträglich attribuierte 'Fehler', anders gesagt: 'Die Spur der Störung' [...] kann in der Interaktion bei jeder weiteren beteiligten Größe weitere Fehler auslösen.“²⁰¹

Kommunikationstechnologien basieren auf Mikroelektronik, welche wiederum die technische Basis für Simulakren im Sinne Baudrillards bilden. Thomas Y. Levin analysiert beispielsweise die Simulierbarkeit von Klang und die Erzeugung von ‚synthetischen‘ Tönen. Mit der Evidenz einer solchen Künstlichkeit wird in digitalen Medienprodukten die ontologische Stabilität von Tönen ausgehebelt und damit der Diskurs um den Authentizitätsbegriff verlagert.²⁰² Es ist die starke Beanspruchung des Systems, weshalb der Kommunikationsprozess notwendigerweise zusammenbrechen muss und damit die Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem – zwischen Maschine und Organismus – verunmöglicht wird.²⁰³

„Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other.“²⁰⁴

Haraways Bestreben die Künstlichkeit von Abgrenzungen offenzulegen, unterminiert nicht nur den biologischen Determinismus – Trennung von Mensch und Tier –, sondern auch den technologischen – Separation von Organismus und Maschine –, sowie Materialität und unsichtbarer Struktur. Besonders die letztgenannten Momente zu berücksichtigen, wird für die vorliegende Arbeit spannend sein. Gerade in Biologie und Kommunikationswissenschaft zeigt sich durch Gentechnologie, Konstruktionen von Künstlicher Intelligenz in der Robotik und Virtualisierung mittels Cyber-Technologien die Brüchigkeit und das Verschwimmen dieser Grenzen. „[...] Geist, Körper und Werkzeug sind aufs innigste vereint.“²⁰⁵ Moderne Maschinen sind, Haraway zufolge, einerseits als kodierte Texte im post-strukturalistischen Sinne zu rekonzeptualisieren und andererseits als mikroelektronische Apparate zu begreifen, die durch Miniaturisierung unsichtbar und ubiquitär geworden sind. „Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals [...]. And these machines are eminently portable, mobile [...]“²⁰⁶ Schrumpfung und Omnipräsenz medientechnologischer Objekte sind dabei als Strategien zu verstehen, welche auf eine dementsprechende Unsichtbarkeit der in sie eingeschriebenen Machtverhältnisse verweisen. Sie sind damit sowohl materiell als auch politisch schwer erkennbar. Die Miniaturisierung in der Kommunikationstechnologie schreitet stetig voran. Handflächengroße Telefone, Computer, Kameras, die handlich, leicht und tragbar sind, um sie immerzu mitnehmen zu können und sich mit ihnen zu umgeben, sind ubiquitär. Ebenso sorgt die Ausbreitung von W-Lan an öffentlichen Plätzen für

²⁰¹ Schüttpelz, Erhard, „Die Spur der Störung“, S. 129

²⁰² Levin, Thomas Y., „Töne aus dem Nichts“, S. 347; vgl. Diskurs um technische Bedingtheit von Speicherung und Reproduktion von Tönen bei Kittler, Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 72

²⁰³ Vgl. Haraway, *The Haraway Reader*, S. 20 ff.

²⁰⁴ Ebd., S. 33

²⁰⁵ Haraway, *Monströse Versprechen*, S. 167

²⁰⁶ Haraway, *The Haraway Reader*, S. 12

permanente Anschluss-Möglichkeit an das technologische System der sozialen Verbundenheit. Kopfhörer erscheinen als Erweiterungen der Ohren, Kameras als jene der Augen, Übertragungsschnelligkeit als Erhöhung einer Mobilitäts- und Bewegungsfähigkeit. Mobile, unsichtbare und allgegenwärtige Technologien begleiten durch den Alltag und verweisen auf Unmittelbarkeit und stets zu aktualisierende Lokalisierbarkeit eines veränderlichen, aber permanent ko-präsenten Subjekts.

II.2.3 Temporale Positionierungen des konstitutiven ‚Ich‘

In den vorliegenden Abhandlungen wurden immer wieder Rekurse auf spezifische Momente von Zeitlichkeit offenkundig, welche in der Auseinandersetzung mit Subjektconstitution, Handlungsmacht und struktureller Verortung durchaus eine erwähnenswerte Rolle zu spielen scheinen. Wenig ausgeformt ist jedoch eine Reflexion der verwendeten Begriffe von Temporalität und eine konsequente Analyse, wie die genannten Strukturen zusammen zu denken sind. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die temporalen Aspekte der oben zur Disposition gestellten Diskurse herauszuarbeiten, um die Relation von Zeitlichkeit und Subjektconstitution thematisieren zu können. Dabei soll allerdings kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

Die von Hall und Eickelpasch/Rademacher beschriebene weltweite Ausdehnung sozialer Beziehungen und die damit verbundene Öffnung eines Welthorizonts, welche dazu führt, eigene Selbst- und Weltdeutungen innerhalb globaler Prozesse relational zu betrachten, kann durchaus in Zusammenhang mit den Konzepten Nowotnys gelesen werden (vgl. Kapitel I.). Insofern wird es möglich, die von Hall benannten, aber nicht näher ausgeführten, veränderten Raum-Zeit-Verhältnisse mit Begriffen der technologischen Weltzeit und der situativen Eigenzeitlichkeit, sowie dem Phantasma einer Ko-Präsenz zu unterlegen. Die Wahrnehmung einer eigenen lokalen Situiertheit innerhalb einer vermeintlich globalen und relationalen Ko-Präsenz ist damit als medientechnologisch forcierter Aspekt einer präkarisierten Identitätsgestaltung zu lesen. Der latent inhärente Charakter von identitätsstiftender Zeitlichkeit als ontologischer Kategorie wird damit vorerst zerstreut. Im Hinblick auf die Frage nach der Handlungsmacht eines als autonom konzipierten Subjekts formulieren Eickelpasch/Rademacher, im Anschluss an Zygmunt Bauman, die vorherrschende Strategie, jegliche Bindung und Festlegung zu vermeiden, um die Möglichkeit des Lebens im Augenblick aufrecht zu erhalten.

„Aus Angst, sich die Zukunft zu verbauen, wird der lineare Fluss der Zeit in eine *stete Gegenwart* eingeebnet. Ergebnis ist die Fragmentierung der Zeit in Episoden, jede in sich geschlossen, losgelöst von Vergangenheit und Zukunft.“²⁰⁷

Die kreative Selbstgestaltung formiert sich innerhalb einer angenommenen Präsenz, welche mit

²⁰⁷ Eickelpasch/Rademacher, *Identität*, S. 38

Nowotny bereits als erstreckte Gegenwart diskutiert wurde. Auch wenn Identitäten als veränderlich zu begreifen sind, liegt ihr vermeintlich zentraler Spielraum der Handlungsmöglichkeiten in einer präsentischen Verortung. Dabei geht es darum, sich des aktuellen Moments zu ermächtigen, um innerhalb von Aushandlungen einen sprachlichen, habituellen und medial-gestalteten Selbstaussdruck zu erfassen und bis zum nächsten Aufbrechen festzuschreiben.

„Die Formung sozialer, kultureller und lokaler Identitäten wird unter diesen Bedingungen zu einem offenen, prinzipiell unabschließbaren Prozess der symbolischen und ästhetischen Selbstverortung und Selbstinszenierung.“²⁰⁸

Die identitären Konstrukte kreativer Selbst-BastlerInnen erscheinen dahingehend entlang einer linearen Konzeption immer nur vorläufig und temporär gültig.

In Lummerdings Argumentation findet sich der Aspekt der Zeitlichkeit ebenso in Zusammenhang mit Bedeutungssetzungen und Subjektpositionierungen, die sie als vorübergehend charakterisiert. Gerade in der Unmöglichkeit, Bedeutung je vollständig zu schließen, besteht, so Lummerding, die Möglichkeitsbedingung und Voraussetzung von Handlungsfähigkeit, im Sinne von Verhandelbarkeit, für temporäre Setzungen auf soziosymbolischer Ebene. Während ‚Schließung‘ von Bedeutung, Subjektconstitution oder ‚Gesellschaft‘ im Sinne einer fixierten Totalität unmöglich ist, verdeutlicht Lummerding das Erfordernis diskursiver, partieller Schließungen mit dem Begriff der *Suture* (nach Lacan) als Naht bzw. Knotenpunkte. *Suture* bezeichnet dabei auch die Lokalisierung von ‚Identität‘ in einem Signifikat, eine Möglichkeit des Subjekts als eine Art temporäre Schließung der Bedeutung. Im Sinne einer Herstellung von Bedeutung und Realität begreift sie Artikulation als ein solches ‚Nähen‘.²⁰⁹

„Eine je konkrete historische Gesellschaftsformation ist das komplexe Resultat vielfältiger Artikulationen, die auf der Basis hegemonialer Verschiebungen immer wieder neu definiert (re-artikuliert) werden. Sie ist daher radikal instabil und kontingent, da sie nicht durch einen universalen Referenzpunkt garantiert werden kann.“²¹⁰

Lummerdings Argument für ein Verständnis des *Verfehlens* als Möglichkeitsbedingung von Identifikation, erscheint gleichermaßen als Hinweis auf die komplexen Differenzierungen betreffend der vorübergehend geschlossenen, eigenzeitlichen Positionierungen, sowie deren sozio-technologisches Kohärenzphantasma von Zeit. Als Beispiel für metaphorische Verknüpfungsbeziehungsweise Referenzpunkte, welche erheblich zur gesellschaftlichen Konstruktion von Realität beitragen, nennt Lummerding dahingehend die Festsetzung eines Null-Meridians und die Organisation von globalen Zeitzonen. Obwohl Resultat politischer Entscheidungen und hegemonialer Kämpfe, wird der weltweit standardisierten Zeitlichkeit als eigentlich partikularem Element eine Universalität

²⁰⁸ Eickelpasch/Rademacher, *Identität*, S. 59

²⁰⁹ Vgl. Lummerding, *agency@?*, S. 159 f.

²¹⁰ Ebd., S. 163

zugesprochen, die weitreichende materielle Wirkungen aufweist.²¹¹ Ähnlich wie die Installation technologischer Weltzeit ist die Imagination von Eigenzeitlichkeit – im Sinne von subjektstituierender Bedeutungsschließung hinsichtlich einer eigenen Geschwindigkeit, eigenen Rhythmen, Vergangenheiten und gegenwärtigen Wahrnehmungen – als Knotenpunkt der Identifikation zu begreifen. In Verbindung mit anderen als geschlossen, aber prekär angenommenen Eigenzeiten wird ein kohärenter Zeitkomplex imaginiert, der auf das grundlegende Phantasma einer gemeinsamen, verbundenen Möglichkeit der Existenz verweist. Die Zeit, deren Charakter als ontologische Kategorie zuvor dekonstruiert wurde, unterliegt daher offenkundig einer permanenten Reformulierung als solcher, aufgrund der konstitutiven Notwendigkeiten von Spaltung und Geschlossenheit.

Während Lummerding Subjektpositionen als temporär, im Sinne von begrenzt dauerhaft, beschreibt, soll an dieser Stelle die soziosymbolische Selbstverortung mit einem weiterreichenden Begriff als *temporal*, im Sinne von in komplexen zeitlichen Strukturen begriffen, charakterisiert werden. Die begrenzte, linear-dauerhafte Bedeutungsschließung ist nur ein einzelner temporaler Aspekt der Subjektconstitution. Allerdings ist es darüber hinaus möglich, den strukturellen Aspekt des Verfehlens als ebenso eingeschrieben in die zeitlichen Momente der Identitätsbildung, zu lesen. Das Subjekt erscheint immer gespalten in der Aushandlung unterschiedlicher Eigenzeiten, der Konfrontation mit der Differenz zur anderen Zeitlichkeit, während es das Phantasma einer gleichzeitigen Verbundenheit – forciert durch das Postulat einer universalen Zeit, die über die technologische Weltzeit medial nachvollziehbar wird – imaginieren muss. Erst im Verhältnis zu und innerhalb dieser störfreien Einheit eines universalen Zeitflusses wird es möglich, eine subjektive, zeitlich lokale Situiertheit relational zu anderen temporalen Konstitutiven zu verorten. Und erst mit der vermeintlich steten Linearität einer retro- oder prospektiv imaginierten Ganzheit des Selbst – wie beispielsweise in einer Erzählung entlang von Erinnertem, Vorgestelltem – lässt sich das permanent flüchtige Fragmenthafte der Gegenwart verdrängen, während sie gleichzeitig als konstitutiver Handlungsraum derjenigen gilt.

An dieser Stelle können die im Kapitel I. diskutierten Begriffe des Punktuellen und des Akzidentalens ebenso in Bezug auf die eigenzeitliche Subjektconstitution produktiv gemacht werden. Denn der Bruch des Akzidentalens, wie von Virilio formuliert (vgl. Kapitel I.3.5), kann – innerhalb reflexiver Aushandlungsprozesse – als die Kontinuität und Kohärenz des Imaginierten bedrohend formuliert werden. Einer imaginierten Ganzheit von beispielsweise linearem Fortschritt ist der Akzidens, als Aspekt einer temporalen Struktur, im Sinne eines differenzierenden und zersplitternden Moments zur Erkenntnis- oder Reflexionsfähigkeit eingeschrieben. Beschreibt das Verfehlen auf der Bedeutungsebene ein spaltendes Moment, so bezeichnet der Akzidens dieses dementsprechend auf der temporalen Ebene. Erst mit dem reflexiven Bruch entsteht die Möglichkeit Gegenwart als konstitutiven Knotenpunkt wahrzunehmen. Mit dem Begriff der *Suture* meint das Setzen dieser

²¹¹ Vgl. Lummerding, *agency@?*, S. 162

temporalen Bedeutung gleichsam ein punktuell Schließen im Sinne einer Abgrenzung, die mit Haraway als verschiebbar innerhalb politischer Praxis zu sehen ist. Erst mit diesem unwillkürlichen Bruch, der strukturellen Spaltung des temporalen Verfehlens, und seinem Potential für Reflexion und Artikulation konstituieren sich Positionierungen als geschlossen in einer Gegenwärtigkeit. Diese bleibt als solche jedoch gleichermaßen prekär, dislozierbar und transzendent. Die eigenen Positionierungen, die sprachlich-performativen ‚Nähte‘, sind als Schließung zur Identifikation punktuell temporär gültig und darüber hinaus sowohl innerhalb von Strukturen des Erinnerbaren und des Vorhersehbaren linear, als auch in Hinblick auf wiederkehrende Rhythmen und Re-Artikulationen zyklisch verortet. Eine solche rahmengebende, zeitliche Bezugnahme erscheint relevant für eine aktuelle, ‚gegenwärtige‘ Positionierung, die selbst ebenso prekär bleibt und sich durch Selbst-, ‚Artikulation‘ mittels performativer Akte konstituiert. Indes sich unterschiedliche temporale Strukturen in einer ‚vernähenden‘ Selbst-Verortung überlagern, stellenweise auflösen, neu formen oder wiederkehren, erscheinen präzente Positionierungen als existenzial in einem punktuell-flüchtigen Jetzt.

II.2.4 Virtuelle Universalität und körperlose Präsenz

Während Eickelpasch/Rademacher Identitäten als „narrative Konstruktionen“²¹² beschreiben, wird mit der obigen Argumentation deutlich, dass das Subjekt nicht ausschließlich als „Sprachbenutzer[In, Anm.]“²¹³ erscheinen kann, welches sich mittels medial unterschiedlich repräsentierter Autobiografien schlicht selbst erzählt. Während sprachliche und gestische Artikulation durchaus als temporär gültige Positionierung in einer Selbstinszenierung angenommen werden kann, soll darüber hinaus das Subjekt ebenso als sprachlich konstituierte Position, innerhalb wechselwirkender Prozesse der Kohärenzkonstruktion und soziokultureller Systeme, verdeutlicht werden. Da das Begehren des Subjekts nicht als ausgerichtet auf eine ‚Realisierung‘ zu begreifen ist, kann das Subjekt selbst nicht als ‚Realisierung‘ einer vorgängigen Imagination gesehen werden, sondern vielmehr als Effekt der sprachlichen Funktionalität.²¹⁴ Dieser Prozess ist allerdings nicht kausal zu verstehen, sondern eher als wechselseitige Bedingtheit, in der Subjekt und Struktur einander transzendieren und daher nicht dichotom zu denken sind.

„Das Subjekt ist somit ebenso wenig als passiver Effekt der Strukturen wie in der Position völliger Selbstbestimmung vorzustellen, sondern als stets zugleich bedingte/r AgentIn und temporärer, nicht-determinierbarer Effekt einer Wechselwirkung von Subjekt, Technologie und Gesellschaft, die durch die mit dem notwendigen ‚Scheitern‘ von Signifikation verbundene Logik des Begehrens strukturiert ist.“²¹⁵

Diese Subjektbildung ist im Folgenden in einer divergierenden Medienumgebung zu kontextualisieren.

²¹² Eickelpasch/Rademacher, *Identität*, S. 31

²¹³ Lummerding, *agency@?*, S. 213

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 263

²¹⁵ Lummerding, *agency@?*, S. 265

Mit sich verändernden gesellschaftlichen Verhältnissen – wie das Entstehen neuer Arbeits- und Konsumformen, Verschiebung von bisherigen sozialen, genderspezifischen und globalen Relationen und der damit verbundenen Infragestellung von bisherigen Identifikationsmöglichkeiten – geht der Versuch einher, aufgrund technischer Innovationen sinnstiftende Antworten zu geben. Diese (medien-)technologischen Neuerungen wiederum sind selbst nicht als Bruch oder Paradigmenwechsel zu verstehen – wie so oft besungen oder beklagt –, sondern als Dislokation bzw. Re-Artikulation einer Utopie von Unmittelbarkeit und Hypermedialität in Begriffen des ‚Cyberspace‘ und der ‚Virtual Reality‘.

„[...] Omnipotenzfantasien sind insofern immer gleichzeitig Fantasien einer ‚Schließung‘. Dies betrifft nicht nur Vorstellungen einer, verschiedenster soziosymbolischer Antagonismen bzw. Differenzen ‚entledigten‘, ‚globalen Gesellschaft‘, sondern auch Vorstellungen einer ‚Hypermediums‘ bzw. eines ‚Mediums simultanpräsenter Darstellung‘, das die Garantie für eine ‚Darstellung von Komplexität ohne Informationsverlust‘ bieten könnte.“²¹⁶

Die Hervorbringung dieser Utopie passiert vor dem Hintergrund des bedrohlich erscheinenden Postulats der Fragmentierung, deren Zersplitterung auf Kontrollverlust der Identitätsbildung und auf die damit einhergehende Entwicklung kreativer Handlungsfähigkeit verweist. Gleichzeitig ist genau dieser Störfaktor der Fragmentierung wiederum konstitutiv für die Konstruktion utopischer Kohärenzen, wie Genderstereotypen, Nationalismen, weltumspannenden Cyberspace und – der These dieser Arbeit folgend – von Omnipräsenz, Verbundenheit, Unmittelbarkeit, um ein vermeintlich ‚echtes‘ Hier und Jetzt von Subjekten in einem gemeinsamen Zeitfluss zu konstruieren.

Lummerding ortet eine verstärkte Verschiebung utopischer – und dystopischer – Fantasien, sowohl hinsichtlich Postulaten der Fragmentierung als auch der neuerlichen Artikulation ganzheitlicher ‚Fundierung‘, in den Bereich technologisch-medialer Entwicklungen. Kein Medium vermag es ausschließlich dezentrierend oder zentrierend zu wirken, vielmehr sollte die Frage nach dem Verhältnis dieser beiden Aspekte gestellt werden und nach den Mechanismen und Strukturen, durch welche die Kontingenz des Subjekts oder der ‚Realität‘ einerseits erfahrbar und andererseits verdeckt wird.²¹⁷ Mit Rekurs auf Jay David Bolter und Richard Grusin stellt Lummerding die beiden Aspekte der ‚Unmittelbarkeit (*immediacy*)‘²¹⁸ und der ‚Hypermedialität (*hypermediacy*)‘²¹⁸ als charakteristisch für historische wie aktuelle Medienkonstellationen und -formate heraus. Virtual Reality-Anwendungen, wie Computerspiele, blenden in Hinblick auf den Anspruch einer Unmittelbarkeit die Präsenz des Mediums weitestgehend aus, während Hypermedia-Anwendungen, wie das World Wide Web oder Verschränkungen von Fernsehen und Grafik, hingegen das Faktum der Mediatisierung explizit ins Blickfeld rücken. Der Begriff der Unmittelbarkeit verweist insofern auf Aspekte wie Fotorealismus,

²¹⁶ Lummerding, *agency@?*, S. 227; Lummerding formuliert ihre These in Anlehnung an die Begriffe von Norbert Bolz 1992, S. 18f.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 269

²¹⁸ Ebd., S. 243

subjektive Kameraführung und Live-Charakter; Hypermedialität bezeichnet demgegenüber multiple Displayformen. In Hinblick auf den Anspruch, eine vermeintliche ‚Realität‘ erfassbar und erlebbar zu machen, sind diese beiden Aspekte als miteinander verschränkt zu denken.²¹⁹

Lummerding schlägt vor, dementsprechend von einer „Projektion von Kohärenzphantasien [...] auf die Utopien eines digitalisierten ‚Universums‘ bzw. eines, umfassenden, gemeinsamen ‚Datenraums‘ [...]“²²⁰ zu sprechen und damit von einer Re-Artikulation der imaginären Lösung eines ungespaltenen ‚Ganzen‘ auszugehen. Diese dislozierte Utopie stellt in Aussicht, gesellschaftliche Widersprüche in einem „Simulakrum der Synthese“²²¹ aufzulösen. Dabei steht gerade der Subjektbegriff im Zentrum dieser Visionen. Denn „[...] die Idee einer ort-, zeit- und körperlosen ‚Präsenz‘ [verweist] einerseits auf die Fiktionalität einer kohärenten Subjektivität und stellt sich gleichzeitig als ‚Realisierung‘ dieser Fiktion dar.“²²² Insofern – streicht Lummerding hervor – liegt der euphorischen Proklamierung und gleichzeitig bedrohlichen Vision des technologisch fragmentierten und dezentrierten Subjekts paradoxerweise immer noch der vermeintlich neutralisierende Rückgriff auf die Idee einer Subjektautonomie zugrunde, welche garantieren soll, souverän über Technik und Identifikationen zu verfügen. Den Versuchen, die Idee eines originären Subjekts zu unterhöhlen, liegt gleichzeitig genau diese Vorstellung konzeptuell zugrunde und schreibt sich immer wieder neu als solches in die Imagination eines als unmittelbar verfügend konzipierten Subjekts ein.²²³ Die Gegenwart – als zeitlich universaler und sozial stabilisierter Bezugspunkt – beschreibt dabei den einzig möglichen Handlungsraum, der sich innerhalb aktueller medialer Prozesse selbst als solcher bestätigt.

Im Anschluss daran geht es – auch unter Rekurs auf das Konzept des *cyborg* – ebenso um die Frage nach dem Verhältnis des virtuellen und des ‚realen‘ Selbst als konzeptuelle Getrenntheit. Hinsichtlich einer medialen Selbstpositionierung erscheint es geläufig, zwischen einem vermeintlich ‚realen‘ und demgegenüber konstruierten, virtuellen Selbst zu unterscheiden, denen jeweils unterschiedliche Zuschreibungen von Echtheit zukommen. Vor den umrissenen Diskursen um Subjektconstitution kann allerdings mit Haraway für die Auflösung dieser dichotomen Denkstruktur plädiert werden. Einerseits ist die Unterscheidbarkeit zwischen einem als echt angenommenen Gegenüber, das sich medial erzählt, und einem ‚real‘ erlebbaren Gegenüber in Hinblick auf die Konstitution von Identität marginal. Die Differenz liegt in ihrer räumlich, mitunter auch zeitlich, voneinander abweichenden Verortung, in ihrer unterschiedlichen Situiertheit körperlicher Präsenz, nicht jedoch in ihrer Glaubwürdigkeit und nicht in einer damit verbundenen ‚Realisierung‘ als ‚echt‘ und präsentisch anwesend. Andererseits liegt dem folgend vielmehr die Frage nahe, inwiefern gerade die medial

²¹⁹ Vgl. Lummerding, *agency@?*, S. 245 ff.

²²⁰ Ebd., S. 228

²²¹ Ebd., S. 229

²²² Ebd., S. 230

²²³ Vgl. ebd., S. 228 ff.

vermittelte Selbsterzählung eine Aushandlung der Identitätskonstruktion mitbedingt und damit als deren konstitutives Moment gelesen werden muss, anstatt zweierlei Subjekte vermeintlich unterschiedlicher Realität zu postulieren.

Den zuvor diskutierten Ansätzen folgend sollen Subjektpositionierungen als transzendiert von unterschiedlichen temporalen Strukturen und vorläufig geschlossen gedacht werden. Indem Medientechnologie und Subjektkonstitution einander in Hinblick auf eine temporär-positionale Selbstverortung transzendieren, sind die Aspekte von Zeitlichkeit und Artikulation bei der Frage nach der Selbstkonstitution in der autodokumentarischen Inszenierung eines vermeintlich reflexiven Selbst-Ausdrucks im aktuellen Medienkontext mitzudenken.

II.3 Diskurse der authentischen Selbstinszenierung

In Hinblick auf die Strukturen der Selbsterzählung in audiovisuellen Medien, wie den Online-Tagebüchern auf Youtube, schließt sich an die Auseinandersetzung mit den Diskursen um Subjektkonstitution die Frage nach dem Verhältnis zwischen einem Subjekt und dessen Artikulation beziehungsweise Performativität an. Besonders in autodokumentarischen Formen steht dabei der Begriff der Authentizität im Vordergrund, der auf ein Subjekt als ‚reale‘ Erzählinstanz verweisen soll. Begriffe der AutorInnenschaft, Echtheit des Subjekts und Glaubwürdigkeit der Selbstdarstellung stehen dabei zur Disposition.

II. 3.1 Digitale Medien und Indexikalität

Volker Wortmann beschreibt die *acheiropoietische Bildentstehung* als die früheste Authentisierungsform in der Mediengeschichte. Die Annahme einer vorurteilsfreien Filmapparatur und die chemische Beschaffenheit analoger Bildträger bildeten ein genuines Abbildversprechen, das etwas der Darstellung Vorausgehendes behauptete und dieses technisch-medial, einem Abdruck gleich, einzufangen suchte. Als Reaktion auf die Frage nach der die Apparatur auslösenden Hand, wurde die *asketische Transparenz des Vermittlers* proklamiert. Die dahingehend entwickelten Strategien der Authentisierung formuliert Wortmann als die *Legendisierung*, die *stillose geführte Kamera* und die *reflexive Authentisierung*. Das Versprechen authentischer Darstellung könnte also eingelöst werden, indem der Filmentstehung eine Beschreibung unterlegt und damit auf die mediale Vermittlung rekuriert wird; indem mit fehlender Stilisierung die Intentionalität kalkulierter Kompositionen der Filmemachenden in den Hintergrund tritt (*direct cinema*); oder indem die vermittelte Selbstdarstellung von Medium und Filmemachenden selbst zum reflexiven Gegenstand der Darstellung im Film wird.²²⁴

²²⁴ Vgl. Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, S. 215 ff.

Den genannten Authentisierungsstrategien liegt die Idee des „gefundenen Bildes“ und einer daraus resultierenden „natürlichen Dramaturgie“ zugrunde.²²⁵ Mit der behaupteten vorfilmischen Existenz wird die mittels genannter Methoden ausgeführte Darstellung derselben zum vermeintlich authentischen Ausdruck der Wirklichkeit. Der Begriff der natürlichen Dramaturgie ist insofern zu kritisieren, als er einen Rekurs auf eine vormediale Existenz bedeutet, eine Vorstellung, welcher eine ontologisch begründete Realitätsauffassung, sowie ein naturgegebenes, universales Zeitverständnis zugrunde liegt. Es kann durchaus der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich Linearität, Wiederholung, Präsenz, Pausen, Brüche oder Sprünge finden, die auf eine bestimmte konstitutive Eigenzeitlichkeit verweisen, um daraus eine ästhetisierende Dramaturgie abzuleiten. Bestimmte darzustellende Situationen sind dahingehend nach ihren zeitlichen Strukturen zu befragen, ohne diese jedoch als deterministische Kategorie einer Gegebenheit vorauszusetzen.

Wortmann zufolge zieht sich der Anspruch *indexikalischer Referentialität*, egal ob in Theorie oder Produktion, ob mit semiotischer oder foto-chemischer Begründung, durch die Geschichte der als authentisch produzierten Zeugnisse nicht-medialer Gegebenheiten. Dabei geht es durchwegs um einen Abdruck, einen Kontakt, eine Verletzung, eine Spur oder Berührung.²²⁶ Mit Einführung der digitalen Medientechnik und des Mikro-Chips als Speicher des Abzubildenden in Form einer binären Kodierung, scheint die vermeintlich offenkundige Relation von Gegebenen und eingepprägtem Abbild aufgehoben zu sein. Wurde die medienontologische Begründung des Authentischen in der analogen Bildproduktion zuvor schon längst semiologisch weg argumentiert, wird gerade diese wiederum – mit den warnenden Rufen über den Verlust des authentischen Bildes in der digitalen Bildwelt – stillschweigend re-etabliert. Der Umstand, digital codierte Bildinformation und damit die Darstellung des Aufgenommenen uneingeschränkt bearbeiten zu können, trägt zur indexikalischen Verunsicherung und der Suche nach neuen Ankerpunkten des Authentischen erheblich bei.²²⁷ Wortmann plädiert allerdings dafür, Authentisierung nicht an Technizität gebunden zu begreifen, sondern vielmehr als „Effekt eines kulturellen Handlungsmusters“²²⁸. Ein Bild alleine ist weder authentisch noch inauthentisch. Sein Status des als echt oder unecht Angenommenen und seine Glaubwürdigkeit konstituieren sich erst innerhalb divergierender Kontexte und Aushandlungsprozesse. „Die authentisierende Spur, die man auf den Bildträgern zu erkennen meint, sie muss zuvorderst kulturell (und nicht technisch) generiert werden, um lesbar zu erscheinen.“²²⁹ Während Authentizität programmatisch und/oder ästhetisch eine jenseits symbolischer Kodifizierung existente Wirklichkeit behauptet und eine Abbildung dennoch immerzu an der Einlösung dieses Versprechens scheitern muss,

²²⁵ Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, S. 217

²²⁶ Vgl. ebd., S. 219

²²⁷ Vgl. ebd., S. 220 ff.

²²⁸ Ebd., S. 222

²²⁹ Ebd., S. 222

versuchen Authentisierungsstrategien genau dieses Paradox aufzuheben und einen Ort des *wahr-*genommenen zu konstituieren. Wortmann räumt ein, dass die authentisierend wirkenden Spuren auf einem Bildträger letztlich erst im Kopf der Betrachtenden entstehen. Sie lesen die Spuren förmlich in das Abbild hinein, mit dem Bedürfnis, das Bild als authentisches zu erkennen. Zugespitzt spricht Wortmann hier von einer „Authentizitätssehnsucht“²³⁰ – basierend auf einer fundamentalen Defiziterfahrung, die er allerdings nicht näher definiert –, aufgrund der sich Rezipierende auch dann auf das kommunikative Angebot der Authentisierung einlassen, wenn die konstitutiven Bedingungen authentischer Darstellung längst durchschaut sind.

II.3.2 Authentizität als nicht-normativer Krisenbegriff

Neben den technikdeterministischen Ansätzen, existieren Diskurse rund um UrheberInnen- und AutorInnenschaft, welche als authentisierende Instanzen eines Werks herangezogen werden. Die unterschiedlichen Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Authentizität, welcher nicht mehr an Technizität gebunden ist, sollen an dieser Stelle nachgezeichnet werden, um diesen in Hinblick auf die Frage nach den temporalen Strukturen der authentischen Selbstinszenierung innerhalb aktueller, medialer Kontexte neu zu lesen.

Der Begriff ‚Authentizität‘ ist ein Schlagwort, das sich – zuvor wenig relevant – erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Hochkonjunktur aufgeschwungen hat. ‚Authentizität mit seiner Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit [...]‘²³¹ ist ein Begriff, dessen Verbreitung jegliche Angriffe der Postmoderne, des Konstruktivismus oder Virtualitätstheorien kaum etwas anhaben konnten. Gerade im Kontext einer sich permanent neu inszenierenden Umgebung unterschiedlicher Medienformate und Markenartikel, gewinnt der Anspruch einer gelungenen Inszenierung von Authentizität als Echtheitsversprechen zunehmend an Bedeutung. Susanne Knaller und Harro Müller beschreiben dies – wie Wortmann – mit einer in Europa und Nordamerika offensichtlich weitverbreiteten *Sehnsucht* nach einer solchen Unmittelbarkeit, Echtheit und Ursprünglichkeit. Dahinter ist eine global betriebene ‚Authentizitätsindustrie‘²³² anzunehmen, die dieses Begehren innerhalb sozialer und kultureller Zusammenhänge bedient. Knaller/Müller begründen diese Entwicklung mit der Postulierung eines gespaltenen Subjekts zwischen seiner Bedeutung als allgemeiner Mensch einer Gesellschaft, Organisation oder Global Community, sowie als individualisiertes, unvergleichliches Wesen mit dem Ziel der Selbstverwirklichung. Die Formulierung von Authentizität scheint hier einen Ort anzubieten, der – so undurchsichtig und paradox das erscheint, was er zu beschreiben sucht – die Synthese dieser identitären Spaltung verspricht. „So gesehen ist der Authentizitätsbegriff Ausdruck und zugleich

²³⁰ Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, S. 225

²³¹ Knaller/Müller, *Authentizität*, S. 7

²³² Ebd., S. 8

Symptom dieser Krise, also ein Krisenbegriff [...].²³³ Knaller/Müller verweisen auf die prekäre Forschungslage hinsichtlich der vielfältigen Verwendungsweisen des Authentizitätsbegriffs und versuchen eine Annäherung an seine Verwendung in Diskursen der Ästhetik, wie Fotografie, Musik, Literatur oder Film.

Der Authentizitätsbegriff legitimiert sich zumeist aus einer Enthistorisierung und Ontologisierung aus ästhetischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts, in deren Folge Authentizität als überzeitliche Kategorie verstanden wird.²³⁴ In der Analyse von Knaller wird deutlich, dass diesem Begriff auch im aktuellen Verständnis der Nachhall seiner Bedeutung von Autorität und UrheberInnentum, innerhalb der Beglaubigungsproblematik, zugrunde liegt. Die Annahme einer authentisierenden AutorInnenschaft, welche auf Wahrhaftigkeit, Originalität und Unverfälschtheit verweist, setzt sich auch in den Konzepten der dokumentarisierenden Lektüre als normativer Begriff fort, wie später verhandelt werden soll. Knaller unterscheidet in Bezug auf ästhetische Diskurse zwischen Subjekt- und Objektauthentizität. Innerhalb der ersten Kategorie wird dabei die (Rück-)Bezüglichkeit auf die Originalität des schaffenden Selbst über ein kreatives Potential relevant. Diese Authentifizierbarkeit setzt sich innerhalb der zweiten Kategorie als ästhetischer Wert entlang zeitlicher und räumlicher Konkretisierungen fort.

Eine triadische Begriffskonstellation des Authentizitätsdiskurses formiert sich im 20. Jahrhundert erstens rund um das Konzept von Inszenierung als authentisierendem Konstruktionsprozess, der auf etwas Vorausliegendes verweist, wie Erika Fischer-Lichte formuliert; zweitens um das postulierte Bedürfnis nach einem Mit-sich-identisch-Sein eines durch Kohärenz(phantasmen) konstituierten Subjekts, welches sich zugleich als exemplarisch und als deckungsgleich mit einem symbolischen Ganzen äußert, wie es Alessandro Ferrara mit dem Begriff der reflexiven Authentizität beschreibt; drittens um das Plädoyer für die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen Ästhetik und Nicht-Ästhetik in einer medial geprägten Alltagsrealität, in der diese Unterscheidbarkeit zu verschwimmen droht, wie Eberhard Ostermann reklamiert.²³⁵

Erst mit dem instabilen Charakter des postmodernen Identitätsbegriffs, mit dem konstitutive Fragmente nicht mehr auf vorausgehende oder subsummierende Totalitäten verweisen, so Knaller, wird Authentizität als normativer Begriff eingesetzt, um als Antwort auf diese Krise zu dienen.²³⁶ Knaller hält diesem entgegen: „Ein nicht-normativer ästhetischer Authentizitätsbegriff wäre demnach ein an Raum und Zeit gebundener Begriff, der konstruktiv Medialität reflektiert.“²³⁷ Authentizität wird

²³³ Knaller/Müller, *Authentizität*, S. 10

²³⁴ Vgl. ebd., S. 17

²³⁵ Vgl. ebd., S. 23 ff.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 31

²³⁷ Ebd., S. 33

somit vielmehr als Moment eines bestimmten Standpunktes lesbar, als „Ergebnis eines an einem Ort und zu einer bestimmten Zeit stattfindenden Beglaubigungsprozesses“²³⁸. Insofern kann ein Unmittelbarkeitseffekt als konstitutive Realisierung von subjektiver Präsenz innerhalb medialer Prozesse der Ästhetisierung gelesen werden. Gerade in einer medialen Umgebung, in der Interaktivität und Unmittelbarkeit von hoher Relevanz sind, in der sich also die Artikulation – in Form eines Kommentars oder einer ungeschnittenen Videoaufnahme – als direkter Ausdruck eines Subjekts präsentiert, scheint die Trennung von Subjekt oder Objekt, von BastlerIn und Werk, in Bezug auf deren Selbstkonstitution und -darstellung hinfällig zu werden. Darüber hinaus ist Zeitlichkeit nicht nur als situativer Ortungspunkt einer Reflexionsmöglichkeit zu formulieren, sondern ebenso als (strategisch einsetzbares) Moment der Erzeugung eines Unmittelbarkeitseffekts hinsichtlich eines Postulats eigenzeitlicher Echtheit. Spannend ist jedoch, dass trotz der Verwischung dieser Grenzen offensichtlich dennoch ein Rekurs auf Originalität aufrecht erhalten bleiben muss, um eine Echtheit des Textes – egal ob Subjekt oder Objekt – zu garantieren.

II.3.3 Selbst-Inszenierung als Subjekt-Kreation

Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrem Text *Inszenierung von Selbst* die Konstitution des eigenen Selbst als performativen und öffentlichen Akt, der durch Auswahl und Reflexion der eigenen Lebensgeschichte über bestimmte Schreib- oder, allgemeiner, Produktionsstrategien in der Selbstdarstellung Ausdruck findet. Die autobiografische Performance verortet sie im Kontext des kulturellen Musters Geschichten zu erzählen. Dabei geht es um von einem Publikum zu rezipierende Sprechakte, also Akte der Stimme und des Körpers, welche zunächst reflexiver Ausdruck sind, um im Blick der Anderen auf das eigene Selbstbild zurückzuwirken. Ohne eine Identitätskonstitution als solche statisch festschreiben zu wollen, bleibt für Fischer-Lichte dahingehend jedoch fraglich, inwiefern eine Selbstkonstitution von einem Vorgang einer Selbstinszenierung zu scheiden ist. Anhand von Beispielen autobiografischer Performances, zeigt sie auf, wie Identität als flüchtiges, temporär gültiges Ergebnis performativer Akte erscheint, sich immer wieder neu etabliert und – stets im Wandel begriffen – gleichsam nie mit sich selbst identisch ist.²³⁹ „Die jeweilige Konstitution eines Selbst erscheint insofern als Produkt und Resultat eines Inszenierungsprozesses.“²⁴⁰ Auf die Frage, ob im performativen Akt die Strukturen und Prozesse einer Selbstkonstitution offengelegt werden oder ob sich darin die identitäre Konstruktion selbst vollzieht, schlussfolgert sie offensichtlich kausal.

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Begriff der Inszenierung, formuliert Fischer-Lichte die europäischen Gegenwartskulturen als sich zunehmend in theatralen Prozessen der Darstellung konstituierend und sich innerhalb von Medienkonstellationen als kulturelle Ereignisse verbreitend.

²³⁸ Knaller/Müller, *Authentizität*, S. 32

²³⁹ Vgl. Fischer-Lichte, „Inszenierung von Selbst?“, S. 60 ff.

²⁴⁰ Ebd., S. 65

Dabei subsummiert sie die vier Aspekte der *Inszenierung*, der *Performance*, der *Korporalität* und der *Wahrnehmung* unter dem Begriff der *Theatralität*. Das Moment der *Inszenierung* definiert sie zunächst als ästhetische Kategorie – „ein Prozeß [sic!], in dem die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wie lange, wo und wie vor den Zuschauern [sic!] in Erscheinung treten soll“²⁴¹. Deren schöpferische Hervorbringung erscheint als ästhetische bzw. ästhetisierte Wirklichkeit und ist demzufolge unmittelbar auf den Aspekt der *Wahrnehmung* bezogen. Als anthropologische Kategorie definiert sie *Inszenierung* über das Moment der *Korporalität*, welches auf das reflexive Verhältnis des Menschen zu seinem Körper verweist. Indem man als Mensch nicht nur leiblich ist, sondern ebenso einen Körper hat, argumentiert Fischer-Lichte unter Rekurs auf Wolfgang Iser hinsichtlich eines gespaltenen Blicks, ist es möglich, ja erforderlich, über die reflexive Aushandlung mit dem Anderen, sich als konstitutives Selbst innerhalb theatraler Prozesse in Erscheinung zu bringen.²⁴² „Der Mensch muß [sic!] sich inszenieren, um in Erscheinung treten zu können.“²⁴³ Allerdings postuliert Fischer-Lichte mit der Annahme eines der *Inszenierung* Vorausliegenden, dessen Abwesenheit erst im Prozess der Darstellung materialisiert werde, eine cartesianische Dichotomie. Jede *Inszenierung* „steht im Dienste eines Abwesenden, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, nicht aber selbst zur Gegenwart kommen darf.“²⁴⁴ Weitergedacht hinsichtlich der Fragestellung nach dem Verhältnis von Zeitlichkeit und Selbstinszenierung, hieße das, von einem nicht-präsentisch Seienden auszugehen, welches sich erst im Moment der Reflexivität über Darstellung und im Moment der *Inszenierung* selbst realisieren und, im Sinne von gegenwärtig anwesend, präsent werden kann. Diese polarisierende und kausal aufgerollte Annahme einer Ursprünglichkeit ist durchaus problematisch. Nicht umsonst wird in einer alle Lebensbereiche durchziehenden, partizipativen Medienumgebung die Offenkundigkeit von *Inszenierung* gleichsam einer Scheinhaftigkeit, welcher jeglicher Wirklichkeitsbezug abgehe, verdächtigt. Die inszenierte Realisierung erscheint als weniger echt, als ihr vermeintlich Vorgängiges. „Es handelt sich dabei jedoch um einen Schein, eine Simulation, ein Simulakrum, die allein fähig sind, Sein, Wahrheit, Authentizität zur Erscheinung zu bringen.“²⁴⁵ Fischer-Lichte sucht zwar der Dichotomisierung von statisch konzipierter Wirklichkeit und Schein entgegenzutreten, ohne sie jedoch tatsächlich aufzuheben.

Auch wenn Fischer-Lichte argumentiert, dass das innerhalb einer *Inszenierung* zur Erscheinung kommende Selbst in je brüchiger, unvollständiger und veränderter Form das Selbst als spezifisches Konstrukt begreifbar macht, postuliert sie immer wieder etwas der *Inszenierung* vermeintlich ‚Vorausliegendes‘, das nicht näher ausgeführt wird. Mit Lummerding ist dem entgegenzustellen, dass es wohl dem Begehren des Phantasmas zuzuordnen ist, retrospektiv ein dem gestalteten Moment

²⁴¹ Fischer-Lichte, „Theatralität und *Inszenierung*“, S. 19

²⁴² Vgl. ebd., S. 18 f.

²⁴³ Ebd., S. 20

²⁴⁴ Wolfgang Iser 1991, S. 504; zitiert nach Fischer-Lichte, „Theatralität und *Inszenierung*“, S. 20

²⁴⁵ Fischer-Lichte, „Theatralität und *Inszenierung*“, S. 23

ursprüngliches Etwas nachzusagen und der Idee eines wahren, aber diffusen ‚Ich‘ verpflichtet zu bleiben, das sich nur prekär äußern lässt. Auf diesen mystischen Ursprungsvorstellungen gründen ebenso jegliche Authentizitätsansprüche. Einige Faszination auslösend verführt diese Idee zu einer immerwährenden Suche nach vermeintlich wahren Innerlichkeiten, deren Umwobenheit von Undurchsichtigkeit als reiner Selbstzweck dient und die angestrebte klare Einsicht tatsächlich weder beabsichtigt noch ermöglicht wird. „Wenn von einem Selbst die Rede sein kann, dann nur vom Selbst als einem Rätsel.“²⁴⁶ Fischer-Lichte schließt mit der Gegenüberstellung von der kulturellen Struktur des Geschichtenerzählens, welche kollektive Identitäten aufrechterhaltend wirkt, und dem performativen Akt der Selbsterzählung, welche destabilisierend kulturelle Kategorien des Selbstverständnisses infrage zu stellen vermag.

Der Ansatz, dass sich das Selbst im Moment einer Artikulation als Inszenierung konstituiert, ist – auch im Anschluss an das Konzept der *Suture* – durchaus spannend und weiterzudenken. Im Versuch die kritisierte Dichotomie des Vorgängigen und zur-Erscheinung-Kommenden aufzuheben, soll der Akt der Selbst-Inszenierung, unter Berücksichtigung von Korporalität, Wahrnehmung und Ästhetisierung, mit dem Begriff der Artikulation des Selbst gelesen werden. Während das Subjekt in Machtverhältnissen und Aushandlungsprozessen mit dem Anderen zu verorten ist, verhält sich dessen Selbstaussdruck relational zu seiner Rezeption oder Lesbarkeit und konstituiert sich insofern unter dem Aspekt des Möglichen. Im imaginierten Handlungsraum des Gegenwärtigen formiert sich ein flüchtiges Selbst, dessen Ausdruck weder auf etwas vorgängig diffuses Originäres, noch auf etwas Ganzes im Moment der Konstruktion verweist. Vielmehr bezeichnet er eine kurzfristig zu realisierende Schließung im Verhältnis zu einem Authentizitätsanspruch, der sich auf Wiedererkennbarkeit, Anerkennung und den Ort beziehungsweise die Medialität der Inszenierung bezieht. Selbstkonstitution und -inszenierung sind insofern als nicht getrennt zu denken, sondern als einander transzendierend – im Moment dessen, was als präsent realisiert wird.

II.4 Strategien der Authentisierung

II.4.1 Dokumentarisches Echtheitsversprechen

Da sich die Auseinandersetzung mit filmischer Authentizität und deren Rekurs auf ein vermeintlich echtes Subjekt auf die autodokumentarischen Videoclips der Online-Tagebücher auf Youtube bezieht, soll an dieser Stelle der Status des dokumentarischen Bildes ebenso in Hinblick auf seine Rezeption untersucht werden.

²⁴⁶ Fischer-Lichte, „Inszenierung von Selbst?“, S. 70

Trinh T. Minh-ha formuliert in ihrem Text *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung* ihre treffsichere Kritik am Postulat des Dokumentarischen. Im Zentrum ihrer Kritik steht der Objektivitätsanspruch einer vermeintlich absoluten Realität, die Filmemachende einzufangen suchen. Mit dem Realen als einzigem und grundlegendem Referenten würde die Entwicklung von „Technologien der Wahrheit“²⁴⁷ und ein Streben nach Naturalismus gerechtfertigt. Charakteristika für dieses authentische Bild sind beispielsweise der lippensynchrone Ton und die lange Einstellung, in der kein Schnitt auf Manipulation schließen ließe. „Realzeit gilt als ‚ehrlicher‘ als Filmzeit.“²⁴⁸ Dabei entlarvt sie jegliche Technologien als naiv, deren erklärtes Ziel es ist, einen immer unmittelbareren ‚Zugang‘ zur Realität zu schaffen. Diese Kritik trifft ebenso gerade in einer Medienumgebung zu, in der – wie es Haraway formulierte – die Technologien immer ‚unsichtbarer‘ werden, um sich in einem Alltag und eine Körperlichkeit integrieren zu können. Mit einer Ubiquität der Medientechnologien scheint der Anspruch einher zu gehen, diese gleichermaßen so klein, praktikabel und unscheinbar zu halten, um das zu Vermittelnde als direkt abrufbar und erfahrbar erscheinen zu lassen. Minh-ha kritisiert an dem Konzept der unantastbaren Evidenz des Gegebenen das sich darin fortschreibende dualistische Weltbild, das der cartesianschen Trennung von Subjekt und Objekt folgt. Die von ihr thematisierte Differenz zwischen „dem gebildeten, kreativen Produzenten [sic!] und dem durchschnittlichen, unaufgeklärten Konsumenten [sic!]“²⁴⁹, kann innerhalb des hier relevanten Diskurses der ProsumentInnen-Kultur allerdings nicht mehr aufrecht erhalten werden. Minh-ha streicht vor allem die erforderliche Reflexivität innerhalb ästhetischer und wissenschaftlicher Praxen, sowie in Bezug auf die Konstitution des Selbst, hervor. Reflexive Praxen, welche die bloße Verfeinerung und Fortsetzung von akkumuliertem Wissen verfolgten, sind vergleichsweise unbedeutend. Während ein Subjekt oder ein filmisches Werk, welches auf sich selbst zurückreflektiert, es durchaus vermag, im „reflexive[n] Intervall“ durch prozessuales Auseinanderbrechen und Zusammenfügen eine fundamentale Instabilität zu etablieren, um nichts (*no-thing*) zu sein und sich selbst von der „Tyrannei der Bedeutung“ zu befreien.²⁵⁰ Damit formuliert Minh-ha ein Argument hinsichtlich der Sichtbarmachung des Films als reflexives Werk, das sich damit in einem Intervall von ‚seiend‘ und ‚nichtig‘, innerhalb von Dekonstruktion und Konstituierung, befindet.

Jegliche Versuche, den dokumentarischen vom fiktionalen Film zu unterscheiden, führten zu Debatten um das Verhältnis von Realem und Imaginärem, sowie um den Status des Sehens. Roger Odin zufolge existieren dokumentarische Filme, die er allerdings unter die Kategorie fiktional einordnet, dann, wenn von Filmen die Rede ist, die nach einer „dokumentarisierenden Lektüre“²⁵¹ verlangen. Mit diesem Ansatz charakterisiert Odin ein filmisches *Ensemble* – im Gegensatz zum Begriff ‚Genre‘ –²⁵²,

²⁴⁷ Minh-ha, „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“, S. 308

²⁴⁸ Ebd., S. 308

²⁴⁹ Ebd., S. 311

²⁵⁰ Minh-ha, „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“, S. 322

²⁵¹ Odin, „Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre“, S. 286

²⁵² Manfred Hattendorf erachtet den Ausdruck des ‚dokumentarischen Ensembles‘ im deutschsprachigen

das als dokumentarisch zu bezeichnen ist, ohne den heiklen philosophischen Diskurs um Wirklichkeit und Fiktion herauszufordern.²⁵³ Es scheint, seiner These nach, schlüssiger, weniger auf etwas Reales oder Nicht-Reales zu rekurrieren, als vielmehr auf das Bild, das sich der/die LeserIn von dem macht, was er/sie als Ausgangspunkt – als Enunziator – für die filmische Kommunikation annimmt. So wird bei der „fiktivisierenden Lektüre“ durch die RezipientInnen ein fiktives oder gar ein fehlendes „Ursprungs-Ich“ angenommen und bei der dokumentarisierenden ein *reales*.²⁵⁴ Irreführend bei dem Begriff des realen Enunziators ist, dass er glauben lässt, es handle sich um ein intentional handelndes Subjekt als Ausgangsposition. Tatsächlich ist ein solches nicht Voraussetzung, sondern es ist wesentliches Kriterium der dokumentarisierenden Lektüre, dass die RezipientInnen eine Existenz und Realität dieses nicht-personalen Enunziators schlicht präsupponiert.²⁵⁵ Die Annahme eines solchen ‚realen‘ Ausgangspunktes kann sich auf die Kamera oder den sie bedienenden Menschen beziehen, auf das Kino, auf den gesellschaftlichen Kontext oder die Verantwortlichen für den im Film gezeigten Diskurs. Die Vielzahl und Diversität dieser spezifischen Lektüre wird deutlich.

Odin beschreibt die dokumentarisierende Lektüre gleichsam als fragment- oder sprunghaft, diskontinuierlich und als simultan funktionierend. Der/die RezipientIn kann einen oder mehrere Enunziatoren auf unterschiedlichen Ebenen des Films konstruieren. „In der Tat leitet die größte Geschmeidigkeit die Manifestation und Kombinatorik der verschiedenen Formen dokumentarisierender Lektüre.“²⁵⁶ Er verweist darauf, dass filmische Strategien dabei die dokumentarisierende Lektüre auf unterschiedlichen Ebenen durchaus verhindern, jedoch nie vollständig unterbinden können. Insofern definiert er einen Film dann als dem dokumentarischen Ensemble zugehörig, „wenn er in seine Struktur explizit [...] die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert.“²⁵⁷ Diesbezüglich gibt es Strukturen, Kombinationen stilistischer Figuren, welche textuell auf eine solche verweisen und als *interne* Produktionsmodi der dokumentarisierenden Lektüre zu bezeichnen sind. Die spezifischen Lesarten durch RezipientInnen und die Produktion derselben durch Institutionen, in denen diese ablaufen, sind demgegenüber *extern* zu nennen. „Authentizität wird hiermit sowohl zu einer Frage von *Proportion und Rhythmus* als auch der Nachvollziehbarkeit der gewählten *Perspektive*. ‚Authentisch‘ ist eine Kategorie der Bearbeitung.“²⁵⁸ Während Manfred Hattendorf die Relevanz einer imaginierten AutorInnenschaft des Dokumentarischen nicht vollständig ausschließt, betont er allerdings vor allem den filmischen Bearbeitungsprozess, welcher darauf abzielt, Markierungen zur Authentisierung bereit zu halten.

Gebrauch als wenig hilfreich und empfiehlt die – mehr Spielraum für Diversität lassende, aber ebenso beliebig anmutende – Bezeichnung ‚dokumentarische Formen‘ von als solchen markierten Filmen, vgl. Hattendorf, Manfred, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 41 f.

²⁵³ Vgl. Odin, „Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre“, S. 295

²⁵⁴ Ebd., S. 287 f.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 290

²⁵⁶ Ebd., S. 293

²⁵⁷ Odin, „Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre“, S. 295

²⁵⁸ Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 69

Insofern kann an dieser Stelle die normative Begriffssetzung von Authentizität im Dokumentarischen mit Knaller aufgebrochen werden, wenn sie diese unter Berücksichtigung der Komponenten von Beglaubigung und (medialer) Vermittlung reformuliert:

„Wird in der Verwendung des Authentizitätsbegriffs der Konstrukt-, Darstellungs- oder mediale Charakter von Texten und Bildern berücksichtigt, kann man Authentizität als Effekt, als Ergebnis von Strategien der Wiedererkennung, als Anerkennung, als Spiel oder als Medienpakt konzipieren.“²⁵⁹

In weiterer Folge erscheint es vordergründig, Strategien der audiovisuellen Selbsterzählung, welche auf spezifische Selbstbilder verweisen, zu analysieren. Die mediale Form der autobiografischen Dokumentation mit ihrem zugrundeliegenden Postulat einer Authentizität steht dabei zur Diskussion, während besonderes Augenmerk auf das Publikum als Beglaubigungsinstanz durch interaktive Handlungen entlang temporaler Strukturen und damit als Konstitutiv für Subjektverhandlungen innerhalb aktueller Medienumgebungen zu betrachten ist.

II.4.2 Plausibilität der filmischen Subjektivierung

In ihrem Text *Ichfilm und Ichroman* beleuchtet Christine N. Brinckmann das Verhältnis der Erzählstrategien subjektiver Figuren in erster Person Singular zwischen Roman und fiktionalem Film. Im Besonderen beschäftigt sie sich mit der Frage, inwiefern eine in Ich-Form erzählende Figur im Film tatsächlich als solche identifizierbar bleibt, wenn bei der Produktion eines Filmes meist von einem ganzen Team auszugehen ist. Diese Frage ist für die vorliegende Arbeit insofern irrelevant, da unter anderem durch die Sichtbarkeit des Akts einer Kamerapositionierung oder deren Veränderung durch Zugreifen auf den Bildausschnitt und damit verbundenem Verwackeln des Bildes im Youtube-Clip die agierende Person oder zu rezipierende Figur gleichsam als ProduzentIn des Films erkennbar wird. Dennoch können Ansätze der Brinckmannschen Auseinandersetzung mit Strategien der Subjektivierung in einer vermeintlich persönlichen Erzählung auch in Bezug auf die vorliegende Fragestellung produktiv gemacht werden. Brinckmann nennt filmisches Erzählen, im Gegensatz zum geschriebenen Werk, „präsentisch“²⁶⁰, in dem Sinne, dass Vergangenes nicht ins Bild geholt werden kann. Während im Ichroman Erinnerungen als Teil der Icherzählung rekonstruiert werden können, vermag es die Figur im Film nicht, als situiert an einem bestimmten Ort der inszenierten Gegenwart, Vergangenes als Situation bildlich darzustellen. Nicht zur Verfügung stehendes visuelles Material von Personen, Umgebungen, Emotionalität erweist sich als problematisch in Bezug auf die Darstellbarkeit; ein Schnitt, ein Zeitsprung in Bezug auf die Glaubwürdigkeit der erzählenden Ich-Figur.²⁶¹ „Zeitliche Rückgriffe stellen die Filmerzählung stets vor Probleme, weil sie das Prinzip der linearen

²⁵⁹ Knaller/Müller, *Authentizität*, S. 22

²⁶⁰ Brinckmann, „Ichfilm und Ichroman“, S. 89

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 88 f.

chronologischen Fortentwicklung antasten.²⁶² Werden erinnerte Situationen im Film nur sprachlich, nicht bildhaft, wiedergegeben bleibt die „Vergangenheit relativ blaß [sic!], weil das Bild weiterhin von der Erzählgegenwart besetzt ist.“²⁶³ In Bezug auf die Selbstdarstellung auf Youtube lässt sich die Annahme formulieren, dass es weniger um die tatsächliche Darstellbarkeit des vergangenen Erlebten geht, sondern vielmehr um die Inszenierung des Subjekts als ein Erinnerndes. Dies wird später genauer zu untersuchen sein.

Im Experimentierfeld der selbstexpressiven, visuellen Tagebücher erkennt Brinckmann im Spielen mit der persönlichen Filmsprache „die starke Betonung des Augenblicks, des gegenwärtigen Bewußtseinszustandes [sic!] oder der persönlichen Wahrnehmung“²⁶⁴ als charakteristisch. Die Glaubwürdigkeit der vermeintlichen Authentizität einer Selbsterzählung verortet sie zunächst in einem plausiblen Konzept lebensnaher gestalterischer Umsetzung, sowie im visuellen Stil des Persönlichen. Dieser weist sich durch das genannte *Präsentische* mittels geringer technischer Apparaturen (beispielsweise Handy- oder Webcam), Spontaneität und kontextbezogenen Manierismen aus. Insofern macht das oben beschriebene Einstellen der Webcam mit der Hand und das anschließende Zurücksetzen, Einrichten im Bildrahmen durch den Blick auf den (als existent vorangenommenen und zu imaginierenden) Monitor, den Status des Dargestellten als Selbstbild deutlich.²⁶⁵ Im Gegensatz zur subjektiven Kamera im fiktionalen Film, deren Einstellungen Blicke und Wahrnehmungen einer Figur nachvollziehbar machen und näher bringen soll, geht es bei der subjektiven Kamera auf Youtube darum, sie selbst zu führen. Weniger suchen Rezipierende – hinsichtlich einer Identifikation – in die Figur einzutauchen, als dieselbe als unmittelbar und eigenmächtig Handelnde, die auf einer bekannten und nachvollziehbaren Ebene der von beiden geteilten Wirklichkeit agiert, zu erkennen. Intention der subjektgeführten Kamera ist es nicht, die Erzählung zu subjektivieren und als verzerrte Wahrnehmung eines Subjekts zu vermitteln. Vielmehr geht es darum, die Webcam als herkömmliches Tool des jugendlichen Alltags und als Werkzeug zur Realisierung der gezeigten Person als ‚echt‘ zu etablieren.

In Analogie zum Dokumentarfilm, wie Brinckmann darlegt, wird ebenso die sprechende Stimme der/dem Filmemachenden zugeordnet. Aufgrund der Vorannahme eines Realitätsanspruchs an das ‚Genre‘ spielt es dabei auch keine Rolle, ob das Gesagte in Ich-Form oder unpersönlich formuliert wird. Die erste Person Singular bildet hier keinen notwendigen Referenzpunkt.²⁶⁶ Indem Brinckmann die verbale Artikulation – im Besonderen „Stimmelage, Artikulation, Modulation, Tempo und Pausen, Intensität und Lautstärke“ – als „Vermittlung emotionaler Gegenbenheiten“ formuliert, macht sie diese als auf Persönlichkeit und Gestimmtheit des/der Sprechenden verweisende Instanz stark.²⁶⁷ Das medial

²⁶² Brinckmann, „Ichfilm und Ichroman“, S. 102

²⁶³ Ebd., S. 102

²⁶⁴ Ebd., S. 90

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 94

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 101

²⁶⁷ Ebd., S. 110

eingerahmte Gegenüber tritt damit als authentisch und echt konzipierte/r KommunikationspartnerIn auf.

II.4.3 Temporale Referenz als Authentisierungsstrategie

Bisher wurde im Rahmen dieser Arbeit Zeitlichkeit im Spannungsfeld zwischen der Grundannahme eines Universalitätsphantasmas und einer positional-relationalen Situiertheit als temporäre Schließung, sowie als subjektkonstituierendes Moment formuliert. Vor diesem Hintergrund soll an dieser Stelle Temporalität, in Hinblick auf die Inszenierung des Selbst auf Online-Plattformen, ebenso als Strategie zur Authentisierung autodokumentarischer Artikulationen zur Disposition gestellt werden. Bei der Lektüre unterschiedlicher Diskurse rund um Authentizität wurde ein Zusammenhang mit temporalen Aspekten einerseits im Hinblick auf eine lesbare Dramaturgie, welche dem darzustellenden Subjekt innewohnt, und andererseits im Rekurs auf das sich konstitutiv Realisierende innerhalb einer angenommenen Präsenz postuliert. In einer Umgebung von Kommunikations- und Mediennetzwerken, in denen die unmittelbare Interaktivität ein wesentliches Handlungsmoment darstellt, das sich in einer imaginierten Gegenwärtigkeit vollzieht, lässt sich – wie bereits diskutiert – ebenso die Angeschlossenheit innerhalb einer Ko-Präsenz suggerieren.

Um Zeitlichkeit als Strategie zur medialen Authentisierung zu lesen, soll nun argumentiert werden, dass der mit Wortmann postulierte Abdruck hier im Sinne einer präsentischen Berührbarkeit und einer unmittelbaren Verbundenheit zum Tragen kommt. Innerhalb einer beschleunigten und referentiell unsicher gewordenen, digitalen Medienumgebung ist eine gleichsam universell annehmbare und individuell ausformbare Zeitlichkeit zum maßgeblichen Referenzpunkt von authentischer Echtheit geworden. Indem sich Subjekte in vermeintlich privaten Räumen verorten, ihre Kameras sichtbar selbst bedienen beziehungsweise ein Wissen um die selbstermächtigte Kameraführung voraussetzen, die Art ihrer Sprachlichkeit und Gestik im Sinne einer Spontaneität modulieren, gestalten sie ein Setting, das von Rezipierenden – im Sinne der dokumentarisierenden Lektüre nach Odin – als ‚real‘ vorangenommen wird. In der Aushandlung über Kommentare und Videoantworten, die immer auch gebunden sind an eine nachvollziehbare Zeitschiene durch deren Datierung, lässt sich eine Bezüglichkeit zwischen interagierenden Subjekten herstellen und deren Situiertheit oder Existenz verifizieren. Innerhalb dieses Beglaubigungsprozesses vollzieht sich die Imagination eines als andernorts präsentisch situierten und damit als ‚echt‘ angenommenen Gegenübers.

Aufgrund der vermeintlich indexikalischen Referentialität von einer Zeitlichkeit des ‚Hier und Jetzt‘ konstituiert sich der Eindruck von Authentizität als Knotenpunkt, um Bedeutung kurzfristig zu schließen. Mit dem Anspruch das performative Subjekt als authentisches zu lesen, indem sich notwendigerweise die Imagination einer Kohärenz desselben als präsentisch und existenzial

einschreibt, wird die Vorstellung einer sich ‚real und direkt‘ vermittelnden Selbst-Kreation möglich.

Um den Begriff des *Präsentischen* in Hinblick auf die weitere Analyse zu präzisieren, soll an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass sich Präsenz nicht nur auf Subjekte als tatsächlich in diesem Moment gegenwärtig bezieht. Im Sinne der Flüchtigkeit von Gegenwartserfahrung und einer Erstreckung derselben als permanentem und einzig möglichem Handlungsraum, lässt sich Präsenz ebenso in als vergangen deklarierten Situationen durch Aktualisierung und Vergegenwärtigung realisieren. Insofern ist anzunehmen, dass das Präsentische genauso in einem als bereits vergangen datierten Posting zu finden ist, wie zu beobachten sein wird. Indem Subjekte als andernorts anwesend angenommen werden, formuliert sich deren temporale Realität in der Rezeption zunächst existenzial als ontologische Kategorie. Gleichzeitig kann allerdings durchaus eine Kompetenz der MediennutzerInnen angenommen werden, welche Fiktionalisierung im Sinne von Gestaltung als Moment einer Realisierung anerkennen. Dieser Aspekt soll im Folgenden unter Rekurs auf den Begriff der *liveness* nach Philip Auslander befragt werden.

Gerade in einer auf Partizipation ausgerichteten Medienumgebung, in der unüberschaubare Mengen von amateurhaft produzierten Fotos, Videos und Texten online gestellt werden, kann die autodokumentarische Inszenierung des Selbst insofern als authentische Artikulation eines gestaltenden Subjekts gelesen werden. Fehlerhaftigkeit, Hässlichkeit, Wiederholung und Wiedererkennbarkeit formulieren sich dabei, neben Ästhetisierung, Stilisierung und gestalterischen Konventionen, als Übereinkunft des Kommunikationsvertrages zur authentisierenden Lektüre. Als indexikalischer Ankerpunkt kann das Präsentische dabei insofern herangezogen werden, als es beispielsweise durch das Passieren von Fehlern im Sinne von Spontaneität oder das sprachliche Erzählen von Erinnerungem (das nicht gezeigt werden kann), sowie die Wahl der Plansequenz ohne Schnitte und Nachbearbeitung, impliziert wird. Darüber hinaus ist das nachvollziehbare Verstreichen der Zeit relevant, das in Bezug zur eigenen Zeitlichkeit gesetzt werden kann. Geschnittene Video-Tagebücher, deren Bearbeitung Zeit braucht und erst später als ungeschnittene Aufnahmen online gestellt werden, können daher ebenso als authentisch gelesen werden, sofern die Zeitanzeige der Online-Plattform, in Relation zum eigenen Zeiterleben, eine temporale Referenz ermöglicht, die auf das gestaltende Subjekt als reales verweist, welches authentisch agiert.

Inwiefern sowohl ungeschnittene Videos, welche Unmittelbarkeit suggerieren, als auch beispielsweise zeitlich geraffte Filme, welche auf Prozessuales verweisen, in diesem Kontext als unterschiedliche Arten des authentischen Selbstausdrucks temporaler Subjekte gelesen werden können, stellt sich als weiterführende Fragestellung dar. Im folgenden Kapitel soll analysiert werden, wie unterschiedliche Vorstellungen von Zeitlichkeit medial lesbar werden und ineinandergreifen, um eine Figur in ihrer Selbstdarstellung als reale Gestaltungsinstanz und damit ihre Artikulation als authentisch zu

markieren. Dazu werden temporale Strategien zur Erzeugung von Plausibilität durch filmisch und medial inszenierte Subjektivierung, wie sie zur Darlegung des Präsentischen bereits grob abgesteckt wurden, im Detail zu betrachten sein.

III. YOUTUBE

Wie im vorherigen Kapitel dargelegt, hat die zeitlich und räumlich veränderte Verortung von Subjekten – durch die globale Umverteilung von Daten, Bildern, Texten und Körpern – zu je divergierenden Repräsentationsformen ihrer Identifikationen geführt (vgl. Kapitel II.1). In einer Mediumgebung, welche es zulässt, einander mittels (portabler) Computer, Mobiltelefone und dergleichen zu verbinden, geht mit der an ein ‚Hier und Jetzt‘ gebundenen Situierung des Selbst ebenso eine Bezüglichkeit zu dem unsichtbaren Anderen einher, dessen Lokalisierung zumeist ungewiss bleiben muss. Die aufrecht zu erhaltene Vorstellung einer relationalen Ko-Präsenz konstituiert sich dabei in Hinblick auf den Imperativ der Flexibilität und Wandelbarkeit. In diesem Kontext befindet sich die Selbstkonzeption in einem Spannungsfeld zwischen der Imagination eines souveränen ‚Ich‘, das mit einem Wesenskern ausgestattet ist, und dem Konstrukt eines collage-artigen BastlerInnen-Subjekts. Die Ausgestaltung des Selbst ist dabei geprägt von der Anforderung permanenter Selbstbeobachtung und -reflexion, um die Optimierung des Ich-Projekts, das dennoch immer prekär und ungeschlossen bleibt, vorantreiben zu können. Indem sich jeweilige Artikulationen des Selbst und Akte der Aushandlung, wie zuvor erörtert (vgl. Kapitel II.2), innerhalb temporaler Schließungen situieren, vollzieht sich die prekarisierte Identitätsarbeit im Handlungsraum der Realisierung einer erstreckten Gegenwart. Inwiefern dessen mediale Repräsentationen als gespeicherte Narrative übergehen in ein digitales Gedächtnis des medialen Archivs, soll im Folgenden analysiert werden.

Der Begriff *Präsenz* impliziert vielschichtige Bedeutungsebenen, welche sowohl auf ein prozessiertes Gegenwartfeld als vermeintliche Realzeit (repräsentiert durch die mediale Markierung als *real-time*) als auch auf eine Imagination des kohärenten Jetzt (bedient durch den *live*-Charakter und die Konstruktion imaginativer Nähe) als unmittelbar erlebbar verweisen. Nachfolgend sollen die genannten Begriffe aus dem medialen Kontext im Detail aufgeschlüsselt und aufeinander bezogen werden. Wurde in den vorangegangenen Überlegungen herausgearbeitet, inwiefern die Realisierung einer *Präsenz* gleichsam eine indexikalische Ursprungsbeurteilung des Authentischen bemüht, soll dieses Konzept nun ebenso entlang der genannten medienbezogenen Begriffe von Zeitlichkeit befragt werden. Die inflationäre Handlung von Zuschreibungen wie *real-time* und *liveness* in Bezug auf audiovisuelles Material oder deren responsive Reaktionen in hypermedialen Interaktionsumgebungen, legt die Frage nach der Beschaffenheit solcher Erscheinungen und ihren Konstitutionsbedingungen nahe. Wovon ist bei ‚Echtzeit‘ die Rede? Wurde Zeitlichkeit zuvor als transversale Verflechtung unterschiedlicher temporaler Strukturen konzipiert, erschließt sich eine ‚Eigenzeitlichkeit‘ von Subjekten, Prozessen, Materialitäten, Inhalten als veränderliches, selbst temporär geschlossenes Konstrukt der Kohärenz, um das Oszillieren ihr innewohnender temporaler Interferenzen imaginieren zu können. Gerade in der mediengestützten Beobachtung von Bewegung, Geschwindigkeit und

Rhythmus, wie es die Aufnahme der Videokamera als Film widerzuspiegeln vermag, werden subjektgebundene Temporalitäten sichtbar, erkennbar, reflektierbar und selbst zum Objekt der Gestaltung – so die These. Die Diversität der rezipierten Bewegungsverläufe, Brüche, Wiederholungen oder des Innehaltens scheinen auf eine subjektgebundene Zeitlichkeit eines als ‚real‘ präsupponierten Selbst zu verweisen. Insofern wird im Folgenden sowohl die filmische Einstellung der Plansequenz, sowie die Montagetechniken ausgewählter autodokumentarischen Videoclips vor diesem Hintergrund zu untersuchen sein. Ebenso sollen technologische Struktur und grafische Aufbereitung der Videoplattform Youtube (*hypertext* und *interface*) auf ihre temporalen Verschränkungen befragt werden. Ziel ist es dabei, neben den zeitlichen Aspekten der filmischen Selbsterzählung, in den Medienapparat eingeschriebene Strukturen der narrativen Temporalität durch Begriffe der Archivierung, Serialisierung und Vernetzung verhandelbar zu machen.

III.1 Chronologie und Vernetzung

III.1.1 Normative Linearität auf der Videoplattform Youtube

Das auf der Online-Bilderplattform entstehende „kollektive Bilduniversum“²⁶⁸ ist immer in einer Veränderung und Erneuerung begriffen, die Birgit Richard und Jan Grünwald als prozessual charakterisieren. Die Bilder und ihre assoziierten *tags*²⁶⁹ sind, Richard/Grünwald zufolge, als „Zeichen von Existenz im virtuellen Raum“²⁷⁰ und damit als Verweise auf Anwesenheit und Präsenz von Subjekten zu begreifen. Dabei ist weder ‚Existenz‘ noch ‚Präsenz‘ als ontologische Kategorie zu verstehen, wie es ihre Formulierung nahelegt, vielmehr markieren medienästhetische Strukturen der Vergegenwärtigung medial geformte Subjekt-Bilder in Hinblick auf eine Lektüeranweisung zur Authentisierung und Realisierung, innerhalb des Kontexts einer interaktiven Dokumentarisierung. Die Intention einer solchen Präsenz, Sichtbarkeit, Auffindbarkeit ist der Versuch, Kommunikationsprozesse in Gang zu setzen. Weniger in der virtuellen Bilderzeugung selbst, sondern vielmehr in der mit ihr gewonnenen präsentischen, aktualisierten Anschlussfähigkeit liegt – wie es Richard/Grünwald formulieren – das kulturelle Kapital, um Aufmerksamkeit zu generieren und zu steigern.

In die Plattform Youtube eingebettet, betreiben UserInnen, die eigene Videos hochladen, ihren eigenen Kanal, der gleich einem individuell gestalteten Blog deren audiovisuellen Content organisiert und präsentiert. Der Aufbau des grafischen Interface dieser Kanal-Seiten stellt numerische Angaben (entlang einer Evaluierung der Menge von Zugriffen, Bewertungen und Kommentaren) in den Vordergrund, die für die fortlaufende Bewertung der VloggerInnen-Aktivität relevant wird. Die

²⁶⁸ Richard/Grünwald, „Me, Myself and I: Schönheit des Gewöhnlichen“, S. 115

²⁶⁹ *Tags* sind dem Bild zugewiesene Begrifflichkeit zur Sortierung und Auffindbarkeit.

²⁷⁰ Richard/Grünwald, „Me, Myself and I: Schönheit des Gewöhnlichen“, S. 119

Gesamtanzahl der AbonnentInnen und Videoaufrufe des Kanals erhält aufgrund von Größe und Platzierung ihrer Anzeige einen prominenten Stellenwert und kann als Beliebtheitsbarometer gelesen werden. Die zeitliche Angabe der letzten Aktivität und seit wann einzelne UserInnen Mitglied der ‚Community‘ sind, können – in Relation zur Menge des Contents und ihrer Bewertung – als Signifikanten der jeweiligen Erfahrung und Expertise auf Youtube herangezogen werden. Die seit dem Jahr 2010 aktive Youtuberin *Jenna Marbles*²⁷¹, welche zur Zeit als „most subscribed female“²⁷² Video-Produzentin ausgewiesen wird, verzeichnet auf ihrem Kanal beispielsweise mehr als 5 Millionen AbonnentInnen und mehr als 800 Millionen Videoaufrufe bei 121 hochgeladenen Videos (Stand: Dezember 2012). Während dieser Kanal unter der Kategorie ‚Comedy‘ zu finden ist, betreibt die Userin unter dem Nickname *JennaMarblesVlog*²⁷³ einen zweiten Kanal in der Kategorie ‚People&Vlogs‘, mit dem sie auf Platz Elf der meist abonnierten Kanäle rangiert. Im Vergleich dazu nimmt der seit 2008 aktive Youtuber *Shaytards*²⁷⁴ momentan in der Kategorie ‚People&Vlogs‘ mit rund 500 Millionen Clicks den dritten Platz der meisten Videoaufrufe bei über tausend hochgeladenen Clips ein, während mehr als 900 Tausend Kanal-AbonnentInnen registriert sind.²⁷⁵

„Social Networking Sites instrumentalisieren mit technischem Know How den Kampf um Wahrnehmung und verknüpfen die jeweiligen Erzählformen und Artefakte der Bloggerinnen und Blogger mit quantitativen und qualitativen Bewertungssystemen.“²⁷⁶

Die grafische Prominenz dieser laufend aktualisierten Zahlen im Kanal offenbart die hohe Relevanz der statistischen Werte im Kampf um die am höchsten generierte Aufmerksamkeit und die medienstrukturelle Eingeschriebenheit dieses perzeptionsorientierten Wettbewerbs, worauf später genauer Bezug genommen werden soll.

Die Sortierung der hochgeladenen Videos im Kanal folgt der temporalen Ordnungsstruktur der Aktualität, indem das aktuellste Video ganz oben in der Liste und für sofortigen Zugriff bereitsteht, und folgt damit einer linearen Listung. Ist das letzte Video demzufolge gemessen an der Datierung als das älteste zu bezeichnen, lässt sich der Schluss auf eine *Serialisierung* der einzelnen autodokumentarischen Videosequenzen ziehen, welche eine Nachvollziehbarkeit des Vergangenen hin zum Gegenwärtigen innerhalb der Datenbank Youtube suggeriert. Die Angabe der Seitenanzahl (es können fortwährend Videos nachgeladen werden) trägt dazu bei, das Alter des Archivs einschätzen, die Angabe der Videoanzahl auf die Länge einer ‚Playlist‘ (ausgewählte Videos können zu einer solchen zusammengefasst werden) schließen zu können. Im audiovisuellen Material der SelbsterzählerInnen lassen sich damit unterschiedliche Prozesse rekonstruieren, die als konstitutiv für einen Werdegang

²⁷¹ Kanal *Jenna Marbles*, <http://www.youtube.com/user/JennaMarbles>, Zugriff: 30.12.2012

²⁷² Vgl. Wikipedia „List of Youtube Personalities“, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_YouTube_personalities

²⁷³ Kanal *JennaMarblesVlog*, <http://www.youtube.com/user/JennaMarblesVlog>, Zugriff: 30.12.2012

²⁷⁴ Kanal *Shytards*, <http://www.youtube.com/user/shytards>, Zugriff: 30.12.2012

²⁷⁵ Vgl. <http://vidstatsx.com/youtube-top-100-most-subscribed-people-vlogs-channels>, Zugriff: 15.12.12

²⁷⁶ Reichert, *Amateure im Netz*, S. 61

sowohl auf subjektgestalterischer wie auf filmästhetischer Ebene gelesen werden können. Im Fall von *Shaytards* wird in den ersten hochgeladenen Videos seine Motivation für den Start des Blogs – die Dokumentation seiner Diät und die Vernetzung mit anderen Menschen zur gegenseitigen Unterstützung –, sowie seine körperliche Veränderung im Verlauf der folgenden Videos sichtbar. Im Zuge dessen artikuliert er ebenso einen zeitlichen Rahmen für sein Vorhaben: tägliche Uploads für die Dauer eines Jahres. Damit konstruiert er ein Bezugssystem innerhalb einer zeitlichen Allgemeingültigkeit, das gleichsam einen Aufruf an Rezipierende und Partizipierende bildet, seiner reflexiven Geständnisdokumentation, den persönlichen Erfolgen und Rückschlägen im selbstbestimmten Verlauf seiner Neugestaltung zu folgen und innerhalb dieses Prozesses mit ihm für Aushandlungen in Interaktion zu treten.

Die medienstrukturell impliziten Zeitangaben bezüglich eines einzelnen Videoclips beschreiben das Datum des Uploads, sowie dessen Dauer auf einer Zeitachse, innerhalb der gesprungen werden kann. Ebenso besteht die Möglichkeit, das Video zu markieren, um es zu einem späteren Zeitpunkt anzusehen („Watch Later“-Button). Wiederum verweist die Anzahl der Aufrufe, die duale Bewertungsskala von positiv/negativ und ein etwaiger Verweis auf eine Listung in den Youtube-Charts auf dessen Beliebtheit. Indem auf der Plattform im rechten Blickfeld gelistete Video-Vorschläge nach Ähnlichkeit und Beliebtheit gereiht werden, gelangen nach dem Prinzip „Was beliebt ist, wird noch beliebter“, dabei besonders hoch gewertete Clips – und ihre ProduzentInnen – zu je steigender Aufmerksamkeit und mitunter rasant anwachsenden statistischen Werten. Ebenso wie Videoclips, unterliegen textliche und audiovisuelle Reaktionen von UserInnen einer strukturellen Reihung. Unterhalb der Videoantworten und „besten Kommentare“ (jene mit den meisten positiven Bewertungen) werden alle weiteren textlichen Antworten wiederum nach Aktualität sortiert.

Darüber hinaus werden die zeitbezogenen strukturellen Implikationen in Bezug auf die maximal zulässige Dauer der Videoclips vor allem in Hinblick auf eine soziale Disziplinierung der Youtube-UserInnen relevant.

„Alle Nutzer [sic!] können Videos hochladen, die bis zu 15 Minuten lang sind. Die Möglichkeit zum Hochladen längerer Videos kann eingeräumt werden, sofern Nutzer [sic!] bestimmte Voraussetzungen erfüllen, etwa wenn sie unter anderem [ihr Konto mit einem Mobiltelefon bestätigen](#), bisher keine Verstöße gegen unsere Nutzungsbedingungen und Community-Richtlinien und Urheberrechtsrichtlinien vorliegen und ihr Konto einwandfrei ist.“²⁷⁷

Die Erhöhung der Video-Länge auf bis zu zwölf Stunden steht in Zusammenhang mit einer Identifizierbarkeit und damit verbundenen Kontrollierbarkeit der NutzerInnen. Eine zeitliche Limitierung wird durch die BetreiberInnen von Youtube als Sanktion von urheberrechtlichen

²⁷⁷ Vgl. FAQ auf Youtube, <http://www.youtube.com/t/faq>, Zugriff: 30.12.2012

Übertretungen eingesetzt.²⁷⁸ Durch medien- wie interaktionsgebundene Kontrollierbarkeit und Beobachtung durch Rankings und Bewertungen entsteht eine kontinuierliche Rückkopplung und damit ein wechselseitiger Kreislauf des Korrigierens, Anpassens, Intervenierens, Aufbrechens und Umstrukturierens autobiografischer Selbstgestaltungen, sowohl in Hinblick auf Selbstverständnis, sowie auf dessen Repräsentationsformen.²⁷⁹ Dabei bleibt eine Rezeption des Contents gebunden an die Normativität linearer Strukturen der Chronologisierung und Serialisierung durch temporale Listung, die im grafischen Interface auf Youtube veranschaulicht sind. Der Aufruf von Videos und Kommentaren älteren Datums oder das Springen auf der Zeitspur eines Videos erweckt dabei den Eindruck Rück- und Vorgriffe auf einer stabilen Zeitachse, die einer linearen, strebenden Ordnung unterliegt, vornehmen zu können.

III.1.2 Erzählstrukturen interaktiver Selbstrepräsentationen

In Bezug auf die Diskussionen um das narrative Selbst in Online-Medien streicht Ramón Reichert den Stellenwert der sozialen, diskursiven und erzählerischen Konstruktionen der Selbstthematisierung hervor. Mit der Betonung von selbstbestimmter Lebensführung folgen narrative Selbstrepräsentationen im medialen Netz den Imperativen biografischer Reflexivität und leistungsorientierter Identitätsarbeit.

„Jahr für Jahr, Monat für Monat, Kapitel für Kapitel verarbeiten hochauflösende Kameras in Mobiltelefonen, USB-Sticks, I-Pods, MP3-Player und Blogsoftware alltägliche Begebenheiten, flüchtige Ereignisse und *kleinste soziale Anlässe*.“²⁸⁰

Mit den Werkzeugen des Web 2.0 werden nicht nur bedeutende Situationen des eigenen Lebens, sondern vor allem Alltägliches konserviert, mit dem Anspruch jegliche autobiografische Ereignisse quasi lückenlos aufzuzeichnen und zu speichern. Nachdem Erzählverweigerung in der Netzöffentlichkeit wenig Anerkennung findet, formuliert Reichert Biografien als performative Äußerungen, welche Verweise auf eine „morgen machbare Gegenwart“²⁸¹ hervorheben und – resultierend aus komplexen sozialen Konstruktionen – auf die Vergesellschaftung von Individuen abzielen. In den mediengebundenen Prozessen der Biografisierung wird damit der Anspruch auf soziale Stabilisierung der Zugriffs- und Handlungsmöglichkeit innerhalb einer erweiterten Gegenwart des Alltäglichen evident. Darüber hinaus findet sich in dieser narrativen Selbstrepräsentation des eigenen Lebens eine den biografischen Konstruktionsprozessen inhärente Temporalstruktur, die „Vergangenes und Zukünftiges, Reversibles und Irreversibles mit linearen und nicht-linearen Erzählstrukturen zusammenführt.“²⁸² Biografische Selbstdeutung und Konstitutionsprozesse sind

²⁷⁸ Vgl. Support auf Youtube, <http://support.google.com/youtube/bin/answer.py?hl=de&answer=71673>, Zugriff: 30.12.2012

²⁷⁹ Vgl. Reichert, *Amateure im Netz*, S. 129 f.

²⁸⁰ Ebd., S. 51 f.

²⁸¹ Ebd., S. 54

²⁸² Ebd., S. 55

innerhalb dynamischer Konflikte der Selbst- und Fremdaneignung in einem taktischen Spiel mit Editierungen, Kommentaren und Diskussionen zu kontextualisieren, in der Selbstinszenierung intersubjektiv kontrolliert und korrigiert wird. „Das grafische Selbst [als ästhetisierte Repräsentation eines Subjekts, Anm.] kann folglich als ein Aggregat diskursiver, medialer, visueller und technischer Verfahren verstanden werden.“²⁸³ Selbstprofilierung ist, Reichert zufolge, dabei als ökonomisch motivierte ‚Aufgabe‘ zu begreifen, die in einem Spannungsfeld zwischen Beherrschung medialer Präsentationstechniken, um mit einem gelungenen Selbst-Image Aufmerksamkeit zu generieren, und trickreichen Taktiken im Umgang mit normativen Wissenstechniken und kulturellen Formationen zu situieren ist. Die autobiografische Narration zielt dabei zuvorderst auf „Sammlung, Archivierung, Verfügbarkeit und Vernetzung“²⁸⁴ ab und vernachlässigt Geschlossenheit und lineare Homogenität der Erzählung. Selbstartikulationen im Rahmen des *digital storytelling* sind daher vielmehr als multipel und wandelbar, denn als dauerhaft und originär konzipiert.

„Die Selbstpraktiken im Web 2.0 zerstreuen sich in unterschiedlichen Netzwerken und reproduzieren autobiografische Fragmente und Splitter, die von den Verfassern bestenfalls temporär besetzt werden können.“²⁸⁵

Neben der in die Video-Plattform eingeschriebenen Normierung zur chronologisch-linearen Nachvollziehbarkeit einer historischen Prozessierung der SelbsterzählerInnen, können einzelne Videoclips als sequenzhafte Ausschnitte ihres alltäglichen Lebens gelesen werden, die jeweils verhandelt, verlinkt und innerhalb der Vernetzungsstruktur andernorts wiederum kommentiert, bewertet und neu situiert werden. Mit Rückverweisen und Bezüglichkeit auf einzelne Videos, Texte, Grafiken ist diesen Selbstinszenierungen ebenfalls ein zirkulärer Charakter eingeschrieben. Insofern wird evident, wie autodokumentarische Erzählungen entlang der Momente von Zerstreung und Vernetzung, Nachvollziehbarkeit und Flüchtigkeit eingebettet sind in lineare, zyklische und punktuelle Strukturen der Chronologie, Re-Artikulation und präsentischen Bruchhaftigkeit. Am Beispiel des unfreiwillig zum Internet-Star gewordenen Star War Kids versuchte Sebastian Abresch eine Historisierung der Verbreitung dieses Internet-Memes²⁸⁶. In seiner Untersuchung kam er zu dem Schluss, dass ab jenem Zeitpunkt, an dem das Video auf Youtube frei zugänglich zum Herunterladen, Editieren und Wiederveröffentlichen ist, „jeder Versuch die Geschichte des Videos linear fortzuführen [scheitern]“²⁸⁷ muss.

„Eine Zeit in eine andere zu prägen“²⁸⁸ ist Christian Metz zufolge als eine Funktion der Erzählung zu sehen. Metz beschreibt die Narration als im Grunde chronologische Folge von Ereignissen, was sich in

²⁸³ Reichert, *Amateure im Netz*, S. 46

²⁸⁴ Ebd., S. 84

²⁸⁵ Ebd., S. 19

²⁸⁶ *Mem* bezeichnet einen durch Kommunikation im Web verbreiteten kulturellen Inhalt.

²⁸⁷ Abresch, „Das Star Wars Kid“, S. 72

²⁸⁸ Metz, *Semiologie des Films*, S. 38

filmischen Medienprodukten beispielsweise durch sukzessiv aneinandergereihte Einstellungen zeigt. Beim Bild ist das Dargestellte sowie dessen Betrachtung ein ‚*punctum temporis*‘²⁸⁹. Fasst man jeden einzelnen autodokumentarischen Videoclip eines/einer VloggerIn als Sequenz aus dem Leben als einer ‚diegetischen Welt‘, wird diese in Zusammenhang mit jeglicher interaktiven Handlung und Aktivität, die sich auf ihre weiterführende Selbstinszenierung bezieht, zu einem Ausschnitt einer ganzen, aber unabgeschlossenen und immer in Bearbeitung und Wandel begriffenen Erzählung des Subjekts. Das narrative Fragment des Clips ist dabei, mit einer Verschiebung des Metzchen Begriffs, als punktueller Splitter in der erzählten Zeit, den selbst wiederum temporale Strukturen transzendieren, zu formulieren.

III.1.3 Archivierung, Erinnerung und aktuelle Bezüglichkeit

In seinem Text *On the Logic of Digital Archive* beschreibt Jens Schröter das Archiv, Michel Foucault folgend, als ‚system that governs the appearance of statements‘²⁹⁰. Im Datenspeicher konzentrieren und verbinden sich die Sammlungen heterogener Elemente dabei nicht nach der Logik von Verlauf und Weiterentwicklung, sondern vielmehr von Ko-Existenz und assoziativ geleiteter Verlinkung. Youtube erachtet er demzufolge als paradigmatischen Fall eines unüberschaubaren Video-Archivs.²⁹¹ Die Organisation von Wissen, Information, sowie von Bildern und Erzählungen des Selbst folgt immer zunächst dem Versuch, diese Materialien alphabetisch, numerisch, oder auch zeitlich einem Index ähnlich zu kennzeichnen. Schröter argumentiert, dass die Momente von Wettbewerb und Aufmerksamkeitskampf im Web 2.0 auf die tatsächliche Unmöglichkeit einer strukturellen Übersicht im ‚Datenuniversum‘ zurückzuführen ist.

Laut offizieller Statistik von Youtube werden jede Minute auf der Plattform 60 Stunden audiovisuelles Material hochgeladen. Innerhalb einer Woche interagieren dabei etwa 100 Millionen NutzerInnen auf Youtube, indem sie Videos bewerten, teilen und kommentieren; pro Monat werden auf der Website mehr als 3 Milliarden Stunden Videomaterial angesehen.²⁹² Einerseits ist demzufolge eine enorme Rate an hinzugefügtem Content zu verzeichnen, andererseits werden jegliche Aktivitäten – ebenso die bloße Tatsache, einen Videoclip anzuklicken – im digitalen Archiv gespeichert, um es – gleich einer Spiegelung des Online-Verhaltens – zu strukturieren. Schröter ortet in Bezug auf das digitale Archiv Youtube einen ‚chiasmus of expression and selection‘²⁹³. Die Auswahl der zu rezipierenden Inhalte folgt dabei diffusen Sehnsüchten der Einzelnen, ihren Assoziationen und der Auffälligkeit des Materials. Darüber hinaus fordert das Archiv des Alltäglichen wiederum dazu auf, persönliche

²⁸⁹ Metz, *Semiologie des Films*, S. 39

²⁹⁰ Schröter, ‚On The Logic of The Digital Archive‘, S. 331

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 332 f.

²⁹² Vgl. Press Statistics auf Youtube, http://www.youtube.com/t/press_statistics, Zugriff: 27.11.2012

²⁹³ Schröter, ‚On The Logic of The Digital Archive‘, S. 341

Wünsche, Vorstellungen, Mitteilungen in audiovisueller Form als authentischer Ausdruck des Selbst bereitzustellen. "Die Verknüpfung zwischen den hypermedialen Einheiten bleibt aber assoziativ und durch die Interessen des rezipierenden Publikums gelenkt."²⁹⁴ Reichert formuliert das Web 2.0 nicht nur als Speichermedium, das Informationen und Daten überträgt, sondern als popularisierende Struktur der "normalisierende[n] Verwertungslogik von Arbeit, Wissen und Subjektivität."²⁹⁵

Der mediale Speicher ermöglicht es nicht nur, durch Abruf und zufälliges Auffinden von Inhalten, Erinnerungen zu aktualisieren.

"Mit der ‚grenzenlosen‘ Mediatisierung des Alltäglichen, Intimen, Privaten und Gewöhnlichen durch Aufzeichnungs-, Speicher-, Verbreitungs- und Verarbeitungsmedien wie [...] *Youtube* (*broadcast yourself*) verschob sich auch der Umgang mit Erinnerung und Gedächtnis."²⁹⁶

Michel Serres sieht durch die Gleichwertigkeit der gespeicherten Verfügbarkeit das Hier und Jetzt als Verweis auf ein Dasein bedroht. Die Datenbank formiert, ihm zufolge, ein Gedächtnis, das er als Auslagerung der Erinnerung in ein digitales Archiv und die Übertragung einer körperlichen Funktion auf ein technologisches Werkzeug bezeichnet.²⁹⁷ Mit dieser Positionierung und in seinem Zugeständnis, dass der vom Gedächtnis befreite Mensch sich der Gesellschaft anders zuwendet, um sie zu beobachten, übersieht er allerdings sowohl die unübersichtliche Menge an Informationen, die schließlich einer Ökonomie der Aufmerksamkeit folgt und Informationen daher nicht als gleichwertig zu erachten sind, als auch die zunehmende Wichtigkeit des Präsentischen. Mit der Verschiebung der Begriffe von Erinnerung und Gedächtnis geht ebenso eine Neuverortung des Begriffs von Präsenz, Aktualität und Unmittelbarkeit einher. Mit Wolfgang Ernst kann zudem argumentiert werden, dass die Formulierung des Archivs als Gedächtnis tatsächlich nicht haltbar ist. Er plädiert dafür, Archivierung als rein technische Praxis der Lagerung von Daten anzuerkennen, ohne die soziale Praxis der Erinnerung als mittels narrativer Strukturen aktualisierbare Sammlung von Informationen zu implizieren. Während durchaus eine strukturelle Verlagerung von räumlich zu zeitlich organisierten Archiven evident wird, ist dennoch zu betonen, dass diese keiner narrativen, sondern einer kalkulatorischen Funktion folgen. "The archive registers, it does not tell."²⁹⁸ Erinnerung findet außerhalb dieser archivierenden Struktur statt. „Under data processing conditions in realtime, the past itself becomes a delusion; the residual time delay of archival information shrinks to null."²⁹⁹ Mit dem zeitbasierten Archiv des permanenten Datentransfers liegt die Metapher des Gedächtnisses, aufgrund des aktualisierenden Zugreifens auf als vergangen datierte Informationen, nahe. Dennoch bleiben aufgezeichnete Bilder und Töne von Subjekten vereinzelte Dokumente innerhalb des *hypertexts*, in

²⁹⁴ Reichert, *Amateure im Netz*, S. 85

²⁹⁵ Ebd., S. 23

²⁹⁶ Reichert, *Amateure im Netz*, S. 69

²⁹⁷ Serres, Michel, „Der Mensch ohne Fähigkeiten“, S. 80 ff.

²⁹⁸ Ernst, „The archive as metaphor“, S. 49

²⁹⁹ Ebd., S. 51

welche eine temporale Kohärenz der Narration – als vermeintlicher Rückgriff auf Bilder eines Damals – erst gelesen wird.

In Bezug auf Selbstinszenierung im Web 2.0 stellen Kathrin Peters und Andrea Seier heraus, dass Kommentare und Verlinkungen als Ausdruck von Archiv- und Kontextwissen erscheinen, wenn UserInnen sich auf ihre Erinnerungen berufen, um unter Bezug auf bereits existierende Inhalte der Webseite ihre ästhetische Beurteilung abgeben. Die Qualität der Performance und eine damit verbundene Möglichkeit, Aufmerksamkeit in Form von Mausclicks zur positiven Bewertung oder von textlichen Bestätigungen zu generieren, ist als wesentlicher Inhalt der Auseinandersetzungen auszumachen. Diese Artikulationen von Begeisterung, Zustimmung oder Ablehnung tragen zu einer Subjektivierung bei, welche sich durch zirkuläre Referentialität im Speicher der Online-Aktivitäten auszeichnen. Empfangen, produzieren und kommentieren sind ebenso wie Verlinkungen, textliche Verweise und Re-Artikulationen als Momente zirkulärer Interaktion zu lesen. Eingeschrieben in ein Archiv der Gesten, Positionierungen und Erscheinungsbilder konstituiert sich das performative Selbst mittels einer Körperlichkeit und Artikulation der Imitation und Wiederholung. Im Prozess, eine durch Kreativität ausgezeichnete Diversität an Selbst-Referenzen zu generieren und zu vervielfachen, vollzieht sich die medienbasierte Subjektivierung in einem Spannungsfeld von Experimentierfreudigkeit und Konventionalisierung. Die automediale Selbstdarstellung oszilliert hierbei zwischen Re-Artikulation vergangener Positionierungen zur Stabilisierung und dem je aktuellen Bruch der andersartigen Ästhetik durch Spontanität, Fehlerhaftigkeit oder Nachbearbeitung.³⁰⁰

III.2 *real-time* und Eigenzeit

III.2.1 Ästhetische Situierung des privaten Raumes

„Die Bildkompositionen, die Darstellungen von Räumen in den Bildern dient in der Regel nicht einem Selbstzweck, sondern dazu, die abgebildeten Menschen in ihrem Verhältnis zur Umgebung zu zeigen, einem Bild-Umraum, der sie bestimmt und prägt.“³⁰¹

Knut Hickethier zufolge besteht eine Bildhaftigkeit der Darstellung in einer eigens hergestellten Bezüglichkeit zwischen den Objekten im Raum sowie zwischen Figur und Raumgestaltung. Je nach Anordnung und Referentialität der rezipierbaren Gegenstände, Räume, Menschen zeigt sich nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine soziale Ordnung. Im Bezug auf die Selbstdarstellungsvideos auf Youtube stellt sich die Frage, welche Räume auf welche Art inszeniert werden und inwiefern dies intentional beziehungsweise in Hinblick auf eine bewusste Gestaltung geschieht. Die Räume, in denen

³⁰⁰ Vgl. Peters/Seier, „Home Dance“, S. 194 ff.

³⁰¹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 53

sich erzählende Subjekte wie *Jenna Marbles* oder *Shaytards* positionieren, – egal ob Schlaf- oder Wohnzimmer, Garten, Auto oder gar die umliegende Nachbarschaft – werden durchwegs als private angenommen. Inwiefern sie tatsächlich für das filmische Bild und in Hinblick auf ein rezipierendes Publikum in Szene gesetzt werden, erscheint weder nachvollziehbar noch relevant. Unter der Anforderung Eigenes im autodokumentarischen Video zur Erkennung zu geben, werden diese Räume von Rezipierenden auch als solches gelesen.

Mit dem Begriff der *Ästhetisierung des Alltagslebens* artikuliert Reichert unter Rekurs auf Erving Goffman die Image-Pflege des Selbst als eingebettet in ein Kontextwissen spezifischer Verhaltensstrategien und ritueller Inszenierungsstrukturen. Um als authentisches Selbst im Erzähluniversum Youtube Aufmerksamkeit zu generieren, zählen dazu neben Spontaneität, Fehlerhaftigkeit oder Artikulation von Gemütszuständen ebenso die Situierung der Erzählung in vermeintlicher Privatheit.

"Die beliebtesten Videos auf *Youtube* demonstrieren, dass Dilettantismus, Low Tech, privates Vergnügen und absurder Humor probate Strategien zu sein scheinen, um auf *Youtube* ein Star zu werden."³⁰²

Birgit Richard und Jan Grünwald formulieren das „Popbild“³⁰³ als ‚authentisch‘, da es inhaltlich und formal einer im Alltag beobachtbaren Realität folgt. Ästhetische Trends auf der formalen Ebene sind beispielsweise das sichtbare Einrichten der Kamera als wackeliges Bild, die Situierung in einem als privat gelesenen Raum oder das direkte Ansprechen der Rezipierenden aus einer sitzenden Position. Die im Amateurbereich angesiedelten ProduzentInnen erstellen die Popbilder im Kontext ihrer „visuellen Sozialisation“³⁰⁴. Ähnlich der Fotoplattform *flickr* bietet auch die Videoplattform Youtube als Austragungsort (audio-)visueller Selbstdarstellung eine „Projektionsfläche für die Inszenierung der Identität.“³⁰⁵ Wesentliche Prinzipien für die resultierende Ästhetik im Popbild ist vor allem das je unterschiedlich gelagerte Beherrschen der Abbildungstechnologie und das Experimentieren mit derselben. Begriffen in einer Oszillation zwischen Bildähnlichkeiten und eigenständigen Darstellungsoptionen unterliegen die Momentaufnahmen aus dem persönlichen Alltag jedoch gleichermaßen einer ästhetischen Redundanz, um – wie Richard/Grünwald ausführen – dieses Netzwerk als Soziales erst entstehen lassen zu können. Die visuellen Darstellungen werden darin zu Zeugnissen von, jeweils in Veränderung und Optimierung befindlichen, Fähigkeiten und Identitäten, wobei selten das Risiko der Nicht-Verständlichkeit eingegangen und die Ereignisse oder Stimmungen in den Bilderwelten daher vornehmlich narrativ und abstraktionsfrei wiedergegeben werden. Gleichwohl das vorgeblich Eigene über kollektive Bildschablonen dargestellt wird, gilt die

³⁰² Reichert, *Amateure im Netz*, S. 82

³⁰³ Richard/Grünwald, „Me, Myself and I: Schönheit des Gewöhnlichen.“, S. 114

³⁰⁴ Ebd., S. 115

³⁰⁵ Ebd., S. 117

authentische Individualität weitgehend als unhinterfragt. Richard/Grünwald räumen ein, dass die BildproduzentInnen ihre Selbstinszenierung durchaus im Bewusstsein der ‚Künstlichkeit‘ von körperlicher Darstellung innerhalb einer medialen Umsetzung, entlang spezifischer ästhetischer Prinzipien, gestalten. Die Art der Bildmanipulationen changieren dabei zwischen einer Visualisierung der eigenen Vorstellung davon, wie das (zu) gestaltende Subjekt von dem generalisierten Anderen gesehen wird, und einem konsensuellen, meist kommerziellen, Fremd-Bild von Schönheit.³⁰⁶ „Faktoren wie Zufälligkeit, Abstraktion, Hässlichkeit, Überzeichnung (...)“³⁰⁷ scheinen als Signifikanten des Alltäglichen und damit gängigen Schönheitsposen gegenläufig wahrgenommen zu werden.

Torsten Näser reiht die Authentisierungsprogrammatik der Online-Video-Diaries in die Geschichte des Dokumentarfilms und in Anschluss an das Direct Cinema, welches in seiner Stilistik den Vorsatz des Nicht-Eingreifens zur Sichtbarmachung des Gegebenen geprägt hat. Hinsichtlich filmischer Stilmittel ist besonders die Verwendung der Web- oder Handy-Kamera und deren amateurhafte Ästhetik, aufgrund der qualitativ wenig hochwertigen Farb- und Tonwiedergabe, hervorzuheben. Daneben nennt Näser in Hinblick auf die audiovisuellen Signale zur authentisierenden Lektüre die meist halbnahere Einstellungsgröße, das Setting in als privat angenommenen Räumen, die Positionierung vor einem Computer und die Hinwendung zu einem unsichtbaren Publikum. Wenn die Kamera gerade nicht subjektgeführt durch die Luft rauscht oder irgendwo wackelig positioniert wird, kann eine spezifische Aufnahmeperspektive aus einer am Monitor befestigten Webcam beobachtet werden.³⁰⁸

Angesichts der Baudrillardischen Simulakren medialer Realitäten, virtueller Parallelwelten und digital bearbeiteter Fantasiekörper scheint mit dem drohenden Verlust einer vermeintlichen Authentizität der „Wunsch nach einer ungeschminkten Wirklichkeit, die Vergleiche zur eigenen, alltäglichen und ungeschönten Existenz erlaubt“³⁰⁹ tragend zu werden, analysiert Andrea Zapp. Dabei verortet sie die Webcam als „Fenster in den persönlichen Bereich“, welches eine dokumentarisch motivierte Live-Übertragung der eigenen Lebensrealität über das Internet als „weltumspannenden Bühne der Selbstdarstellung“³¹⁰ ermöglicht. Das minimalistische Gerät wird damit zu einem stillen Beobachter einer vermeintlichen Hier-und-Jetzt-Situation und zum Garanten für eine angenommene Echtheit des privaten Selbst. Zapp rekurriert auf das Prinzip des filmischen Realismus nach Siegfried Kracauer und André Bazin, wenn sie skizziert, wie die Bilderfolge der Webcam das Transportierte als wahre Kontinuität eines Wirklichen erscheinen lässt. Mit der Intention des Filmbildes, Bewegung in der Zeit gemäß einer alltäglichen Wahrnehmung zu vermitteln, wird der Ort des zu Beobachtenden mit dem

³⁰⁶ Vgl. Richard/Grünwald, „Me, Myself and I: Schönheit des Gewöhnlichen.“, S. 130

³⁰⁷ Ebd., S. 131 f.

³⁰⁸ Näser, „Authentizität 2.0“, S. 10

³⁰⁹ Zapp, „Live – A User's Manual“, S. 318

³¹⁰ Ebd., S. 318

Ort des beobachtenden Subjekts verknüpft. Mit Heike Helfert argumentiert Zapp, dass Medienrealität insofern als realzeitliches Ereignis erlebbar wird. Sie impliziert damit allerdings eine Differenz von prä-/post-medialer und medial vermittelter Wirklichkeit, welche aufgrund des *real-time*-Moments synchron geführt wird. Einhergehend mit dem Spannungsmoment, als unsichtbare/r Zeugin an einem Ereignis, das als real und authentisch präsupponiert wird, teilzuhaben, trägt die Apparatur der Webcam, sowie ihre Zeitanzeige und die Übertragung in Echtzeit – das Bild eines Ereignisses erscheint *beinah* gleichzeitig mit dem Moment des Geschehnisses – dazu bei, dass das „digitale Objekt wieder an Integrität zu gewinnen [scheint]“³¹¹.

„Reflektierte Lebensführung vermittelt sich in digitalen Netzen im kompetenten Umgang mit multi-medialer Content-Gestaltung.“³¹² Indem Subjekte als Erzählinstanzen ihrer eigenen Biografie auftreten und technologische Kompetenz durch die Verknüpfung multimedialer Schauplätze ihrer Repräsentationen beweisen, während sie die chronologische Abfolge von Ereignissen, sowie deren Bruch mittels Verlinkungen, Vernetzungen und Verweisen gestalten, wird ebenso der Anspruch deutlich, „durch zeiträumliche Rückwendungen und Vorausdeutungen den Anschein einer souveränen Verfügbarkeit über Raum und Zeit zu vermitteln“³¹³. Die technologischen Interaktionsmöglichkeiten eröffnen ein Feld der biografischen Selbstrepräsentation, in dem abseits der medienstrukturellen Vorgaben – wie an früherer Stelle dargelegt – non-lineare Erzählformen möglich werden.

III.2.2 Unmittelbarkeit und Live-Charakter

Während Fotografie, Christian Metz zufolge, als „*Spur* eines vergangenen Ereignisses“³¹⁴ wahrgenommen wird, erscheint die Bewegung im Film weniger als Abbild einer vergangenen Bewegung, sondern „immer als *gegenwärtig*“ und „wirklich“³¹⁵. In ihrer Analyse filmischer Zeitdimensionen postuliert auch Nicole Mahne unter Rekurs auf Christine Lohmeier, eine permanente Gegenwärtigkeit und ausschließliche Gleichzeitigkeit von Erzählung und Handlung im Film. Selbst bei vermeintlichen Manipulationen der zeitlichen Ordnung durch Rück- und Vorblenden, erscheint das Bild in einer „gegenwärtigen Unmittelbarkeit“³¹⁶. Eine filmische Einstellung bildet – als medienspezifische Notwendigkeit – ein Ereignis in Echtzeit ab. Erzählzeit und erzählte Zeit sind dabei deckungsgleich. Ihre Länge variiert dabei je nach dramaturgischer Intention. Während bei der Zeitlupe durch Bewegungsverlangsamung der dynamische Prozess ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, ist es beim Zeitraffer das Flüchtige durch Verkürzung. Weiters trägt das Verhältnis von Kamera- und Objektbewegung zur Erhöhung oder Reduktion des Geschwindigkeitseindrucks bei. Lichtgestaltung

³¹¹ Zapp, „Live – A User's Manual“, S. 321

³¹² Reichert, *Amateure im Netz*, S. 81

³¹³ Ebd., S. 81

³¹⁴ Metz, *Semiologie des Films*, S. 27

³¹⁵ Ebd., S. 27

³¹⁶ Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 78

und Umgebungswechsel signalisieren darüber hinaus das Verstreichen von Zeit.³¹⁷ „Innerhalb einer Einstellung [...] dominiert der chronologische Ablauf von Zeit. Die Kamera ist gebunden an die Kontinuität von Raum und Zeit.“³¹⁸ Innerhalb der Einstellung als kleinste Einheit im Film³¹⁹ wird – unabhängig von ihrer Dauer und gemessen an sichtbaren Bewegungen – eine sukzessive, lineare Gegenwart abgebildet. In jeder Einstellung, egal ob nachträglich editiert oder als Plansequenz, befindet sich der aufgezeichnete Eindruck einer kontinuierlich ablaufenden, permanenten Gegenwart der Bewegung, in der ein Handlungsfolge gemäß einer universalen Zeitwahrnehmung vermeintlich chronologisch verläuft. An dieser Stelle kann auf das bereits besprochene Ineinanderschieben der Begriffe von punktueller und flächiger Präsenz verwiesen werden (vgl. Kapitel I.3.1). Innerhalb der geschlossenen Sequenz eines autodokumentarischen Videoclips werden unmittelbare Spuren des Vergangenen (*retention*) und des Bevorstehenden (*protention*)³²⁰ – durch Bewegungsabläufe, Zusammenspiel von Gestik und Sprache, angekündigtes Ins-Bild-holen eines Objekts und darauf folgende Handlung – repräsentiert. Dabei fließen während der Rezeption bruchhafte Eindrücke, Einschätzungen, Aktualisierungen als Fragmente ineinander zu einer Imagination kohärenter, fortdauernder Präsenz des Gesehenen; das Sprunghafte, Flüchtige, Gespaltene des unmittelbaren Jetzt erlangt gleichsam durch ‚Vernähen‘ (als Bedeutungsschließung) beziehungsweise durch ‚Komputieren‘ (als mediengebundene Strukturierung des Denkens)³²¹ den Status dauerhafter Permanenz des Gegenwärtigen. Mit dem Begriff der *real-time* erfährt die autodokumentarische Selbsterzählung eine Markierung, diese als Repräsentation solcher Vergegenwärtigung zu lesen ist.³²²

Besonders aufgrund der Anwendung von Webcam oder Handy-Kamera bei autodokumentarischen Video-Aufnahmen, die nach erstmaligem Einrichten in der ihr zugeteilten Position so lange verweilt bis sie sich durch manuelles Zugreifen des/der erzählenden VloggerIn verändert, wird aufgrund der Nachvollziehbarkeit von Bewegungsabläufen die subjektgebundene Gegenwärtigkeit innerhalb des ungeschnittenen *sequence shot* evident. Der Eindruck von Präsenz in Echtzeit-Aufnahmen beschränkt sich allerdings nicht auf diese medialen Aufzeichnungs- und Wiedergabemöglichkeiten. Nach dem Konzept der *digital liveness* von Philip Auslander liegt das Präsentische oder deren Liveness nicht in der Sache, sondern resultiert aus dem Eindruck der Rezipierenden und deren Bereitwilligkeit das Wahrgenommene in eine Gegenwärtigkeit zu bringen. Erst im Bezug auf die technologische Möglichkeit, ein Ereignis aufzunehmen und zu übertragen, etablierte sich die Kategorie der ‚Liveness‘. Um das im Radio Gehörte entweder als soeben in Echtzeit übertragen oder als im Vorfeld aufgenommen einordnen zu können, wurde eine Identifizierung als jeweiliges notwendig. Auslander

³¹⁷ Vgl. Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 78 ff.

³¹⁸ Ebd., S. 82

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 77

³²⁰ Vgl. Überlegungen zu den Begriffen *pro-* und *retention*, sowie Punkt und Fläche mit Edmund Husserl und Vilém Flusser, siehe Kapitel I.

³²¹ Vgl. Begriff der *Suture* in Kapitel II.2.3 und Begriff des Komputierens in Kapitel I.3.1

³²² Vgl. Ernst, „Präsenzerzeugung“, Quelle: www.zeitraumzeit.at/vortrag/ernst-zeitraumzeit.pdf, Zugriff: 29.12.2012

bezeichnet *live* als eine Kategorie der Wahrnehmung (*perceptual category*). Da die offenkundige Unterscheidbarkeit zwischen realer Performance in Echtzeit oder ihrer Aufnahme durch das Medium unsichtbar wurde, mussten diese dichotomen Kategorien begrifflich herausgehoben werden. Während bei einer nicht-medial übertragenen Performance DarstellerInnen und Rezipierende „physically and temporarily co-present“³²³ sind, gilt eine mediale Übertragung dieser Performance dann als ‚live‘, wenn nur eine dieser Bedingungen gegeben ist: die temporäre Ko-Präsenz. Eine Übertragung als ‚live‘ anzuerkennen ist also maßgeblich verbunden mit einer spezifischen Rezeptionsweise, die diese als solche liest. Auslander bezieht sich auf Nick Couldry, wenn er von *Online-Liveness* spricht, die sich dadurch auszeichnet, dass eine Gruppe Menschen durch Kommunikationstechnologien jeglicher Art in kontinuierlichem Kontakt miteinander steht. *Liveness* beschreibt in dieser Definition nicht mehr ein Verhältnis zwischen Performance und Publikum, sondern verweist vielmehr auf den Eindruck, permanent mit anderen verbunden zu sein.

„(...) the experience of ‚liveness‘ is not limited to specific performer-audience-interactions, but refers to a sense of always being connected to other people of continuous technological mediated co-presence with others known and unknown.“³²⁴

In aktuellen Medioumgebungen veränderte sich damit das Verständnis des Live-Begriffs. *Liveness* kann weder als Präsenz von Menschen, noch als physische oder temporale Relation definiert werden. In einer Medioumgebung, in der Reaktionen auf Content in Echtzeit (*real-time*) erfolgen, also unmittelbare Interaktionen (*instantaneous interaction*) – egal ob technologisch generiert oder durch andere Menschen – stattfinden, wird *Liveness* zu einem Effekt durch eine Erfahrung. „The emerging definition of liveness may be built primarily around the audiences effect of experience.“³²⁵ *Liveness* wird damit in der Erfahrung der Rezipierenden verortet. Um Interaktion zu ermöglichen, muss das Andere den Status voller Präsenz erlangen und als solche angenommen werden, indem *real-time*-Inszenierungen mittels kulturell und sozial konstituierter Signale eine Lektüre als solche fordern und Rezipierende sich darauf einlassen. „An entity we know to be technological that makes a claim to be live, becomes fully present to us when we grasp it as live.“³²⁶ Auslander geht nicht von einem technikdeterministischen Ansatz aus, der als Grund für die *live*-Erfahrung eine *real-time*-Reaktion behaupten würde, sondern verortet das Problem der *digital liveness* in einem Verhältnis zwischen Selbst und Anderem. Abseits eines technologisch bedingten Angebots und jeweiligen Signalen der Inszenierung, liegt es schließlich an den Rezipierenden, etwas als live und kopräsent anzunehmen oder nicht.

³²³ Vortrag von Philip Auslander (*transmediale*/Berlin), Quelle: <http://vimeo.com/20473967>, Zugriff: 25.9.2012, Transkript liegt bei der Verfasserin auf.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

Aufgrund einer Sehnsucht nach der Realisierung von vermeintlich Gegebenem werden Medienereignisse, die aufgrund temporaler Signale auf eine spezifische Lesart verweisen, zu je unterschiedlichen Erfahrungen von Echtheit – handelt es sich dabei um vermeintliche Authentizität des erzählenden Selbst oder um vorgebliche Unmittelbarkeit der Zeiterfahrung. In diesem Zusammenhang betont David Garcia, dass die kontinuierliche Erinnerung an das Gesehene als *live* einen medial vermittelten Raum der Echtzeit eröffnet, in dem das Medienerleben Rezipierenden ein besonderes Nähe-Verhältnis zu ihrer vorgestellten Realität verspricht. Dieser Eindruck von Unmittelbarkeit lässt sich dabei ebenso in archivierten Videos auf Youtube finden, deren Datierung zwar auf eine zeitliche Distanz, ihre spezifische Erscheinung jedoch auf eine „curious quality of *temporal closeness*“³²⁷ verweist.

III.2.3 Eigenzeitliche Rhythmisierung

Individuelle Gestaltung einer Selbst-Repräsentation beruht „nicht auf einer freien Entscheidung der Subjekte, sondern ist ein in sich widersprüchlicher Zwang zur vermehrten Selbstreflexion und biografischen Selbstinszenierung.“³²⁸ Sowie auch serielle Formate spezifische Anpassungsleistungen im Kontext der Selbstthematisierung generieren, ist eine Eigenzeitlichkeit der Bewegung oder des ästhetischen Ausdrucks in diesem Kontext nicht als ontologisch begründet zu begreifen. Körperliche Rhythmen oder sprachlich unterschiedlich dynamisierte Artikulationen beispielsweise sind nicht subjektgebunden ‚natürlich‘ gegeben, um daraus eine originär-authentische Dramaturgie ablesen zu können, sondern selbst durchdrungen von hegemonialen Rahmungen, diskursiven Aushandlungen, experimentellen Selbstpraktiken und innerhalb von Medienpraktiken mit spezifischen Lektüreauforderungen ausgerichtet auf authentisierende Strategien des vermeintlich Individuellen.

Entlang einer steigenden Kompetenz im Umgang mit ihrem technologischen Equipment experimentieren VloggerInnen mit Schnitttechniken, Text-Inserts und anderen Nachbearbeitungen. Sie entwickeln eigene Bildsprachen, die gleichsam bereits stabilisierten Gestaltungsschablonen, sowie eigenen Formen selbstbezüglicher Kreationen folgen. Insofern sind nicht nur Selbsterzählungen in echtzeitlicher Aufnahme, sondern ebenfalls jene, die einer Editierung unterzogen wurden, in Hinblick auf die Charakteristika von Rhythmisierung, Geschwindigkeit und Nähe-Verhältnis in Relation zu ihren ästhetischen Signalen der Authentisierung zu untersuchen.

Montage

Das wesentliche an der Montage ist, Gabriele Voss zufolge, die Erzähl-Idee, weniger der technische Akt des Trennens und Zusammenfügens von Filmmaterial.

³²⁷ Garcia, David, „(Un)real-time media“, S. 294

³²⁸ Reichert, *Amateure im Netz*, S. 73

„Entscheidend sind die Montageidee, der Subtext, die Sicht auf die Dinge, die Haltung zur Welt, die Wahrnehmungskonzeptionen, die Qualität des Materials, alles, was der Gestaltung vorausgeht und ihr zugrunde liegt.“³²⁹

Sie definiert die Montage als einen Prozess des Teilens, Vereinigens und Anordnens in Hinblick auf Rhythmus und Komposition. Durch Montage wird versucht, Kontrolle über ein Chaos der ungreifbaren Realität(en) zu erlangen. Anstatt sowohl Chaos als auch Ordnung zu zeigen, wird die Unordnung des zu Dokumentierenden durch den bewussten Einsatz von Schnitten ausgeblendet und eine simple, nachvollziehbare Ordnung konstruiert. Die Art der Montage, die ein/e FilmemacherIn wählt, hängt dabei mit der jeweiligen Wahrnehmungskonzeption und Weltsicht zusammen.

„Der erste Schnitt wird gesetzt. Etwas wird auserwählt und ausgeschnitten vor anderem. Der Raum wird geteilt, eine Grenze wird gezogen, ein Kader entsteht. Damit ist auch die Achse der Zeit geboren, auf der es ein Vorher und ein Nachher gibt.“³³⁰

Sobald zwei oder mehr Kader (Raum- und Zeit-Ausschnitte) aneinandergereiht werden, entsteht Rhythmus. „Um die Gleichzeitigkeit wissen und doch dem Nacheinander nicht entkommen (...)“³³¹ Voss räumt ein, dass trotz der gestalterischen Möglichkeit im Film, subjektive Zeit oder vermeintliche Zeitmanipulationen darzustellen, die horizontale Montage an ein Nacheinander „auf dem Pfeil der Zeit“³³² gebunden ist. Voss formuliert die Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität, wenn trotz eines Schnittes (als Bruch und Verweis auf Diskontinuität) eine ‚organische Bewegung‘ (als rhythmische Kontinuität) durch fließendes Aneinanderreihen der Montage erhalten bleibt. „Die sich in der Zeit verflüchtigen Momente sollen im dokumentarischen Bild wenigstens für einen Moment zum Stillstand kommen.“³³³ Dieses Aufbewahren auf einem Träger impliziert den Wunsch, den Ablauf der Zeit in seiner Flüchtigkeit zu konservieren und durch wiederholtes Abspielen zum Leben zu erwecken.

An der Schnittstelle zwischen zwei Einstellungen „entscheidet sich das zeitliche Verhältnis“³³⁴ zwischen der Zeit der erzählten Handlung und jener der Darstellung. Ein Schnitt kann dem Wechsel von Einstellungsgröße beziehungsweise Perspektive dienen oder einen Zeitsprung vollziehen. Durch die Montage wird es möglich die Reihenfolge der Erzählung unterschiedlich zu ordnen.

Um das Verhältnis von Plansequenz und unterschiedlichen Schnittfrequenzen je nach Montageidee in der Gestaltung einzelner autodokumentarischer Selbsterzählungen zu veranschaulichen, werden im Folgenden beispielhafte Videoclips herangezogen. Während *JennaMarbles* in ihren ersten auf Youtube

³²⁹ Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S. 17

³³⁰ Ebd., S. 50

³³¹ Ebd., S. 54

³³² Ebd., S. 55

³³³ Ebd., S. 59

³³⁴ Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 82

hochgeladenen Videos Handkamera und Plansequenz verwendete, sich selbst in einem wackeligen Bild positionierte, das sie auch durch den Raum schwenken ließ, entwickelte die immer mehr Aufmerksamkeit generierende Vloggerin mit der Zeit sowohl ein eigenes Intro, das ihre Clips gleich zu Beginn markiert, als auch ihren eigenen ästhetischen Stil durch das Experimentieren mit Schnitttechniken. So schneidet sie, seit ihrem bekanntesten Clip *How to trick people into thinking you're good looking*³³⁵, ihre Videos mit sich kaum unterscheidenden Einstellungen in unregelmäßigen Sekundenabständen zusammen. Ihre Erzählung behält durch diese Art der Montage den Charakter einer Plansequenz, da sie ihre körperliche wie räumliche Position kaum ändert, während ihre Gestik und körperliche Bewegung immer wieder einen Bruch, eine minimale Verschiebung erfährt. Innerhalb einer abgeschlossenen Ganzheit ihrer Erläuterungen zu bestimmten Themen ihres Alltags prallen einzelne Aussagen aufeinander, als wäre jegliches gedankliches Innehalten herausgeschnitten worden. Kommen dennoch Unterbrechungen oder Pausen vor, wirken sie als bewusste Setzung.



Abb. 2 Die Vloggerin *Jenna Marbles* setzt unregelmäßige Schnitte und spart damit zeitliche Abschnitte aus. Ihre sprachlichen Artikulationen treffen damit hart aufeinander, während ihre Erzählung dennoch flüssig bleibt. Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=OYpwAtnywTk>, Zugriff: 3.1.2013

Der Vlogger *Shaytards* verwendet in seinen Clips sowohl minutenlange Plansequenzen, als auch Zusammenschnitte von Ereignissen eines Tages. Er führt die Kamera selbst, positioniert sie oder übergibt sie auch an Familienmitglieder, die er in seine Erzählungen miteinbezieht. Im Bewusstsein eines unsichtbaren Publikums formuliert er in den montierten Videos Metaerzählungen darüber, was in der Zeit zwischen den Schnitten passiert ist. Am Beispiel des Clips *What will you be doing in 10 years?*³³⁶ wird deutlich, wie sich unterschiedliche Temporalitäten überlagern. Auf ästhetischer Ebene verwendet er einerseits Plansequenzen, in denen er – gemäß eines unmittelbaren Charakters – direkt in die Kamera spricht oder durch Schwenks Überblick über den Raum und andere anwesende Personen verschafft, andererseits setzt er Schnitte, mit denen zeitliche Abschnitte übersprungen werden. Inhaltlich beschreibt er Vergangenes, was in der Zeit zwischen den Schnitten oder auch zwischen dem

³³⁵ *How to trick people into thinking you're good looking*, Jenna Marbles, 9.7.2010, Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=OYpwAtnywTk>, Zugriff: 3.1.2013

³³⁶ *What will you be doing in ten years?!*, Shaytards, 1.7.2010, Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=Xqv0B7-H2nw>, Zugriff: 3.1.2013

aktuellen und dem vorausgegangenen Videoclip passiert ist oder gesprochen wurde. Mit dem Rekurs auf Erinnertes verschafft er den Rezipierenden eine auf Kohärenz abzielende Nachvollziehbarkeit. In dem genannten Video formuliert er darüber hinaus ebenso Visionen über Zukünftiges. Gerade durch die Transzendenz von Präsentischem, in dem Erinnertes und Visionäres artikulierbar wird und der Konstruktion von Chronologie trotz Zeitsprüngen gemäß einem geschlossenen Narrativ und dem Phantasma fließender Zeit, verhilft der Erzählung zu einer authentisierenden Lektüre. Ganz anders setzt die Vloggerin *HurricaneAubrey* die Montagetechnik in ihrem Clip *do YOU think i'm weird?*³³⁷ ein. Sie startet ihre Erzählung mit dem Rekurs auf Erlebtes und einer Fragestellung an die rezipierende ‚Community‘, worauf sie einen Zusammenschnitt von Einstellungen, in denen sie sich je anders im Raum und zur Kamera positioniert, um unterschiedliche Aussagen und Reaktionen als vorgestellte Antworten zu formulieren, folgen lässt. Diese Art der Montage gleicht einem Gegeneinandersetzen eigener Gedankensplitter, wodurch sie eine Fähigkeit zur Selbstreflexion veranschaulicht und Partizipierende dazu auffordert, auf ihre Selbstaushandlung in Form von Kommentaren einzusteigen.

Zeitmanipulation

Radikale filmische Zeitmanipulationen stehen in autobiografischen Selbstdokumentationen nicht im Vordergrund. Als Moment technologischer Experimentierfreudigkeit gibt es aber dennoch vereinzelte Versuche, die sich spielerisch mit Rückwärtslaufen des Filmmaterials oder Zeitraffern befassen. Kaum angewandt werden hingegen Rückblenden als zwischengeschnittenes Filmmaterial in die präsentische Sequenz oder Zeitlupen als Verlangsamung der Bewegungsabläufe. Wie bereits an früherer Stelle dargelegt, bedeuten Rückblenden die Verfügbarkeit von filmischem Material aus der zu erzählenden Zeit. Ein Umstand, der VloggerInnen offensichtlich – zumindest momentan noch – nicht ausreichend gegeben ist. Mit zunehmender Dokumentation des Alltags und einer wachsenden Sammlung an Filmmaterial, kann der Einsatz von als vergangen markiertem Content zukünftig jedoch durchaus denkbar werden. Das in *reverse motion* ablaufende Videomaterial erscheint zunächst als grundlegende Irrealisierung des Contents durch die Offensichtlichkeit der temporalen Manipulation. Im Fall des Vloggers *Jack Harries* verweist jedoch gerade die Verwendung des Rückwärtslaufs in seinem Clip *REVERSE*³³⁸ hinsichtlich seiner Selbsterzählung auf subjektkonstitutive Eigenschaften wie technisches Knowhow, Kreativität und Vorstellungskraft bei der Produktion eines solcherart editierten Videos und damit Innovationsfähigkeit in Hinblick auf die Bewerbung seines Twitter- und Youtube-Kanals. Unter Berücksichtigung seiner Ausbildung zum Schauspieler ist es spannend zu beobachten, wie der Vlogger diesen Filmausschnitt mit einer qualitativ hochwertigen körperlichen Darstellung inszeniert hat, sodass beinahe ausschließlich die Bewegungen der Objekte, nicht jedoch seine Mimik oder Gestik

³³⁷ *do YOU think i'm weird?*, HurricaneAubrey, 14.9.2008, Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=91uCW2IOPds>, Zugriff: 3.1.2013

³³⁸ *REVERSE*, Jack Harries, 27.9.2011, Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=tREHGodIEZk>, Zugriff: 3.1.2013

Rückschlüsse auf die temporale Bearbeitung zulassen.

Die Zeitlupeinszenierung sieht Marcus Stiglegger, rekurrierend auf Thomas Koebner, als Mittel zur Darlegung des authentischen Geschehens, da eine Verlangsamung verdeutlichen würde, was ‚wirklich‘ passiert.³³⁹ Zeitlupe kann zwar als Wahrnehmungserweiterung gelesen werden, wenn für den/die RezipientIn das sonst allzu Flüchtige in seiner reduzierten Geschwindigkeit erfahrbar wird, allerdings ist diese These sowohl mit den besprochenen Konzepten der Authentisierung, wie mit der Tatsache, dass ebenso Zeitraffer als authentisch gelesen werden können, zu kritisieren. Technisch erfordert die Zeitlupe im Gegensatz zum Zeitraffer, der Bilder auslässt, allerdings eine erhöhte Bilderzahl pro Sekunde. Je mehr Bilder, desto langsamer der Bildeindruck.

„Technisch ist die Zeitlupe daher die größere Herausforderung, da sie auf einer Überlegenheit gegenüber dem menschlichen Sehapparat basiert, während der Zeitraffer entsprechend aus der Unterlegenheit entsteht: Hier werden Zeitsegmente ausgespart, wodurch sich der Bewegungseindruck beschleunigt.“³⁴⁰

Das Verharren im Moment bei der *slow motion* bedeutet, Stiglegger zufolge, ein Überlisten der Flüchtigkeit und ein Sichtbarmachen von Subtilitäten, Details und minimalen Bewegungen, die im Rausch der Geschwindigkeit untergehen würden.³⁴¹ Neben der Überlegung bezüglich einer technologischen Schwierigkeit zur Umsetzung, aufgrund von zumeist verwendetem *low tech*-Equipment durch VloggerInnen, kann ebenso die Vermutung formuliert werden, dass der Einsatz des *sequence shot* in ausreichendem Maße die Rezeption von Feinheiten in Bewegung, Gestik und Artikulation der Persönlichkeiten gemäß einer Alltagswahrnehmung zulässt und die narrative Funktion einer Zeitlupe als Strategie der Annäherung überflüssig macht. Demgegenüber weist die *fast motion* eine eigenständige narrative Funktionalität auf, wenn sie dazu verwendet wird, Veränderungen von Subjekten über einen bestimmten Zeitraum hinweg zu veranschaulichen und zu dokumentieren.



Abb. 3 Die Uhr im Hintergrund fungiert als temporaler Referenzpunkt und Instanz der Verifizierung, um die ‚Echtheit‘ der Dauer zu bezeugen. Die Person im Bild (unten am Boden liegend) verbrachte 12 Stunden schlafend im Badezimmer. Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=HBrRK5qGdo8>, Zugriff: 3.1.2013

³³⁹ Vgl. Stiglegger, „Zeit-Lupe“, S. 350

³⁴⁰ Ebd., S. 346

³⁴¹ Ebd., S. 355

Unter dem Schlagwort *12HWC – 12 hrs in the bathroom* finden sich Videoclips, in denen sich Einzelpersonen während eines festgelegten Zeitraums in einem Badezimmer einschließen, um ihre Tätigkeiten – beispielsweise Schlafen – während dieses zeitlichen Verlaufs auf engem Raum beobachtbar zu machen. Diese Projekte sind als nicht alltäglich zu klassifizieren, lassen aber dennoch aufgrund der spezifischen Signale zur authentisierenden Lektüre auf ästhetischer wie temporaler Ebene die Imagination einer realen, experimentellen Subjekterfahrung und Bezüglichkeit zu. Einen zum rezipierenden Publikum alltagsnäheren Bezug weist das Video *BORED*.³⁴² der Vloggerin *HurricaneAubrey* auf, in dem sie gerade mit der ästhetischen Modifikation des Zeitraffers ein Wissen der Zuschauenden über die Langatmigkeit von Zimmer-Aufräumen, Prokrastination und Langeweile impliziert, wodurch sich eine Referentialität über Kontextwissen herstellen lässt.

Schließlich ist der Clip *Living My Life Faster*³⁴³ als herausragendes Beispiel der Selbsterzählung in Hinblick auf Veränderung und Wandelbarkeit eines Subjekts anzuführen. In den Jahren zwischen 1998 und 2006 nahm *JK Keller* jeden Tag ein Selbstportrait auf und reichte diese Bilder – zentriert an den Augen ausgerichtet – hintereinander, um sie in einem knapp zweiminütigen Film – ähnlich dem Abspielen eines Daumenkinos – zusammenzufassen. „Die Raffung der erzählten Zeit geschieht vor allem durch Auslassung der für unwichtig gehaltenen Teile des Geschehens.“³⁴⁴ Folgt man dieser Auffassung, erschließt sich für das genannte Video die nachvollziehbare, körperliche Veränderung im Verlauf der Zeit als vordergründige Wichtigkeit. Weder signifikante Ereignisse aus dem Leben, noch Gefühlszustände oder Motivationen für modische Veränderung werden offen dargelegt, bleiben bestenfalls als Assoziationen den Rezipierenden überlassen.



Abb. 4 Die innerhalb von 8 Jahren täglich aufgenommenen Selbstportraits von JK Keller laufen, zentriert an den Augen ausgerichtet, in einem Videoclip innerhalb von 1'44" ab. Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=Vc_PU3D3QNE, Zugriff: 3.1.2013

³⁴² *BORED.*, HurricaneAubrey, 2.5.2008, Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=8NGPD_w0cHc, Zugriff: 3.1.2013

³⁴³ *Living my life faster*, JK Keller, 26.9.2006, Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=Vc_PU3D3QNE, Zugriff: 3.1.2013; siehe auch den Vimeo-Stream, um die Abspiel-Geschwindigkeiten zu vergleichen: <http://jk-keller.com/daily-photo/>, Zugriff: 3.1.2013

³⁴⁴ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 129

Entscheidend ist vielmehr die Positionierung als zentriertes Subjekt, signifiziert durch die relative Unbeweglichkeit und Ruhe in der Mitte des Bildes, im Gesichtsfeld des Darstellers, das entlang des Alterungsprozesses durch eine universal gültige Zeit fließt. Während der Wechsel von Kleidung und Haarschnitt als rasende Fragmente eines Außenbereichs erscheinen, wirken die auf das Gesicht bezogenen Veränderungen zur Mitte hin vergleichsweise kontinuierlich verlaufend. Insofern erweckt das Subjekt der Darstellung gleichsam den Eindruck von permanenter Gegenwärtigkeit und eines Ausgerichtet-Seins auf Zukünftiges innerhalb eines von bruchhafter Wandelbarkeit durchzogenen Vorlaufens. In der Beschreibung zu dem Video kritisiert der Vlogger die langsame Wiedergabegeschwindigkeit auf Youtube und verweist auf seine Homepage, auf der sowohl die Sequenz in beinahe doppelter Geschwindigkeit, als auch alle Selbstportraits nebeneinander – mit dem Versprechen, das Projekt fortzuführen – gelistet zu sehen sind.

III.3 Temporale Handlungs- und Erzählräume

III.3.1 Kadrierung, Körperbewegung und imaginative Nähe

In Zusammenhang mit Bewegung, Rhythmisierung, Selbstpositionierung und deren Authentisierung stellt sich an dieser Stelle die Frage, auf welche Weise sich ErzählerInnen in ihren autodokumentarischen Videoaufnahmen selbst ‚ins Bild setzen‘. Hinsichtlich Kadrierung des Körpers, Auswahl des zu zeigenden Bewegungsraums, Positionierung im Bild und Dynamisierung durch Gestik und Sprache, soll die Konstruktion eines Nähe-Verhältnisses zwischen darstellender und rezipierender Personen diskutiert werden.

Die Analyse zur *imaginativen Nähe* von Jens Eder stammt zwar aus der kognitiven Filmtheorie und bezieht sich auf fiktive Figuren in Spielfilmen, es soll allerdings der Versuch unternommen werden, dieses Konzept ebenso auf die Herstellung eines Nahe-Verhältnisses in Bezug auf autodokumentarisch inszenierte Subjekte anzuwenden. Eder unterscheidet drei unterschiedliche Begriffe, die auf Nähe zwischen realen Menschen verweisen: *physische oder raumzeitliche Nähe*, *psychische Nähe* und *enge zwischenmenschliche Beziehungen*. Inwiefern sich Menschen innerhalb dieser Begriffe nahestehen, hängt dabei von alltagsweltlicher Kausalität, sozialen Normen und mentalen Einstellungen ab.³⁴⁵ Auch wenn Rezipierende die Personen in Diary-Videoclips auf Youtube als reale Enunziatoren annehmen, anstatt ihnen den Status einer fiktiven Figur zuzuschreiben, können diese SelbsterzählerInnen bestimmter Realität ebenso als „kommunikative Konstrukte“³⁴⁶ eines spezifischen Medienangebots konzipiert werden, um den Begriff der imaginativen Nähe anzuwenden. ZuschauerInnen befinden sich im Moment der Rezeption eines Diary-Clips zumeist in relativer physischer und beziehungsmaßiger

³⁴⁵ Vgl. Eder, „Imaginative Nähe zu Figuren“, S. 135 f.

³⁴⁶ Ebd., S. 137

Distanz zu den SelbsterzählerInnen. Allerdings ist es durchaus möglich, Nähe zu *imaginieren*, sich ihnen nahe zu *fühlen*. Innerhalb „modellhafte[r] Vorstellungskomplexe“³⁴⁷ ist es möglich, aufgrund eigener Erfahrungen und Assoziationen, ein mentales Modell des medial vermittelten Subjekts zu bilden. Dieser Vorgang während der Rezeption lässt Reaktionen, Emotionen, Erwartungshaltungen entstehen. „Die Fähigkeit zur Figurensynthese hat ihre Wurzeln also in der alltäglichen sozialen Kognition.“³⁴⁸ Indem Eder den Grad der Intensität figurenbezogener Imagination auf das Maß der Aufmerksamkeit und Authentisierung zurückführt, legt er die mediale Einflussnahme narrativer und stilistischer Strukturen auf die Erzeugung von gefühlter Nähe oder Distanz dar. Insofern wird eine Nähe durch *Kontexte* der Personen/Figuren, *Realismus* der gezeigten Welt und *Immersion* der Rezipierenden mitbestimmt. Im Besonderen stellt er dabei die affektive Anteilnahme, welche auf Gefühle *für* eine Figur oder ein Fühlen *mit* ihr verweist, heraus. „Affektive Zuschauerreaktionen [sic!] sind mit kognitiven Prozessen, mit Wahrnehmungen, Vorstellungen, Bewertungen, Erinnerungen usw. unauflöslich verknüpft.“³⁴⁹

Indem Einstellungsgrößen und Kadrierungsmuster bestimmte Relationen zu den ‚Figuren‘ im Bild signifizieren, aktivieren sie bei RezipientInnen gleichsam mentale Schemata für Näheverhalten. Darüber hinaus vermag der Bildausschnitt das Gezeigte wesentlich zu beeinflussen, durch seine Größe und Form, durch die Definition von On- und Offscreen-Raum, durch die Erzeugung von Distanz, Winkel und Höhe des Kamerablicks und der Relationen innerhalb der *mis-en-scene*.³⁵⁰ „From an implicitly continuous world, the frame selects a slice to show us, leaving the rest of the space offscreen.“³⁵¹ Oder wie es Mahne ausdrückt: Es entsteht ein „hypothetisches Konstrukt über die räumliche Beschaffenheit“³⁵² der erzählten Welt.

Indem SelbsterzählerInnen ihre Webcam positionieren, stabilisieren sie mit ihr einen statischen, gleich bleibenden Blick, während die mobile (Handy-)Kamera, gleich einem schwebenden Blick, der durch ihren Handlungsraum führt, dynamisiert. Sichtbares Zugreifen auf die Kamera signalisiert zumeist eine bevorstehende Veränderung des Ausschnitts oder der Einstellungsgröße. Die veränderte Ausschnittsgröße gibt den Rezipierenden vor, in welchem ästhetischen Näheverhältnis sie sich zur Figur befinden. Eine Annäherung oder Entfernung wird im vorliegenden Kontext nicht von der Kamera als vermittelnde Instanz einer unsichtbaren Beobachterinnenposition, die das Aufzunehmende wie von selbst näher bringt und subjektiviert, vorgenommen. Ein ästhetisches Mittel zur Subjektivierung und Annäherung ist in Online-Diaries vor allem die selbstgeführte Kamera in Armlängen-Entfernung und im subjektgebundenen Bewegungsrhythmus oder das Zurück- oder

³⁴⁷ Eder, „Imaginative Nähe zu Figuren“, S. 138

³⁴⁸ Ebd., S. 138

³⁴⁹ Ebd., S. 142

³⁵⁰ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 183

³⁵¹ Ebd., S. 187

³⁵² Mahne, *Transmediale Erzähltheorie*, S. 87

Herantreten an die Kamera durch die erzählende Person selbst.

Charakteristisch für audiovisuelle Selbsterzählungen ist darüber hinaus die zentralperspektivisch Positionierung im Bild. Indem sich die DarstellerInnen vor die Kamera setzen, ihre Platzierung in einem vom Publikum zu imaginierenden Monitor vor ihnen zur Kontrolle im Blick haben, um nicht aus dem Bild zu ‚fallen‘, etablieren sie zunächst eine Nahaufnahme. Position und Einstellungsgröße suggerieren damit eine zwischenmenschliche Unterhaltungssituation, innerhalb der sie sich an die ‚Community‘ wenden, und ein bestimmtes Näheverhältnis. Beabsichtigen die ErzählerInnen ihren gesamten Körper ins Bild zu bringen, meint das ein mehr oder weniger schnelles Zurücktreten von der Kamera und die Erhöhung von wahrgenommener Distanz. Um die Erzählung fortzusetzen, erscheint jedoch ein rasches Wieder-näher-Kommen unabdinglich, um den ästhetisch konventionalisierten Rahmen der zentralen und nahen Positionierung im Bild während autodokumentarischer Darstellungen aufrecht zu erhalten. „Bewegungen, die aus der Bildmitte in den Vordergrund gehen, haben den Nachteil, daß [sic!] sich das Bewegungstempo weniger deutlich markiert als bei einer Bewegung parallel zur Bildfläche.“³⁵³ Die entfernende oder annähernde Bewegung der Figur passiert also innerhalb einer Zentralperspektive mit einer vergleichsweise reduzierten Tempowahrnehmung und der Intention einer kurzfristigen Veranschaulichung. Manfred Hattendorf zufolge ergibt sich Authentizität nicht aus einer höchstmöglich hergestellten Nähe, sondern vielmehr als Ergebnis einer „Balance zwischen Annäherung und Distanz, die sich in der filmischen Verarbeitung für den Rezipienten [sic!] als redlich und subjektiv zu erkennen gibt.“³⁵⁴

Während mit der stabilisierten Kamera und einer Platzierung des Subjekts in naher Einstellung körperliche Bewegungen, Details in der Mimik, Dynamik der Gestik sichtbar und nachvollziehbar bleiben, werden mit der mobilen Kamera und ihren Reißschwenks, welche zumeist wackelige, verwischte oder verschwommene Farbbilder unterschiedlicher Dynamik hervorbringen, die Wahrnehmbarkeit von Nähe und Schwung des körperlichen Bewegungsflusses aufgrund einer Konnotation derselben als Subjekthandlung mehr fühlbar, als konkret visuell erkennbar. Körperliche Bewegungen jeglicher Art sind daher sowohl in Zusammenhang mit der Herstellung spezifischer Nähe-/Distanz-Verhältnisse, sowie subjektivierender (Re-)Positionierungen selbstbestimmt Handelnder zu lesen.

Im Gegensatz zu Eder konstatiert Margarethe Brunn Vaage allerdings, dass eine Imagination von Nähe und empathischer Teilhabe (ihre Untersuchungen beziehen sich auf den Aspekt imaginativer Empathie) nicht auf subjektivierende Einstellungsgrößen zu reduzieren sind, sondern immer erst im Kontext ihrer narrativen Struktur Relevanz erhalten.³⁵⁵ In Hinblick auf temporale Strukturen der

³⁵³ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 65

³⁵⁴ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 71

³⁵⁵ Vgl. Brunn Vaage, „Empathie“, S. 106 f.

imaginativen Nähe konstatiert Eder, dass raumzeitliches Begleiten einer dargestellten Person/„Figur“ nicht nur ein Wissen über sie hervorbringt, sondern auch Gefühle der Sympathie oder Antipathie. Eine raumzeitliche Anbindung, durch audiovisuelle Darstellungsmittel, narrative Schemata und – in dem vorliegenden Untersuchungskontext – der mediengebundenen Imagination und Konnotation einer miteinander geteilten Zeitwahrnehmung, ermöglicht die Lektüre eines gemeinsamen Situations- und Bedeutungsraums von darstellenden und rezipierenden Personen. Dies bietet die Reflexion von Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit der Wahrnehmungen, des Denkens, Fühlens oder Interagierens und kann damit Empfindungen von Nähe oder Distanz evozieren. Eder nennt diesbezüglich die Relevanz sozialer Identität und sozialer Nähe mit dem Begriff der „Ähnlichkeitsidentifikation“.³⁵⁶

Darüber hinaus konstatiert Eder, in Zusammenhang mit einem raumzeitlich imaginierten Begleiten, die zeitliche Synchronisierung von darstellender und rezipierender Person als wesentliches Moment, mediatisierte Personen/„Figuren“ in ihren Emotionen, Wahrnehmungen und Handlungen nachvollziehen und daher mit ihnen mitfühlen zu können.

„Narratives Timing, Körperbewegungen der Figuren sowie Rhythmen der Kadrierung, der Musik oder der Montage vermögen Synchronizität oder Nähe im subjektiven Zeitempfinden zu erzeugen: Die Zuschauer [sic!] können mit einer Figur und ihrem Handeln rhythmisch synchronisiert werden.“³⁵⁷

Mit der Konstruktion eines mentalen Modells der rezipierten Person, welches auf Ähnlichkeit, Vertrautheit, markierte Nähe durch ästhetische Mittel und zeitliche Nachvollziehbarkeit beruht, können ZuschauerInnen (oder Interagierende) im Lektüreprozess der einzelnen autodokumentarischen Clips und mit dem Kontextwissen um die narrativen Strukturen der Selbsterzählungen in Online-Medien schließlich Relationen zu eigenen Erfahrungen herstellen und in ein spezifisches Nahe-Verhältnis mit ihr treten. In Aushandlungsprozessen zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung konstituieren sich dabei Zuschreibungen eigener Rhythmen, Bewegungsformen und Dynamiken, welche auf bestimmte Subjekte, ihre temporalen Charakteristika und Persönlichkeitsmerkmale verweisen. Unter Berücksichtigung der Transzendenz verschiedener zeitlicher Strukturen kann diesbezüglich der Begriff subjektivierender Eigenzeitlichkeit formuliert werden.

Dabei wird weder von einer Körperlichkeit als „ursprünglich impulsiv“ oder sich innerhalb eines allgemeinen Zeitverlaufs befindlich ausgegangen. Bewegungen und Geschwindigkeiten, ihre Kontinuität oder Bruchhaftigkeit ist dabei selbst als kulturell und historisch konstruiert zu begreifen und damit als authentisierend innerhalb bestimmter Wissenskontexte. Silvia Bovenschen kritisiert die Idee einer „Eigentlichkeit“ des Körpers, welche unangetastet bliebe von jeglichen technischen und medialen Entwicklungen. Sie plädiert für eine Loslösung von der Vorstellung eines Körpers als

³⁵⁶ Vgl. Eder, „Imaginative Nähe zu Figuren“, S. 149 f.

³⁵⁷ Ebd., S. 144

unschuldig und natürlich, indem sie argumentiert:

„[...] als ob die Maschinen und Prothesen, die der beschleunigten Fortbewegung unserer Körper, dem besseren Hören und Sehen dienen, als ob die neuen Medien der Unterhaltung und Verständigung, mit denen wir verkabelt sind, keine Rückwirkungen auf die Vorstellung von unseren Organismen haben würden.“³⁵⁸

Gerade durch die Möglichkeit, sich in virtuellen Räumen des Fleisches quasi zu entledigen und Identitäten rund um die Idee eines von der Materie gelösten Geistes zu konstruieren, würden duale Vorstellungen von Sein und Schein, Original und Kopie, sowie von Echtem und Falschem durcheinander gewirbelt.³⁵⁹ Umgekehrt könnte allerdings genau diese vermeintliche Aufgabe des Körpers im virtuellen Raum als Re-Artikulation und Festschreibung von imaginierten Dualismen gelesen werden, wenn unterschiedlich reale Räume mit vermeintlich anders beziehungsweise nicht konstituierten Körpern angenommen werden. Vielmehr könnten – unter dem Deckmantel einer vermeintlichen Auflösung des Körpers im virtuellen Raum – durchaus vorhandene Körperlichkeiten und deren hegemoniale Verortungen Gefahr laufen, diskursiv verdrängt zu werden. Daher erscheint es notwendig genannte ästhetische Praxen vielmehr als Erscheinungen zu thematisieren, „welche auf die praktische Bearbeitung von Subjekten an der Schnittstelle körperlicher Praktiken und medialer Techniken abzielen.“³⁶⁰ Dieser Themenkomplex kann innerhalb der vorliegenden Arbeit nicht ausreichend behandelt werden. Wie dargelegt, lässt sich allerdings thematisieren, inwiefern temporale Körperbezüge in autodokumentarischen Videoclips hergestellt werden. Ein ‚Ins-Bild-Setzen‘ des Körpers verweist neben seiner imaginierten Präsenz als Dasein ebenso auf eine subjektgebundene Eigenzeitlichkeit in Bewegung und Veränderung. Damit dient er in seiner Temporalität als vermeintlich originäre Referenz einer Authentisierung der ‚eigenen‘ Inszenierung und vermag damit – trotz seiner räumlichen entfernten Lokalisierung – zur Konstruktion einer imaginativen Nähe zu Rezipierenden beizutragen. Wird der Körper demgegenüber selbst als gestaltbarer Faktor inszeniert, erschließt sich durch dessen Präsenz und Fragwürdigkeit gleichermaßen eine Vorstellung des Selbst als wandelbar und situiert.

III.3.2 Dynamiken der spontanen Artikulation

Ähnlich verhält es sich mit temporalen Strukturen der akustischen Artikulation, in Form von Sprache, Geräuschen oder dem Einsatz von Musik. „Im nicht-sprachlichen Ton ist die Beziehung zu Empfindung und Gefühl unmittelbar. [...] Das gesprochene Wort hat ein anderes Zeitmaß als die sprachlosen Bilder und Töne.“³⁶¹ Weist Sprache, wie Voss beschreibt, in Abgrenzung zu Musik oder vereinzelt klanglichen Inhalten einen eigenen Rhythmus auf, so kann der Artikulation durch

³⁵⁸ Bovenschen, „Der Traum ist aus, denn wir sind alle Cyborgs“, S. 3

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 4

³⁶⁰ Reichert, „Make-up Tutorials auf Youtube“, S. 114

³⁶¹ Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S. 74

unterschiedlich positionierte Subjekte wiederum eine je divergierende Rhythmisierung ihrer sprachlichen Äußerungen eingeräumt werden. Durch charakteristische Aussprache, Tonhöhe, Sprechgeschwindigkeit und Betonung moduliert sich auch die sprechende Person. Geräusche und Atmosphäre durch Töne werden im filmischen Medienprodukten weniger bewusst wahrgenommen als das gesehene Bild. Ausgehend von einer lokalisierbaren Quelle entfaltet sich der Schall zu einer Allgegenwärtigkeit im Raum, vor der sich das Ohr – ungleich dem Auge – nicht selektiv verschließen kann. Überblendungen auf der Tonebene erzeugen dabei eine Kontinuität in der Wahrnehmung, wohingegen ein Schnitt des Tons die Aufmerksamkeit je nach Intention in bestimmter Weise lenken kann. Wenige Töne reichen aus, um Stimmungen, Erinnerungs- und ‚Tonbilder‘ zu erzeugen, um mit ihnen ganze Szenarien als Stimmungsbilder ‚vor dem inneren Auge‘ erscheinen zu lassen. „Wo keine Schwingung ist, da gibt es keinen Ton. Wo aber Ton ist, da ist Bewegung. Und wo Bewegung ist, da gibt es einen Ablauf in der Zeit.“³⁶² Demzufolge ist Klang oder sich erstreckende sprachliche Artikulation als eine Strukturierung von Zeit zu verstehen.

Klangbilder in filmischen Darstellungen beeinflussen die Wahrnehmung und Interpretation des rezipierten Bildes. Geräusche aus dem Offspace signalisieren die Reichweite und vermeintliche Inhalte eines Umraums. Das Hörbare definiert sich dabei durch *Lautstärke*, *Tonhöhe* und *Klangfarbe*.³⁶³ Je nach Ausgestaltung lassen sich mit ihm Einschätzungen zu räumlichen Distanzen anstellen und unterschiedliche Assoziationen evozieren. „Rhythm is one of the most powerful aspects of sound, for it works on our bodies at deep levels.“³⁶⁴

In autodokumentarischen Inszenierungen auf Youtube fungiert die Artikulation als Statement, als Selbstpositionierung und als Signifikant eines vermeintlichen Selbstausdrucks. In ihrem Clip *My Thoughts On Marriage* beispielsweise betont *Jenna Marbles* wiederholt, dass das Gesagte „my fuckin' opinion“³⁶⁵ darstellt, um Rezipierende daraufhin einzuladen, ihre Meinungen in Hinblick auf einen Austausch ebenso kundzutun. Mit Aussprache, Lautstärke, Vehemenz und Wiederholung strukturiert und konstituiert sie ihre Positionierung auf sprachlicher Ebene; das Kontextwissen um ihre Situierung als präsente, autodokumentarische Selbsterzählerin innerhalb der netzwerkenden ‚Community‘ fordert eine Lektüre zur Authentisierung des Gehörten. Während Rhythmus, Lautstärke und Geschwindigkeit der Sprache dabei je nach ErzählerIn differieren und auf diese als sich artikulierende Subjekte verweisen, signifizieren Tonqualität und die Untermalung mit Musik von (als solche markierte) ‚Lieblingsbands‘ je unterschiedlich ausgebildete Kompetenzen im Umgang mit der Technologie des Editierens. Darüber hinaus finden sich Re-Artikulationen, die allerdings nicht nur als Ausdruck von

³⁶² Voss, *Schnitte in Raum und Zeit*, S. 82

³⁶³ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 267

³⁶⁴ Ebd., S. 275

³⁶⁵ *My Thoughts On Marriage*, Jenna Marbles, 9.5.2012, Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=_F_ZZEuVLaw, Zugriff: 19.12.2012

subjektiver Erinnerung begriffen werden können, sondern ebenso als Momente sich erinnernder Subjekte im Sinne einer Bezüglichkeit auf vergangene Aussagen oder Videos, sowohl in Videos als auch in textlichen Äußerungen innerhalb der Kommentar-Zeitschiene.

III.3.3 Interaktivität und rollensymmetrische Beglaubigung

Aus dem Kontext des kulturanthropologischen Authentizitätsdiskurses heraus analysiert Näser die Strategien der Authentisierung von Diary-Videoclips anhand des Beispiels von *Lonelygirl15* alias Bree, deren Online-Aktivitäten erstmals erheblich zur Auseinandersetzung der Youtube-Community mit Begriffen des ‚faktischen‘ und des ‚fiktionalen‘ beigetragen hatte. Seine Analyse bewegt sich entlang dramaturgischer Aufbereitungsprozesse unter Berücksichtigung historisch spezifischer Rhetoriken und medialer Eigenschaften, welche darauf abzielen, Erwartungshaltungen gegenüber der dokumentarisierenden Lektüre von Rezipierenden zu bedienen. Näser überträgt dabei das Konzept des Kommunikationsvertrags nach Hattendorf auf die Authentisierung von hochgeladenen Videos auf Youtube. Demzufolge realisiert sich filmische Authentizität nicht im Spannungsfeld zwischen vormedialer Wirklichkeit und ihrer Repräsentation, sondern allein im auszuhandelnden „Verhältnis von Kommunikat und Rezipient [sic!]“³⁶⁶. Erst aufgrund diskursiv bestimmter Zuschreibungen wird es möglich, ein mediales Produkt und dessen spezifische Signale als authentisch zu lesen.

„Dem Vertragsabschluß [sic!] entspricht das Zustandekommen eines bewußten oder unbewußten [sic!] Vertrags zwischen filmischer Instanz und dem Zuschauer [sic!], der von dem Authentisierungsversprechen des Filmes aufgrund seiner persuasiv angelegten *Authentisierungsstrategien* überzeugt worden ist.“³⁶⁷

Wie im Folgenden dargelegt werden soll, vollzieht sich diese Vertragsbildung im Kontext der Online-Plattform innerhalb von Prozessen der Beglaubigung durch Interaktivität und Vernetzung.

Indem die Plattform Youtube eine Ordnung in Form von zeitlich und thematisch sortierten Ranglisten bereithält, erscheinen die BetreiberInnen der Webseite zunächst als das Kommunikat kontextualisierende und ordnende Instanz. Näser zufolge greift diese Sichtweise allerdings zu kurz. Er zeichnet die institutionelle Medienstruktur Youtube mit ihrem Versprechen der Gegenposition zu herkömmlichen Medienmonopolen zwar als Hintergrund für eine neuartige Vermittlung medialer Produkte und einen Bruch bekannter Sehgewohnheiten. Darüber hinaus erachtet er allerdings besonders die in diesem Medienkontext auftretende Verschiebung der Grenzen von ProduzentInnen und KonsumentInnen und die damit einhergehende *Überlagerung von ordnender und rezipierender Instanz* – also die beinahe deckungsgleichen Positionen der VertragspartnerInnen – als

³⁶⁶ Näser, „Authentizität 2.0“, S. 4

³⁶⁷ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 77

ausschlaggebend für eine neuerliche Suche nach dem Authentischen.³⁶⁸

Gerade in Bezug auf Nachbearbeitung und Qualität der Videos steht im Vordergrund, welches technische Knowhow die ‚Community‘ einzelnen UserInnen zuschreibt und inwiefern Erklärungen dafür nachvollziehbar kommuniziert werden, um deren Authentizität beglaubigen zu können. Insofern formuliert Näser authentisierende Handlungs- und Kommunikationspraktiken, welche – beispielsweise in Form nachempfunderer phonischer Mündlichkeit in schriftlichen Kommentaren – geprägt sind durch die Simulation einer ‚face-to-face-Kommunikation‘³⁶⁹. Die Prämisse des Teilens von Erlebnissen und Erfahrungen aus dem Offline-Leben geht über in eine permanente Anteilnahme am (Er)Leben von anderen. Reichert formuliert diese Praxis als sich fortsetzenden Paradigmenwechsel von Interaktivität der künstlerischen Ansätze von Happening und Fluxus der 1960er Jahre. Die direkte Adressierung von ZuschauerInnen – durch Fragen, Bekenntnisse, Empfehlungen – zielt dabei auf die Etablierung eines Beteiligungsforums.³⁷⁰ „Wichtig ist, dass man sich an diesen Aushandlungsprozessen beteiligt und regelmäßig in Kommunikation miteinander tritt.“³⁷¹ Uploads werden durch schriftliche Kommentare, Video-Antworten oder Bewertungen zur Kenntnis genommen, erster Kontakt aufgebaut und womöglich die Bereitstellung weiterer Beiträge gefordert. Näser postuliert dahingehend, dass der Ausbau sozialer Netzwerke – sowohl durch Interaktion mit anderen Youtube-NutzerInnen, als auch durch Verknüpfung des eigenen Profils mit anderen Social Media-Formaten wie Facebook oder Myspace – erheblich dazu beiträgt, die in einem Video angedeutete Identität und eine Annahme ihrer ‚Echtheit‘ zu beglaubigen. An dieser Stelle soll hervorgehoben werden, dass hinsichtlich einer Imagination des lesbaren Anderen als real, originär und authentisch agierend neben den von Näser genannten Aspekten das Moment des Selbstbezugs als Referenzpunkt mitgedacht werden muss. Indem sich Einzelne aufgrund der verschwimmenden Grenzen zwischen Produktion und Konsumption hinsichtlich ihrer veränderten Handlungsmacht und Identität als Teil einer partizipativen Community im Internet verorten, werden sie selbst zu einer Bezugsposition innerhalb der Aushandlung über das Authentische. Die eigene Erfahrungswelt hält als Rahmen zur Beurteilung her; die eigene Situiertheit, Haltung und Lesart wird bereitgestellt für diskursive Bezüglichkeit und die Ausformung dessen, was innerhalb dieser medialen Strukturen als authentisch anerkannt wird. Das ästhetische Programm der Aufnahme in *real-time* suggeriert dabei, „dass es das Leben selbst sei, das sich in das Medium einschreibe.“³⁷²

Dennoch, räumt Zapp ein, stehen Rezipierende dem digitalen Bild mit kritischer Haltung gegenüber und nutzen die Möglichkeit zur Interaktion hinsichtlich zweierlei Absichten: *establishing the actual* und *verifying the truth*.³⁷³ Der Aspekt durch direkte Bezugnahme mittels der Kommentarfunktion (oder

³⁶⁸ Vgl. Näser, „Authentizität 2.0“, S. 6 f.

³⁶⁹ Näser, „Authentizität 2.0“, S. 13

³⁷⁰ Vgl. Reichert, „Make-up Tutorials auf Youtube“, S. 106

³⁷¹ Näser, „Authentizität 2.0“, S. 12

³⁷² Reichert, „Make-up Tutorials auf Youtube“, S. 110

³⁷³ Vgl. Zapp, „Live – A User's Manual“, S. 322

Zuschalten in Live-Chats), wodurch eine zeitlich unterschiedlich strukturierte reaktionale Interaktion entsteht, dient dem amateurhaft gestalteten Dokumentarischen als Beglaubigungsmechanismus. Im partizipativen Akt, dokumentierte Handlung, fiktionalisierende Apparatur und imaginierten Raum zu verknüpfen, wird das Rezipierte als authentisch verifiziert. Wenn durch direkte Bildübertragung und Austauschfunktion eine raumzeitliche Ko-Präsenz von Agierenden und Rezipierenden tragend wird, verschiebt sich gleichermaßen deren Verortung in symmetrische Positionen innerhalb des Kommunikationsvertrags zur Authentisierung. Indem Subjekte der autodokumentarischen Inszenierung gleichermaßen medialisiertes Kommunikat und RezipientIn verkörpern, wird – vor dem Hintergrund der Imagination einer Ko-Präsenz – die Verifizierung des vergegenwärtigten Anderen als ‚Echtes‘ möglich.³⁷⁴

In Zusammenschau der artikulatorischen Rhythmen mit körperlichen Bewegungsdynamiken, einem Näherkommen und schwingend Ins-Ohr-Dringen, ergeben sich je unterschiedlich gestaltete Geschwindigkeiten, Brüche durch Innehalten und dynamisierte Gemütsäußerungen als temporal strukturierte Subjektpositionierungen. Diese wiederum werden durchdrungen von temporalen Strukturen unterschiedlicher Inszenierungsweisen, mittels Plansequenz und/oder Schnitttechniken. Einerseits unterliegt das filmische Produkt einer medialen Bedingtheit des linearen Nacheinander – ein Schnitt folgt notwendigerweise auf den nächsten, Beginn und Ende rahmen einen Clip, was ihm (auch dem ungeschnittenen) ein Vorher und Nachher verleiht. Andererseits fließen Konnotationen von eigenzeitlicher Bewegung auf unterschiedlichen Ebenen ein – je nach erzählendem Subjekt variieren Rhythmus der Artikulation, Schnittdynamik, Hochlade-Frequenz von neuen Videos; sowie von permanenter Präsenz durch Vergegenwärtigung – markiert durch Ästhetiken des *real-time* und der *liveness* oder Aktualisierung eines archivierten Clips. Signalisiert durch sofortige, mediale Interaktionsmöglichkeit innerhalb einer kontinuierlichen Anschließbarkeit an das medial und sozial geformte System der Selbstverhandlung, überlagern sich – in der Imagination einer Ko-Präsenz handlungsfähiger, aber ‚unvollendeter‘ Subjekte – temporal ästhetisierte Lektüeranweisungen zur Authentisierung von als subjektiv und real markierten autodokumentarischen Erzählungen.

³⁷⁴ Vgl. Zapp, „Live – A User's Manual“, S. 323

RESÜMEE

Wenn man hier ist und handelt, sich bewegt, wird Gegenwart spürbar. Das Jetzt beschreibt etwas, das gleichsam flüchtig, sich in einem vermeintlich großen, unsichtbaren Strom der Zeit verliert und dennoch konstant *ist*. Eine solche gängige Formulierung von Zeit bildete das theoretische Fragezeichen für die vorliegende Arbeit, um den Zusammenhang zwischen der Vorstellung eines gegenwärtigen Seins und seiner medialen Inszenierung thematisieren zu können. Dabei wurde das Postulat eines autonomen, kreativen und authentischen Subjekts innerhalb autodokumentarischer Selbsterzählungen auf der Videoplattform Youtube problematisiert und das Verhältnis zu seiner medialen Inszenierung, welche zumeist einem Anspruch von ‚Echtzeit‘ (*real-time*), Aktualität und Nähe folgt, beleuchtet. Inwiefern korreliert der Eindruck von Unmittelbarkeit und Nähe mit der Erzeugung von Authentizität in Selbstdarstellungsvideos? Wenn eine mediale Selbstinszenierung in *real-time* auf eine vermeintliche Echtheit des dargestellten Subjekts, sowie eine zeitliche Unmittelbarkeit deutet, erschien es naheliegend, Konzepte von Zeitlichkeit, Subjektconstitution und Dokumentarisierung zu verhandeln. Die Beschäftigung mit Begriffen wie (Ko-)Präsenz, Eigenzeit, Beschleunigung und Akzidens, sowie deren Kontextualisierung innerhalb divergierender Medienumgebungen der interaktiven Selbstdarstellung, wurde dabei relevant. Medientechnologische Strukturen der filmästhetischen und auf Interaktion ausgerichteten Selbst-Gestaltung und deren Wechselwirkung mit (sich verändernden) Vorstellungen und Wahrnehmungen von Zeitlichkeit(en) konnten insofern zur Disposition gestellt, sowie deren Relation zu einer Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern aufgezeigt werden.

Die Auseinandersetzungen in der vorliegenden Arbeit folgten der Annahme, dass Zeit keine subjektunabhängige Realität hat und Repräsentationen eines Selbst demzufolge als sich in jeweils subjekt- und medienbezogenen Temporalitäten konstituierend zu verorten sind. Wesentliche Ergebnisse dieser Arbeit sind (1) Zeit als sozialisierende (und selbst verzeitlichte) Kategorie der Wahrnehmung produktiv zu machen und diese als gebunden an mediale Prozesse zu verorten, (2) Momente von Temporalität – wie *Präsenz*, Unmittelbarkeit oder *Eigenzeit* – als Begriffe der subjektkonstitutiven Bedeutungsschließung (*Suture*) herauszuarbeiten und (3) diese subjektgebundenen, temporalen Strukturen im medialen Kontext von *real-time*, Ko-Präsenz und permanenter Interaktionsmöglichkeiten als Strategien der Authentisierung von autodokumentarischen Subjektpositionierungen zu formulieren.

Definiert wurde Zeit auf Basis einer kulturwissenschaftlichen Analyse – in Abgrenzung zu dem Postulat einer Universalzeit – als relationale Verflechtung und Überlagerung pluraler Eigenzeiten, in welcher zyklische, lineare und fragmentierte Strukturen, innerhalb unterschiedlicher Rhythmen und

Geschwindigkeiten gleichsam präsent, ineinandergreifen. Die Wahrnehmung derselben oszilliert dabei zwischen (Selbst-)Bezüglichkeit und Gestaltbarkeit, sowie einer technologisch und sozial bedingten Synchronisierung aufgrund bestehender Machtverhältnisse. Dieser Zeitbegriff ist als Konstrukt für die vorliegende Arbeit allerdings selbst temporär gültig. Wenn Zyklizität das Wiederholende, Bekannte, Vorhersehbare beschreibt, so artikuliert Linearität das Noch-nicht-dagewesene, Irreversible, Strebende. Mit Punktualität lässt sich darüber hinaus – wie in der Analyse gezeigt wurde – das Präsentische, Subjektbezogene, Komputierende formulieren, in welcher fragmenthafte Spuren der unmittelbaren Erinnerung und Vorausschau zu einer kohärenten Realisierung des ‚Hier und Jetzt‘ prozessiert werden.

Der Begriff Eigenzeitlichkeit beschreibt dahingehend einen Knotenpunkt, an dem sich unterschiedliche temporale Momente überlagern und der – in Bezug auf ‚eigene‘ Geschwindigkeit, Rhythmen, Vergangenheiten oder gegenwärtige Wahrnehmungen – als Artikulation einer subjektkonstitutiven Bedeutungsschließung gelesen werden kann. In Verbindung mit anderen als geschlossen, aber prekär angenommenen Eigenzeiten wird ein kohärenter Zeitkomplex imaginiert, der auf das grundlegende Phantasma einer gemeinsamen, verbundenen Möglichkeit der Existenz verweist. Mit der Thematisierung der technologischen Institutionalisierung objektiver Zeit – im Sinne einer hegemonialen Festlegung von Zeitzonen und einer Ausbreitung von Zeitanzeigen – konnte die Vielfalt einzelner, subjektgebundener Temporalitäten als eingebettet in ein System der imaginierten Ko-Präsenz verortet werden. Dabei wurde evident, inwiefern die technologische Weltzeit dabei das Phantasma einer Universalzeit bedient und eine Interaktion mittels technischer Apparaturen der Zeit daher gleichsam eine kontinuierliche Angeschlossenheit an die Gesellschaft meint. Hinsichtlich autodokumentarischer Subjektpositionierungen dienen die genannten temporalen Momente als Verhandlungsgrundlage von medial markierter Anwesenheit und Echtheit.

Entscheidendes Ergebnis der theoretischen Auseinandersetzungen mit Konzepten der Zeitlichkeit und Subjektconstitution ist die Formulierung eines subjektgebundenen Zeit-Begriffs, welcher es vermag, die Vorstellung einer kohärenten Präsenz als Imagination einer temporalen Bedeutungsschließung zu dekonstruieren und damit das Konzept des originären, homogenen Subjekts zu problematisieren. Indem Rhythmen, Geschwindigkeiten, Bewegungsveränderungen, Brüche, Wiederholendes, Strebendes, Präsentisches in Bezüglichkeit zwischen Selbst und Anderem ineinandergreifen, konstituiert sich das Selbst als temporale Collage.

Das Subjekt als temporale Positionierung erscheint, wie mit dem Konzept des Verfehlens gezeigt werden konnte, immer gespalten in der Aushandlung unterschiedlicher Eigenzeiten, der Konfrontation mit der Differenz zur anderen Zeitlichkeit, während es das Phantasma einer gleichzeitigen Verbundenheit – forciert durch das Postulat einer universalen Zeit, die über die technologische Weltzeit medial nachvollziehbar wird – imaginieren muss. Erst im Verhältnis zu und innerhalb dieser

störfreien Einheit eines Phantasmas von universaler Zeitlichkeit wird es möglich, eine subjektive, zeitlich lokale Situiertheit relational zu anderen temporalen Konstitutiven zu verorten. Und erst mit der vermeintlich steten Linearität einer retro- oder prospektiv imaginierten Ganzheit des Selbst – wie beispielsweise in einer Erzählung entlang von Erinnertem, Vorgestelltem – lässt sich das permanent flüchtige Fragmenthafte der Gegenwart verdrängen. Gleichzeitig gilt der präsentische Knotenpunkt als konstitutiver Handlungsraum des Subjekts und seiner Artikulation. Die Gegenwart – als zeitlich universaler und sozial stabilisierter Bezugspunkt – beschreibt dahingehend den einzig möglichen Handlungsraum vermeintlich autonomer und kreativer SelbstgestalterInnen. Vor diesem Hintergrund befindet sich die Selbstkonzeption in einem Spannungsfeld zwischen der Imagination eines souveränen, handlungsfähigen ‚Ich‘ und dem Konstrukt eines collage-artigen BastlerInnen-Subjekts. Die Ausgestaltung des Selbst ist dabei geprägt von der Anforderung permanenter Selbstbeobachtung und -reflexion, um die Optimierung des Ich-Projekts, das dennoch ungeschlossen bleibt, vorantreiben zu können. Eine rahmengebende, zeitliche Bezugnahme erscheint dabei relevant für eine aktuelle, ‚gegenwärtige‘ Positionierung, die selbst ebenso prekär bleibt und sich durch Selbst-, ‚Artikulation‘ mittels performativer Akte konstituiert.

Gerade in einer medialen Umgebung, in der Interaktivität und Unmittelbarkeit von hoher Relevanz sind, in der sich also die Artikulation – in Form eines Kommentars oder einer ungeschnittenen Videoaufnahme – als direkter Ausdruck eines Subjekts präsentiert, scheint die Trennung von Subjekt oder Objekt, von BastlerIn und Werk, in Bezug auf deren Selbstkonstitution und -darstellung schließlich hinfällig zu werden. Am Beispiel der autodokumentarischen Selbsterzählung wurde hierzu gezeigt, dass bezügliche Subjektartikulationen – audiovisuell oder textlich – die Aushandlung von Identitätskonstruktionen mitbedingen und damit als deren konstitutive Momente gelesen werden müssen.

In Hinblick auf die Strukturen der Selbsterzählung in audiovisuellen Medien, wie den Online-Tagebüchern auf Youtube, schloss sich an die Auseinandersetzung mit den Diskursen um Subjektkonstitution die Frage nach dem Verhältnis zwischen einem Subjekt und dessen Artikulation beziehungsweise Performativität in divergierenden Medioumgebungen an. Besonders in autodokumentarischen Medienprodukten steht der Begriff der Authentizität im Vordergrund, welcher auf ein Subjekt als ‚reale‘ Erzählinstanz verweisen soll. Während das Subjekt in Machtverhältnissen und Aushandlungsprozessen mit dem Anderen zu verorten ist, verhält sich dessen Selbstaussdruck relational zu seiner Rezeption oder Lesbarkeit und konstituiert sich insofern unter dem Aspekt des Möglichen. Im imaginierten Handlungsraum des Gegenwärtigen formiert sich ein flüchtiges Selbst, dessen Ausdruck weder auf etwas vorgängig diffuses Originäres, noch auf etwas Ganzes im Moment der Konstruktion verweist. Vielmehr bezeichnet er eine kurzfristig zu realisierende Schließung im Verhältnis zu einem Authentizitätsanspruch, der sich auf Wiedererkennbarkeit, Anerkennung und den

Ort beziehungsweise die Medialität der Inszenierung bezieht. Selbstkonstitution und -inszenierung sind insofern als nicht getrennt zu denken, sondern als einander transzendierend – im Moment dessen, was als (medial) präsent realisiert wird.

Ein Bild alleine ist weder authentisch noch inauthentisch. Sein Status des als echt oder unecht Angenommenen und seine Glaubwürdigkeit konstituieren sich erst innerhalb divergierender Kontexte und Aushandlungsprozesse. Mit dem Konzept der dokumentarisierenden Lektüre wurde deutlich, dass ein ‚reales‘ Subjekt der Gestaltung – markiert durch spezifische ästhetische Stilmittel – während der Rezeption vorangenommen werden muss, um in ein filmisches Produkt den Status des ‚authentisch‘ Abgebildeten erst hinein zu lesen. Authentizität ist insofern als Effekt zwischen filmästhetischen Strategien und Beglaubigungsprozessen der Rezipierenden zu formulieren. In einer Umgebung von Kommunikations- und Mediennetzwerken, in denen die unmittelbare Reaktion ein wesentliches Handlungsmoment darstellt, vollzieht sich die Konstruktion eines Vertrags zur authentisierenden Lektüre innerhalb von Prozessen der Beglaubigung durch Interaktivität und Vernetzung. Indem sich Einzelne aufgrund der verschwimmenden Grenzen zwischen Produktion und Konsumption hinsichtlich ihrer veränderten Handlungsmacht und Identität als Teil einer partizipativen ‚Community‘ im Internet verorten, werden sie selbst – innerhalb der Aushandlung über das Authentische – zu einer Bezugsposition. Eine Rollensymmetrie von ErzählerIn und RezipientIn produziert dahingehend ein Aushandlungsfeld der Beglaubigung auf Basis selbstbezüglicher Temporalität. Insofern ist ebenso das nachvollziehbare Verstreichen der Zeit relevant, das in Bezug zur eigenen Zeitlichkeit gesetzt werden kann. Geschnittene Video-Tagebücher beispielsweise, deren Bearbeitung Zeit braucht und womöglich erst etwas später als ungeschnittene Aufnahmen online gestellt werden, können daher ebenso als authentisch gelesen werden, sofern die Zeitanzeige der Online-Plattform, in Relation zum eigenen Zeiterleben, eine temporale Referenz ermöglicht, die auf das gestaltende Subjekt als ‚reales‘ verweist, welches ‚authentisch‘ agiert.

Neben der in die Videoplattform Youtube eingeschriebenen Normierung zur chronologisch-linearen Nachvollziehbarkeit einer historischen Prozessierung der SelbsterzählerInnen, können einzelne Videoclips als sequenzhafte Ausschnitte ihres alltäglichen Lebens gelesen werden, die jeweils verhandelt, verlinkt und innerhalb der Vernetzungsstruktur andernorts wiederum kommentiert, bewertet und neu situiert werden. Mit Rückverweisen und Bezüglichkeit auf einzelne Videos, Texte, Grafiken ist diesen Selbstinszenierungen ebenfalls ein zirkulärer Charakter eingeschrieben. Insofern wird evident, wie autodokumentarische Erzählungen entlang der Momente von Zerstreuung und Vernetzung, Nachvollziehbarkeit und Flüchtigkeit eingebettet sind in lineare, zyklische und punktuelle Strukturen der Chronologie, Re-Artikulation und präsentischen Bruchhaftigkeit. Das narrative Fragment des Clips ist dabei als punktueller Splitter in der erzählten Zeit, den selbst wiederum temporale Strukturen durchdringen, zu formulieren.

Die filmästhetische Markierung des *Präsentischen* weist sich mittels geringer technischer Apparaturen (beispielsweise Handy- oder Webcam), Spontaneität und kontextbezogenen Manierismen aus. Das Einstellen der Webcam mit der Hand und das anschließende Zurücksetzen, Einrichten im Bildrahmen durch den Blick auf den (als existent vorangenommenen und zu imaginierenden) Monitor, macht den Status des Dargestellten als Selbstbild deutlich. Insofern geht es darum, die Webcam als herkömmliches Tool des jugendlichen Alltags und als Werkzeug zur Realisierung der gezeigten Person als ‚echt‘ zu etablieren. Das minimalistische Gerät wird – durch seine amateurhafte Ästhetik, aufgrund der qualitativ wenig hochwertigen Farb- und Tonwiedergabe – zu einem stillen Beobachter einer vermeintlichen Hier-und-Jetzt-Situation und zum Garanten für eine angenommene Echtheit des privaten Selbst. Darüber hinaus sind als audiovisuelle Signale zur authentisierenden Lektüre die meist halbnaher Einstellungsgröße, das Setting in als privat angenommenen Räumen, die Positionierung vor einem Computer und die Hinwendung zu einem unsichtbaren Publikum zu nennen.

In der Selbsterzählung liegt die Betonung auf dem momentanen Augenblick. Eine filmische Einstellung bildet – als medienspezifische Notwendigkeit – ein Ereignis in Echtzeit ab. Erzählzeit und erzählte Zeit sind dabei deckungsgleich. In jeder Einstellung, egal ob nachträglich editiert oder als Plansequenz, befindet sich der aufgezeichnete Eindruck einer kontinuierlich ablaufenden, permanenten Gegenwart der Bewegung, in der eine Handlungsfolge gemäß einer universalen Zeitwahrnehmung vermeintlich chronologisch verläuft. Mit dem Begriff der *real-time* erfährt die autodokumentarische Selbsterzählung eine Markierung, aufgrund welcher eine mediale Subjektpositionierung als Repräsentation einer Vergegenwärtigung zu lesen ist. Nach dem Konzept der *digital liveness* liegt das Präsentische nicht in der Sache selbst, sondern resultiert aus dem Eindruck der Rezipierenden und deren Bereitwilligkeit, das Wahrgenommene in eine Gegenwärtigkeit zu bringen. *Liveness* beschreibt in dieser Definition nicht mehr ein Verhältnis zwischen Performance und Publikum, sondern verweist vielmehr auf den Eindruck, permanent mit anderen verbunden zu sein. In einer Medienumgebung, in der Reaktionen auf Content in Echtzeit (*real-time*) erfolgen, also unmittelbare Interaktionen stattfinden, wird *Liveness* zu einem Effekt durch eine mediale Erfahrung der temporalen Bezüglichkeit.

Während sich ZuschauerInnen im Moment der Rezeption eines Diary-Clips zumeist in relativer physischer und beziehungsmaßiger Distanz zu den SelbsterzählerInnen befinden, ist es durchaus möglich, Nähe zu *imaginieren*, sich ihnen nahe zu *fühlen*. Eine veränderte Ausschnittsgröße – zumeist markiert durch körperliche Bewegung – gibt den Rezipierenden vor, in welchem ästhetischen Näheverhältnis sie sich zur Figur befinden. Ein ästhetisches Mittel zur Subjektivierung und Annäherung ist in Online-Diaries vor allem die selbstgeführte Kamera in Armlängen-Entfernung und im subjektgebundenen Bewegungsrhythmus, oder das Zurück- oder Herantreten an die Kamera durch die erzählende Person selbst. Körperliche Bewegungen jeglicher Art sind daher sowohl in

Zusammenhang mit der Herstellung spezifischer Nähe-/Distanz-Verhältnisse, sowie subjektivierender (Re-)Positionierungen selbstbestimmt Handelnder zu lesen. In Aushandlungsprozessen zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung konstituieren sich dabei Zuschreibungen ‚eigener‘ Rhythmen, Bewegungsformen und Dynamiken des Körpers und der Sprache, welche auf bestimmte Subjekte, ihre temporalen Charakteristika und Persönlichkeitsmerkmale verweisen.

Insofern kann schließlich folgendes Resümee gezogen werden: Innerhalb einer beschleunigten und referentiell unsicher gewordenen, digitalen Medienumgebung erscheint eine gleichsam universell annehmbare und individuell ausformbare Zeitlichkeit als maßgeblicher Referenzpunkt von authentisierter ‚Echtheit‘. Indem sich Subjekte in vermeintlich privaten Räumen verorten, ihre Kameras sichtbar selbst bedienen beziehungsweise ein Wissen um die selbstermächtigte Kameraführung voraussetzen, die Art ihrer Sprachlichkeit und Gestik im Sinne einer Spontaneität modulieren, gestalten sie ein Setting, das von Rezipierenden – im Sinne der dokumentarisierenden Lektüre – als ‚real‘ vorangenommen wird. In der Aushandlung über Kommentare und Videoantworten, die immer auch gebunden sind an eine nachvollziehbare Zeitschiene durch deren Datierung, lässt sich eine Bezüglichkeit zwischen interagierenden Subjekten herstellen und deren Situiertheit oder Existenz verifizieren. Innerhalb dieses Beglaubigungsprozesses vollzieht sich die Imagination eines als andernorts präsentisch situierten und damit als ‚echt‘ angenommenen Gegenübers.

Durchaus spannend wäre es in weiterer Folge, mögliche soziopolitische Konsequenzen aus den vorliegenden Erkenntnissen zu analysieren. Im Rahmen dieser Arbeit konnten kaum diesbezügliche Ansätze formuliert werden. In Hinblick auf weiterführende Auseinandersetzungen erweist sich die Frage, nach einer Umstrukturierung des Alltagshandelns aufgrund medial strukturierter Erfahrungen von ko-präsenter Verbundenheit und Annäherung an das entfernte Andere besonders in Hinblick auf das Postulat der Demokratisierung durch interaktive Vernetzung von Subjekten als interessant. Welches Potential und welche Schwierigkeiten birgt der mediale Handlungsraum imaginierter Gegenwart diesbezüglich? Des Weiteren könnte einer Vertiefung bezüglich körperlich-materieller Präsenz und dessen temporaler Strukturiertheit in Medienkontexten nachgegangen werden. Daraus ließe sich auch die Frage nach einer geschlechtlichen Temporalität ableiten. Inwiefern verweisen Rhythmisierung, Beschleunigung, Nähe-/Distanz-Verhältnisse oder Realisierung von Präsenz auf geschlechtlich strukturierte Artikulationen in interaktiven Medienformaten und wie verhalten sich diese in Bezug auf das Postulat einer körper- und geschlechtslosen ‚Virtual Reality‘? Nicht zuletzt wäre es ebenso spannend, die in dieser Arbeit dargelegten Begriffe von Temporalität hinsichtlich ihrer Übertragbarkeit auf andere Kontexte der Inszenierung zu prüfen. Insofern wären beispielsweise theatrale Prozesse von Ritualität oder tänzerische Performanz in ein Verhältnis mit den in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnissen hinsichtlich Temporalität, Subjektconstitution und Inszenierung zu setzen.

QUELLENVERZEICHNIS

LITERATUR

Abend, Pablo et al. (Hg.): *Medialität der Nähe. Situationen-Praktiken-Diskurse*, Bielefeld: Transcript, 2012

Abresch, Sebastian et al. (Hg.): *Prosumenten-Kulturen*, Muk 172/173, Siegen: uniprint Universität Siegen, 2009

Abresch, Sebastian: „Das Star Wars Kid. Eine kleine Netzarchäologie“, In: Sebastian Abresch / Benjamin Beil / Anja Griesbach (Hg.): *Prosumenten-Kulturen*, Muk 172/173, Siegen: uniprint Universität Siegen, 2009, S. 69-85

Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1990

Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin: Merve, 1978

Beuthner, Michael: „Die Illusion der Gleichzeitigkeit und das Zeitnot-Paradox. Zentrale Positionen der Kulturdebatte in der Zusammenschau“, In: Werner Faulstich / Christian Steininger (Hg.): *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*, München: Fink, 2002, S. 131-155

Bordwell, David / Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 8. Aufl., 2008

Bovenschen, Silvia: „Der Traum ist aus, denn wir sind alle Cyborgs: Die Marginalisierung des Leibes und seine Wiederkehr als Konstrukt der Medien. Soviel Körper war nie“, In: *Die Zeit Online*, 1997, Quelle: www.zeit.de/1997/47/koerper.txt.19971114.xml, Zugriff: 30.12.2012

Brinckmann, Christine N. (Hg.): *Die antropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos, 1997

Brinckmann, Christine N.: „Ichfilm und Ichroman“, In: Christine Brinckmann N. (Hg.): *Die antropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos, 1997, S. 83-112

Brunn Vaage, Margarethe: „Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm“, In: *montage/av* 16/1 Figur und Perspektive (2), 2007, S. 101-120

Bruns, Karin / Reichert, Ramón (Hg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: Transcript, 2007

Burgess, Jean / Green, Joshua: „The Entrepreneurial Vlogger: Participatory Culture Beyond the Professional-Amateur Divide“, In: Pelle Snickars / Patrick Vonderau: *The Youtube Reader*, Litauen: Logotipas, 2009, S. 89-107

Eder, Jens: „Imaginative Nähe zu Figuren“, In: *montage/av* 15/2 Figur und Perspektive (1), 2006, S. 135-160

Eickelpasch, Rolf / Rademacher, Claudia: *Identität*, Bielefeld: Transcript, 2004

Ernst, Wolfgang: „The archive as metaphor. From archival space to archival time“, In: *Open – A cahier about art and public domain*, Band 7 (No) Memory. Storing and recalling in contemporary art and culture, Rotterdam: 2005, Quelle: <http://www.skor.nl/eng/publications/item/open-7-nomemory-storing-and-recalling-in-contemporary-art-and-culture>, Zugriff: 29.12.2012

Ernst, Wolfgang: „Präsenzerzeugung. Wie Medienarchive unseren Zeitsinn ergreifen“, Vortrag des Symposiums *Es ist Jetztzeit*, Wien: Künstlerhaus, Oktober 2008, Quelle: www.zeitraumzeit.at/vortrag/ernst-zeitraumzeit.pdf, Zugriff: 29.12.2012

Faulstich, Werner / Steininger, Christian (Hg.): *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*, München: Fink, 2002

Fehrmann, Gisela / Erika Linz / Cornelia Epping-Jäger (Hg.): *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Wilhelm Fink-Verlag, 2005

Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Aufl., Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007

Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“, In: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Aufl., Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007, S. 9-30

Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance“, In: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, 2. Aufl., Tübingen: Narr Francke Attempto, 2007, S. 59-70

Flusser, Vilém: *Krise der Linearität*, Bern: Benteli, 1988

Garcia, David: „(Un)real-time media – ‚Got live if you want it‘“, In: Geert Lovink / Sabine Niederer (Hg.): *Video Vortex Reader. Responses to Youtube*, Band 4, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008, S. 293-296

Gloy, Karen: „Husserls Zeittheorie“, Quelle: <http://blog.noumentalia.de/index.php?read=Husserls%20Zeittherorie>, Zugriff: 29.12.2012 (erschienen in: Gloy, Karen: *Philosophiegeschichte der Zeit*, München: Fink, 2008, S. 159-179)

Hall, Stuart (Hg.): *Ausgewählte Schriften – Rassismus und kulturelle Identität*, Band 2, Hamburg: Argument, 1994

Hall, Stuart: „Alte und neue Identitäten. Alte und neue Ethnizitäten“, In: Stuart Hall (Hg.): *Ausgewählte Schriften – Rassismus und kulturelle Identität*, Band 2, Hamburg: Argument, 1994, S. 66-87

Hall, Stuart: „Frage der kulturellen Identität“, In: Stuart Hall (Hg.): *Ausgewählte Schriften – Rassismus und kulturelle Identität*, Band 2, Hamburg: Argument, 1994, S. 180-222

Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*, Hamburg: Argument, 1995

Haraway, Donna: *The Haraway Reader*, New York / London: Routledge, 2004

Hasebrink, Uwe et al. (Hg.): *Mediennutzung in konvergierenden Medienumgebungen*, Band 1, Reihe Rezeptionsforschung, München: Verlag Reinhard Fischer, 2004

Hasebrink, Uwe / Mikos, Lothar / Prommer, Elisabeth: „Zur Einführung“, In: Uwe Hasebrink et al. (Hg.): *Mediennutzung in konvergierenden Medienumgebungen*, Band 1, Reihe Rezeptionsforschung, München: Verlag Reinhard Fischer, 2004, S. 9-17

Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Programmatik einer Gattung*, Band 4 Close Up, Konstanz: Ölschläger, 1994

Hawking, Stephen: *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart / Weimar: Metzler, 1993

Hickethier, Knut: „Synchron. Gleichzeitigkeit, Vertaktung und Synchronisation der Medien“, In: Werner Faulstich / Christian Steininger (Hg.): *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*, München: Fink, 2002, S. 111-129

Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, 1998

Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann und Bose, 1986

Kittler, Friedrich et al. (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, 2008

Knaller, Susanne / Müller, Harro (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006

Knaller, Susanne / Müller, Harro: „Einleitung“, In: Susanne Knaller / Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006, S. 7-16

Knaller, Susanne: „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, In: Susanne Knaller / Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006, S. 18-35

Koebner, Thomas / Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*, München: Ed. Text+Kritik, 2006

Lange, Patricia G.: „(Mis)conceptions about Youtube“, In: Geert Lovink / Sabine Niederer (Hg.): *Video Vortex Reader. Responses to Youtube*, Band 4, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008, S. 87-99

Levin, Thomas Y.: „Töne aus dem Nichts. Rudolph Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons“, In: Friedrich Kittler / Thomas Macho / Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 313-355

Lovink, Geert / Niederer, Sabine (Hg.): *Video Vortex Reader. Responses to Youtube*, Band 4, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008

Lummerding, Susanne: *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien u.a.: Böhlau, 2005

Maase, Kaspar (Hg.): *Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt / New York: Campus, 2008

Machill, Marcel / Zenker, Martin: *Youtube, Clipfish und das Ende des Fernsehens? Problemfelder und Nutzung von Videoportalen*, Berlin: bub Bonner Universitäts-Buchdruckerei, 2007

Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007

Metz, Christian: *Semiologie des Films*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1972

Mikos, Lothar: „Medienhandeln im Alltag – Alltagshandeln mit Medienbezug“, In: Uwe Hasebrink et al. (Hg.): *Mediennutzung in konvergierenden Medienumgebungen*, Band 1, Reihe Rezeptionsforschung, München: Verlag Reinhard Fischer, 2004, S. 21-40

Minh-ha, Trinh T.: „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“, In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk8, 1998, S. 304-324

Näser, Torsten: „Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ‚Echtheit‘ im Videoportal Youtube“, In: *kommunikation @ gesellschaft*, Jg. 9, Beitrag 2, Quelle: http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naaser.pdf, Zugriff: 30.12.2012

Nowotny, Helga: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, 2. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989

Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – Dokumentarisierende Lektüre“, In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk8, 1998, S. 286-303

Peters, Kathrin / Seier, Andrea: „Home Dance. Mediacy and Aesthetics of the Self on YouTube“, In: Pelle Snickars / Patrick Vonderau (Hg.): *The Youtube Reader*, Litauen: Logotipas, S. 187-203

Reckwitz, Andreas: *Subjekt*, Bielefeld: Transcript, 2008

Reichert, Ramón: *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld: Transcript, 2008

Reichert, Ramón: „Make-up Tutorials auf Youtube. Zur Subjektkonstitution in Sozialen Medien“, In: Pablo Abend / Tobias Haupts / Claudia Müller (Hg.): *Medialität der Nähe. Situationen-Praktiken-Diskurse*, Bielefeld: Transcript, 2012, S. 103-118

Richard, Birgit / Ruhl, Alexander (Hg.): *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur*, Frankfurt / New York: Campus Verlag, 2008

Richard, Birgit: „Art 2.0 – Kunst aus der Youtube! Bildguerilla und Medienmeister“, In: Birgit Richard / Alexander Ruhl (Hg.): *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur*, Frankfurt / New York: Campus Verlag, 2008, S. 225-255

Richard, Birgit / Grünwald, Jan / Ruhl, Alexander: „Me, Myself, I: Schönheit des Gewöhnlichen. Eine Studie zu den fluiden ikonischen Kommunikationswelten bei flickr.com“, In: Kaspar Maase (Hg.): *Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt / New York: Campus, 2008, S. 114-132

Sandbothe, Mike / Zimmerli, Walther (Hg.): *Zeit – Medien – Wahrnehmung*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1994

Sandbothe, Mike: „Mediale Zeiten. Zur Veränderung unserer Zeiterfahrung durch die neuen Technologien“, Quelle: www.sandbothe.net/187.html, Zugriff: 5.5.2008 (erschieden in: Hammel, Eckhard (Hg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*, Essen: 1996, S. 133-156)

- Sandbothe, Mike: „Die Verzeitlichung der Zeit in der modernen Philosophie“, Quelle: www.sandbothe.net/186.html, Zugriff: 5.5.2008 (erschieden in: Gimmler, Antje / Sandbothe, Mike / Zimmerli, Walther (Hg.): *Die Wiederentdeckung der Zeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, S. 41-62)
- Schröter, Jens: „On The Logic Of The Digital Archive“, In: Pelle Snickars / Patrick Vonderau (Hg.): *The Youtube Reader*, Litauen: Logotipas, 2009, S. 330-346
- Schüttpelz, Erhard: „Die Spur der Störung“, In: Gisela Fehrmann et al. (Hg.): *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Wilhelm Fink-Verlag, 2005, S. 121-131
- Schüttpelz, Erhard: „Einleitung. Prosumentenkultur und Gegenwartsanalyse“, In: Abresch, Sebastian / Beil, Benjamin / Griesbach, Anja (Hg.): *Prosumenten-Kulturen*, Muk 172/173, Siegen: uniprint Universität Siegen, 2009, S. 7-18
- Serres, Michel: „Der Mensch ohne Fähigkeiten. Die Neuen Technologien und die Ökonomie des Vergessens“, In: Karin Bruns / Ramón Reichert (Hg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: Transcript, 2007, S. 76-87
- Snickars, Pelle / Vonderau, Patrick (Hg.): *The Youtube Reader*, Litauen: Logotipas, 2009
- Steininger, Christian: „Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie. Ein Überblick zum Stand der Forschung“, In: Werner Faulstich / Christian Steininger (Hg.): *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*, München: Fink, 2002, S. 9-44
- Stegbauer, Christian: „Raumzeitliche Struktur im Internet“, In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (Beilage von *Das Parlament*), Ausgabe 39 Neue Medien – Internet – Kommunikation, 2008, S. 3-9
- Stiglegger, Marcus: „Zeit-Lupe. Versuch zur Philosophie gedehnter Zeit im Film“, In: Thomas Koebner / Thomas Meder (Hg.): *Bildtheorie und Film*, München: Ed. Text+Kritik, 2006, S. 345-357
- Vaas, Rüdiger: „Gestern und morgen sind eins. Die moderne Physik schockiert mit einer radikalen Neuinterpretation der Realität: Die Zeit ist eine bloße Illusion“, In: *Bild der Wissenschaft Online*, Ausgabe 1 Erde & Weltall, 2008, S. 49, Quelle: http://www.bild-der-wissenschaft.de/bdw/bdwlive/heftarchiv/index2.php?object_id=31300916, Zugriff: 17.2.2012

Vass, Rüdiger: „Die mysteriöse Richtung der Zeit. Die Naturgesetze machen keinen Unterschied zwischen Zukunft und Vergangenheit. Nun ergründen Physiker die Quelle, aus der die Zeit vorwärts zu fließen scheint“, In: *Bild der Wissenschaft Online*, Ausgabe 1 Erde & Weltall, 2008, S. 56, Quelle: http://www.bild-der-wissenschaft.de/bdw/bdwlive/heftarchiv/index2.php?object_id=31300915, Zugriff: 10.5.2012

Virilio, Paul: „Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvere Lotringer“, In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1990, S. 71-82

Virilio, Paul: „Fahrzeug“, In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1990, S. 47-70

Voss, Gabriele: *Schnitte in Raum und Zeit – Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie*, Vorwerk 8: Berlin, 2006

Widmer, Peter: *Subversion des Begehrens – eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, 4. Aufl., Wien: Turia+Kant, 2004

Wortmann, Volker: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, Köln: Halem, 2003

Zapp, Andrea: „Live – A User's Manual. Künstlerische Skizzen zur Ambivalenz von Webcam und Wirklichkeit“, In: Susanne Knaller / Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006, S. 316-330

VIDEOVERZEICHNIS

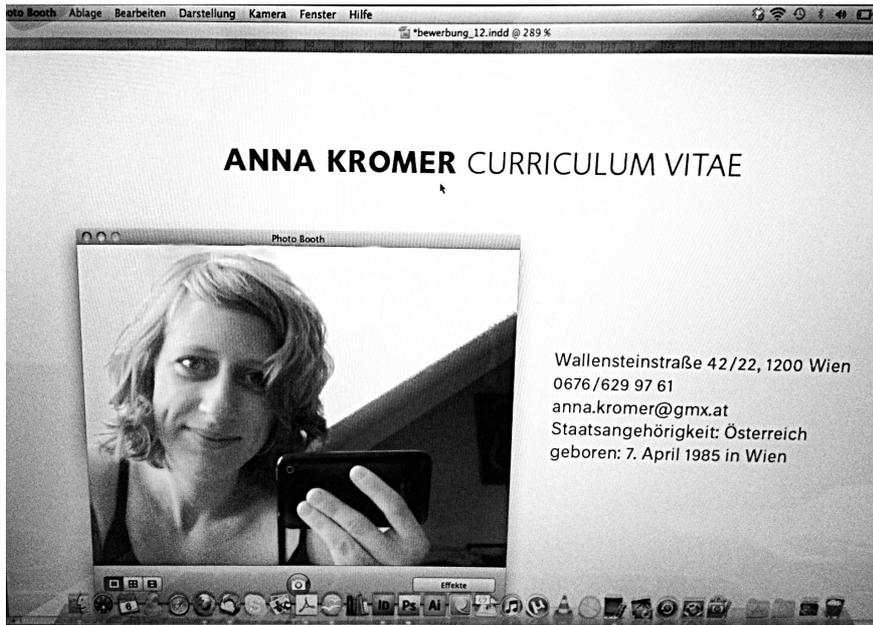
Urheberrechte von Bildern

Ich habe mich bemüht, sämtliche InhaberInnen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Auslander, Philip: „Digital Liveness“, Vortrag: *transmediale-Konferenz*, Berlin, 2011, Quelle: <http://vimeo.com/20473967>, Zugriff: 25.9.2012 (Transkript liegt bei der Verfasserin auf.)

ABSTRACT

Entlang kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen soll in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen werden, den Themenkomplex von autodokumentarischer Selbsterzählung, Konstitution performativer Subjekte und Strategien der mediengebundenen Authentisierung zu beleuchten, um ihn im Zusammenhang mit temporalen Strukturen zu reflektieren. Unter Berücksichtigung unterschiedlicher Begriffe von Zeitlichkeit sollen daher Überlegungen zum Denken von Zeit und dessen Korrelation zu verschiedenen Formen der subjektgebundenen Wahrnehmung, der Erzählstrukturen in Online-Medien und der ästhetischen Gestaltung von Tagebuch-Videoclips angestellt werden. Dabei werden Momente von Linearem, Zyklischem, Punktuelltem und deren durchdringendes Ineinanderschieben, sowie Begriffe von (Ko-)Präsenz, Eigenzeitlichkeit und Echtzeit (*real-time*), Gedächtnisspeicher oder Beschleunigung auf subjektkonstitutiver, narrativer und ästhetischer Ebene befragt. Die vorliegenden Betrachtungen sind im Kontext einer divergierenden Medienumgebung zu lesen, die es ermöglicht, permanent angeschlossen zu sein an ein ‚global‘ ausgedehntes soziales Netzwerk durch öffentliches W-Lan, mobile Telefone und Minicomputer, sowie Internetplattformen wie Facebook, Twitter und Youtube. Dabei passiert die mediale Interaktion durch Postings, Kommentare, Hochladen von Fotos und Videos unter dem Duktus der temporalen Momente von *Unmittelbarkeit* und *Aktualität*. Im Vordergrund der Analyse ausgewählter Videos aus der Kategorie *Ego-Clip/vlog*, welche als autodokumentarische Subjektpositionierungen artikuliert werden sollen, steht dabei die Frage nach den temporalen Strukturen – sowohl in der Subjektconstitution als auch in ihrer mediengebundenen Repräsentationen. Die innerhalb sozialer und medialer Aushandlungen gestalteten Strukturen der subjektivierten Zeit werden, der These dieser Arbeit folgend, zu Faktoren spezifisch inszenierter Authentisierungsstrategien des Selbst und seiner Darstellung.



AUSBILDUNG

Studium

- Okt. 2007-Jän. 2013

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Schwerpunkt Cultural Studies)
an der Universität Wien

Diplomarbeit »Mediale Selbst(er)findung in *real-time*. Temporale Strukturen in
autodokumentarischen Subjektpositionierungen auf der Videoplattform Youtube«
bei Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

- Sept. 2006-Jun. 2007

Meisterschule für Kommunikationsdesign

an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, 1140 Wien

Abschluss: Diplomarbeit mit ausgezeichnetem Erfolg

»Prozess der Identifikation mit konstruierten Identitäten« (theoretische Arbeit und grafisches Projekt)

- Sept. 2004-Jun. 2006

Kolleg für Grafik- und Kommunikationsdesign

an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, 1140 Wien

Abschluss: Diplomarbeit mit ausgezeichnetem Erfolg

»Überarbeitung und Neuerstellung des Corporate Design für das Kosmos Theater«
(grafisches Real-Projekt)

- Okt. 2003-Jun. 2004

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Schwerpunkt Cultural Studies)
an der Universität Wien

Schulbildung

- 1991–2003

Volksschule und neusprachliches Realgymnasium, Gwiku Haizingergasse 1180 Wien
Abschluss: Matura mit gutem Erfolg

Berufliche Erfahrung

Selbstständige Arbeit (seit 2006)

- Grafische Projekte v.a. für KundInnen aus dem Theater-, Tanz- und Gesundheitsbereich
Bereich: KundInnenbetreuung, Zeit- und Projektkoordination, Konzeption von Marketingstrategien und Gestaltung, Design-Umsetzung, Reinzeichnung und Drucküberwachung, Buchhaltung

Freie Mitarbeit

- DraftFCB Kobza Werbeagentur GmbH. / www.draftfcb.at (2007-2009)

Bereich: Grafik, Konzeption

- Young&Rubicam Vienna GmbH. / www.yrvienna.at (2008)

Bereich: Grafik, Konzeption

Weitere Beschäftigungen

- MCSS GmbH. / www.mcss.at (2006)

Bereich: Promotion-Dienstleistung, Verkauf

- TST Personaldienstleistung GmbH. / www.table-service-team.at (2003-2005)

Bereich: Service

Praktika

- DraftFCB Kobza Werbeagentur GmbH. / www.draftfcb.at (Aug.–Okt. 2007)

Bereich: Grafik

- CCP, Heye Werbeagentur GmbH. / www.ccpheyeye.at (Aug. 2005)

Bereich: Grafik

- Atelier für Werbe- und Grafikdesign Werner Jaromin (Nov. 2004)

Bereich: Grafische Assistenz

- APA – Austria Presse Agentur / www.apa.at (Feb. 2002)

Bereich: Redaktionelle Assistenz

Weiterbildung

- transmediale – Festival für Kunst und digitale Kultur / www.transmediale.de (2011)
Vorträge, Workshops zum Thema »response:ability« – Partizipation in Echtzeitmedien

- Künstlerische Volkshochschule (2004)
Kurs »Künstlerisches Zeichnen und Malen«

- dieBerater – Unternehmen Mensch / www.dieberater.com (2002)

Seminar für Präsentation

Stipendien

- KWA Stipendium für Kurzfristig Wissenschaftliches Arbeiten im Ausland (Feb. 2011)
Förderung der Diplomarbeit / Auslandsaufenthalt in Berlin (D) für 1 Monat
Universität Wien

- SAS Studienabschluss-Stipendium (Feb.-Jul. 2012)

Förderung der Diplomarbeit
Universität Wien

Ehrenamt

- Feuerkreis Raices Austria / www.feuerkreis.at (seit 2011)
Bereich: Festival-Organisation, Grafik, Redaktion, PR Online-Medien
- Tanztheaterprojekt W.I.E.N. (2005)
Bereich: Choreographie, Organisation (Auftritte u.a. Donauinsselfest)
- Tätigkeit als Schulsprecherin (2001-2003)
Teilnahme am Jugendparlament

Ausstellungen

- Gruppenausstellung Druckgrafik (2007)
»Exlibris« im Looshaus / Wien und in der Landesbibliothek Bregenz
- Gruppenausstellung Malerei (2007)
»Von Eisenoxid bis Titanweiß« in den Ausstellungsräumen der Kommunalkredit Austria AG
- Gruppenausstellung Diplomarbeiten der Meisterklasse (2007)
in der Hofburg / Wien

Persönliche Fähigkeiten

Sprachen

- Muttersprache: deutsch
- Sonstige Sprachen: englisch (fließend) / französisch (gute Kenntnisse)

Technische Kompetenzen

- Microsoft Office: Word, Power Point
- Adobe: Indesign, Photoshop, Illustrator
- routinierter Umgang mit dem Internet, Social Media

Soziale Kompetenzen

teamfähig, kommunikativ, selbstverantwortlich, lösungsorientiert, belastbar,
aufmerksam, mitfühlend, detailliebend, kritikfähig

Sonstige Qualifikationen

- Führerschein: B

Interessen

Tanzen, Yoga, Lesen, Typografie, Neue Soziale Bewegungen,
Philosophie, digitale Amateur-Kunst, Fernreisen