

REVOLUTION UPLOADED

Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm

The protesters are aware that the revolution can not and should not be televised. Consequently, there are no rehearsals in their revolution, and no preparations for a larger and more important event. They are recorsing a transient event, which will never last. Their shots are not meant to immortalize a moment or an event, but rather a small portion of their daily frustration, fragments of a diary that might one day be used in the writing of an alternative history.¹

RABIH MROUÉ

Man wird der Wirklichkeit immer einen Teil der Wirklichkeit opfern müssen.²

ANDRÉ BAZIN

«It all started with this sentence: The Syrian protestors are recording their own deaths.» Mit diesem Satz beginnt auch Rabih Mroués Videolecture seines Arbeitszyklus' *The Pixelated Revolution*, den er 2012 auf der DOCUMENTA (13) in Kassel ausgestellt hat.³ Der libanesische Künstler Mroué bezog sich damit aber nicht auf die Tatsache, dass man tagtäglich neue Aufnahmen von Toten auf YouTube und anderen Internetseiten sehen konnte, die häufig von den Aufständischen selbst hochgeladen worden waren, sondern auf ganz spezielle Clips, die mit einem Handy gefilmt wurden. Auf diesen Videos sind Soldaten zu sehen, die, als sie bemerken, dass sie gefilmt werden, auf den Filmenden zielen und abdrücken.⁴ «One person is shooting with a camera, and the other with a rifle. One shoots for his life and the life of his citizens and the other shoots for his life and his regime.» Die Clips enden damit, dass das Handy zu Boden fällt, offensichtlich wurde der Filmende von dem Schuss getroffen. Das Bild wird von großen Farbflächen verdeckt, möglicherweise der Boden, die Decke, der Himmel oder der Körper des Getroffenen, dann stoppt die Aufnahme. «Is he dead? We don't know.»⁵

Diese Clips – es sind nicht viele dieser Art, die man im Internet findet – bestürzen Mroué. In seiner Videolecture und den ausgestellten Exponaten analysiert er sie und geht verschiedenen Fragen nach: Kann man die Todesschützen

¹ Rabih Mroué, *The Pixelated Revolution*, in: *TDR/The Drama Review*, Bd. 56, Nr. 3, 2012, 25–35, hier 32.

² André Bazin, *Der filmische Realismus und die italienische Schule*, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin (Alexander) 2004, 295–326, hier 312.

³ *The Pixelated Revolution* ist eine Lecture-Performance, die Mroué zuerst am 9. Januar 2012 im Baryshnikov Arts Center in New York im Rahmen des Festivals COIL des Performance Space 122 aufgeführt hat. Der Vortragstext der knapp einstündigen Aufführung ist ausführlicher als die etwa 20-minütige Videolecture, die auf der DOCUMENTA (13) gezeigt wurde, in etlichen Teilen sind die beiden Texte aber nahezu identisch. Wenn nicht weiter angegeben, wird aus der Videolecture zitiert. Der Text der Performance-Lecture wurde veröffentlicht: Mroué, *The Pixelated Revolution*. Der Text der Videolecture liegt mir als Abschrift vor.

⁴ Solch ein Video, das auch Mroué für die *Pixelated Revolution* benutzte, ist zu sehen unter: www.youtube.com/watch?v=QopFYXHygCY, hochgeladen am 4.7.2011, gesehen am 8.4.2014.

⁵ Mroué, *The Pixelated Revolution*, 29.



Abb. 1–7 Screenshots aus einem anonymen YouTube-Video, hochgeladen am 4.7.2011, gesehen am 10.4.2014 (Orig. in Farbe)

erkennen? Ist der Zeitpunkt des möglichen Todes im Bild eingeschrieben? Wie kann man sich diese Clips ansehen, und wie müssen sie präsentiert werden?

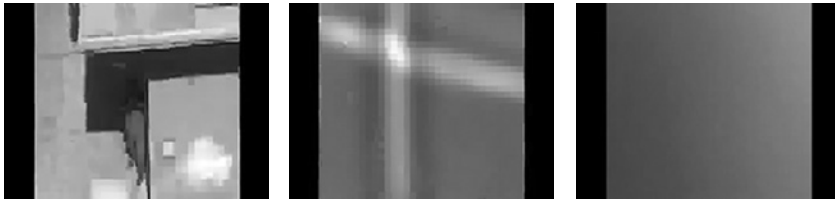
In einigen der auf der dOCUMENTA(13) ausgestellten Arbeiten wählt Mroué einen fiktionalisierenden Zugang: In einer Projektion wird nachgestellt, wie jemand mit einem Handy plötzlich tot zusammenbricht. Ein 16mm-Loop verbindet in einer ebenfalls nachgestellten Szene das Standbild des Todesschützen und das des Filmenden, indem suggeriert wird, dass man die Spiegelung des einen im Auge des anderen sehen könnte. Einige YouTube-Clips hat Mroué Bild für Bild ausgedruckt und präsentiert sie gleich neben dem Eingang als Daumenkinos. Dieses stark formalistische und analytische Vorgehen ist der Versuch, die Clips genauestens zu untersuchen, um zu sehen, ob man die Todesschützen erkennen kann⁶ und ob es Hinweise darauf gibt, dass die Kameramänner tödlich getroffen wurden.⁷ Im Gespräch mit Hito Steyerl und Johannes Odenthal in der Akademie der Künste in Berlin am 12. Februar 2014 präzisierte Mroué, dass diese Videos ins Netz gestellt wurden, um die Verbrechen an der Bevölkerung zu dokumentieren, dass nach dem Krieg (und einem für die Aufständischen positiven Ausgang) damit möglicherweise sogar die Todesschützen gefunden werden könnten. Ihm gehe es bei seiner Auseinandersetzung mit dem Material jedoch darum, denjenigen hinter der Kamera, den Opfern, die auf den Videos nicht zu sehen sind, ein Bild zu geben. (Abb. 1–7)

Es fällt auf, dass sich Mroué bei der Auseinandersetzung mit den Clips auf das Visuelle konzentriert: Einzelbildanalysen und Ausschnittsvergrößerungen sind hier seine Werkzeuge. Selbst bei der Frage nach dem Tod der Kameramänner sucht er nach sichtbarer Evidenz in den Bildern. Die *Pixelated Revolution* kann also auch als ein Versuch angesehen werden, den Bereich des Sichtbaren auf jenes Gebiet auszudehnen, das normalerweise im Film unsichtbar bleibt, den *bors-cadre*. In seinen Reenactments, beispielsweise in der Installation und dem Videoessay *Double Shooting*, das auf einem der in YouTube gefundenen Clips basiert, hat Mroué die Filmenden tatsächlich ins Bild gesetzt. Dabei stellt sich aber die Frage, ob seinem Anliegen damit wirklich Rechnung getragen werden kann. Braucht es tatsächlich eine *Bebilderung des bors-cadre* oder ist es im Dokumentarfilm⁸ nicht generell der Fall, dass dieser Bereich deutlich präsenter ist als im Spielfilm, an dem diese Terminologie hauptsächlich entwickelt wurde? Wie verhält sich überhaupt das Feld des Sichtbaren und das des Abwesenden im Dokumentarfilm, vor allem wenn Bilder wie die von Handykameras benutzt werden,

⁶ Ebd., 30.

⁷ Ebd., 33.

⁸ Siehe hierzu: Britta Hartmann, Anwesende Abwesenheit. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms, in: Julian Hanich, Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, München (Fink) 2013, 145–160.



die so deutlich Enunziator und Enunziatär kennzeichnen bzw. adressieren? Wie sinnvoll ist dann eine Trennung von *champ*, *hors-champ* und *hors-cadre* weiterhin?

Bereits André Bazin, auf den die Auseinandersetzung mit An- und Abwesendem im Film zurückgeht,⁹ hat den starken Einfluss des Nicht-Sichtbaren auf das Bild thematisiert.¹⁰ Für Bazin stand das filmische Bild noch im Spannungsfeld von On und Off; der *hors-cadre*, jener Bereich, der nicht dem diegetischen Universum zugerechnet werden kann, weil er den Apparat beinhaltet, also den Raum der Kamera und hinter ihr, spielte erst im Verlauf späterer Untersuchungen eine zunehmend wichtigere Rolle. Als ein vorläufiger Endpunkt dieser speziellen Raumdiskussion können Gilles Deleuzes Bemerkungen in seinen Kinobüchern gewertet werden, die dazu tendieren, *hors-champ* und *hors-cadre* in einem Off mit absolutem Aspekt zu vereinen¹¹ und später sogar den *hors-champ* für «[d]ie neuen Bilder» gänzlich aufzugeben.¹²

Das Videomaterial, das inzwischen dank Kamerahandys fast immer und überall aufgenommen und angesehen werden kann, fordert aber dazu auf, sich mit diesem Bereich von Sichtbarem und Unsichtbarem neu zu beschäftigen. Wenn im Folgenden von Handyclips, dem *cellphone footage*, die Rede ist, dann handelt es sich nicht bloß um eine apparative Beschreibung, sondern um eine Reihe von Attributen, die dieses Material kennzeichnen. Ein Merkmal ist die recht geringe Auflösung, die die Clips gerade zu Beginn der Aufstände hatten. Zusammen mit der unruhigen Kameraführung werden diese Aufnahmen so als Amateurmaterial ausgewiesen, das aufgrund des impliziten Authentizitätsversprechens inzwischen auch interessant für professionelle Nachrichtenredaktionen geworden ist. John Fiske bezeichnet diese schlechte Bildqualität («blurred fous, too-rapid pans, tilted or dropped cameras»¹³) als «videolow», die in Bezug auf die Glaubwürdigkeit des Materials dem «videohigh» durchaus überlegen sein kann. Allerdings, so Fiske weiter, ist hierfür auch der jeweilige Zusammenhang wichtig, weswegen das Fernsehen dieses eigentlich (von einem technischen Standpunkt aus gesehen) nicht sendefähige Material auch in seinen eigenen Diskurs stellen kann.¹⁴ Für Mroué liegt der Unterschied zwischen der Bildproduktion des Regimes und der der Aufständischen in der Nutzung des Stativs. Aufnahmen von Kämpfen, die nicht wackeln, weil man Zeit genug hatte, um ein Stativ aufzubauen und zu verwenden, erscheinen ihm verdächtig und sind wahrscheinlich nicht wahrheitsgetreu, da sie zur weiteren Verwendung im (regimetreuen) Fernsehen produziert werden. Die Protestierenden hingegen sind sich im Klaren darüber, dass die Revolution im Fernsehen nicht ausgestrahlt werden kann.¹⁵

⁹ Siehe hierzu Kayo Adachi-Rabe, *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster (Nodus) 2005, 8.

¹⁰ André Bazin, *Jean Renoir*, Frankfurt/M. (Fischer) 1977, 63.

¹¹ Siehe hierzu Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997, 34.

¹² Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997, 339.

¹³ John Fiske, *Videotech*, in: Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London (Routledge) 2008, 383–391, hier 389.

¹⁴ Ebd., 388f.

¹⁵ Mroué, *The Pixelated Revolution*, 32.

Wichtig für den folgenden Zusammenhang ist zudem die spezielle Geste des Filmens mit dem Handy, eine Tätigkeit, die Matthias Thiele als «Handygrafieren» bezeichnet, um den Umstand zu markieren, dass das Gerät aufgrund des Displays nicht mehr ans Auge gedrückt, sondern mit ausgestrecktem Arm vom Körper weggehalten wird.¹⁶ Eines der Bilder, mit denen in Ägypten auf die Möglichkeiten aufmerksam gemacht wurde, die Gewalttaten der Polizei zu dokumentieren, kombiniert diese recht neue Geste des Filmens mit ausgestrecktem Arm mit dem Umriss einer analogen Filmkamera. In einem Piktogramm stehen sich eine schwarze Figur, auf deren Körper der weiße Schriftzug «Mosireen»¹⁷ zu lesen ist, und ein grüner Polizist (gezeichnet durch Mütze und Schulterklappen) gegenüber. Der Polizist bezeichnet sein Gegenüber als Verbrecher, der dem Polizisten wiederum mit «Lügner» antwortet. Beide stehen sich mit ausgestrecktem Arm gegenüber, der Polizist hält eine Pistole in seiner Hand, der Mosireen-Aktivist jedoch eine Filmkamera. Dass die Kamera in diesem Vergleich zu einer Waffe des zivilen Ungehorsams wird, ist auch dem Umstand zu verdanken, dass die Geste des Handygrafierens mit der Analogkamera kombiniert wird. Solch eine Kamera auf diese Art zu halten ist ebenso unüblich, wie sie heutzutage noch in solch einem Zusammenhang zu verwenden. Gleichzeitig wird der Akt des Filmens durch die Verwendung dieses analogen Kamerapiktogramms überhaupt erst erkennbar.

Die Merkmale des Handyfilms gelten auch für andere Medien der Bildaufzeichnung, auch Aufnahmen mit 16mm-Handkameras sind wackelig, auch kleine Camcorder oder Fotoapparate nehmen mit geringer Auflösung auf. In vielen Fällen kann aufgrund des Bildmaterials nicht zweifelsfrei das Aufnahmegerät bestimmt werden, aber indem man die Clips trotzdem als Handyclips bezeichnet, wird ein entscheidender Aspekt bereits mit angesprochen: die Verbindung zum Internet. Auch wenn die Clips ebenso gut vom Computer aus hochgeladen werden können, so betont ihre Bezeichnung als *Handyclip* vor allem den Medienverbund: Das Aufnahmegerät ist klein, ubiquitär, nicht primär zum Filmen gedacht und man kann seinen Inhalt jederzeit online stellen.¹⁸ Es ist diese Kombination, die das Gerät zu einer realen Bedrohung des autoritären Regimes werden lässt.

Der Großteil der Videos, die während der ägyptischen Revolution 2011 aufgenommen wurden, befindet sich laut Stefano Savona¹⁹ allerdings nicht im Internet, sondern verbleibt auf den Mobiltelefonen und Computern der Menschen, und man zeigt sich die Bilder gegenseitig bei privaten Treffen. Den Videodokumenten kommt hierbei eine Erinnerungsfunktion zu (Savona vergleicht sie mit einem Stück der Berliner Mauer, das man nach ihrem Fall mit sich herumtrug), sie sind zudem direkt mit demjenigen verknüpft, der sie aufgenommen hat und anschließend präsentiert. Das ändert sich, wenn die Videos im Internet bereitgestellt werden, hier steht zunächst das realitätsbezeugende Dokumentieren im Vordergrund. In ihrem massenhaften Erscheinen sind sie zugleich aber auch politisch: In der Nutzung alternativer Distributionsangebote

¹⁶ Matthias Thiele, *Cellulars on Celluloid – Bewegung, Aufzeichnung, Widerstände und weitere Potentiale des Mobiltelefons. Prolegomena zu einer Theorie und Genealogie portabler Medien*, in: Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hg.), *Portable Media. Zur Genealogie des Schreibens*, München (Fink) 2010, 285–310, hier 300 f.

¹⁷ Mosireen ist der Name eines 2011 gegründeten ägyptischen Videokollektivs, das die Geschehnisse der Revolution mit Videos dokumentiert, Bürger dazu anleitet und öffentliche Screenings veranstaltet.

¹⁸ Zur Produktion von Spielfilmen mit Mobiltelefonen siehe unter anderem Sarah Atkinson, *Beyond the Screen: Emerging Cinema and Engaging Audiences*, New York u. a. (Bloomsbury) 2014.

¹⁹ Siehe hierzu Stefano Savona, Dork Zabunyan, Laurent Jeanpierre, *Voir la révolution. Table ronde autour de Tahrir, Place de la Libération*, in: *Cahiers du cinéma* 675, 2012, 76–81, hier 77. Savona hat selbst einen Dokumentarfilm am Tahrir-Platz gedreht.

bezeugen sie implizit nicht nur die Zensur staatlicher Informationsmedien, sondern dienen auch als Beispiel für andere Länder.²⁰ Mit Rancière gesprochen geht es um die «Aufteilung des Sinnlichen», um die Sichtbarkeit in einem gemeinsamen Raum. Was Rancière als ethisches Regime der Bilder bezeichnet, trifft auf diese Dokumente in besonderer Form zu, da sich an sie eine doppelte Frage richtet: nach ihrem Wahrheitsgehalt und nach ihrem Gebrauch.²¹ Denn letzterer ist in diesem Kontext nie fest und endgültig, wie die Beispiele und Ausführungen im Folgenden zeigen werden. Die direkte Verbindung zum Aufnehmenden mag im ersten Moment beim Upload verloren gehen, aber das spezielle Format legt auch die Überlegung nahe, ob der traditionelle Bereich des *hors-cadre* nicht auf den Bereich der Rezeption oder auch auf den der Weiterverarbeitung dieser Bilder ausgedehnt werden müsste. Zugespielt gefragt: Liegt das neue «Jenseits der Bilder» (außerhalb, hinter) nun vor ihnen (vor dem Bildschirm, vor dem Schnittprogramm)?

Jenseits 1

Als zentral für die Beschäftigung mit dem filmischen Off wird gemeinhin Bazins Aufsatz *Malerei und Film* genannt, in dem er den Unterschied der Bildbegrenzung in Malerei und Film darlegt. Der «Rahmen [*cadre*] [...] stellt dem natürlichen Raum und dem unserer aktiven Erfahrung, der den Rahmen außen umgibt, einen nach innen orientierten Raum gegenüber: Der kontemplative Raum öffnet sich nur auf das Innere des Gemäldes.»²² Wohingegen der bewegliche Rahmen im Kino vielmehr als «Abdeckung» bezeichnet werden müsste, als *cache*, «der nur einen Teil der Realität freilegen kann. [...] [A]lles, was die Leinwand uns zeigt, [ist] darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.»²³ Damit legt Bazin fest, dass der nicht sichtbare Raum Teil der Diegese ist, der *hors-cadre* jedoch, der Raum der Produktionsmittel also, die diesen Raum der Fiktion sichtbar werden lassen und dabei ebenso unsichtbar sind, gehört nicht zu diesem Raum. Theoretisch kann der *hors-champ* jederzeit in den Blick des Films geraten, somit zum *champ* werden und wiederum einen neuen *hors-champ* produzieren.²⁴ Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, auf das sich Mroué mit dem Titel *Double Shooting* auch bezieht, wird diese Auffassung besonders deutlich²⁵ (sofern man die spezielle Form des *overshoulder* unberücksichtigt lässt, da sie zugleich eine Beobachtersituation markiert). Eine gesonderte Bedeutung kommt dabei dem Ton zu, für den es kein Off geben kann,²⁶ der aber entscheidend zur Konstruktion desselben beiträgt. Die klare Aufgabenverteilung von Off und On wurde im weiteren Verlauf der Debatte modifiziert und im Zuge der Suture-Theorie teilweise wieder aufgehoben.²⁷ Für Pascal Bonitzer beispielsweise kann der *hors-champ* niemals Bildfeld werden, er bleibt immer fiktiv, das einzige Außerhalb ist das der Kamera.²⁸ Dieses Außerhalb verband nun Christian Metz mit dem Zuschauer, «indem er sich mit sich selbst als Blick identifiziert» und

²⁰ Der Dokumentarfilm *Al midan* [engl. Titel: *The Square*], (Regie: Jehane Noujaim, Ägypten/USA 2013) setzt die Produktion der Bilder selbst im Verlauf der Ereignisse auf dem Tahrir-Platz immer stärker in den Vordergrund, indem Schnittprogramme gefilmt werden, die Protagonisten davon sprechen, dass sie bestimmte Bilder suchen müssen oder die Zeugen von Zusammenstößen als erstes gefragt werden, ob sie auch etwas gefilmt haben.

²¹ Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin (b_books) 2008, 26.

²² André Bazin, *Malerei und Film*, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin (Alexander) 2004, 224–230, hier 225.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, London (Secker & Warburg) 1973, 21 (für die Montage) und 29 (für die Kamerafahrt); außerdem Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington (Indiana Univ. Press) 1981, 45.

²⁵ Vgl. Pascal Bonitzer, *Off-screen Space*, in: Nick Brown (Hg.), *Cahiers du Cinéma. Volume III, 1969–1972 The Politics of Representation*, London (BFI) 1990, 291–305, hier 295.

²⁶ Vgl. Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster (Nodus) 1997, 108.

²⁷ Vgl. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, 19–75.

²⁸ Vgl. Deleuze, *Zeit-Bild*, 34, 339.

deswegen auch mit der Kamera, «die vor ihm sah, was er jetzt sieht.»²⁹ Für Metz waren es vor allem Einstellungen wie außergewöhnliche Kamerawinkel, subjektive Einstellungen oder die sogenannten Interpellationen (Blicke in die Kamera), die dieses Verhältnis von Zuschauer und Film deutlich werden ließen.³⁰ Damit man die subjektive Einstellung allerdings der Wahrnehmung einer diegetischen Person zuordnen kann, muss es kurz vorher oder im Anschluss daran einen Gegenschuss geben, der als *suture* dient und verdeutlicht, woher der Blick kommt.³¹ Es ist genau dieser fehlende Gegenschuss, welcher Mroué angesichts der Handyclips beschäftigt. Würde es eine Einstellung geben, die den Mann mit dem Handy von außen zeigte, wir wären bloß Zuschauer der Szenerie, so Mroué in der Videolecture. Da diese Einstellung jedoch fehlt, werden wir in die Szenerie mit einbezogen, sehen wir mit den Augen des Kameramanns.³² Die Suture-Theorie wurde aus der Psychoanalyse abgeleitet³³ und gründet sich auf die Abwesenheit des Betrachtenden. Für Metz wird die Subjektive mit der Anschlusseinstellung, die den Betrachter von Außen zeigt, «vernäht», und Mroué hat recht: Wenn es eine ähnliche Einstellung in den von ihm präsentierten Clips gäbe, wüsste man augenblicklich, dass es sich um Fiktion handeln würde (oder um Kunst, wie im Falle von Mroués Reenactments).

The scene of the Syrian cameraman is not complete, because we only see from the point of view of the victim. He remains unknown to us, unseen. We could be him, since we are seeing through his eyes exactly what he saw before he died. [...] [I]n the scene of the Syrian cameraman, both the cameraman and the spectator are witness.³⁴

In den Handyclips gibt es dennoch eine *Suture* in Form eines Gegenschusses, allerdings kommt dieser nicht von Außen, sondern aus der Mitte des Bildes. Erst der Schuss auf den Kameramann macht die subjektive Einstellung zu einem Dokument, da er sie zugleich beendet; erst der Schuss verdeutlicht, dass der Gegenschuss (aus der Kamera) fehlt und was dafür der Grund ist.

Der Schuss in die Kamera ist keine Seltenheit, er findet sich bereits 1903 in *The Great Train Robbery* (Regie: Edwin S. Porter, USA), und ist seit den 1960er Jahren fester Bestandteil des James-Bond-Vorspanns. Ob in die Kamera geschaut oder geschossen wird, macht für den fiktionalen Film keinen Unterschied, für einen kurzen Moment wird hier der Apparat betont und das Publikum angesprochen (auch wenn für Marc Vernet solch ein Blick nur wirksam ist, wenn er in einer Großaufnahme erfolgt und sich nichts zwischen Blickenden und Kamera schiebt).³⁵ Doch im Dokumentarfilm verhält es sich mit dem Blick in die Kamera anders. In den meisten Fällen richtet sich der Blick nicht an das Publikum, sondern an die vermittelnde Instanz, also an Kamera, Autor oder Autorin, und wird erst über diesen Umweg an die Zuschauer weitergegeben. Wenn der Gestapo-Mann Harry Steingritt Marcel Ophüls Kamera attackiert, meint er damit konkret Kamera und Autor, die ihn in seinem Haus belästigen. Wenn Ophüls dann allerdings lächelnd in die Kamera blickt, bezieht er sich auf das zukünftige Publikum, das er somit zu seinem Komplizen machen

²⁹ Christian Metz, *Psychoanalyse und Kino, Der imaginäre Signifikant*, Münster (Nodus) 2000, 49.

³⁰ Vgl. Metz, *Enunziation*, 15.

³¹ Vgl. ebd., 98.

³² Vgl. Mroué, *The Pixelated Revolution*, 33.

³³ Vgl. Adachi-Rabe, *Abwesenheit*, 65; und Stephen Heath, *On Suture*, in: *Questions of Cinema*, 76–112.

³⁴ Mroué, *The Pixelated Revolution*, 33.

³⁵ Vgl. Marc Vernet, *The Look at the Camera*, in: *Cinema Journal* 28/2 (1989), 48–63, hier 49.

möchte (*Hôtel Terminus*, Regie: Marcel Ophüls, D/F/USA 1988). Im Dokumentarfilm ist der Bereich hinter der Kamera nicht Teil des unsichtbaren diegetischen Raums,³⁶ sondern er wird explizit als *bors-cadre* adressiert (wie in *Hôtel Terminus*), so dass sich *bors-champ* und *bors-cadre* stärker überlappen als im fiktionalen Bereich. Roger Odin hielt daher auch fest, dass man als Rezipient von Dokumentarfilmen dazu neigt, die Regisseurin oder den Regisseur in stärkerem Maße mitzudenken: «Das einzige Kriterium, das uns zur Charakterisierung dessen geeignet scheint, was sich bei der Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre ereignet, ist tatsächlich, daß der Leser das Bild des Enunziators konstruiert, indem er die *Realität* dieses Enunziators präsupponiert.»³⁷

Der Schuss trifft den Kameramann, nicht die Zuschauer. Casetti zufolge schafft der leere Blick in die Kamera einen Raum für den Zuschauer vor der Leinwand, «er bildet das einzige *bors champ*, das niemals *champ* werden kann.»³⁸ Es ist dieser Raum, den Mroué mit seiner Arbeit ebenfalls schaffen will; was er dabei jedoch übersieht, ist, dass dafür kein visueller Gegenschuss notwendig ist. «The cinematic image is haunted by what is not in it.»³⁹ Beziehungsweise: «Das Off verweist auf das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist.»⁴⁰

Jenseits 2

Jacques Aumont hat in diesem Zusammenhang vorgeschlagen, den Bereich des *bors-cadre* weniger schematisch von *champ* und *bors-champ* abzugrenzen und bezeichnet ihn als «avant-champ», da die Vokabel «vor» weniger ausschließend ist als das «Außerhalb», das «hors» bedeutet. Der Kameramann gehört, nach Aumont, *nicht immer* zum gleichen fiktionalen Raum wie das *champ*: «[C]et autre hors-champ, plus radical, qu'il faudrait appeler l'avant-champ: celui où se tient l'opérateur, et qui n'appartient pas toujours au même espace fictionnel que le champ.»⁴¹ Anhand einiger Filme der Brüder Lumière stellte Aumont die Durchlässigkeit zwischen den drei Bereichen fest, da die Grenze zwischen Filmenden und Gefilmten weniger deutlich ist und beide ihren gemeinsamen Ursprung im Realen haben.⁴² Dies gilt auch für andere nicht-fiktionale Filme, die den Akt des Filmens nicht verbergen und trifft in noch größerem Maße auf die mittels Handys aufgenommenen Filme zu, da sich die Aufnahmesituation hier viel stärker einschreibt. Für Britta Hartmann ist der «an/abwesende Enunziator als <reales Ursprungs-Ich> in der dokumentarischen Konstellation wesentlich gegeben», hauptsächlich durch die direkte Adressierung der Kamera.⁴³ Diese innerbildliche Thematisierung des Apparates ist für die Handyclips nicht mehr nötig, um den «unsichtbare[n] Filmemacher als Teil der profilmischen Wirklichkeit [zu fassen], dem wir Gesicht und Körper zu verleihen und dessen Absichten und Strategien wir zu erschließen suchen.»⁴⁴ Denn das Handyformat thematisiert durch Perspektive, Auflösung und (wackelige) Kameraführung nicht nur eine Aufnahmesituation innerhalb des Bildes (inklusive seines Off), sondern ebenso

³⁶ Burch bezeichnet den Bereich hinter der Kamera als fünftes Segment des *off-screen space*, vgl. Burch, *Film Practice*, 17.

³⁷ Roger Odin, Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin (Vorwerk 8), 259–275, hier 263, Herv. FK.

³⁸ Metz, *Enunziation*, 19.

³⁹ Bonitzer, *Off-screen Space*, 293.

⁴⁰ Deleuze, *Bewegungs-Bild*, 32.

⁴¹ Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris (Éditions de la Différence) 2007, 42.

⁴² Ebd., 43 f.

⁴³ Hartmann, *Anwesende Abwesenheit*, 159.

⁴⁴ Ebd., 147.

im Publikum des Films vor der Leinwand. Eine Aufnahmesituation, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern nun in viel stärkerem Maße nachvollzogen werden kann, da das Drehen eines Handyfilmes für viele Bestandteil der eigenen Alltagsrealität ist. Dem Bild der Handkamera ist ein *fait énonciatif*, eine Aussage eingeschrieben, auch weil man die Praxis des Filmens mit dem Handy kennt und daher weiß, wie solche Momente aussehen. Die «Fühlbarkeit» des Menschen hinter der Kamera, die wie Christine N. Brinckmann feststellte, ein Merkmal vor allem der Handkamera im Dokumentarfilm ist,⁴⁵ wird durch die anthropomorphe Perspektive des Handyformats noch einmal verstärkt.

Den Sprung vom *champ* ins *avant-champ* und dann noch ein Feld weiter ins Publikum thematisiert Hito Steyerl in ihrer Installation *Abstract* (2012). In der Zweikanal-Videoarbeit zeigt Steyerl eine Landschaft in der türkischen Provinz Van, wo ihre Freundin Andrea Wolf, die sich der PKK angeschlossen hatte, in einem Feuergefecht mit der türkischen Armee ums Leben gekommen ist. In einem anderen Bild sehen wir Hito Steyerl selbst, wie sie vor dem Brandenburger Tor mit ihrem iPhone in eine Kamera zu filmen scheint. Der Gegenschuss zeigt jedoch, dass sie nicht filmt, sondern sich auf dem Bildschirm den Film aus der Provinz Van ansieht. Da die Tätigkeiten Ansehen und Filmen auf dem iPhone von außen nicht unbedingt zu unterscheiden sind, sieht man in einem etwas weiter entfernten Gegenschuss, dass sie ihr iPhone auf ein Gebäude richtet, das im Zusammenhang mit Waffenlieferungen in die Türkei steht; sie filmt die Berliner Dependence des amerikanischen Rüstungskonzerns Lockheed Martin. Der Gegenschuss des Schlachtfeldes, auf dem ihre Freundin starb, verbindet diesen Ort mit dem der Waffenexporteure. Deswegen kann sie am Ende der Installation aus der Berliner Einstellung links abgehen, gleich darauf in der Einstellung in der Türkei rechts ins Bild kommen. Obwohl *Abstract* mit den didaktisch erklärenden Zwischentiteln zum Schuss-Gegenschuss-Verfahren auch eine Arbeit über den *hors-cadre* ist, da Steyerl als Filmende/Sehende, das iPhone haltend, immer wieder ins Bild kommt, entsteht die politische Brisanz jedoch über die klassische Konzeption des *hors-champ*: Sobald man diesen ins Bild rückt, wird das zuvor gezeigte Bild zum *hors-champ*, da es nicht mehr zu sehen ist. Filmt man das Schlachtfeld der Provinz Van, kann man die Hersteller der Waffen nicht zeigen und so weiter. Beides gleichzeitig zeigt Steyerl mittels der portablen Medien, wodurch der *hors-cadre* aber zum *champ* wird: die Regisseurin ist im Bild zu sehen, wie sie das iPhone hält.

In ihrer Videolecture⁴⁶ *Is the Museum a Battlefield?*, die sie zum ersten Mal 2013 auf der 13. Istanbul Biennale gezeigt hat, führt Hito Steyerl vor, was nun der *hors-cadre* sein könnte. Der Gegenschuss verbleibt nicht mehr innerhalb des Bildes, sondern ist das Publikum vor dem Video, an das sich Steyerl mit eben diesem wendet. «What do I see on the phone? What is the counter shot to this picture?», fragt sie angesichts der Einstellung aus *Abstract*, in der sie mit dem iPhone in die Kamera filmt. «Well actually I see you, or more generally, I see Istanbul Biennial.» Dies ist jedoch nicht einfach nur ein rhetorischer Kniff, wie

⁴⁵ Christine N. Brinckmann, Die anthropomorphe Kamera, in: dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Chronos (Zürich) 1997, 276–302, hier 277.

⁴⁶ Zu sehen auf Vimeo: www.vimeo.com/76011774, gesehen am 1.4.2014.

man ihn auch aus Publikumsansprachen wie der Serie *House of Cards* (Netflix, USA 2013) kennt. Da Steyerl aufzeigt, dass Waffenhersteller wie Siemens Kunstveranstaltungen wie die Istanbul Biennale sponsern, lässt sich ein direkter Bezug feststellen: Der Ort der Präsentation und Rezeption wird plötzlich nicht nur über die pseudo-deiktische Antwort auf ihre Frage in das Video miteinbezogen, sondern ist konzeptuell mit diesem verbunden.

Der Raum vor der Leinwand sowie der, in dem sich die Projektion ereignet, ist der neue *hors-cadre*. (Abb. 8–11)



Abb. 8–11 Screenshots der Zweikanal-Videoinstallation *Abstract* von Hito Steyerl (Orig. in Farbe)

Jenseits 3

Bei mehreren neuen Dokumentarfilmen, die von Amateuren gedrehtes Handy- oder Camcordermaterial kompilieren, fällt auf, dass die Hintergründe der Aufnahme bekannt sein sollten, um die Filme angemessen rezipieren zu können. Der brasilianische Film *Pacific* (Regie: Marcelo Pedrosa, 2009) besteht ausschließlich aus dem Material, das die Gäste eines Kreuzfahrtschiffes während der siebentägigen Überfahrt selbst zum privaten Gebrauch aufgenommen haben. Pedrosa und sein Team waren auf dem Schiff zugegen, gaben sich aber nicht zu erkennen und sprachen die Touristen erst nach Ende der Kreuzfahrt an. Sie erhielten Material von 33 Passagieren. Solche paratextuellen Informationen sind in der Regel bei Sichtung des Films bekannt und werden im Falle von *Pacific* zu Beginn als Texttafel noch einmal eingeblendet. Ohne sie wäre der Film eine nur mäßig spannende Dokumentation über eine Kreuzfahrt. Mit diesem, die Lektüre bestimmenden Hintergrund ist *Pacific* jedoch ein Film über die Praxis des Urlaubsvideos.

Im *Forum Expanded* der diesjährigen Berlinale war ein weiteres Video zu sehen, das aus gesammelten Clips Dritter bestand. In *Leaves fall in all seasons* (Regie: Ahmed Mater, SAR 2013) werden Handyaufnahmen migrierter Arbeiter auf Baustellen in und um Mekka kompiliert. Da auch hier anzunehmen ist, dass die Aufnahmen sich in erster Linie an die Filmenden selbst sowie ihre Freunde und Familien richten, sind sie ohne die Kontextualisierung Maters, die hier ebenfalls in kurzen Texttafeln gegeben werden, kaum als das zu rezipieren, was sie sind: Dokumente über die Arbeitssituation dieser Baustellen.

Birgit Heins neuester Film, das knapp neunminütige Video *Abstrakter Film* (D 2013) besteht wie Rabih Mroués *Pixelated Revolution* aus von YouTube heruntergeladenen Handyvideos, die hier allerdings überwiegend aus dem



Abb. 12–18 Screenshots aus dem Film *Abstrakter Film* von Birgit Hein (D 2013, Orig. in Farbe)

libyschen Bürgerkrieg stammen. Ihr geht es dabei jedoch nicht um Bebilderung; die Ausschnitte, die sie ausgewählt hat, zeigen allesamt Aufnahmen, auf denen fast nichts zu erkennen ist, weil das Objektiv verdeckt, die Kamera heruntergefallen oder das Bild von Kompressionsartefakten übersät ist. Einzig der Ton, der zu den jeweiligen Ausschnitten gehört, lässt darauf schließen, dass es sich um Situationen des Kampfes handelt, da unentwegt Schüsse und Schreie zu hören sind. Hier ist es der Ton, der das Bild vervollständigt, Textinserts gibt es nicht. (Abb. 12–18)

Einen weiteres interessantes Beispiel ist *The Uprising* (Regie: Peter Snowdon, B/UK 2013) der 78 Minuten überwiegend mit Handykameras aufgenommenes YouTube-Material der arabischen Revolution kompiliert. Der spezielle Hintergrund des Projekts ist hier weniger wichtig, das Material spricht in stärkerem Maße für sich selbst als in den anderen Beispielen. Snowdon montiert es zu einer fiktiven Revolution, indem Aufnahmen aus Ägypten, Tunesien, Syrien und anderen arabischen Ländern nicht nach geografischen und chronologischen Aspekten sortiert, sondern zu einer großen Revolution verschmolzen werden. Die einzige Texttafel am Anfang des Film lautet daher auch: «The revolution that this film imagines, is based on some real revolutions.» Snowdon ordnet das Material zu einem siebentägigen Ablauf an, wobei die einzelnen Tage vom Zeitpunkt des Betrachtens an rückwärts gezählt werden: 7 Days ago, 6 Days ago, yesterday. Dabei konzentriert er sich vor allem auf atmosphärische Momente, auf die Verwirrung, die Wut, die Sprachlosigkeit, die Freude und die Ruhe vor dem Sturm. (Abb. 19)

Bei all diesen Beispielen treten die Urheber des kompilierten Materials in den Hintergrund, obwohl doch das Bildmaterial wie oben dargelegt, sie so stark thematisiert. Und wie im klassischen Found-Footage-Film ist es der oder die Regisseur_in des neuen Films, der/die nun in der dokumentarisierenden Lektüre als Enunziator präsupponiert wird. Am deutlichsten ist dies sicher bei Birgit Hein der Fall, die mit dem Titel ihres Films auf ihre eigene Werkgeschichte anspielt.⁴⁷ Mroués Anliegen, den *bors-cadre* seiner gefundenen Handyclips zu

⁴⁷ Snowdon versucht darauf zu reagieren, indem er die einzelnen YouTube-Clips untertitelt wieder ins Netz stellt, damit sie ein größeres Publikum erreichen. Sein Film soll ebenfalls online zugänglich gemacht werden. Siehe Peter Snowdon, *The Uprising*, www.theuprising.be/the-material, gesehen am 15.4.2014.

zeigen, wird so verständlicher: Das Material ist zu brisant, um damit Aufmerksamkeit auf seine Person lenken zu wollen.⁴⁸ Nicht weniger problematisch ist, was ebenfalls alle hier aufgeführten Filme gemeinsam haben: Das Material wurde aus dem Zusammenhang gerissen, um etwas Neues und Anderes daraus zu konstruieren. Hito Steyerl hat mit ihrer Installation und der Videolecture diesen Prozess inszeniert: Das Material wird via *portable device* zu einem anderen Ort gebracht, an dem es sein kritisches Potential erst entfalten kann. Gleichzeitig ist es die Künstlerin, die diesen Akt des Übertrags zu leisten hat, der sich im Fall von *Is the Museum a Battlefield* sogar auf den Ort der Präsentation erstreckt.

Eine Reflexion über die Arbeit mit diesem Material stellen ebenfalls die fünf Daumenkinos dar, die Mroué am Eingang seiner dOCUMENTA (13)-Installation präsentierte. Sie bestehen aus den ausgedruckten Bildern der YouTube-Clips, die den Hintergrund der *Pixelated Revolution* bilden. Eine naheliegende Idee, da Mroué die Clips Bild für Bild absuchte und ausdrückte, um in den Einzelbildern die Einschreibung des Todes erkennen zu können.⁴⁹ Die Daumenkinos sollen also auch als Werkzeug zur Analyse genutzt werden. Über jedem Daumenkino hängt zudem ein Lautsprecher und über einen Knopf kann die Tonspur des Originalclips gestartet werden. Eine Stimme zählt einen Countdown herunter, sodass Bild und Ton in synchrone Übereinstimmung gebracht werden können. Diese ungewohnte Möglichkeit, eine Tonspur zum Daumenkino zu haben, verleiht diesen «Filmen» eine besondere Präsenz. Zunächst motiviert dies zum mehrmaligen Ansehen, welche das Synchronisieren von Bild und Ton erfordert. Man dringt aber auch auf eine ganz andere Art in das Bildmaterial ein, da die offensichtlichsten Synchronpunkte Maschinen- oder Schussgeräusche sind, die beispielsweise auf einen fahrenden Panzer oder aufsteigenden Rauch aus einem Gewehr hinweisen könnten. Hinzu kommt, dass diese Daumenkinos wie auch die Handys, auf denen die ursprünglichen Clips gedreht wurden, *portable media* sind, es kommt also zu einer Überlagerung dispositiver Aspekte. Zudem ist dieser intensive Rezeptionsakt ungleich individualisierter als die Clips auf einer Plattform wie YouTube zu konsumieren, wo der Click zum nächsten angezeigten Film wahrscheinlicher ist, als der auf den Knopf zur Wiederholung. (Diese Individualisierung wird von Mroué thematisiert, indem die Daumenkinos auf blauen Stempelkissen liegen, wodurch sich die Hände durch den Akt der Rezeption blau färben. Auf den weißen Podesten, auf denen sie liegen, sowie auf den Wänden sieht man so die Spuren der Ausstellungsbesucher.) (Abb. 20–23)

Alle hier aufgeführten Beispiele stellen Versuche dar, gefundene Dokumente aus ihrem vorherbestimmten Fluss zu nehmen (dem YouTube, der Urlaubsvideos), innerhalb dessen ihr Status eben nur der des Dokuments geblieben wäre: Ich war dort; er ist dort erschossen worden. Eine Diskursivierung dieses Materials findet erst in der Weiterverarbeitung statt, wenn die Fragen nicht mehr allein nach dem «Was» auf den Bildern, sondern auch nach dem «Wie»



Abb. 19 Still aus *The Uprising* (Regie: Peter Snowden, B/GB 2013, Orig. in Farbe)

⁴⁸ Eine Problematik, der sich Mroué durchaus bewusst ist, vgl: Kaelen Wilson-Goldie, Rabi Mroué on Tour: The Pixelated Revolution, in: Al-Akhbar English, dort datiert 5.1.2012, www.english.al-akhbar.com/content/rabi-mroue-tour-pixelated-revolution, gesehen am 3.4.2014.

⁴⁹ Mroué, *The Pixelated Revolution*, 33.



Abb. 20–23 Daumenkino aus *The Pixelated Revolution* auf der DOCUMENTA (13), 2012 (Orig. in Farbe)

⁵⁰ Ann-Christin Eikenbusch, Philipp Scheid, Oliver Scheid, *Die Seele im Zelluloid – VIDEO-NALE.scope* eröffnet mit einer Werkauswahl von Birgit Hein, in: *Abspann. Filmkunst & Kultur*, dort datiert 20.11.2013, www.abspannmag.wordpress.com/2013/11/20/die-seele-im-zelluloid-videonale-scope-eroffnet-mit-einer-werkauswahl-von-birgit-hein/, gesehen am 3.4.2014.

⁵¹ Vgl. hierzu Malte Hagener, *Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz*, in: Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahlé (Hg.), *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Marburg (Schüren) 2011, 45–59, hier 52.

⁵² Veröffentlicht auf YouTube am 3.9.2013, www.youtube.com/watch?v=4a6nGBP3AXU, gesehen am 3.4.2014.

⁵³ Veröffentlicht auf YouTube am 30.3.2013, www.youtube.com/watch?v=RF5MTGsw1Lo, gesehen am 3.4.2014.

⁵⁴ Hagener, *Wo ist Film*, 52.

gestellt werden. Der neuen Sichtbarkeit im Internet antwortet die Kunst mit einer Untersuchung der durch den Upload entstandenen Unisichtbarkeit:

Was, wie Hein sagt, als «Beweis» ins Netz gestellt wurde, wird aufgelöst, um es wieder der Imagination des Betrachters (der vielmehr Zuhörer ist) zuzuführen. Die Schreckensbilder, die sich die eigene Phantasie unweigerlich auszumalen beginnt, sind vermutlich verstörender als die «So ist es gewesen!»-Rhetorik der ursprünglichen Videos.⁵⁰

Auf YouTube finden sich längst reale Straßenkämpfe aus dem syrischen Bürgerkrieg, die mit Helmkameras in Full HD aufgezeichnet wurden,

Kompilationen, die mit dem Versprechen von Blut und einer Altersempfehlung von +21 im Titel um Clicks buhlen. Das Dokumentieren von Kampf und Tod ist inzwischen eine Selbstverständlichkeit. «[I]m Zeitalter der [postkinematographischen] Medienimmanenz»⁵¹ bedeutet dies, dass man in *Syria War Helmet Firefight – Insurgents In Urban Combat Action* (Regie: adri12345, 2013),⁵² eher eine Remminenz an ein Egoshooter-Spiel sieht denn das Dokument eines Straßenkampfes, und *The Most Intense Videos From Syria! +18* (2013)⁵³ erinnert vor allem an Trailer oder Porno-Kompilationen. Was die Künstler_innen dagegen vorschlagen, ist das Herauslösen der Dokumente aus dem Verwertungszusammenhang, um sie in neue Diskurs-Zusammenhänge zu stellen: vom privaten Videoabend zu den Festivals, von YouTube in Ausstellungen, vom Ort des Geschehens zu dem des Unterstüters.

Postkinematografische Medienimmanenz bedeutet nicht nur, dass man unterschiedlichstes Bildmaterial auf den verschiedensten Bildschirmen anschauen kann, sondern auch, dass bestimmte Erfahrungen in oder mit Mediengattungen auf andere Orte oder Zusammenhänge übertragen werden: «Wir sind ins Zeitalter des Kamerabewusstseins eingetreten, in dem unsere Vorstellungen vom Selbst und der Welt durch Rahmen bestimmt sind, die der Film und die Medien mit vorgeben,»⁵⁴ erklärt Malte Hagener sein Konzept der Medienimmanenz. In den von Mroué ausgewählten Clips dreht sich der Panzer oder Scharfschütze ohne Hast zu den Filmenden um, er legt an und schießt. Und die Kameramänner, sie filmen weiter, obwohl genügend Zeit gewesen wäre, um sich in Sicherheit zu bringen. «Why do they keep on filming even though they watch with their eyes how the guns are lifted towards their lenses in order to

shoot them?», fragt Mroué.⁵⁵ Weil der Filmende durch den Blick auf sein Display von dem Schauspiel gebannt ist, das sich ihm dort bietet, so seine Antwort:

Because, by watching what is going on through a mediator – the little screen of a mobile phone – the eye sees the event as isolated from the real, as if it belongs to the realm of fiction. So, the Syrian cameraman will be watching the sniper directing his rifle toward him as if it is happening inside a film and he is only a spectator. This is why he won't feel the danger of the gun and won't run away. Because, as we know, in films the bullet will lose its way and go out of the film. I mean it will not make a hole in the screen and hit any of the spectators. It will always remain there, in the virtual world, the fictional one.⁵⁶

Diesen absorbierenden Effekt, den das Display ausüben kann, bezeichnen Casetti und Sampietro als eine «bubble», in der Zuschauende Schutz suchen können, während sie trotzdem der Umgebung ausgesetzt bleiben.⁵⁷ Allerdings beschreiben Casetti und Sampietro eine Art Kinoerfahrung, die sich trotz störender Umwelteinflüsse selbst bei der Rezeption auf einem kleinen Bildschirm einstellen kann, auch wenn man Clips auf YouTube sieht. Mroués interessantes Gedankenspiel hingegen überträgt dieses «relocating» auch auf den Moment der Aufzeichnung, wenn vor der Kamera und auf ihrem Display die gleiche Szene mit den gleichen Bewegungen abläuft, man aber trotzdem, was Reaktion und Erfahrungsabruf angeht, allein aufs Display bezogen bleibt und die «afilmische Wirklichkeit»⁵⁸ wie bei der Spielfilmrezeption ausblendet. Für Mroué ist der «Display-Effekt» damit einflussreicher auf den «Produser», als es die Tätigkeit des Handygrafierens ist, also die spezielle Geste, mit dem Handy eine Szene aufzunehmen. Denn unter dem Aspekt der Erfahrung könnte analog zu Casetti auch argumentiert werden, dass die reale Gefahr vor der Kamera in diesem Moment verkannt wird, weil die Filmenden eben keine professionellen Kriegsreporter sind und das Filmen mit dem Handy eher mit Freizeit verbinden denn mit Kriegshandlungen.

Einen *hors-cadre* gibt es in diesen Clips nicht mehr. Das Halten der Handykamera, das Filmen des Schusses und das anschließende Zusammenbrechen mit der Kamera, all das gehört zur Szenerie, es ist der Raum, der zu dem Bild vor der Kamera gehört. Eine Parallele wäre die (von Brinckmann als technomorph arbeitend bezeichnete⁵⁹) Überwachungskamera. Auch hier gibt es keinen Raum hinter der Kamera, der nicht zu der gefilmten Szenerie gehörte, selbst die Kamera ist Teil davon, es bleibt nur *champ* und *hors-champ*. Doch angesichts der unsichtbaren toten Kameramänner muss man feststellen, dass es natürlich einen Unterschied gibt zwischen dem Betrachter im Bild (der wie dargelegt nicht notwendigerweise im Bild zu sehen sein muss) und dem davor (also ich, vor dem Computer oder mit dem Daumenkino in der Hand), denn ich werde nicht von der Kugel getroffen. Aber die Trennung ist nicht mehr so deutlich wie sie es war, als das Konzept vom *hors-cadre* entwickelt wurde. Die beiden Räume (im Bild und vor dem Bild) hängen stärker zusammen. Der Raum des *hors-cadre* hat sich verlagert, er befindet sich nicht mehr in dem Raum des Bildes, sondern findet jetzt sozusagen hinter

⁵⁵ Mroué, *The Pixelated Revolution*, 30.

⁵⁶ Ebd., 31.

⁵⁷ Francesco Casetti, Sara Sampietro, *With Eyes, With Hands: The Relocation of Cinema Into the iPhone*, in: Pelle Snickars, Patrick Vonderau (Hg.), *Moving Data: the iPhone and the Future of Media*, New York (Columbia Univ. Press) 2012, 19–32, hier 24.

⁵⁸ Als afilmische Wirklichkeit bezeichnet Etienne Souriau im filmischen Universum die Wirklichkeit, die weder vom Film beeinflusst noch auf diesen ausgerichtet ist. Etienne Souriau, *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*, in: *montage|av*, 6/2/1997, Marburg (Schüren), 140–157, hier 146.

⁵⁹ Brinckmann, *Anthropomorphe Kamera*, 278.

den Bildern (nicht wie bisher hinter der Bildaufzeichnung) statt, bei der Weiterverarbeitung. Der *bors-cadre* der Überwachungskamera ist der Kontrollraum, in dem die Bilder zusammenlaufen und der der Handyvideos ist bei Mroué der Rezipient, der die Daumenkinos durchblättert. Aumont spricht noch vom *avant-champ*, weil er vom festen Dispositiv Kino ausgeht. Da die Bilder aber nun auf unterschiedlichste Weise und immer häufiger auch automatisiert entstehen (und wo auch immer auf den Abruf auf den unterschiedlichsten Geräten zu den verschiedensten Zwecken warten), gibt es keinen eindeutigen Bereich vor der Leinwand mehr. Erst mit der Weiterverarbeitung, die mehr ist als nur ein Abrufen, ist es sinnvoll, von einem *bors-cadre* zu sprechen. Es ist die Arbeit mit dem und am Bild in einem Raum, der in diesen Bildern selbst nicht mehr enthalten ist.

Jenseits 4

Der Kameramann wird tatsächlich getroffen. Spätestens mit dem Eintritt des Projektils in seinen Körper tritt er in den *bors-champ* ein. Mit dem speziellen adressierenden Format des Bildes aus der Handykamera, das aufgrund der ins Bild eingeschriebenen Portabilität und Blickstrukturen kenntlich gemacht ist und somit auch einen Erfahrungsaustausch bei Produktion und Rezeption im Publikum herstellt, kann der Kameramann jedoch auch schon vorher als «realer Enunziator»⁶⁰ angenommen werden. Wie oben bereits dargelegt, ist die Trennung zwischen *bors-champ* und *bors-cadre* im *non-fiction*-Film weit weniger deutlich aufrecht zu erhalten als das im fiktionalen Bereich der Fall ist. Oder anders ausgedrückt: Die Wahrscheinlichkeit, dass der Kameramann eines *non-fiction*-Films bei der Ausführung seiner Arbeit zu Tode kommen kann, ist deutlich höher.

Die Bereiche *champ* (Bild), *bors-champ* (diegetisches Off) und *bors-cadre* (extradiegetisches Off) können für den Dokumentarfilm weit weniger strikt getrennt werden als für den Spielfilm, an dem sie entwickelt wurden, und sie fallen mit den Handyvideos noch weiter ineinander, sodass der *bors-cadre* nun von einem neuen Außerhalb rekonstruiert werden muss. In der Videolecture betont Mroué, dass die Syrer die Situation vor ihnen durch das Display ihres Handys wahrgenommen haben: Sie schauen nicht umher, sie suchen keinen besseren Einstellungswinkel, sie sehen das Gleiche wie wir zu einem späteren Zeitpunkt. Doch das stimmt nicht ganz. In Steyerls *Abstract* gibt es eine Einstellung, die den Blick auf das Handydisplay suggeriert: Man sieht auch den Rahmen des Gerätes, die Hand, die es hält sowie – hier besonders wichtig – unscharf das Gebäude im Hintergrund. Aber dabei handelt es sich natürlich um eine Inszenierung. Bei den Handyclips sehen wir *nicht*, was der Kameramann sah, als er filmte, was ihn töten wird. Der Rahmen fehlt, seine Hände auch. Erst die Daumenkinos machen diesen Bereich wieder sichtbar: die Hände halten die Bilder. Ihr neues *bors-cadre* gibt dem Nicht-Sichtbaren ein Bild.

⁶⁰ Odin, Dokumentarischer Film, 269.