SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Filmen im Alltag: Handyfilme in der Perspektive einer medienweltlichen Ethnografie

Holfelder, Ute; Ritter, Christian

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Holfelder, Ute ; Ritter, Christian: Filmen im Alltag: Handyfilme in der Perspektive einer medienweltlichen Ethnografie. In: *kommunikation @ gesellschaft* 14 (2013). 27 pages. URN: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-361878

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

gesis Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Filmen im Alltag. Handyfilme in der Perspektive einer medienweltlichen Ethnografie

Ute Holfelder (Zürich), Christian Ritter (Zürich)

Zusammenfassung

Auf der Basis einer empirischen Untersuchung mit Schweizer Jugendlichen befasst sich der Aufsatz mit dem audiovisuellen Artefakt ‚Handyfilm' und den mit seiner Herstellung, Verbreitung, Archivierung und Rezeption verknüpften sozialen Praktiken. Aufgezeigt wird, wie diese Praktiken sowohl mit der Kameratechnik des Handys als auch mit ästhetischen und formalen Aspekten von Handyfilmen verknüpft werden und wie sich jugendliche Akteure durch das Filmen und Gefilmt-Werden populär- und jugendkulturelle Diskurse aneignen und für ihr Identitätsmanagement fruchtbar machen. Handyfilme werden dazu historisch kontextualisiert und aus der Perspektive einer medienweltlichen Ethnografie interpretiert: Als integraler Bestandteil einer subjektivierten Dokumentation des Alltags und alltäglicher Kommunikation, die – so die These – sowohl Alltage konstituieren als auch als Instrument zur Alltagsbewältigung dienen.

1 Einführung

Seit dem Jahr 1999 sind Mobiltelefone mit integrierter Kamera auf dem Markt und mit der Handykamera hergestellte audiovisuelle Artefakte erfreuen sich einer wachsenden Beliebtheit. Gleichzeitig ist das Phänomen ‚Handyfilm' negativ konnotiert, weil es oft in Verbindung gebracht wird mit Sexfilmen und dem sogenanntem ‚Happy Slapping' – das Provozieren von Schlägereien unter Jugendlichen, die gefilmt und dann ins Netz gestellt werden. Bislang erforschen insbesondere Medienpädagogen das Phänomen und geben Ratschläge für die Erziehungspraxis (Richard et al. 2008; Hilgers 2011; Robertz 2010). Auch die Massenmedien fokussieren auf diese Aspekte und befördern damit den Diskurs, Handyfilme geradezu stereotyp mit „Sex & Crime & Jugend" zu verbinden (Humm 2013). Diese Form der Verhandlung des neuen Medienformats legt die Vermutung nahe, dass wir uns in einer Umbruchsphase befinden, in welcher eine neue Technik ihren Platz in der Gesellschaft noch nicht gefunden hat. Denn die historische Perspektivierung zeigt, dass die Einführung einer neuen Technik oder eines neuen Mediums regelmäßig begleitet wird von technikfeindlichen und kulturpessimistischen Diskursen, die sich oft auf die angeblich gefährdete Jugend beziehen (Kümmel et al. 2004: 7-9; Bausinger 1981: 229-232).

Wir möchten eine andere Perspektive einnehmen und im Folgenden versuchen, das Artefakt ‚Handyfilm' als Ressource für alltägliches Handeln zu befragen, indem wir es als Segment einer medienweltlichen Ethnografie in den Blick nehmen. Zu zeigen ist dabei, wie zum ersten soziale Praktiken, zum zweiten das technische Gerät ‚Mobiltelefon' sowie zum dritten ästhetische und formale Aspekte des Artefaktes miteinander verknüpft sind. Der Beitrag ist angesiedelt in der Alltagskulturforschung, präziser bestimmt: an den Schnittstellen von Technik-, Medien- und Bildforschung. Diese Verortung weist drauf hin, dass es uns nicht alleine um Bedeutungen des *Filmens* als einen Prozess der Herstellung und Aufzeichnung

http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-361878

einer sozialen Situation geht, sondern ebenso um die Bedeutung der dabei entstehenden *filmischen Artefakte* und die Prozesse ihrer Distribution und Rezeption. Zudem interessieren uns die sozialen und ästhetischen Optionen, die die Handykameratechnik bietet und damit verbunden die Frage, welche von diesen überhaupt (und von wem) angewendet werden und welche Bildtypen und Bildsprachen dabei adaptiert und hervorgebracht werden.

Nach einer kurzen theoretischen Situierung werden wir unsere Befunde und Überlegungen auf das Zusammenspiel von Mobiltelefon, Handyfilm und Akteuren fokussieren. Die Materialbasis dafür wurde im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Forschungsprojekts erarbeitet und umfasst Handyfilme *von* sowie Interviews *mit* Jugendlichen im Alter von 14 bis 20 Jahren.[1]

2 Medienweltliche Ethnografie

Handyfilme sind – mit einem soziologisch orientierten Medienbegriff gesprochen – weder ein klassisches Massenmedium wie die Zeitung oder eine Fernsehsendung, bei dem Produktion und Rezeption auseinanderfallen (Bachmann/Wittel 2006: 200), noch sind sie ein typisches Kommunikationsmedium wie Brief oder SMS, auch wenn Handyfilme durchaus als Mittel der intendierten Kommunikation eingesetzt werden. Handyfilme besitzen hinsichtlich des Medienbegriffs eine technische, eine codebezogene semiotische und eine kulturelle, funktionale Dimension (Posner 1986: 296), die gleichermaßen Teile einer medien-weltlichen Umgebung sind. Mit der Wortzusammensetzung *medien-weltlich* wird auf den Lebenswelt-Begriff angespielt, wie er in der Wissenssoziologie von Schütz/Luckmann (1975) in Anschluss an Husserl (1954) verwendet wird, die sich wiederum auf die Prämisse der ‚Konstruktion sozialer Wirklichkeit' beziehen. Wenn wir *lebens*- durch *medien*-weltlich ersetzen, ist damit nicht gemeint, ‚Medien' dem ‚Alltag' gegenüberzustellen und Dichotomisierungen fortzuschreiben.[2] Im Gegenteil: Das Verhältnis des Artefakts Handyfilm zum Aufnahmegerät Handy zeigt exemplarisch, dass Medien nicht lediglich als Vehikel sozialer Prozesse in den Alltag eingebunden sind oder vice versa Medien den Alltag abbilden, sondern in einer weitergehenden Wechselbeziehung stehen.

Handys und Handyfilme – so die hier aufgestellte These – sind integrale Bestandteile von Alltag, indem sie Alltage konstituieren und als Instrumente zur Alltagsbewältigung fungieren. Auf diesen Zusammenhang soll das Begriffspaar ‚*medien*weltliche Ethnografie' verweisen. Es zielt aber auf noch mehr als auf eine „Medienethnographie", wie sie Bachmann/Wittel (2006) als eine Ethnografie „über Menschen, die Medien nutzen, konsumieren, distribuieren oder produzieren" (2006, 183), vorstellen. Gefasst werden können und sollen mit dem Terminus ‚medienweltliche Ethnografie' auch medienontologische sowie *inter*- und *trans*mediale

---

[1] Das Projekt wird im Institut für Populäre Kulturen der Universität Zürich (Thomas Hengartner) und am Institut für Theorie sowie am Institut für Gegenwartskünste der Zürcher Hochschule der Künste (Klaus Schönberger) durchgeführt.
Vgl. Projektwebseite: http://www.ipk.uzh.ch/research/projekte/drittmittel/laufende/handyfilme.html (Stand: 29.5.2013); vgl. auch Holfelder/Ritter (2013).

[2] Zur Verwendung des Medienwelt-Begriffes seit den 1990er Jahren in den Kommunikations- und Medienwissenschaften vgl. Hepp (2011: 74f.). Zum Verhältnis von Lebenswelt und Alltagswelt und den verschiedensten Begriffskombinationen vgl. z.B. Hepp (2011: 74-81) und Honer (2011).

Zusammenhänge. Das betrifft zum einen die semiotische Dimension ästhetisch-technischer Grundzüge des Medienformats Handyfilm, zum anderen die Verbindungen, die sich zwischen diesen und anderen Medieninhalten und -formaten (z.B. Foto, Videoclip, Spielfilm oder Werbespot) und darüber hinaus im Zusammenspiel von virtueller Welt sowie real life und dessen medientechnische Vorbereitung und Umsetzung ergeben. Damit wird deutlich, dass ein in der kulturwissenschaftlichen Technikforschung etabliertes Verständnis, welches das Verhältnis von Technik und Alltag beschreibt, auch für die Analyse des Verhältnisses von Medien und Alltag brauchbar ist.

3 Geräte – Filme – Akteure

Um Handyfilme in einer medienweltlichen Ethnografie fassbar zu machen, wird im Folgenden der Versuch unternommen, mithilfe eines dreigliedrigen Modells analytisch zu trennen, was in der Praxis zusammenspielt. Wir unterscheiden den Forschungsgegenstand dazu in erstens *das technische Gerät* (Mobiltelefon), das aufgrund seiner Beschaffenheit bestimmte Nutzungsangebote macht; zweitens *das filmische Artefakt* (Handyfilm) als sichtbares Phänomen, an dem abgelesen werden kann, wie das technische Gerät von Akteuren genutzt wird und welche ästhetischen und inhaltlichen Konventionen das Filmen anleiten; drittens *die Akteure*, d.h die Jugendlichen und ihre Praktiken der Produktion und Rezeption von Handyfilmen sowie die Bedeutungen, die diese Praktiken für sie haben.[3] Diese Reduktion soll helfen, am Beispiel des Forschungsgegenstandes Handyfilm unscharfe Begriffe wie ‚Verwobenheit', ‚Durchdringung' oder ‚Eingelassen sein' konkret zu machen und präziser zu bestimmen.

3.1 Das technische Gerät Mobiltelefon

Die für den Gebrauch des technischen Geräts Handy wesentlichen Eigenschaften liegen in seiner Kleinheit, der Transportabilität und seiner ubiquitären Verfügbarkeit. Das Handy ist innerhalb zweier Jahrzehnte zu einem individualisierten technischen Gerät avanciert, das – wenn auch auf unterschiedliche Weisen – vom Großteil der Bevölkerung genutzt wird. Bereits im Jahr 2012 waren laut der JAMES-Studie 95 Prozent der im Rahmen der Untersuchung befragten Schweizer Jugendlichen im Besitz eines Handys (Willemse 2012: 14). Das Mobiltelefon ist ein Musterbeispiel für das Konzept der Veralltäglichung *von* resp. die Gewöhnung *an* Technik (Bausinger 1981; Hengartner 1998), denn an diesem Artefakt kann eindrücklich gezeigt werden, in welch besonders vielfältiger Weise ein neues technisches Gerät Eingang in den Alltag findet und dies dazu in rasanter Geschwindigkeit. So wurde das Festnetztelefon nicht einfach nur durch das Mobiltelefon ‚ersetzt', vielmehr bilden sich mit der Nutzung des Handys neue Kulturtechniken (etwa das Schreiben von Kurznachrichten) und Kommunikationsstrukturen (z.B. neue Verabredungskulturen) aus. Das ‚Multifunktionsgerät Handy' wird von vielen Nutzern in deren Alltagsleben eingebaut und übernimmt Funktionen, die früher anderen Geräten oder Hilfsmitteln vorbehalten waren, z.B. als Uhr, Wecker,

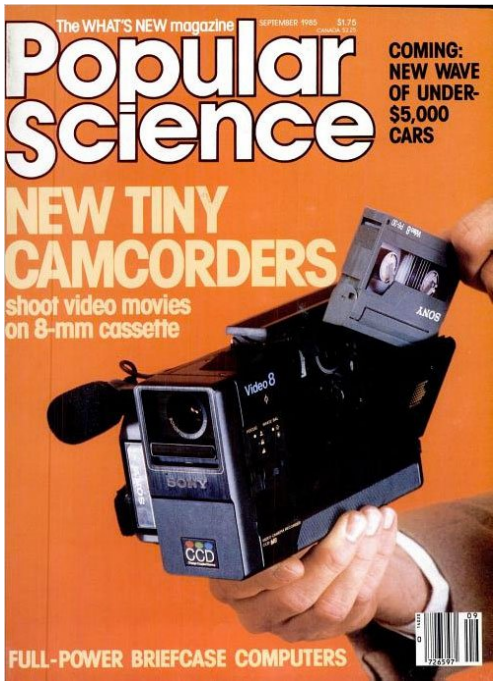
[3] Diese Unterscheidung erfolgt hier aus methodischen Gründen und soll als analytisches Hilfsmittel dienen. Anders als in Latours Akteur-Netzwerk-Theorie, die Menschen und Maschinen gleichermaßen als Aktanten betrachtet (und unsere Dreiteilung von agierenden Personen, filmischen Artefakt und technischem Gerät als Netzwerk bezeichnen würde) räumen wir den Artefakten (Handy und Handyfilm) keine je eigenen Handlungsoptionen ein. Vgl. hierzu Latour (2002).

Agenda, Navigationsgerät – und eben auch als Film- und Fotoapparat. Bei internetfähigen Geräten potenzieren sich die Nutzungsoptionen wiederum. Die Möglichkeit, das ehemals als Telefon lancierte Gerät als ‚Minicomputer' mit Netzzugang nutzen zu können, ist eine der herausragenden Neuerungen der letzten Jahre, die in direktem Zusammenhang mit sich verändernden Praktiken der Kommunikation gesehen werden kann. Diese Entwicklung ist auch für den Forschungsgegenstand Handyfilm relevant, weil damit das Transferieren, Teilen und Bearbeiten von Filmen signifikant erleichtert wurde.

3.2 Handyfilme

Seit die Herstellung von Fotografien, später von Bewegtbildmedien, im privaten Bereich üblich wurde, hat sich der Kanon formaler, stilistischer und inhaltlicher Konventionen um Bilder und Filme aus dem Amateurbereich erweitert.[4] Handy*filme* stellen in dieser Chronologie den vorläufig letzten Entwicklungsschritt dar.[5] Erstmals möglich wurde die Produktion privater Filme durch die Einführung des Super 8-Formats durch die Firma KODAK in den 1960er Jahren. Zwanzig Jahre später, ab der ersten Hälfte der 1980er-Jahre, haben sich kompakte Video-Camcorder als Geräte für die mobile Herstellung und Wiedergabe privater Filme etabliert – zuerst mit analogen (VHS), dann mit bandlosen, digitalen Trägermedien (DV, MPEG) (Abb. 1).

Abb. 1: SONY Video-8-Camcorder auf dem Cover des Popular Science Magazine (September 1985)



Quelle: http://www.rewindmuseum.com/8mm.htm (25.04.2013).

---

[4] Zu traditionellen Bildmotiven vgl. Hägele (2001: 318), Starl (2009); zur Erweiterung von Bildmotiven und Nutzungsfunktionen durch die digitale Fotografie vgl. van Dijck (2008), zum Fotografieren mit dem Handy vgl. Ito/Okabe (2006), Gye (2007), van Dijck (2008), Koskinen (2005).

[5] Bislang gibt es – abgesehen zum Phänomen des Happy Slapping – nur wenige Untersuchungen zu Handyfilmen. Vgl. dazu Reuter (2009), Reuter/Stimpfle (o.J.), Willett (2009).

Wie bereits beim frühen Kinofilm waren mit diesen medientechnischen Entwicklungen Hoffnungen hinsichtlich des Potenzials medial angeleiteter Prozesse der Demokratisierung und Selbstermächtigung verbunden. Der amerikanische Regisseur Francis Ford Coppolas äußerte sich 1979 in einem Interview folgendermaßen:

> „To me the great hope is that now these little 8mm, video recorders and stuff that are coming out... Just people that wouldn't normally make movies are gonna be making them, and, you know... Suddenly, one day, some little fat girl in Ohio is gonna be the new Mozart, you know, and make a beautiful film with her little father's camera recorder and for once this so called professionalism about movies will be destroyed forever and it will become an art form... That's my opinion."[6]

Wenn auch nicht bezüglich eines veränderten Verhältnisses von künstlerischer und professioneller Filmproduktion, so zumindest hinsichtlich den Möglichkeiten zur alltäglichen Herstellung von Bildern, verweist das Zitat auf zwei Aspekte, die bei der Erforschung von Handyfilmen zentral sind:

Der *erste Aspekt* betrifft den Zusammenhang von Bildästhetik und der Bildproduktion durch mobile Endgeräte: Im Rückblick auf dreißig Jahre Mediengeschichte stellen wir fest, dass für Coppolas „kleines dickes Mädchen" das Filmen erst dann zur tatsächlichen (und alltäglichen) Option wurde, als die Kameratechnik durch die Integration ins Mobiltelefon tatsächlich im Alltag verfüg- und nutzbar wurde. Die Möglichkeit, dass nun auch jugendliche Akteure Filme produzieren können, so eine unserer Thesen, hat die Aktualisierung und Transformation der Bildprogramme aus Fotografie, Film und Fernsehen in die alltägliche Kommunikation zusätzlich intensiviert. Wie bereits in der Amateurfotografie (und später in der Handyfotografie) finden tradierte Bildinhalte, Bildästhetiken und ihre Topoi alltagskulturellen Widerhall auch in den digitalen Bewegtbildmedien. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich ab, dass nur noch schwer getrennt von den Einflüssen und Traditionen von Film *oder* Fotografie, von professioneller *oder* laienhafter Bildpraxis, von subkulturellen *oder* hegemonialen Bildprogrammen gesprochen werden kann.

Der *zweite Aspekt* betrifft die Verwobenheit von Gerät, Akteur, Artefakt und Diskurs. Qua digitaler Medientechnik und damit im Unterschied zu der von Coppola angeführten 8mm-Filmtechnik sind mit dem Handy hergestellte Filme nicht im selben Maße an die materielle Existenz ihres Trägermediums gekoppelt. Im digitalen Modus kann das Medienformat Handyfilm durch unterschiedliche technische und soziale Umgebungen wandern. Handyfilme sind ‚Dateien', die dupliziert und verändert werden können, die man teilen, bearbeiten und löschen kann etc. Derselbe Film kann Teil unterschiedlicher ‚Mediendispositive' sein, so wie auch ProduzentInnen und RezipientInnen eines Handyfilms in verschiedene, sich überlagernde Mediendispositive eingebunden sein können (Hickethier 1991). Dies geschieht etwa dann, wenn ein Handyfilm in unterschiedlichen sozialen Konstellationen, durch unterschiedliche Geräte (Handy, PC), in unterschiedlichen medialen Öffentlichkeiten (Social Network Sites, YouTube oder Smartphone basierende Instant-Messaging-Anwendungen wie

---

[6] Interview mit Francis Ford Coppola, in: „Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse", USA 1991, Regie: Eleanor Coppola.

WhatsApp) oder in unterschiedlichen Kontexten (Jugendkultur, Familie, Schule, Nachrichten, Wissenschaft) rezipiert wird.

Wie in solchen Prozessen von Transformation und Wanderung tradierte formale, ästhetische und ikonographische Settings weitergeführt, aktualisiert, umgeformt und angeeignet werden, soll nun an einigen Beispielen demonstriert werden.

Filmorte und Filmanlässe

Durch die Ubiquität von *Mobiltelefonen* ist auch die integrierte *Kamera* in fast jeder Alltagsituation verfügbar. Kameraaufnahmen scheinen immer weniger an bestimmte (traditionell legitimierte) Anlässe und Orte gebunden zu sein wie Familienfeste, Ausflüge oder Feierlichkeiten.[7] Dieser Kanon wurde erweitert, beispielsweise durch Aufnahmen von als ‚besonders' erachteten Momenten im Alltag oder durch Inszenierungen eigentlicher ‚Mini-Dramaturgien'. Diese Filme werden ebenso in Innenräumen wie im Freien gedreht oder auch in Transiträumen wie der Straßenbahn, im Schulflur, im Wohnzimmer, beim Friseur, in der Disco und – doch wieder ganz klassisch – auf einer Aussichtsplattform im Urlaub. Gerade die spontane Dokumentation von außergewöhnlichen Ereignissen ist nur möglich, weil die Handykamera stets einsatzbereit ist. Entsprechende Aufnahmen können in der Analogie zu Amateurvideos verortet werden, wie sie immer häufiger auch Eingang in die konventionelle massenmediale Berichterstattung im Fernsehen oder auf Newsportalen im Internet finden.

Hierzu das Beispiel eines Filmes, der im Sommer 2012 aus einem Café in der Zürcher Innenstadt hinaus aufgenommen wurde. Zu sehen ist in dem Film, wie ein Sturm eine am gegenüberliegenden Haus befestigte rote Blache erfasst und diese schließlich auf den Boden fällt – wobei es durch den Kontakt mit einer Fahrleitung kurzzeitig zur Funkenbildung kommt (Abb. 2). Fahrzeuge passieren die Szene, ein Fußgänger rennt vorbei, es regnet in Strömen.[8] Der Film bezieht seine Dramatik aus dem Schlechtwetter-Szenario, den Lichtverhältnissen und der unruhigen Kameraführung. Die Dramaturgie des Filmes ist deshalb geglückt, weil der Filmende die Chronologie des Ereignisses – den ‚Fall der Blache' – komplett aufzeichnen konnte.

---

[7] Vgl. hierzu Köstlin (1995), der herausarbeitet, dass Rituale auch durch die Anwesenheit von Fotografen konstituiert und tradiert werden.

[8] Die ikonologische Legitimation des Motivs „Sturms" im Medienformat Film kann als vorbereitet durch Katastrophenfilme wie „Twister" (USA 1996), „Storm Cell" (USA/CDN 1998) „Tornado – Der Zorn des Himmels" (D 2006), dokumentarische Serien wie „Storm Chasers" (USA 2007-2011) und TV-Beiträge gesehen werden, in deren Zentrum die filmische und fotografische Dokumentation von Tornados durch sogenannte „Sturmjäger" steht.

Abb. 2: Filmstill 1

Quelle: Handyfilm von S. C. (16 Jahre). Zur Verfügung gestellt am 11.07.2012.

Wie die möglichen Film*orte* potenzieren sich durch die Mobilität und Verfügbarkeit der Handys auch die möglichen Film*anlässe*. Jugendliche filmen in erster Linie in ihrer Freizeit, insbesondere beim Sport, im Urlaub, im Ausgang, beim Konzert, sie filmen ihre Haustiere und sich selbst sowie ihre KollegInnen. Dabei werden auch richtiggehend szenische Darstellungen aufgenommen wie im folgenden Beispiel:

Drei Mädchen, von denen zwei im Film zu sehen sind, spielen eine Interviewsituation, in der ein fiktives Ehepaar imitiert und zu seiner Lebenssituation befragt wird (Abb. 3).

Abb. 3: Filmstill 2

Quelle: Handyfilm von J. S. (16 Jahre). Zur Verfügung gestellt am 06.03.2012.

Die Akteuerinnen sprechen ethnolektales Deutsch mit als ‚kosovo-albanisch' konnotierter Färbung, wie dies von muttersprachlichen Jugendlichen in der Schweiz oft in ironischer Absicht verwendet wird.[9] Die filmende Akteurin spricht den ‚Ehemann' mit dem albanischen Vornamen ‚Sputim' an, eine (implizite) Referenz an eine auf YouTube kursierende und in jugendkulturellen Kontexten seit ca. 2005 populäre Miniserie mit dem Titel „Fantastic Kleshtrimania".[10] In diesen YouTube-Filmen werden in parodistischer Absicht Sequenzen aus der Comicverfilmung „Fantastic Four" in ethnolektaler Sprechweise[11] mit neuen Sprechinhalten belegt, wobei die Figur „Doctor Doom" zum Albaner „Sputim" wird. An diesem Beispiel lässt sich gut zeigen, wie technisches Gerät, soziale Praktiken und mediale Aspekte in der filmischen Situation zusammenspielen:

Zum *ersten* wurde der Film in der S-Bahn aufgenommen. Für Jugendliche bietet sich diese in zweierlei Hinsicht als Kulisse für filmische Inszenierungen an. Einerseits sind jugendliche Akteure oft auf öffentliche Verkehrsmittel angewiesen und verbringen in diesen viel Zeit. Anderseits ist der Innenraum der Verkehrsmittel in eine Vielzahl kleiner Räume unterteilt, die von anderen Reisenden nicht einsehbar sind. Diese Einheiten bilden Kommunikationsräume, die den Rahmen für private Gespräche und Inszenierungen bilden. Das Filmen stellt dabei eine Möglichkeit der Aneignung und Verhandlung von Raum durch Prozesse produktiver und kreativer Gestaltung dar (Muri/Friederich 2009: 135). Zugleich leistet die mediale Repräsentation einen Beitrag, um den Ort als für die Peergroup relevant zu etablieren und im jugendkulturellen Bildprogramm zu positionieren. Vergleichbare Praktiken und Praxen der Aneignung öffentlicher Räume lassen sich auch an anderen Filmbeispielen festmachen, bei denen z.B. Treppenaufgänge oder Schulhausflure die Kulisse für gefilmte Inszenierungen bilden. Für alle diese Orten ist charakteristisch, dass sie Transiträume am Übergang von Arbeit/Schule, Freizeit/Pause und von Privatheit und Öffentlichkeit sind.

Zum *zweiten* ist die Aufnahmesituation ‚wir inszenieren ein Interview' durch die Option (mit-)hervorgebracht, mit dem Handy spontan zu agieren und eine eben formulierte Idee ad hoc zur Ausführung zu bringen. Verstärkt wird dies durch die Möglichkeit, das Gerät explizit in die soziale Interaktion einzubeziehen, womit auch der artifizielle Charakter der Inszenierungssituation verdeutlicht wird. Im Einsatz des Geräts gegenüber den sprechenden Akteuren wird dieses doppelt belegt: Es ist als Kamera kodierte Requisite und tatsächliche Kamera zugleich. Ebenso befindet sich die fragende und filmende Person in einer doppelten Rolle als Akteurin und Dokumentarin der filmischen Situation. Diese Situation des mehrfachen

---

[9] Aus linguistischer Perspektive wird das Phänomen besprochen u.a. von Auer (2003), Dürscheid/Spitzmüller (2006), Schmid (2010), Schmid et al. (2010), Tissot et al. (2011).

[10] Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=5zOOigH7Yc4 (25.04.2013) und http://www.youtube.com/watch?v=hIhtBX9KnGw (25.04.2013).

[11] Sekundärer Ethnolekt wird typischerweise über Massenmedien verbreitet und zumeist als ironisierendes oder parodierendes Stilmittel von Schauspielern oder Comedians eingesetzt. Vom sekundären Ethnolekt wird der tertiäre Ethnolekt unterschieden. Dieser kommt zu Stande kommt, wenn jugendliche Akteure die parodistische Sprechweise der Comedians aufnehmen und in alltagsprachliche Zusammenhänge integrieren (Auer 2003). Dürscheid (2005: 336) hält fest, dass die tertiär ethnolektale Sprechweise ursprünglich dazu diente, die eigene Kenntnis einschlägiger Medien (z.B. der „Fantastic Kleshtrimania"-Filme) innerhalb der Peer-Group unter Beweis zu stellen, dass diese mittlerweile aber eine eigene Dynamik bekommen habe.

(Schau-)Spiels hält für die Akteure einen Erfahrungsraum bereit, in dem intensive Praktiken des Experiments und der kreativen Aneignung von Identitätsentwürfen möglich sind.

Zum *dritten* zeigt der Film, wie sich ein massenmedial verbreitetes Motiv durch verschiedene soziale, mediale und ästhetische Kontexte bewegen kann und dabei durch die filmenden und gefilmten Akteure angeeignet und mit einem neuen/anderen Sinn belegt werden kann. Mit ‚Motiv' sind hier denn nicht nur visuelle, sondern auch auditive Medieninhalte gemeint, wie das Beispiel des im Film gesprochenen ‚Balkan-Slangs' zeigt. Die Integration der Sprechweise in eine gespielte Situation, mehr noch das filmische Aufzeichnen, betont die Funktion, die dem ‚Balkan-Slang' dabei als Stilmittel zukommt. Der Medientransfer in eine audiovisuelle Filmsequenz führt zu einer Annäherung von medial-sekundären und alltagssprachlich-tertiären ethnolektalen Sprechweisen. Zum einen, weil dem Sprechen zugleich eine alltagsprachliche *und* eine stilisierend-parodistische Funktion zukommt. Zum anderen, weil diese doppelte Funktion durch den Transfer einer alltäglichen Inszenierung in einen ‚Film' und durch die daraus resultierend mediale Verwandtschaft zu den „Fantastic Kleshtrimania"-Clips noch verstärkt wird.

Die Tonspur

Das Beispiel des inszenierten Interviews mit einem ‚kosovarischen Ehepaar' weist deutlich darauf hin, dass mit dem Handy nicht nur *Visuelles* festgehalten werden kann (und wird), sondern auch *Akustisches*. In der Forschung zu Handyfilmen ist der Tatsache, dass das Mobiltelefon ein *audio*visuelles Aufzeichnungsgerät ist, bislang kaum Rechnung getragen worden.[12] Dabei zeichnet dies das Medienformat Handyfilm in hohem Maße aus. Analytisch unterschieden werden kann dabei, ob die Tonspur beabsichtigt oder zufällig in die Aufnahme einbezogen wurde und ob Geräusche, Musik oder Sprache aufgenommen wurden. Im Beispiel des inszenierten Interviews scheint die Frage zunächst eindeutig: Die Mädchen benutzen die akustische Aufnahmefunktion bewusst und aktiv. Aber: So wie das ‚Aus-der-Rolle-fallen', also die Unterbrechungen der szenischen Darstellungen, nicht intendiert ist, ist auch die akustische Dimension dieser Unterbrechungen nicht beabsichtigt.

Ähnliches ist auch in dem oben vorgestellten Beispiel der Fall, in dem die rote Blache vom Sturm zerrissen wird. Am Anfang der Filmaufnahme sind im Hintergrund typische Kneipengeräusche zu hören – unverständliche Gespräche, das Rücken von Stühlen etc. Von diesem Geräuschteppich heben sich dann die Stimmen mehrerer Personen ab, die offenbar die Szene auf der Straße, aber auch das Aufnehmen derselben mit dem Handy beobachten und kommentieren. Eine Frauenstimme sagt begeistert „o toll, das ist alles auf dem Handy", dann hört man Satzfetzen mit den Worten „das kommt gleich auf Facebook" und „auf YouTube, überall". Dann wird wieder das Fallen der Blache kommentiert „oh Scheiße, oh shit", zum Schluss freut sich der Filmende (oder einer der anwesenden Kollegen?): „oh toll, alles druf, alles druf" (auf der Aufnahme).

[12] Reuter/Stimpfle beziehen die Audiospur zwar mit in ihre Sequenzanalyse ein, interpretieren die Aufzeichnungen jedoch nicht. Bei Willett (2009) hingegen kommt der Audiospur überhaupt keine Bedeutung zu.

Die Tonspur kann also eine wertvolle Quelle sein, die Auskunft über die Aufnahmesituation gibt – ohne dass dies von den ProduzentInnen intendiert war. An diesem Beispiel fällt zudem auf, dass die Produktion des Filmes offensichtlich in einer Gruppe stattgefunden hat und sowohl die gefilmte Situation als auch das Aufnehmen der Situation kommentiert wurde. Mit den Worten „Facebook“ und „YouTube“ spielen die ProduzentInnen bereits während des Produktionsprozesse auf die potenzielle mediale Verwertbarkeit und Distribution der real-life-Situation im Social Web an: Der filmende Akteur hat nicht nur bereits einen möglichen YouTube-Clip vor Augen – sondern darüber hinaus auch dessen Einbindung in die Peergroupkommunikation auf Facebook.

Bildästhetik: Technische Einflüsse und formale Referenzen

Dass Filmhandys relativ neue Artefakte sind, zeigt sich auch in der rasanten Entwicklung der Kameratechnologien. Trotz der immer leistungsfähiger werdenden Komponenten sind Handyfilme durch eine Bild- und Audioästhetik konnotiert, in die sich die eingeschränkten technischen Möglichkeiten der Geräte direkt einschreiben. Zugleich erlangt das Medienformat Handyfilm einen Zuwachs an Bedeutung dadurch, dass ästhetische und formale Referenzen an die Bildprogramme von Kino, Fernsehen und YouTube-Clips realisiert werden können. Bezüglich der Bildästhetik soll im Folgenden auf zwei Aspekte fokussiert werden: Zum einen auf die semiotische Dimension des Zusammenhangs von Bild und Technik und zum anderen auf die formalen und ästhetischen Einflüsse von Fotografie und Film auf die Produktion von Handyfilmen.

Hinsichtlich des Zusammenhangs von Bild, Technik und Bedeutung bietet es sich an, beim bereits besprochenen ‚Sturm-Film‘ anzuschließen. Es fällt auf, dass der Film zwar auf ein bestimmtes Ereignis fokussiert ist und der filmende Akteur dieses ‚nicht aus den Augen lässt‘, die Bildästhetik aber durchzogen ist von Brüchen und Irritationen. Eine ähnliche Ästhetik können wir bei einem Großteil der gesammelten Handyfilme feststellen, insbesondere bei Filmen, die auf einen improvisierten Entstehungskontext verweisen. Belichtung, Auflösung und Stabilität der Aufnahmen unterscheiden sich in diesen Filmen von den perfekten Bildern, die wir aus Kino und Fernsehen kennen. Eher erinnern sie an die Ästhetik eines seit der Verbreitung mobiler Film- und Videokameras massenmedial kolportierten „witness journalism“ (Buckingham 2009: 95). Als ein Beispiel dafür kann die Berichterstattung zu den Ereignissen des ‚arabischen Frühlings‘ dienen, in deren Rahmen oft auch mit Handys und Digitalkameras und von Amateuren hergestellte Medienerzeugnisse Verwendung fanden. Dies verdeutlicht ein Beitrag aus der Al-Jazeera Berichterstattung zu den Auseinandersetzungen in Syrien aus dem August 2011 (Abb. 4).

Abb. 4: Screenshot YouTube-Video, „Al Jazeera English: Syria opposition member talks to Al Jazeera“

Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=steMhJWeed4 (25.04.2013).

Ein eingespielter Amateurfilm zeigt Aufnahmen der umkämpften syrischen Hafenstadt Latakia. Gefilmt wurde von einer erhöhten Position und es ist zu sehen, dass Teile der Stadt zerstört sind und im Rauch liegen. Die Handy- oder Digitalkamera schwenkt mehrmals von links nach rechts und zurück. Dabei wird sie offenbar mit der Hand geführt, wie sich aus dem zittrigen Bild schließen lässt. Durch die monochrome Farbigkeit, die Bewegung des Bildes und die tiefe Auflösung der Datei fällt es selbst bei mehrmaligem Anschauen schwer, auf einzelne Bildinhalte zu fokussieren oder Details zu erkennen. Dennoch (oder gerade deswegen) findet der Film in den Nachrichten Verwendung und wird als vorgeblich authentisches Quellenmaterial gehandelt.

Dokumentarische Bilder und Filme werden von der Annahme ihrer Faktizität begleitet sowie von der Vorstellung, sie könnten und würden einen Sachverhalt objektiv und authentisch darstellen und dokumentieren. Diese Annahme kann mit zwei Begründungen legitimiert werden: Mit der professionellen Beglaubigung des Films und seiner Einbindung in das Programm eines renommierten Nachrichtensenders sowie durch die als dokumentarisch konnotierte Bildästhetik des Medienformats. Diese dokumentarische Bildästhetik lässt sich auch bezüglich der Ästhetik von Handyfilmen diskutieren. Zwei Aspekte sind dabei feststellbar, die die Produktion und Rezeption von Handyfilme mit denen dokumentarischer Filme verbinden.

Der erste Aspekt betrifft die eingeschränkte Möglichkeit der BildproduzentInnen, die *Aufnahme* zu kontrollieren. Beleuchtung, Tonqualität, eigene Bewegungen und die Ausrichtung des Aufnahmegeräts sind oft nicht vorhersehbar und planbar. Die medientechnischen Möglichkeiten der Handykameras, unter wechselnden Bedingungen (z.B. ändernder Licht-Schatten-Verhältnisse) stabile und kontinuierliche Bild- und Tonqualität zu erzeugen, sind limitiert. Dies verweist auf den zweiten Aspekt, das improvisierte Verhältnis zwischen dem Filmenden, der Kamera und der gefilmten *Situation*. Nicht nur die gefilmte Situation kann sich unverhofft verändern (z.B. wenn die rote Blache zu fallen beginnt), auch der Filmende muss oft schnell auf eine sich verändernde Situation reagieren, z.B. indem er eine neue Position gegenüber der gefilmten Situation einnehmen oder sein Gerät verstecken muss – um unauffällig filmen zu können oder um das Gerät vor äußeren Einflüssen zu

schützen (z.B. wenn sich im besagten Film der Filmende um sein Gerät sorgt und sagt: „ah… Scheißregen!… ah nein! Mein Handy!“. Solche situativen Bedingungen können ästhetische und stilistische Brüche hervorbringen, die typisch sind für spontan gedrehte Handyfilme und die aufgrund einer ‚mangelnden Möglichkeit der Kontrolle über die Aufnahmesituation‘ entstehen (Sponsel/Sebening 2009: 101). Dieses Verständnis ist auch bei den jugendlichen ProduzentInnenen und RezipientInnen von Handyfilmen vorherrschend: Unerwartete visuelle und auditive Element werden als Teil des gefilmten Moments wahrgenommen und nicht als Störungen verstanden. „Auch wenn es eine Störung ist, es gehört zu dem Moment“, so einer der Befragten.[13]

Ein anderer Beispielfilm illustriert die zwei Aspekte von Kontrolle und Improvisation ebenfalls deutlich: Er dokumentiert, wie eine junge Frau zusammen mit einer Kollegin am Bahnhof Zürich-Oerlikon einen Mann anspricht. Die Konversation der Gruppe wird verdeckt mit dem Handy aufgenommen. Gefilmt wird auch hier unter erschwerten Bedingungen: Einerseits bezüglich dem heimlichen Agieren der jugendlichen Produzentinnen: Die Kamera wird auf Hüfthöhe gehalten, so dass die Filmaufnahme nur schwer über das Display kontrolliert und gesteuert werden kann. Diese Positionierung des Geräts führt dazu, dass die Sprechäusserungen der filmenden deutlich lauter als die der gefilmten Person aufgezeichnet werden. Auch äußere Faktoren wie Dunkelheit und Kunstlicht beeinflussen die Aufnahme. Das künstliche Licht macht zwar erst Szene und Motiv in der Nacht erkennbar, die Intensität der Lichtquellen (Straßenlaternen, Schaufensterlicht, Beleuchtung des Ticketautomaten, Scheinwerfer vorbeifahrender Autos) erzeugen aber einen starken Kontrast zwischen dunklen und z.T. sehr hellen Bildelementen.

Hier wird deutlich, wie die ‚Ästhetik der Improvisation‘ durch die limitierten technischen Möglichkeiten der Bild- und Audioproduktion (Auflösung, Bewegung, Belichtung, Zoom, Mikrofon) zusätzlich verstärkt wird. Es zeigt aber auch, wie die Ästhetik von Bild und Ton auf die in dem Handy angelegte Möglichkeit verweist, es als mobiles, unauffälliges oder gar verstecktes Aufzeichnungsmedium zu nutzen. Diese ‚reflexive Offenbarung‘ der für die Filmaufnahme benutzten Geräte in der Ästhetik der Bilder ermöglicht es dem Zuschauer, selbst zum ‚Augenzeugen‘ des filmischen Prozesses zu werden, wie es Hattendorf (1994: 69) bezüglich des Dokumentarfilms feststellt. Der Rezipient sieht dabei darüber hinweg, wie Gerät und Film an der Herstellung und Formatierung von Wirklichkeiten beteiligt sind. Sponsel/Sebening (2009: 101) weisen allerdings auch darauf hin, dass die RezipientIn alleine durch die Bestimmung der Aufnahmetechnik oder die formal-ästhetische Gestaltung einer Aufnahme nicht mit Sicherheit in der Lage ist, einen dokumentarischen von einem fiktionalen Film zu unterscheiden: So wird die ‚dokumentarische Bildästhetik‘ etwa im Kino bewusst als Stilmittel eingesetzt, um als ‚authentisch‘ und ‚dokumentarisch‘ konnotierte Bilder zu erzeugen.[14]

---

[13] Gespräch mit S. L. (20 Jahre) am 30.01.2013.

[14] Gerade Filme mit einer „quasi-ethnografischen Haltung zum Erzählen“ sind darum bemüht, so Tröhler (2004: 150), „pragmatische Glaubwürdigkeit“ hervorzurufen. Gattungsgrenzen würden sich dahingehend verschieben, dass „Effekte filmischer Authentizität“ (ebd.) sich zusehends zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film einstellen würden.

Das Verhältnis von Film und Handyfilm lässt sich nicht nur hinsichtlich der ästhetischen Brüche und Verbindungen zwischen den Genres besprechen, sondern auch bezüglich formaler Verwandtschaften. Dieses Verhältnis kann exemplarisch am Beispiel des Bildformats untersucht werden, um herauszufinden, wie formal-ästhetische Konventionen aus dem Film in und durch Handyfilme adaptiert und transformiert werden. Seit der Erfindung des doppelseitigen perforierten Filmstreifens Ende des 19. Jahrhunderts ist es üblich, dass Filme und später auch Videofilme im Querformat gedreht werden. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden zwar Vorrichtungen konstruiert, um Kinobilder im Hochformat aufnehmen und vorführen zu können, diese hat sich jedoch nicht etablieren können, auch aus räumlichen und technischen Gründen (Starl 2012: 122). Im Unterschied zu den Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie blieb das bewegte Bild dem Querformat verpflichtet – Ausnahmen finden sich dementsprechend ausserhalb des filmischen Mainstream und an den Schnittstellen von Video, Kunst und Kino[15] oder im Amateurbereich[16].

In unserem Filmarchiv haben wir ebenso viele quer- wie hochformatige Filme. Die relativ große Anzahl von im Hochformat gedrehten Handyfilmen legt die Vermutung nahe, dass Handyfilme Darstellungskonventionen ebenso aus dem Feld der Fotografie aufnehmen wie von dem prima Vista näher verwandten Medienformat Film. Analogien zu den Bildtraditionen der Fotografie lassen sich z.B. dort beobachten, wo mit dem Handy ein vertikal orientiertes Motiv im Hochformat, ein horizontal orientiertes Motiv entsprechend im Querformat gefilmt wird.[17] Dafür können auch pragmatische Gründe vermutet werden, da durch die Anpassung des Bildformats an die Ausrichtung des Motivs dieses grösstmöglich und mit maximaler Detailierung dargestellt wird. Die Orientierung des Aufnahmeformats an der räumlichen Ausrichtung des Motivs beschreibt einer der Befragten am Beispiel eines Filmes, der beim Besuch eines Unterwasser-Erlebnisparks entstanden ist: „Also das [Pinguin-]Becken ist ja quer gefilmt. Das Becken ist lang, also sozusagen wie ein langes Aquarium gewesen. Und dadurch habe ich einfach mehr vom Bild hineinbekommen.“[18]

Ein anderes Beispiel eines im Querformat produzierten Handyfilms zeigt, wie auch formal-ästhtische Aspekte des (Profi-)Films Eingang in die alltäglichen Filme jugendlicher Akteure finden. Dabei geht es um den Zusammenhang von Bildformat und Bewegung des Motivs. In Filmen, Fernsehsendungen oder bei Sportübertagungen werden sich horizontal bewegende Motive (z.B. Personen oder Fahrzeuge) oftmals als Pan Shot in totaler oder halbtotaler

---

[15] Z.B. fand 2010 im Ausstellungsraum ‚Kaskadenkondensator‘ in Basel das Festival „Hochformat: Festival mit audiovisuellen Beiträgen zur Medienkultur“ statt.

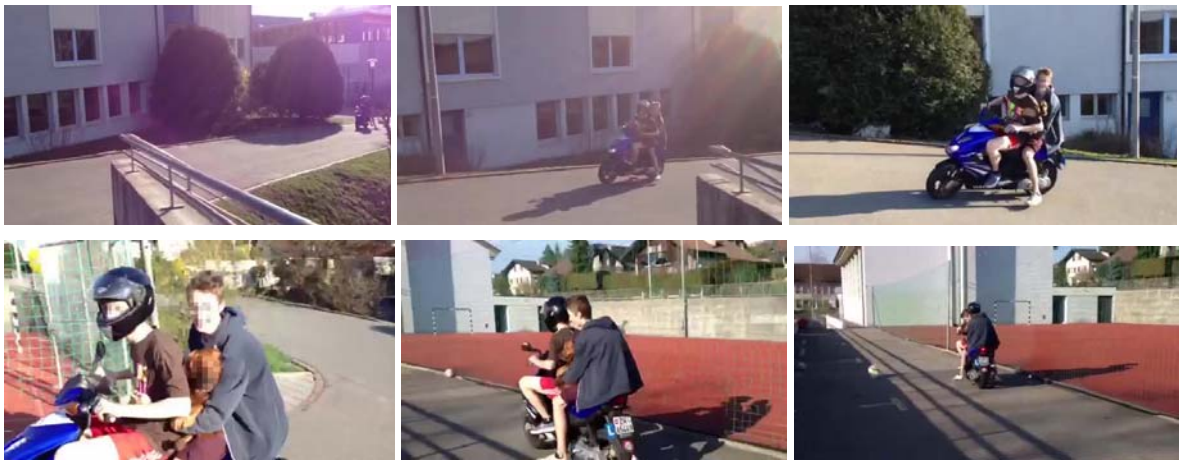
[16] Vgl. z.B. die Vimeo-Gruppen „Best of TALLSCREEN“ (http://vimeo.com/groups/tallscreenbest; 13.12.2012, nicht mehr verfügbar), „TallScreen Video“ (http://vimeo.com/groups/tallscreenvideo; 25.04.2013) oder „tallscreen“, deren Programm folgendermaßen beschrieben wird: „Welcome to the advent of a new wave of videography. This is a group for videos that are shot and demonstrated vertically. […] We are interested to see videos from HDSLs only. However because of the portability of the iPhone and it's Vertical mode it might be a good idea to use it if you don't own a HDSLR“ (http://vimeo.com/groups/tallscreen; 25.04.2013).

[17] Zudem entspricht die hochformatige Ausrichtung des Geräts dem verbreiteten Handling von Smartphones beim Telefonieren, Lesen und Schreiben von Nachrichten und der Bewirtschaftung von Social Networking Sites.

[18] Gespräch mit S. L. (20 Jahre) am 30.01.2013.

Einstellungsgröße gefilmt und mit einem Kameraschwenk filmisch begleitet. Der motivorientierte Kameraschwenk ist ein filmisches Stilmittel, das seine narrative Funktion erhält, indem es dem Betrachter einen örtlichen Überblick über die Szene ermöglicht. Er sieht, von wo das Motiv kommt und wohin es sich bewegt (ein bekanntes Beispiel für den Einsatz dieses Stilmittels ist John Fords Western „Stagecoach“ von 1939). Der motivorientierte Kameraschwenk findet sich als implizit übernommene Darstellungsform auch in Handyfilmen. Ein Beispiel für einen solchen Pan-Shot zeigt zwei junge Männer mit einem Hund, die auf einem Motorroller angefahren kommen (Abb. 5). Analog zu Fords Postkutschenfahrt lässt der Filmende die gefilmten Akteure ins Bild fahren, begleitet sie mit einem filmischen Schwenk um die Kurve und lässt sie in der Tiefe des Bildes ankommen und anhalten.

Abb. 5: Filmstills 3



Quelle: Handyfilm von A. B. (16 Jahre). Zur Verfügung gestellt am 11.05.2012.

Aus dieser Beobachtung kann darauf geschlossen werden, dass vertikal ausgerichtete und ruhende Motive per se im Hochformat und sich horizontal bewegende bevorzugt im Querformat dargestellt werden.

In einem weiteren Handyfilm fallen die Bildkonventionen von Film und Fotografie zusammen. Zu sehen ist eine junge Frau, die mit einer Papiertüte auf dem Kopf durch einen S-Bahnwaggon läuft – dabei wird sie von einer Person gefilmt, die mit ihr auf gleicher Höhe auf dem Bahnsteig mitläuft (Abb. 6). Das Beispiel zeigt, wie auch hier das filmische Stilmittel des ‚motivorientierten Kameraschwenks‘ aufgenommen, dieses aber mit der fotografischen Konvention des hochformatigen Personenbilds kurzgeschlossen wird. Die für den Kameraschwenk typische Übersicht wird dabei durch das Bildformat stark eingeschränkt und büßt ihr narratives Potenzial stark ein: Für den Betrachter ist praktisch nur noch sichtbar, was just an der Position passiert, an der sich die Protagonistin gerade befindet – und nicht mehr, woher diese kommt und wohin sie geht.

Abb. 6: Filmstill 4

Quelle: Handyfilm von J. S. (16 Jahre). Zur Verfügung gestellt am 06.03.2012.

An diesem Beispiel lassen sich zwei Aspekte ablesen: Zum einen, wie pragmatische (hier: die möglichst detaillierte und bildfüllende Darstellung des Motivs) und formal-ästhetische Aspekte situativ aufeinander bezogen werden können. Das zeigt, wie die Akteure sowohl mit tradierten Darstellungskonventionen wie mit den Möglichkeiten der Medientechnik kreativ umgehen, um eigene, ihren Anforderungen entsprechende Formen der Dokumentation und Repräsentation zu entwickeln. Noch deutlicher ist dies bei Handyfilmen sichtbar, bei denen während des Filmens das Format von hoch zu quer gewechselt wurde. Zum anderen demonstriert das Beispiel auch, in welchem Ausmaß ästhetische und formale Traditionen aus dem Feld der Fotografie in Praktiken der Herstellung von visuellen Medien eingelassen sind. Dass die Akteure erst nach und nach die spezifischen ästhetischen Möglichkeiten des Filmens entdecken und sich aneignen, macht die Aussage einer der befragten Jugendlichen deutlich: „Ich habe aus Gewohnheit immer im Hochformat gefilmt. Bis ich gesagt habe, ich sollte mal im Querformat filmen.“[19]

3.3 Akteure und Praktiken

Bei der Vorstellung der zwei Segmente ‚Geräte‘ und ‚filmische Artefakte‘ wurde immer wieder deutlich, dass Medientechnik, Medienästhetik und Medieninhalte zwar Praktiken des Handyfilmens beeinflussen, es aber die Akteure sind, die dabei die Hauptrolle spielen: Als handelnde Subjekte, a) die sich die technischen Geräte aneignen und über deren Gebrauch ihren Alltag konstituieren; b) die sich auf tradierte Bildprogramme beziehen und diese in das neue Medienformat Handyfilm transformieren; c) für und durch welche die Produktion und Rezeption von Handyfilmen sinnstiftend und bedeutungsvoll wird. In den folgenden Ausführungen liegt das Hauptaugenmerk auf den Praktiken der Akteure und auf den Bedeutungen, welche den Handyfilmen dabei zukommt. Vier Themenkomplexe stehen dabei im Vordergrund: *Fotografieren und Filmen*, *Archivieren und Teilen*, *Dokumentieren und Erinnern* sowie *die Herstellung von Sozialität*.

---

[19] Gespräch mit L. P. (19 Jahre) am 30.01.2013.

Fotografieren und Filmen

Hinsichtlich des Filmens mit dem Handy lässt sich gut beobachten, wie dessen technischen und sozialen Möglichkeiten innerhalb der jugendlichen Nutzergruppen erprobt und verhandelt werden, und zwar auch in Bezug auf und in Abgrenzung zur etablierten Kulturtechnik des Fotografierens. Im untersuchten Umfeld konnten drei typische Nutzungsweisen festgestellt werden, die sich aufgrund filmischer Praktiken differenzieren lassen: Es finden sich Akteure, die (nach eigenen Angaben) *überall* filmen, solche die *nie* filmen, und wiederum andere, die, *wenig filmen*, und deutlich *mehr fotografieren*. Die erste Gruppe bildet in unserem Korpus die Ausnahme, auch wenn in Gesprächen die Vorzüge des Filmens gegenüber der Fotografie betont wurden: „Filme sind besser als Fotos", wegen der „Action" und wegen des „Tons"[20] war eine wiederkehrende Aussage. Von Akteuren der zweiten Gruppe wurden oft technische Gründe geltend gemacht, warum sie selbst keine Handyfilme herstellen. Die Jugendlichen erklären dies beispielsweise folgendermaßen: „Das Handy ist zu schlecht"[21], „ich bin zu langsam"[22], „das ist so hochtechnisiert, da muss man so viel konvertieren"[23]. Dabei ist eine deutliche Geschlechtsspezifik erkennbar: Mädchen behaupten signifikant häufiger als Jungen, sie seien mit den technischen Anforderungen überfordert.

Bezüglich der dritten Gruppe fällt vor allem die Tatsache auf, dass viel mehr *fotografiert* als gefilmt wird. Auch diesbezüglich geben die Akteure technische Begründungen an wie: „Die Kamera ist zu schlecht" oder „das Verschicken von Fotos ist einfacher". Zudem können Fotos besser weiterverarbeitet und umgestaltet werden – etwa zu Profilbildern oder Fotocollagen.[24] Aber auch ästhetische und inhaltliche Aspekte werden als Argumente dafür angeführt, dem Fotografieren vor dem Filmen den Vorzug zu geben. Fotos seien „schöner"[25] und würden bestimmte Motive angemessener abbilden als Handyfilme. So stellt die Schönheit der Natur eher ein Motiv für die Fotografie dar, resp. würde filmisch wenn schon mit einer Videokamera, nicht aber mit dem Handy dokumentiert werden.[26] Die romantische Vorstellung der Mimesis von Natur und Bild zeigt sich als ästhetisches Paradigma, das aktualisiert wird entlang der neuesten technischen Möglichkeiten bildgebender Geräte.

Dies sind Hinweise darauf, dass sowohl bezüglich der Auswahl der Motive als auch hinsichtlich der (potenziellen) weiteren Verwendung der erzeugten Bilder die jeweiligen Möglichkeiten von Handyfilm und -fotografie unterschieden und abgewogen werden – wobei (noch) in den meisten Fällen der Fotografie der Vorzug gegeben wird.

Unabhängig von der Unterscheidung zwischen Film und Fotografie lässt sich eine weitere Funktionsdifferenzierung hinsichtlich des Gebrauchs von Fotoapparat und Handykamera feststellen: nämlich dass mit der Handykamera eher ‚etwas nebenbei' aufgenommen wird als

---

[20] Gespräch mit C. R. (17 Jahre) am 05.03.2012.

[21] Gespräch mit A. N. (Alter unbekannt) am 11.05.2012.

[22] Gespräch mit T. A. (24 Jahre) am 12.05.2012.

[23] Gespräch mit L. I. (16 Jahre) am 11.05.2012.

[24] Gespräch mit M. A. (16 Jahre) am 11.05.2012.

[25] Gespräch mit M. A. (16 Jahre) am 11.05.2012.

[26] Gespräch mit E. V. (17 Jahre) am 11.05.2012.

mit einer ‚richtigen' Kamera.[27] Auf der Nutzungsebene sind die Mobilität und die Verfügbarkeit der ‚handheld'-Geräte dafür sicher der wichtigste Grund. Über diese pragmatische Perspektivierung hinaus lässt sich aber auch eine Aussage zum Verhältnis von Technik und Praktiken machen: Je bedeutsamer ein Motiv von den Akteuren bewertet wird umso wichtiger ist offensichtlich auch dessen Dokumentation durch qualitativ hochstehende (und entsprechend mit sozialem Prestige versehene) Medientechnik. So berichtet einer der Befragten von der Dokumentation einer USA-Reise mit einer Videokamera und betont, dass sich diese von alltäglichen und in ‚Handyfilmqualität' festgehaltenen Ereignissen unterscheide:

> „Handyvideos finde ich ehrlich gesagt ein bisschen scheiße. […] Wenn ich richtig filmen würde, würde ich viel lieber mit einer richtigen Kamera oder so filmen. Wie mein Vater es gemacht hat, als wir in die USA gegangen sind. Dort hat er das zum Beispiel gemacht, als wir mit dem Wohnwagen gefahren sind und so. Dort hat er eigentlich die ganze Reise fotografiert und gefilmt. Eigentlich so etwas, wie professionell oder so gemacht. Das finde ich viel besser, als so ein Handyvideo."[28]

Anderseits betont sein Kollege, dass Handy und Videokameras „eigentlich das genau gleiche Material"[29] erzeugen würden – worauf ein dritter Gesprächspartner darauf verweist, dass die Konnotation einer Videokamera eine andere Situation erzeuge als wenn „nur" mit einem Handy gefilmt wird und dies sich auch auf Inhalt und Qualität der Filme auswirke:

> „…wenn jetzt jemand mit einer Kamera […] am Aufnehmen ist, haben die Leute auch viel mehr Respekt vor der Person, die mit der Kamera am Aufnehmen ist. Weil ja eben, der macht ein Video oder irgendwie so etwas, das er zeigen will. Aber wenn jetzt jemand mit dem Handy dort am Aufnehmen ist. Das ist, eben, das macht ja jeder […] Wenn jetzt ich jetzt zum Beispiel mit der normalen Kamera die Pinguine filmen würde oder so, richtig professionell. Dann würden vielleicht die Eltern den Kindern sagen, ‚hey, seid ein wenig ruhig, der ist am Filmen' oder ‚der macht irgendwas'."[30]

Die mit den technischen Geräten verbundenen unterschiedlichen Konnotationen und Machtverhältnisse verweisen darüber hinaus auch auf deren distinktive Funktion. Wenngleich Besitz und die Fähigkeit zum avancierten Umgang bei Handys hinter das Prestige teurer und technisch hochstehender Geräte wie (semi-)professioneller Filmkameras oder Fotoapparate zurückzufallen scheinen, haben sie eine wichtige Funktion für die Konstruktion und Kommunikation von sozialem Status. Dazu tragen Marke, Modell und das personalisierte Design der Geräte bei – aber auch die damit verbundenen technischen Möglichkeiten und die Fähigkeit, diese zu nutzen. So gut wie alle befragten Akteure sind im Besitz von teuren iPhone- und Samsung-Galaxy-Modellen. Dazu kommt, dass die Handys durch Artefakte wie Handyhüllen, Stickers, Schmuckanhänger (sogenannte ‚Charms') und Kopfhörer, aber auch durch die Individualisierung von Bildschirmhintergrund, Klingeltönen an zusätzlicher Bedeutung in Prozessen jugendkultureller In- und Exklusion gewinnen (Willett 2009: 218; Licoppe 2008;

---

[27] Dies deckt sich mit den Feststellungen von Gye (2007), Ito/Okabe (2006), Willett (2009), 213f.

[28] Gespräch mit E. B. (21 Jahre) am 30.01.2013.

[29] Gespräch mit S. L. (21 Jahre) am 30.01.2013.

[30] Gespräch mit L. P., (21 Jahre) am 30.01.2013.

Höflich 2011; Fortunati 2005). Diese Distinktionsmerkmale fallen jedoch hinter das soziale Prestige teurer und technisch hochstehender Geräte wie (semi-)professionelle Filmkameras oder Fotoapparate zurück.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Erstens ist das Filmen mit dem Handy im Vergleich zum Fotografieren offensichtlich eine neuere Kulturtechnik und noch nicht in dem Maße veralltäglicht wie die Produktion von Fotos. Dies erklärt auch die Tatsache, dass die Befragten signifikant mehr Fotos in ihren Handyarchiven haben als Filme. Zweitens wird deutlich, dass technische Geräte zwar Optionen – hier das Filmen mit dem Handy – bereitstellen können, die Akteure diese aber nicht zwangsläufig nutzen, sondern auf das bewährte *Fotoformat* oder drittens, je nach Situation, sogar auch *Vorgängertechniken wie die Fotokamera* zurückgreifen.

Archivieren und Teilen

Dass die technischen Möglichkeiten medienkonvergenter und schnittstellenfähiger Handys nur partiell und situativ genutzt werden, zeigt sich auch hinsichtlich des Archivierens und Teilens von Handyfilmen. Kaum einer der befragten Akteure gab an, seine oder ihre Filme auf Distributionsplattformen wie YouTube oder MyVideo upzuloaden. In diese Richtung weisen auch die Ergebnisse der schweizerischen JAMES-Studie 2012 und der ARD/ZDF-Onlinestudie 2010 und 2012, wonach dass das Web 2.0 nur für die wenigsten Jugendlichen ein „echtes Mitmach-Web“ darstellt, das aktiv mit Uploads bewirtschaftet wird (van Eimeren/Frees 2012: 364). So steuern nach Busemann und Gscheidle (2010: 362) lediglich 7 Prozent der deutschen Nutzer von Videoportalen aktiv Inhalte bei, und das auch nur sporadisch. Auch gemäß der JAMES-Studie 2012 ist das Uploaden von Fotos und Videos zwar die am häufigsten genannte Form der Produktion von Inhalten im Web 2.0. Aber nur 11 Prozent der befragten Jugendlichen zwischen 12 und 19 Jahren gaben an, täglich oder mehrmals pro Woche visuelle und audiovisuelle Inhalte hochzuladen. Smartphone-Nutzer stellen laut dieser Studie signifikant häufiger Fotos und Videos ins Internet als Nutzer herkömmlicher Mobiltelefone, wobei 14- bis 15-Jährigen häufiger Internetcontent erstellen als Vertreter anderer Altersgruppen. Signifikante Unterschiede bezüglich Geschlecht, Migrationshintergrund, sozioökonomischem Status und Wohnort wurden nicht festgestellt (Willemse et al. 2012: 31).

Aus dem von uns erhobenen Datenmaterial lassen sich erste Vermutungen bezüglich einer Differenzierung der Film*genres* anstellen, die auf Internetplattformen gestellt werden. Junge Männer, die sich und ihre Freunde beim Sport filmen (z.B. Snowboarden, Skifahren, Skateboarden) machen diese Videos häufig innerhalb ihrer Peergroups öffentlich. Dies ist bemerkenswert, weil ‚Sportfilme‘ das einzige Genre bilden, von dem dies durchgängig berichtet wird. Wenn sich die zumeist männlichen Jugendlichen beim Sport gegenseitig filmen, geht es laut Selbstaussagen zum einen darum, technische Fehler zu korrigieren, und zum anderen, besonders gelungene Aktionen (‚wins‘) zu dokumentieren. Diese zweite Variante wird zumeist via soziale Netzwerke (WhatsApp-Gruppen, Facebook-Gruppen) (teil-) öffentlich gemacht und mitunter auch auf YouTube geladen. Solche Befunde geben Hinweise auf Verschiebungen von Grenzen von Öffentlichkeit und Privatheit, sie zeigen aber auch sehr deutlich, dass sich diese Grenzen nicht einfach auflösen. Auffallend ist dabei, dass die Akteure sehr genau unterscheiden, wem sie welche Filme zugänglich machen und dass sie

ebenfalls darauf achten, dass ein auf YouTube publiziertes Video andere Kriterien zu erfüllen hat als eines, das nur in der eigenen Peergroup kursiert: Mehrfach wurde uns von aufwändigen Vorbereitungen und Bearbeitungen von (auch mit Digitalkameras aufgenommenen) im Netz veröffentlichten Sportvideos berichtet. Dazu gehören Überlegungen zur passenden Lokalität und zu Form und Stil der Inszenierung, die unter anderem durch Kleidung vermittelt wird – aber auch Nachbearbeitungen der Filme durch Schnitt und Musikunterlegung.[31]

Jugendliche nutzen die Möglichkeit, Filme von Handy zu Handy zu verschicken, nur partiell, wenn auch mit zunehmender Tendenz. Gemäß der JAMES-Studie verschicken lediglich 35 Prozent der Jugendlichen täglich oder mehrmals pro Woche Fotos und/oder Filme mit ihrem Handy (Willemse et al. 2012: 49). Der Großteil der Distribution visueller Medien durch Handys dürfte dabei Fotografien betreffen. Auch in unserer Feldforschung hat sich gezeigt, dass nur wenige Akteure ihre Filme verschicken. Eher werden diese auf einem Gerät gemeinsam angeschaut. Allerding hat sich dies bereits innerhalb der Laufzeit unserer Forschung durch die rasant zunehmende Nutzung der webbasierenden Instant-Messaging-Anwendung WhatsApp deutlich verändert.[32] Einige der Befragten gaben an, ad-hoc produzierte Handyfilme unmittelbar nach ihrer Entstehung in ‚ihren' WhatsApp-Gruppen zu verschicken und diese gegenseitig zu kommentieren: „Dann geht es schnell, der schickt es dem und das geht manchmal ein paar Stunden und dann weiß es jeder", so einer der Befragten.[33] Auch bezüglich des Archivierens der von ihnen selbst gedrehten Handyfilme lassen sich unterschiedliche Tendenzen feststellen. Der Großteil der von uns befragten Jugendlichen belässt die Filme auf dem Handy, weitaus weniger löschen sie nach einer Weile und ebenfalls eine Minderheit speichert die Filme auf dem Laptop oder bearbeitet sie sogar nach.

Zusammenfassend lässt sich auch an den Praktiken des Archivierens und Teilens zeigen, wie neue technische Möglichkeiten (die Kombination von Handyfilm, webfähigem Handy und Software) neue Handlungsoptionen und erweiterte Möglichkeiten der Konstruktion und Verhandlung von Alltag schaffen können, dies aber nicht per se in einer allgemeinen Veralltäglichung mündet.

Dokumentieren und Erinnern

Mehr als das Instant-Messaging von Ereignissen ist das audiovisuelle Festhalten zu Dokumentationszwecken aus Sicht der Akteure nach wie vor die wichtigste Funktion von Handyfilmen. Dies soll nachvollziehbar gemacht werden an einem Film (Abb. 7), der vor dem

---

[31] Vgl. das Gespräch mit K. A. (18 Jahre) am 11.07.2012; Gespräch mit D. J. (17 Jahre) am 30.01.2013. Vgl. auch Holfelder (2013).

[32] WhatsApp ermöglicht die (im Unterschied zu Bluetooth) ortsunabhängige Distribution von Nachrichten. Auch große Dateien können damit (im Unterschied zu E-Mail und MMS) problemlos verschickt werden. Im August 2012 wurden weltweit via WhatsApp täglich über zehn Milliarden Nachrichten verschickt, was einer zehnfachen Steigerung der Nutzungshäufigkeit innerhalb von zehn Monaten entspricht – mit steigender Tendenz, vgl. http://bgr.com/2012/08/23/whatsapp-stats-10-billion-messages (25.04.2013). Für die Schweiz besagt die JAMES-Studie 2012, dass WhatsApp (dicht gefolgt von der Facebook-App) die signifikant am meisten genutzte Smartphone-App darstellt, vgl. Willemse et al. (2012, 51).

[33] Gespräch mit J. G. (19 Jahre) am 30.01.2013.

Beginn eines Fußballspiels im Mailänder San Siro-Stadion aufgenommen wurde und eine Choreografie von organisierten Fans des italienischen Fußballclubs Inter Mailand zeigt.

Abb. 7: Filmstill 5

Quelle: Handyfilm von T. G. (19 Jahre). Zur Verfügung gestellt am 06.03.2012.

Gefilmt wurde anlässlich eines Besuchs des Mailänder Städte-Derbys. Der neunzehnjährige Produzent des Filmes berichtet, er habe die Choreografie aufgenommen, um sich später an das Fußballspiel zu erinnern und um den Film seinen Kollegen zeigen zu können.[34] Bildästhetisch entspricht der Film einer Reihe anderer Medienerzeugnisse, die Fanaktivitäten bei Fußballspielen dokumentieren. Es existiert eine Vielzahl an Websites von Fangruppierungen, die ihre Aktivitäten minutiös (fotografisch wie filmisch) dokumentieren.[35] Auch auf der Distributionsplattform YouTube sind ‚Stadionfilme', die oft mit dem Handy aufgenommen wurden, weit verbreitet. Während die systematisch geführten Archive im Kontext der Fanszene primär der Konstruktion einer kollektiven Identität sowie der Legitimation der Gruppierungen innerhalb der Szene dienen, geht es dem Produzenten des Stadionfilms darum, den ‚speziellen Moment' festzuhalten und zu dokumentieren. Die technische Qualität des Films ist dafür zweitrangig. Ähnliches lässt sich auch bezüglich des Filmens auf Konzerten sagen: Uns wurde mehrfach berichtet, man wisse, dass die Qualität von Film und Ton dem Filmobjekt nicht gerecht werde. Trotzdem wolle man die Atmosphäre einfangen und sie auf dem eigenen Gerät speichern. In diese Richtung führt auch der Kommentar eines Users, der mit dem Handy eine Choreografie gefilmt und auf YouTube publiziert hat: „Scheiß-Quali aber kann ich nix dran ändern, außer ich kauf mir ein neues Handy."[36]

Mittels des Dokumentierens in Handyfilmen und ihre Materialisierung im filmischen Artefakt können Ereignisse über ihren ursprünglichen räumlichen, zeitlichen und sozialen Kontext

---

[34] Gespräch mit T. I. (19 Jahre) am 05.03.2012.

[35] Seit den Anfängen organisierter Fanaktivitäten in den 1960er Jahren hat sich deren visuelle Dokumentation als szenenspezifisches (und z.T. auch als massenmediales) Motiv etabliert. Aus heutiger Sicht befördern neben der Verfügbarkeit und der Mobilität digitaler Endgeräte mit Foto- und Filmfunktion auch die Distributionsmöglichkeiten des Webs 2.0 die Verbreitung und Etablierung dieses Motivs.

[36] http://www.youtube.com/watch?v=KaZe2RIwAwQ (25.04.2013).

hinaus festgehalten, verfügbar und verhandelbar gemacht werden. Die Praxis des Dokumentierens ist dabei eng verknüpft mit Aspekten des individuellen Erinnerns. In der Lesart der Akteure heisst das: Ich dokumentiere etwas, um mich später daran erinnern zu können. Die allgegenwärtige Verfügbarkeit von Kamerahandys hat auch die Möglichkeiten zur Erinnerungsarbeit quantitativ erheblich intensiviert. Dadurch, dass praktisch *alles* und *immer* filmisch dokumentiert werden kann, werden jedoch immer mehr Anlässe *durch das Filmen selbst* ‚erinnerungswürdig'. Die Identifizierung und filmische Würdigung von als ‚besonders' erachteten Momenten wird dabei fast zur inflationären Geste und lässt sich als Praktik beschreiben, nahezu pausenlos eine Gegenwelt zum vermeintlichen Trott des reglementierten Alltags zu konstruieren.

Entsprechend stellt sich die Frage, ob mit der Chiffre ‚Erinnern' im Kontext des Handyfilmens wirklich ausschließlich gemeint ist, etwas festzuhalten, um es in Besitz zu nehmen, es aufzubewahren, bei Gelegenheit hervorzuholen und sich durch das Erinnern seiner Selbst und seiner Biografie zu versichern. Wir tendieren eher zu einer Interpretation, in der Handyfilme – und insbesondere die Handlung des Filmens – bei Jugendlichen primär der Herstellung von Sozialität und sozialem Status dienen: Nicht im retrospektiven Blick auf Vergangenes, sondern im zeitnahen Teilen und Verhandeln von Erfahrungen innerhalb jugendlicher Peergroups. Darauf verweist Rebekkah Willett, wenn sie schreibt:

> „we can see that the affordance of sending video straight to another phone or to a website from any location for immediate viewing is resulting in video that is less about constructing a memory of a particular occasion, as with a camcorder video of a wedding or a birthday party, and more about capturing particular moments of life as they happen, for immediate and passing viewing" (Willett 2009: 217).

Die Medienwissenschaftlerin José van Dijck bringt diesen Gedankengang folgendermaßen auf den Punkt: "a younger generation seems to increasingly use digital cameras for 'live' communication instead of storing pictures of ‚life'" (van Dijck 2008: 58). Dies deckt sich mit einer unserer Vermutungen: Die Tatsache, dass die meisten Handyfilme nur im Handyfilmarchiv der Akteure verbleiben und nicht auf anderen Speichermedien archiviert werden, ist ein Hinweis darauf, dass Handyfilme mehr noch als herkömmliche Bildmedien relativ zeitnah und direkt in soziale Interaktionen integriert und weniger aus der Retrospektive betrachtet werden.

Handyfilme und Sozialität

Der besprochene Stadionfilm legt den Schluss nahe, dass nicht nur zum Zweck des individuellen Erinnerns gefilmt wird, sondern dass Partizipation und die Herstellung von Sozialität durch die geteilte Rezeption des Filmes eine wesentliche Rolle spielen. Susan Sontags pessimistische Analyse, wonach die Funktion der Fotografie nicht nur in der „Beglaubigung von Erfahrung", sondern auch in der Form der „Verweigerung von Erfahrung" liegt, trifft hier nur bedingt zu. Bezüglich der Amateur-, insbesondere der Urlaubsfotografie mag es nicht abwegig sein zu behaupten, die fotografische Praxis beschränke sich darauf, Erfahrungen „in ein Abbild, ein Souvenir" entsprechend der bürgerlichen Ikonografie des Reisens zu verwandeln (Sontag 1978: 15). Eine entscheidende Funktion des Filmens mit dem

Handy liegt aber gerade darin, das „Souvenir“ innerhalb der Peergroup zu re-aktualisieren und aus einer singulären historischen eine geteilte, aktuelle Erfahrung zu machen.[37] Das gemeinsame Schauen des Films in der Peergroup ermöglicht es, dass die gefilmte Situation (erneut) zu einer bedeutsamen Erfahrung wird. Für den jungen Fussballfan ist es wichtig, den Film seinen Kollegen zeigen zu können. Der Handyfilm ist dabei mehr als nur ein Medium der individuellen Erinnerung, er ist Ausgangspunkt für die Konstruktion und Verhandlung einer sozialen Position innerhalb der Peergroup.

Der filmende Akteur ist selbst nicht Teil der aktiven Fanszene, sondern extra wegen des prestigeträchtigen Spiels nach Mailand gereist. Jedoch lässt ihn das Filmen der Choreografie an den Aktivitäten der organisierten Fanszene partizipieren und diese in seinen Identitätsentwurf integrieren. Für diese Intention ist die technische Qualität des Films nur zweitrangig. Wichtiger ist, dass die ‚richtigen‘ Bildinhalte, die richtigen Codes abgebildet sind, die den ProduzentInnen die Anerkennung durch die Peergroup sichern und ihm helfen, seinen sozialen Status als Insider zu festigen. Mit Blick auf die disparaten Bildinhalte und zufälligen Bildästhetiken der von uns erhobenen Filme kann allerdings behauptet werden, dass solche ‚Regeln‘ zur Bewertung von Handyfilmen noch nicht ausreichend geklärt sind. Dies mag damit zu tun haben, dass die filmische Situation nur schwer kontrollierbar ist und die Darstellung der Bildinhalte nur eingeschränkt mitgestaltet werden kann. Aber auch damit, dass Handyfilme ein neues Medienformat sind und die Konventionen seiner Herstellung und Rezeption noch stärker ausgehandelt werden müssen, als dies bezüglich der Fotografie der Fall ist. Ableitbar ist dies auch davon, dass die Befragten das Vorhandensein bestimmter Bildsprachen (eines Styles) in spezifischen jugend- und subkulturellen Kontexten negieren.

Dies markiert einen wesentlichen Unterschied zur fotografischen Praxis, in der jugendkulturelle Akteure sowohl Inhalt und Ästhetik als hochgradig codiert wahrnehmen und bewerten. Gerade hinsichtlich der Darstellung des Körpers herrscht anscheinend Übereinkunft zwischen den Akteuren jugendkultureller Szenen, was ein ‚gutes Bild‘ und eine ‚richtige Pose‘ ist (Ritter 2010: 106) und wann sich „Brüche zwischen den einzelnen ‚Sinneinheiten‘ des Bildes“ zeigen (Astheimer 2010: 184). Ebenso weisen Aussagen bezüglich der oben diskutierten Frage nach dem Zusammenhang von Motiv und Bildformat darauf hin, dass die (neuen) Praktiken des Handy*filmens* – auch gegenüber den formalen und ästhetischen Konventionen (Handy)Fotografie – noch nicht etabliert sind.

4 Schlussbetrachtung

Die obigen Überlegungen sollten die Verwobenheit von technischem Gerät Handykamera, filmischem Artefakt und handelnden Akteuren aufzeigen. Festgestellt wurde dabei, dass unter der Prämisse des ‚Dokumentierens‘ im Filmen und Gefilmt-Werden immer auch eine *Selbst*dokumentation stattfindet. Diese Funktion wird besonders bei Filmen deutlich, in denen nicht *angetroffene* Situationen gefilmt werden, sondern die Akteure Situationen *herstellen* und bewusst vor der Kamera posieren und sich inszenieren. Das Filmen und das Gefilmt-Werden selbst, aber auch die nachfolgende geteilte Rezeption der Filme sind Bestandteile des sozialen Handelns. Die soziale Situation und ihre Dokumentation sind unmittelbar miteinander

[37] Vgl. hierzu z.B. Ziehe (2010), die dezidiert auf soziale Funktionen von Fotografien hinweist sowie grundlegend Bourdieu et al. (2006).

verkoppelt. Filmen und gefilmt zu werden – oftmals als Teil einer gemeinsamen Aktivität – gibt den Akteuren in mancher Hinsicht neue Möglichkeiten an die Hand, sich im Spiel wechselnder sozialer Bezüge und Teil-Identitäten zu verorten.

Dokumentation und Erinnerung, soziale Interaktion, gemeinsames Handeln und Erleben sowie die Aneignung von Räumen und Diskursen werden durch das Filmen und Gefilmt-werden nicht nur in veränderter, sondern auch in intensivierter Form möglich. Wie digitale Fotografien sind auch Handyfilme ein Faktor der Binnenkommunikation von Jugendlichen, die zunehmend als Erweiterung von mündlichen und schriftlichen Kommunikationsformen eingesetzt werden. Man zeigt sich Filme auf dem Handydisplay oder verschickt sie mit WhatsApp – oft ohne erklärende Worte. Zugleich erleichtert es die Verwandtschaft von Handyfilmen zu anderen Bewegtbildmedien, Referenzen aus Film, Video- und Webclip (und aus anderen Handyfilmen) für das eigene Identitätsmanagement fruchtbar zu machen. Insofern stellen Handyfilme eine Alternative zur Fotografie dar, um das eigene ‚In-der-Welt-Sein' über die Raum- und Zeit-Erfahrung des fotografischen Moments hinaus als Bewegung und Kontinuität wahrzunehmen.

Zum Schluss sei hier nochmals auf die eingangs zitierte Passage von Francis Ford Coppola verwiesen und dessen Hoffnung, dass nun „die Leute, die normalerweise keine Filme machen, plötzlich welche drehen". Tatsächlich zeichnet sich ab, dass sich mit audiovisuellen Medien verbundene Praktiken und Bedeutungen seit dem Aufkommen des technischen Geräts Handykamera deutlich erweitert haben. Dass diese nun nicht nur das System der Kunst sondern auch den Alltag betreffen, müsste auch im Sinne von Coppolas Forderung nach einer Demokratisierung der Bewegtbildmedien sein. Ob dadurch jedoch künstlerische Praktiken Eingang in die jugendkulturelle Alltagskommunikation finden ist zu bezweifeln, zumal die befragten Akteure Handyfilme dezidiert von Artefakten unterschieden haben, die sie als ‚Kunst' verstehen. Typisch für den von Reckwitz beschriebenen „ästhetischen Kapitalismus" geht es im gegenwärtigen Umgang mit Handyfilmen mehr um die „ästhetische Mobilisierung der Subjekte und des Sozialen" (Reckwitz 2012: 326) durch die Herstellung von Zeichen und Affekten als um Experimente und Grenzverletzungen, die das kreative vom künstlerischen Tun unterscheiden. Nicht alleine der filmende Akteur, seine Könner- und Autorenschaft stehen dabei im Zentrum, sondern das Zusammenspiel von Akteur, Gerät und filmischem Artefakt. In dieser Verknüpfung, in der Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen eignen sich die Akteure ebenso technische Kompetenzen an wie das Medienformat Film und die Alltagswelt, in der sie leben. Deren wechselseitige Durchdringung analytisch zugänglich zu machen, wäre die hoffnungsvolle Aufgabe einer medienweltlichen Ethnografie.

Literatur

Astheimer, J., 2010: Doku-Glamour. (Semi-)Professionelle Nightlife-Fotografie und ihre Inszenierungen. S. 163-210 in: K. Neumann-Braun & J. Astheimer (Hrsg.): Doku-Glamour im Web 2.0. Party-Portale und ihre Bildwelten. Baden-Baden: Nomos.

Auer, P., 2003: ‚Türkenslang': Ein jugendsprachlicher Ethnolekt des Deutschen und seine Transformationen. S. 255-264 in: A. Häcki-Buhofer (Hrsg.), Spracherwerb und Lebensalter. Tübingen: Francke.

Bachmann, G. & A. Wittel, 2006: Medienethnographie. S. 183-219 in: R. Ayaß & J.R. Bergmann: Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek: Rowohlt.

Bausinger, H., 1981: Technik im Alltag: Etappen der Aneignung. Zeitschrift für Volkskunde 77: 227-242.

Bourdieu, P. et al., 2006: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt (Neuauflage von 1981).

Buckingham, D., 2009: Speaking Back? In Search of the Citizen Journalist. S. 93-114 in: Ders. & R. Willett (Hrsg.), Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Busemann, K. & Ch. Gscheidle, 2010: Web2.0: Nutzung steigt – Interesse an aktiver Teilhabe sinkt. Ergebnisse der ARD/ZDF-Onlinestudie 2010. Media Perspektiven, Vol. 7–8: 359-368, http://www.media-perspektiven.de/uploads/tx_mppublications/07-08-2010_Busemann.pdf (25.04. 2013).

Dürscheid, Ch., 2005: Syntaktische Tendenzen im heutigen Deutsch. Zeitschrift für germanistische Linguistik 31, 327-342.

Dürscheid, Ch. & J. Spitzmüller, 2006: Jugendlicher Sprachgebrauch in der Deutschschweiz. Eine Zwischenbilanz. S. 13-48 in: Dies. (Hrsg.): Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.

Fortunati, L., 2005: Der menschliche Körper, Mode und Mobiltelefone. S. 223-248 in: J. R. Höflich & J. Gebhardt (Hrsg.): Mobile Kommunikation. Perspektiven und Forschungsfelder. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Gye, L., 2007: Picture This: the Impact of Mobile Camera Phones on Personal Camera Phones on Personal Photographic Practices. Journal of Media & Cultural Studies 21: 279-288.

Hägele, U., 2001: Fotolore. Überlegungen zur visuellen Methode in der Volkskunde. S. 306-337 in: K. Eisch & M. Hamm (Hrsg.), Die Poesie des Feldes: Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde e.V.

Hattendorf, M., 1994: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz: Oelschläger.

Hengartner, T., 1998: Telephon und Alltag. Strategien der Aneignung und des Umgangs mit der Telephonie. S. 245-262 in: Ders. & J. Rolshoven (Hrsg.), Technik – Kultur. Formen der Veralltäglichung von Technik – Technisches im Alltag. Zürich: Chronos.

Hepp, A., 2011: Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten. Wiesbaden: VS Verlag.

Hickethier, K., 1991: Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. S. 421-447 in: Ders. & S. Zielinski (Hrsg.), Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin: Spiess.

Hilgers, J., 2011: Inszenierte und dokumentierte Gewalt Jugendlicher: Eine qualitative Untersuchung von ‚Happy slapping'-Phänomenen. Wiesbaden: VS Verlag.

Höflich, J.R., 2011: Mobile Kommunikation im Kontext. Studien zur Nutzung des Mobiltelefons im öffentlichen Raum. Frankfurt am Main, Berlin u.a.: Peter Lang.

Holfelder, U., 2013: Handy – Filme(n) – Arbeit. Handyfilme als Ausdruck und Instrument der Entgrenzung von Arbeit. S. 59-71 in: M. Seifert (Hrsg.), Die mentale Seite der Ökonomie. Gefühl und Empathie im Arbeitsleben. Dresden: w.e.b. Universitätsverlag und Buchhandel Eckhard Richter & Co. OHG (im Druck).

Holfelder, U., Ch. Ritter, 2013: Handyfilme – künstlerische und ethnographische Zugänge zu Repräsentationen jugendlicher Alltagswelten. Ein transdisziplinäres Experiment. S. 292-301 in: J. Reinhard, Ch. Marchetti, B. Tschofen & C. Weith (Hrsg.), Kultur_Kultur. Denken, Forschen, Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011. Münster: Waxmann.

Honer, A., 2011: Bausteine zu einer lebensweltlichen Wissenssoziologie. S. 11-26 in: Dies.: Kleine Leiblichkeiten. Erkundungen in Lebenswelten. Wiesbaden: VS Verlag.

Humm, J., 2013: Verhandelt wird: Jugendliche und ihr Umgang mit Handyvideos. in: T. Hengartner & U. Holfelder (Hrsg.), Handyfilme. Werkstücke Band 5. Zürich: Texte aus dem Institut für Populäre Kulturen (im Druck).

Husserl, E., 1954: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Den Haag: Nijhoff.

Ito, M. & D. Okabe, 2006: Everyday Contexts of Camera Phone Use: Steps Toward Techno-Social Ethnographic Frameworks. S. 79-102 in: J. R. Höflich & M. Hartmann (Hrsg.): Mobile Communication in Everyday Life: Ethnographic Views, Observations und Reflections. Berlin: Frank & Timme.

Köstlin. K., 1995: Photographierte Erinnerung? Anmerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. S. 395-410 in: U. Brunold-Bigler & H. Bausinger: Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. Bern: Peter Lang.

Koskinen, I., 2005: Seeing with Mobile Images. Towards Perpetual Visual Contact. S. 339-347 in: K. Nyíri (Hrsg.), A Sense of Place. The Global and the Local in Mobile Communication. Wien: Passagen.

Kümmel, A., L. Scholz & E. Schumacher, 2004: Vorwort der Herausgeber. S. 7-9 in: Einführung in die Geschichte der Medien. Paderborn: Fink.

Latour, B., 2002: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Fischer.

Licoppe, C., 2008, The Mobile Phone's Ring. S. 139-152 in: J.E. Katz (Hrsg.): Handbook of Mobile Communication Studies. Cambridge, London: MIT Press.

Muri, G. & S. Friederich, 2009: Stadt(t)räume – Alltagsräume? Jugendkulturen zwischen geplanter und gelebter Urbanität. Wiesbaden: VS Verlag.

Posner, R., 1986: Zur Systematik der Beschreibung verbaler und nonverbaler Kommunikation. Semiotik als Propädeutik der Medienanalyse. S. 293-297 in: H.-G. Bosshardt (Hrsg.), Perspektiven auf Sprache. Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hörmann. Berlin: de Gruyter.

Reckwitz, A., 2012: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.

Reuter, O. M., 2009: Mobile Bilder. Kinder und Jugendliche fotografieren und filmen mit dem Handy. München: kopaed.

Reuter, O.M., M. Stimpfle (o.J.): Mobile Bilder III: Kleine empirische Studie zur Produktion von Filmen mit dem Handy durch Jugendliche. http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/files/1221/mobile_bilder_III.pdf (27.08.2013).

Richard, B., J, Grünwald & M. Recht, 2008: Happy Slapping: Medien- und bildanalytische Sicht eines aktuellen Phänomens. S. 72-85 in: H. Scheithauer, T. Hayer & K. Niebank (Hrsg.), Problemverhalten und Gewalt im Jugendalter. Erscheinungsformen, Entstehungsbedingungen und Möglichkeiten der Prävention. Stuttgart: Kohlhammer.

Ritter, Ch., 2010: Visuelle Rhetorik im transkulturellen Raum. Bildgebrauch und Bildtypen. S. 97-127 in: Ders., G. Muri & B. Rogger (Hrsg.): Magische Ambivalenz. Visualität und Identität im transkulturellen Raum. Zürich, Berlin: diaphanes.

Robertz, F.J., 2010: Jugendgewalt 2.0. Über Cyberbullying und Happy Slapping. S. 71-78 in: Ders. (Hrsg.), Orte der Wirklichkeit. Über Gefahren in medialen Lebenswelten Jugendlicher; Killerspiele, Happy Slapping, Cyberbullying, Cyberstalking, Computerspielsucht ... Medienkompetenz steigern. Heidelberg: Springer.

Schmid, S., 2010: Segmental features of Swiss German ethnolects. S. 69-72 in: S. Calamai, Ch. Celata & L. Ciucci (Hrsg.): Proceedings of ‚Sociophonetics, at the crossroads of speech variation, processing and communication‘, Pisa, December 14th-15th, 2010. Pisa: Edizioni della Scuola Normale Superiore.

Schmid. S., F. Tissot & E. Galliker, 2010: „S Beschte wos je hets gits“ – oder wenn sich Schweizerdeutsch und Migrationssprachen treffen. SchweizerDeutsch. Zeitschrift für Sprache in der deutschen Schweiz 18. http://www.zeitschriftschweizerdeutsch.ch/img/files/SwD_1-2010_web.pdf (25.04.2013).

Schütz, A. & T. Luckmann, 1975: Strukturen der Lebenswelt. Darmstadt: Luchterhand (Neuauflage: Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979).

Sontag, S., 1978: Über Fotografie. München, Wien: Hanser.

Sponsel, D.D. & J. Sebening, 2009: Authentizität in fiktionalen und nonfiktionalen Filmen. Kriterien zu Wirklichkeitsanordnungen im filmischen Raum. S. 99-107 in: L. Bader Egloff et al. (Hrsg.): Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm. Zürich: Zürcher Hochschule der Künste.

Starl, T., 2009: Die Inszenierung des Privaten. Knipserfotos auf Postkarten. Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 29: 11-20.

Starl, T., 2012: Kritik der Fotografie. Marburg: Jonas.

Tissot, F., S. Schmid & E. Galliker, 2011: Ethnolektales Schweizerdeutsch Soziophonetische und morphosyntaktische Merkmale sowie ihre dynamische Verwendung in ethnolektalen Sprechweisen. 319-344 in: E. Glaser, E. J. Schmidt, & N. Frey, 2011 (Hrsg.), Dynamik des Dialekts – Wandel und Variation. Akten des 3. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Dialektologie des Deutschen (IGDD): Stuttgart: Franz Steiner.

Tröhler, M., 2004: „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation." Montage/av, 13/2: 149-169. http://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf (25.04.2013).

van Dijck, J., 2008: Digital photography: communication, identity, memory. Visual Communication 7: 57-76.

van Eimeren, B. & B. Frees, 2012: 76 Prozent der Deutschen online – neue Nutzungssituationen durch mobile Endgeräte. Ergebnisse der ARD/ZDF-Onlinestudie 2012. Media Perspektiven, Vol. 7-8: 362-379. http://www.ard-zdf-onlinestudie.de/fileadmin/Online12/0708-2012_Eimeren_Frees.pdf (27.08.2013).

Willemse, I., G. Waller, D. Süss, S. Genner & A.-L. Huber, 2012: JAMES – Jugend, Aktivitäten, Medien – Erhebung Schweiz. Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Zürich. http://www.swisscom.ch/dam/swisscom/de/ghq/verantwortung/documents/Ergebnisbericht_JAMES_2012.pdf (25.04.2013).

Willett, R., 2009: Always on: Camera Phones, Video Production and Identity. S. 210-229 in: D. Buckingham & Dies. (Hrsg.), Video Cultures. Media Technology and Everyday Creativity. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Ziehe, I., 2010: „Der Steiger steht am Apparat und knipst." Zur Darstellung von Arbeit in privaten Fotografien. S. 97-114 in: W. Hesse, C. Schindler & M. Seifert (Hrsg.): Produktion und Reproduktion – Arbeit und Fotografie. Tagung im Westfälischen Textilmuseum Crimmitschau, 24. und 25. April 2009. Dresden: Thelem.

Kontakt zu den Autoren:

Dr. Ute Holfelder

Universität Zürich
Institut für Populäre Kulturen
Affolternstrasse 56
CH - 8050 Zürich

u.holfelder[at]googlemail.com

Christian Ritter

Zürcher Hochschule der Künste
Institut für Theorie
Postfach
CH - 8031 Zürich

ritter.ch[at]gmail.com

Bitte diesen Artikel wie folgt zitieren:

Holfelder, Ute / Ritter, Christian (2013): Filmen im Alltag. Handyfilme in der Perspektive einer medienweltlichen Ethnografie. In: kommunikation@gesellschaft, www.kommunikation-gesellschaft.de, Jg. 14, Beitrag 2. Online-Publikation: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-361878