

Matthias Thiele

Die ambulante Aufzeichnungsszene

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2467>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thiele, Matthias: Die ambulante Aufzeichnungsszene. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 3: Aufzeichnen, Jg. 2 (2010), Nr. 2, S. 84–93. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2467>.

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 a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All 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 conditions of use stated above.

DIE AMBULANTE AUFZEICHNUNGSSZENE

Die folgenden, am Schreibtisch entstandenen Aufzeichnungen sind Vorarbeiten. Das heißt, sie haben die Phase des haltlosen Akkumulierens von Gelesenem, Gehörtem, Beobachtetem, Zugefallenem, Gedachtem und Reflektiertem zwar bereits überschritten, den Status des Kompletten, Systematisierten und Feststehenden allerdings noch nicht erreicht – Glück des Unfertigen, des Kombinierens, Vermischens und des Werdens. Sie sind schwebendes Resultat, der Zwischenstand eines fortlaufenden Prozesses des Abschreibens und Umschreibens, des Wiederholens und Verwerfens, des Hinzufügens und Weglassens, des Umstellens und Entwerfens. Ihr Gegenstand wiederum ist dem Stadium des Erschreibens durch Umschrift und Abschrift vorgelagert, wird der Beitrag doch vorzugsweise um die alltägliche Praxis des Notierens beziehungsweise den medialen Akt des Aufzeichnens unterwegs – als Außenaktivität – kreisen.

I.

Eine gewichtige Grundlage massenmedialer Produktion bildet die «Notatio», der «Aufzeichnungsakt», dem es Roland Barthes zufolge um das Auflösen und Festhalten von höchst flüchtigen Realitätspartikeln, einem «Span des Gegenwärtigen»¹ geht. Diese Möglichkeitsbedingung der Medien drängt durch das etablierte Bildmotiv des Massenkristalls Pressekonferenz – durch den obligatorischen Blick auf die jagdmeuteartige Bereitschaft der Journalisten, O-Töne, Schlagworte, bekräftigende oder entlarvende Mimik sowie Gesten aufzuschnappen und einzufangen – zumindest im Nachrichtensektor täglich zum Sichtbaren.² Ein eindrückliches Beispiel hierfür stellt das am 7. August 2009 in der *New York Times* abgedruckte Foto von Jim Lo Scalzo dar, das eine Aufsicht auf ein von demokratischen Senatoren initiiertes Pressegespräch zu den von *right-wing*-Gruppierungen provozierten Tumulten gegen die *health care*-Vorschläge

¹ Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008, 152.

² Vgl. zu Massenkristall und (jagd-)Meute Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/M. (Fischer) 1980, 79–81, 106–108.

der Obama-Administration darbietet (Abb. 1). Zum erhöhten Standpunkt wie zur redaktionellen Auswahl der Fotografie haben gewiss die zahlreichen, verstreut auf dem Beistelltisch liegenden, digitalen Tonaufnahmegeräte entscheidend beigetragen. Darüber hinaus führt das Bild verschiedene Aufzeichnungsmedien und -praktiken der Reporter vor Augen: Unter den Minirecordern mit eingebauten Mikrofonen befinden sich zwei größere, tragbare Aufnahmegeräte mit externen Richtmikrofonen. Eines der beiden Geräte befindet sich auf dem Tisch, das andere liegt auf den Schenkeln einer Journalistin, die mittels Kopfhörer die Tonaufzeichnung kontrolliert und aussteuert. Hin-

zu kommen die auf die Politiker gerichteten Fotoapparate samt pirschender, sprunghafter und schnappender Fotogeste ihrer Operatoren.³ Da Camcorder fehlen, kann vermutet werden, dass Videokameras zu dieser Pressekonferenz nicht zugelassen waren, wofür auch das Sitzarrangement spricht, das telegenen Ansprüchen kaum genügt. Die mit Stift und Blatt ausgeübte Praxis handschriftlichen Notierens, die links und rechts im Bildvordergrund zu sehen ist, dient schließlich der fotografischen Aufzeichnung als Rahmung beziehungsweise visuelle Klammer. Die hervorgehobenen Details verdeutlichen, dass die mediopolitische Aufzeichnungsszene auf portablen Medien basiert, dass Lo Scalzos Fotografie selbst und ihre interne Gegenständlichkeit die Portabilität von Medientechnik fraglos zur Voraussetzung hat.

Jenseits dieses gängigen, fest in den Nachrichtenmedien verankerten Bildmotivs vollzieht sich die Mehrzahl der elementaren, grundlegenden Aufzeichnungsakte der massenmedialen Produktion in der Regel aber ungesehen und unbemerkt. So ist im Bereich der Film- und Fernsehserienproduktion zum Beispiel die Funktion des *location scouts* für die Logistik und den ästhetischen Look zwar von entscheidender Bedeutung, das Dokumentations- und Aufzeichnungsverfahren der Drehortsuche mit Kompaktkamera, Stift, Notizblock, Uhr, Kompass und inzwischen sicherlich auch mit Smartphone und Google Earth rückt allerdings äußerst selten ins Licht medialer Aufmerksamkeit. Der portable Medienverbund des *location scouts* ermöglicht zugleich, die räumlichen Gegebenheiten fotografisch zu erfassen, die Himmelsrichtung zu bestimmen und die Uhrzeit des Schnappschusses zu notieren, so dass sich für die Planung ein Datensatz ergibt, der Rückschlüsse auf die sich verändernden Lichtverhältnisse zulässt. Protokolliert werden zudem die technische und soziale Infrastruktur, die Besonderheiten sowie die potenziellen Stör- und Widerstandsquellen vor Ort, um später ein reibungsloses Drehen zu gewährleisten.⁴



Abb. 1 Jim Lo Scalzo, *New York Times*, 7. August 2009

³ Vgl. zur Geste des Fotografierens Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen (European Photography) 1989, 31–37.

⁴ Vgl. David C. Denison, *As Seen on TV*, New York (Fireside) 1992, 92–98.

II.

Was die beiden Beispiele ausleuchten, ist das ambulante Moment im Prozess der Mobilmachung von Aufzeichnungen, den Bruno Latour als «generelle Mobilisierung der Welt»⁵ bezeichnet und zu deren Effekten gerade auch die Massenmedien und die spannungsvollen und friktionsreichen Medienkulturationen der «mobile privatisation»⁶ und «privatised mobility»⁷ zu zählen wären. Während sich Latour mit dem Konzept der *immutable mobiles* jedoch im Hinblick auf die «großen Effekte von Wissenschaft und Technik»⁸ vorrangig für die Intensivierung der Konstanz, Mobilität, Zirkulation, Akkumulation und Kombination von Zeichen beziehungsweise Inskriptionen interessiert, soll hier alleine die «Mikrotechnik der Notation»,⁹ der mobile, ephemere Aufzeichnungsakt selbst betrachtet werden. Ein Aspekt der bei Latour durchaus präsent ist, wenn er den Weltumsegler und Geografen Jean-François de La Pérouse mit Notizbuch und Stift am Strand eines unbekanntes Landgebiets im Ostpazifik unter Chinesen imaginiert, den kartografischen Akt szenografisch als zweifache Transformation (von einer Zeichnung in Sand zu einer Karte auf Papier) detailliert ausmalt und die mobile Schreib- beziehungsweise Aufzeichnungsszene sogar mit einer fotografischen Abbildung eines Reisezeichenetuis von 1778 versieht.¹⁰ Dennoch bleibt das ambulante Moment innerhalb seiner Forschungsstrategie der «Deflation», die sich der «Handwerkskunst des Schreibens und der Visualisierung» zuwendet, um «aus dem Wenigsten das Meiste zu machen»¹¹, sonderbar randständig, was möglicherweise mit auf die komplexe, höchst flüchtige und eben kaum konstante Medienpraxis zurückzuführen ist, die als Aktivität und im Vollzug – «Bild einer einzigen, fließenden Geste»¹² – nur schwer festzuhalten und zu rekonstruieren ist.

III.

Die Mannigfaltigkeit der medialen Realisierungsformen des Ambulanten soll im Folgenden durch ein allgemeines Modell mobilen Aufzeichnens der Analyse zugeführt werden. Hierbei wird es vorrangig um das Verbindende der verschiedenen ambulanten Medienpraktiken gehen, um eine Basis für Vergleiche zu gewinnen, durch die dann später, an anderem Ort, das Trennende in den Blick genommen werden kann – das spezifisch Mediale, historisch Variable und prozessual Singuläre des Hand- und Ortzeichnens, des handschriftlichen Notierens fern vom Schreibtisch, der Momentfotografie, des mobilen Filmens und videografischen Aufzeichnens und der Schallaufnahme unterwegs. Ausgangspunkt der Modellierung ist das Konzept der Schreibszenen, mit dem die Literaturwissenschaft die Aktivität des Schreibens jenseits der klassischen Instanzen <Text>, <Autor> und <Werk> zu bestimmen sucht.¹³ Als Akt und Prozess wird das Schreiben von Rüdiger Campe und im Anschluss an diesen von Martin Stingelin als ein entschieden heterogenes, nicht-stabiles Ensemble aus den Faktoren

⁵ Bruno Latour, Die Logistik der *immutable mobiles*, in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld (transcript) 2009, 111–144.

⁶ Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, London, New York (Routledge) 2003, 19–21.

⁷ Lynn Spiegel, *Portable TV: studies in domestic space travels*, in: John Fullerton, Jan Olsson (Hg.), *Allegories of Communication: Intermedial concerns from cinema to the digital*, Rom (John Libbey Publishing) 2004, 55–80.

⁸ Bruno Latour, *Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente*, in: Andrea Belliger, David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld (transcript) 2006, 259–307, 261.

⁹ Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 153.

¹⁰ Latour, *Die Logistik*, 111–118.

¹¹ Latour, *Drawing Things Together*, 261.

¹² Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 153.

¹³ Vgl. Gerhard Neumann, *Schreiben und Edieren*, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg im Breisgau (Rombach Verlag) 1999, 401–426, 421.

Sprache (Semantik), Instrumentalität (Technologie) und Geste (Körperlichkeit) aufgefasst.¹⁴ Im konkreten Schreibvorgang verschränken sich diese drei Faktoren unauflösbar ineinander, wobei sich ihr generatives Zusammenspiel in Szene setzt und als eine mehr oder weniger komplexe Inszenierung wahrgenommen wird. Dies kann sehr gut das «Schreibstunden»-Kapitel in den *Traurigen Tropen* von Claude Lévi-Strauss veranschaulichen,¹⁵ in dem eine Komödie um «Schrift und Betrug»¹⁶ in drei Akten erzählt wird. Im ersten ahmen die Nambikwara mit Papier und Bleistiften, die sie als Geschenke erhalten haben, das Schreiben im Feld nach: «[S]ie schrieben, oder genauer, sie versuchten, ihren Bleistift in derselben Weise zu benutzen wie ich, also der einzigen, die sie sich vorstellen konnten».¹⁷ Im zweiten Akt imitiert der Häuptling den Gebrauch des ethnographischen Schreibgeräts, indem er als Informant mit Bleistift in einen Notizblock Wellenlinien zeichnet, die er dem Erzähler zum Entziffern weiterreicht, als besäßen seine «Kritzeleien einen Sinn»,¹⁸ der durch mündliche Kommentierung auch prompt nachgeliefert wird. Der dritte Akt schließlich schildert einen Tausch zwischen Nambikwara und dem Ethnologen, der vom Häuptling durch ein mit verschnörkelten Linien beschriftetes Papier kontrolliert wird, indem er vorgibt, dem Schriftstück entnehmen zu können, welche Gegenstände jeweils auszutauschen seien.¹⁹ Die Mimikry der Schriftbeherrschung, der Kulturtechniken des Schreibens und Lesens, sowie der Zeichenoperation des Auflistens²⁰ verdeutlicht die theatrale Rahmung, die mit der Praxis des Schreibens beziehungsweise dem Akt des Aufzeichnens stets einhergeht und die sowohl das Nachspielen als auch (Vor-)Bilder und Rekonstruktionen alltäglichen, literarischen und wissenschaftlichen Schreibens ermöglicht und deshalb zu dem spezifischeren Begriff der Schreibszene einlädt.

In genealogischer Perspektive werden die drei Faktoren – Technologie, Geste und Semantik – darüber hinaus auch in dem Sinne zu konstitutiven Elementen, dass sie als Quellen von Widerständen betrachtet werden, die sich gegen die technischen, körperlich-handwerklichen und geistigen Handgreiflichkeiten der Schrift sträuben und im Schreiben fortgesetzt überwunden und überwältigt werden müssen. Die Betonung des Widerstands, die Friedrich Nietzsches historische Methode der Genealogie verpflichtet ist,²¹ zielt dabei auf zweierlei: Zum einen geht es darum, die Medientechnik, den Körper und die Semantik auf eine ganz bestimmte Weise als unabdingbare Voraussetzungen des Schreibens aufzufassen. Durch ihre Sperrigkeit und Widerständigkeit lassen sie sich nämlich nicht ohne weiteres in Subjekt-Objekt- oder Zweck-Mittel-Relationen des Handlungsinstrumentalismus übersetzen. Statt dessen können sie als eigenständige Kräfte wahrgenommen und begriffen werden, die als «mehr oder minder aufsässige Mitarbeiter»²² am Schreibprozess beteiligt sind, über das Engagement eines Individuums als schreibendes Subjekt mit entscheiden und die Leichtigkeit, Beweglichkeit und Schnelligkeit des Aufzeichnens und Denkens mit bestimmen. Zum anderen werden die Widerständigkeiten als Erkenntnismittel ausgewiesen, da diese das Schreiben nicht einfach stoppen, sondern

¹⁴ Vgl. Rüdiger Campe, Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans-Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1991, 759–772; Martin Stingelin, «Schreiben». Einleitung, in: ders. (Hg.), «Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum». *Schreibszene im Zeitalter der Manuskripte*, München (Fink) 2004, 7–21, 15.

¹⁵ Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1978, 288–300.

¹⁶ Ebd., 295.

¹⁷ Ebd., 290.

¹⁸ Ebd., 291.

¹⁹ Die Komödie des Häuptlings ist allerdings nur das Vorspiel zu einer weiteren Komödie, in der Lévi-Strauss zeigt, wie Reiseliteratur den belesenen, auf die Schrift vertrauenden Ethnologen der Täuschung aussetzt und zum Narren hält. Vgl. hierzu Erhard Schüttelpelz, Heischebräuche. Der «supplementäre symbolische Inhalt» der *Schreibstunde* von Claude Lévi-Strauss, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart, Weimar (Metzler) 2004, 361–396, 363–365.

²⁰ Vgl. zum dritten Schreibakt als Zeichenoperation der Liste Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt / M. (Fischer) 2001, 15–22.

²¹ Vgl. Stingelin, «Schreiben», 11; Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 5, München (dtv) 1999, 245–412, 313–316.

²² Andreas Mauz, *Göttliches Schreiben. Zur Genealogie des Schreibens und ihrer Nützlichkeit für eine Poetik des «heiligen Textes»*, in: Philipp Stoellger (Hg.), *Sprachen der Macht. Gesten der Er- und Entmächtigung in Text und Interpretation*, Würzburg (Könighausen & Neumann) 2008, 225–261, 236.

vielmehr zur (Auto-)Reflexion anhalten. Als Störung befreien diese Faktoren die Schreibprozeduren vom Automatismus und je nach Problemlage rücken dadurch entweder die Technik und der Körper in ihrer Materialität, Dinglichkeit und Dynamik oder die Sprache in ihren Regel- und Gesetzmäßigkeiten sowie (Sinn-)Beschränkungen und Offenheiten aus dem Hintergrund in die Sichtbarkeit. Indem hierdurch das Schreiben seine Heterogenität und Instabilität reflektiert und thematisiert, entsteht eine besondere Schreibszene, die Campe und Stingelin mit Bindestrich schreiben, um so zu verdeutlichen, dass diese Schreib-Szene als Problematisierung des Schreibens aus der Sperrigkeit ihrer wechselseitig beteiligten Faktoren resultiert.²³

Wenn Lévi-Strauss unmittelbar vor dem «Schreibstunden»-Kapitel Einblick in seine Schreibumstände im Feld gibt, indem er beschreibt, wie er nachts beim Schein seiner Taschenlampe in sein Notizbuch kritzelt, aus dem er dann direkt im Anschluss das ausformulierte narrative Bild eines Nachtlagers der Nambikwara in Reinschrift zitiert,²⁴ dann liegt eine *Schreibszene* – gerade auch im Sinne einer Selbstinszenierung des Schreibers – vor. Dagegen bietet zum Beispiel die FAZ-Redakteurin Verena Lueken im Mai 2010 in einem ihrer Cannes-Berichte eine *Schreib-Szene*, insofern sie dort eine Produktionsbedingung der Filmkritik, die Schwierigkeit nämlich im Dunkeln des Kinosaals etwas geordnet aufzuzeichnen, thematisiert – was vorzüglich zu einem Film von Jean-Luc Godard und seiner Relationen destabilisierenden UND-Montage passt.²⁵

²³ Vgl. Campe, Die Schreibszene, 760; Stingelin, «Schreiben», 15.

²⁴ Vgl. Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, 287 f.

²⁵ Zur Konjunktion UND als anti-dialektischem Verfahren Godards vgl. Gilles Deleuze, *Drei Fragen zu six fois deux* (Godard), in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993, 57–69, 67 f.

²⁶ Verena Lueken, *Redet nicht über das Unsichtbare. Altersweisheiten: Cannes zeigt Filme von Godard, Tavernier, Kitano und Kiarostami*, in: *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, Nr. 114, 19.5.2010.

²⁷ Vgl. Ludwig Jäger, *Rekursive Transkription. Selbstlektüren diesseits der Schrift*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.), *«Schreiben heißt: sich selber lesen». Schreibszenen als Selbstlektüren*, München (Fink) 2008, 283–300, 283 f.

²⁸ Friedrich Kittler, *Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von «Ecce homo»*, in: Jacques Derrida, Friedrich Kittler, *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin (Merve) 2000, 65–99, 65.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass man später, beim Blättern in den eigenen, im Dunkeln hastig geschriebenen Notizen feststellt, dass man sich in den Seiten vertan und nicht nebeneinander, sondern übereinander gekritzelt hat. So lässt sich aus ihnen nach dem ersten Sehen dieses Films nicht mehr feststellen, was das Lama eigentlich mit der Tankstelle zu tun hat und ob uns zum leitmotivischen Rot – von Autos, Zaumzeug, T-Shirts, Schals – etwas anderes als das Offensichtliche, nämlich der Titel «Film Socialism», eingefallen war.²⁶

Aber nicht nur die Dunkelheit von Kinosaal oder Nacht, auch das Medium der Aufklärung kann sich als problematisch erweisen, wie Friedrich Kittler lesend vor Augen führt. Die Szene, die ihrer angespielten Rekursivitäten wegen von Ludwig Jäger wohl als Sprach-Szene gekennzeichnet würde,²⁷ beginnt in einem Flugzeug bei Nachtflug, in dem der Schreiber unter einem Punktstrahler in *Ecce homo* blättert, um tags darauf in der Mittagssonne am Strand die Lektüre fortzusetzen:

Nietzsche erzählte von seinen kranken Augen, und wie er froh war, nichts mehr lesen zu können. In seltsamen Nächten ohne Lampe hatte ich Zettel vollgeschrieben, ohne sie wiederlesen zu können, und als ich es merkte, auch gleich aufgeschrieben, daß Lesen Licht voraussetzt. Aber es war ein mitteleuropäischer Kurzschluß gewesen. Unter der senkrechten Sonne beim «morgenländischen Überblick über Europa» flimmerten Meer und Buchstaben – an jenem Tag las ich nicht weiter. Wie die Sonne abschafft, was so als Diskurs läuft, ist also ganz einfach.²⁸

Was für das Lesen gilt, trifft nicht minder stark das Schreiben und allemal mobile Aufzeichnungspraktiken wie die Videografie, die digitale Fotografie und Handygrafie, die medientechnisch mit Kontrollmonitor operieren. Nicht von ungefähr empfiehlt ein Blog für angehende Schriftsteller als «Schreibtipps» für unterwegs die Mitnahme einer Sonnenbrille gegen die starke Lichtreflexion auf weißem Papier²⁹ und beklagen (Geräte-)Nutzer zu Recht immer wieder die Batterie schonende Lichtschwäche von Sucherbildschirmen in ihrer Kundenbewertung:

Eigentlich eine gute Kamera dank live-view und klappbarem Display – ABER das Display ist viel zu lichtschwach im Freien! Bei Tageslicht lässt sich nicht viel erkennen, vom Sonnenlicht ganz zu schweigen. Wer hat schon seine Kamera nur zu Hause im Zimmer im Einsatz?³⁰

IV.

Behelligt von der Sonne, zeigt sich das Konzept der Schreibszenen für die ambulante Aufzeichnung als nicht hinreichend. Die aufgeführten Szenen mobilen Schreibens und Aufzeichnens verdeutlichen vielmehr, dass das Ensemble aus Medientechnik, Körperlichkeit und Semantik um mindestens zwei konstitutive Faktoren erweitert werden muss. An erster Stelle ist gewiss der Operationsraum zu nennen, der sich für die mobile Aufzeichnungsszene eben weder auf das autonome Blatt Papier oder die «flache Oberfläche»³¹ noch auf die Extensionen dieses eigenen und abgetrennten Herrschaftsraums³² der handschriftlichen und technischen Grafien – den Schreibtisch, das Schreibzimmer, das Büro, das Labor, die Akademie, das Kunst- und Fotoatelier oder das Film- und Tonstudio – reduzieren lässt. Während die institutionell definierten Räume die Trennung und Isolation der Schreib- und Aufzeichnungspraktiken von der Welt und ihren gesellschaftlichen Aktivitätsbereichen strategisch verstärken, um noch effektiver «auf die Umgebung einzuwirken und sie umzugestalten»,³³ zielt das mobile Schreiben und ambulante Aufzeichnen – auch als Teilstrategie und Aneignungsdispositiv der aufgeführten Schrift-, Bild-, Ton- und Datenlaboratorien – umgekehrt gerade auf die Überwindung dieser Einschnitte und Zurückgezogenheit, um sich mit der Welt als Fülle des Merkwürdigen und Notablen zu verbinden und re-portierend zu verknüpfen. Dabei gewinnt die Aufzeichnung ihre Produktivität weniger aus der Autonomie des leeren Blattes, als vielmehr aus der Heteronomie, der Abhängigkeit von den zahlreichen Außeninflüssen. Entsprechend betont Barthes die Gerichtetheit auf die Außenwelt der alltäglichen Praxis des Notierens: «Die Notatio ist also eine Außenaktivität: nicht an meinem Schreibtisch, sondern auf der Straße, im Café, mit Freunden usw.»³⁴ Seine Feststellung führt zu dem zweiten zu ergänzenden Faktor, der direkt aus der Exteriorität der ambulanten Aufzeichnung folgt und als Kopräsenz der Anderen bezeichnet werden kann. Diese umfasst die Begleitung des Aufzeichnenden, die als Gefährten, Mitproduzentinnen und Assistenten wirken, die Beobachteten, die als Anreiz, Inspirierende und Informanten fungieren, und die

²⁹ Vgl. <http://www.schriftsteller-werden.de/schreibtipps/13-dinge-zum-geschichten-schreiben-in-der-sonne>, gesehen am 26.6.2010.

³⁰ <http://www.ideal.de/preis-vergleich/Meinungen/941989.html>, gesehen am 25.5.2010.

³¹ Latour, *Drawing Things Together*, 285.

³² Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin (Merve) 1988, 246.

³³ Ebd., 247.

³⁴ Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 152.

Beobachtenden, die als neugieriges Publikum dem Aufzeichnungsakt beiwohnen oder als Intervenierende auftreten. Mit in die Kopräsenz einzurechnen ist auch der Abwesende beziehungsweise Fernbleibende, der als antizipierter Andere den Aufzeichnenden in Bereitschaft versetzt und ausharren lässt.

Zusammenfassend lässt sich unter der ambulanten Aufzeichnungsszene – der medialen Praxis mobilen Aufzeichnens – also ein variables Gefüge aus den zusammenwirkenden Faktoren Medientechnik, Körper, Operationsraum, Kopräsenz und Semantik verstehen, wobei alle fünf Dimensionen als unabdingbare, materielle Voraussetzungen zugleich Quellen von Widerständen darstellen, die es im Akt und Vollzug des Aufzeichnens stets zu überwinden gilt.

V.

Für die Medientechnik bedeutet dies, dass sie weder auf ihre Instrumentalität reduziert noch zur absoluten Determinante erhoben werden kann. Zudem bildet sie aufgrund der Mobilität einen apparativen Medienverbund aus, dessen portable Elemente sowohl zur Miniaturisierung als auch zur Vermehrung tendieren. So schreibt Lévi-Strauss im Feld eben nicht nur mit Bleistift und Notizbuch, sondern auch mit Taschenlampe, die ohne Batterien jedoch gewiss nicht ihren Dienst verrichten würde. Einen weit umfangreicheren Medienverbund stellt im Vergleich dazu die technische Grundausstattung von professionellen VideojournalistInnen dar, die für ihre Aufzeichnungen vor Ort auf eine kleine, leicht tragbare DV-Kamera, ein an der Kamera anzubringendes Richtmikrofon, ein Ansteckfunkmikrofon, einen Kopfhörer, ein Laptop mit Schnittsoftware, geladene Akkus und Ersatzakkus, Datenspeicher, ein Drei- oder Einbeinstativ, ein Kamera- oder Kopfflicht, Verbindungskabel, einen Kameraregenschutz und auf Taschen zum Transport des gesamten Equipments angewiesen sind. Die Zusammenschau der Ausrüstung verdeutlicht, dass sich durch das ambulante Moment allein schon auf Seiten der Technik die Widerstände bedeutend vervielfältigen.

VI.

Der Raum kann als Faktor der mobilen Aufzeichnungsszene nicht länger lediglich als dekorative Bühne oder passiver Ort für Praktiken angesehen werden. Stattdessen ist er als eine dynamische und produktive Größe, eine lokal je spezifische Konstellation aus physikalischen Gegebenheiten, materiellen Raumpraktiken, Repräsentationen des Raums und Räumen der Repräsentation zu begreifen,³⁵ die der Praxis des ambulanten Aufzeichnens zuarbeiten oder entgegenwirken. Die Wirkmächtigkeit des Operationsraums veranschaulichen eindrücklich die Schreibstörungen, die sich auf den Gipfeln der Alpen unter Höhentouristen einstellen und sich in den Reise- und Notizbüchern neben Fehlleistungen vor allem in der Verwandlung der Schriftzeichen in unlesbares, sprachloses Gekritzeln dokumentieren.³⁶ Unter positivem Vorzeichen lässt sich

³⁵ Vgl. zum Raum als Produkt und Produktivkraft Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford (Cambridge) 1991.

³⁶ Vgl. Philipp Felsch, *Laborlandschaften. Physiologische Alpenreisen im 19. Jahrhundert*, Göttingen (Wallstein) 2007.

dagegen an das Caféhaus als stimulierendem Schreibort denken – ein Topos in der Literatur, Philosophiegeschichte und Smartphone-Werbung (Abb. 2). Mit Bezug auf den Film kann die Politik des Originalschauplatzes angeführt werden, wie sie für den Neorealismus bestimmend ist, zu dessen produktionsästhetischen Regeln das Gebot zählt, die filmische Aufzeichnung den materiellen, räumlichen Gegebenheiten improvisierend anzupassen: «Die Wirklichkeit ist es, die diese Schemata zerbricht. Denn es gibt unendlich viele Möglichkeiten der Begegnung mit der Wirklichkeit für den Mann [sic] des Films (man braucht nur mit der Kamera durch die Gegend zu laufen).»³⁷ Anschaulichkeit bieten aber auch Praxishandbücher zur Steadicam-Aufzeichnung, in denen unter den Schlagworten «Navigation» und «movement techniques» den Potenzialen und Widerständigkeiten des vorfilmischen Raums (Treppen, Gänge, Enge, Weite, Rolltreppen, Böden, Unebenheiten, Glätte, Möbel, Mauern, Hindernisse, Horizonte, Durchgänge und Türen) ganze Lehreinheiten gewidmet werden.³⁸

VII.

Die ambulante Aufzeichnungsszene zielt in der Regel nicht, und hiermit ist der Faktor der Semantik angesprochen, auf ein Resultat im Sinne eines ausgearbeiteten und geschliffenen Endprodukts. Die Aufzeichnung steht vielmehr unter dem «Vorzeichen des Vorläufigen»;³⁹ sie ist Stichwort, bruchstückhafte Skizze, provisorischer Merkposten, lose Notiz und Ideenfragment, weshalb Barthes mit Blick auf das Potenzial auch vom «Keim eines Satzes»⁴⁰ spricht. Sie ist, um sich vom Paradigma der Schrift zu lösen, vor allem «Rohmaterial»⁴¹, wie Alexander Kluge mit Karl Marx formuliert, der im *Kapital* zudem die Begriffe «Halbfabrikat» und «Stufenfabrikat»⁴² empfiehlt, um die Funktion eines weiterzuverarbeitenden Produkts in einem gestaffelten Arbeitsprozess zu bezeichnen. Der Status als Halbfabrikat erzwingt dabei nur zum Teil eine Ausrichtung auf oder Einhaltung von Vorgaben und Standards, zugleich eröffnen sich hierdurch in Kopplung mit der (Hin-)Wendung auf das Außen nämlich für die ambulante Aufzeichnung gerade auch Spiel- und Experimentalräume. So übersteigt die Zahl der Notizen zumeist bei Weitem die der ausgearbeiteten Texte, gehen einer veröffentlichten Pressefotografie Serien von Schnappschüssen voraus und erhöhen mobile Film- und Videokameras oftmals das Drehverhältnis. Darüber hinaus gehört die Ungeordnetheit der Notizen der Filmkritikerin Lueken eher zur Regel der Aufzeichnung, zu deren Prinzipien das Nebeneinander und die Sprunghaftigkeit gehören,⁴³ was zu einem produktiven Durcheinander beziehungsweise unerwarteten Miteinander führen kann. Dies gilt gleichermaßen für die Seiten eines Notizhefts wie für das zur Bearbeitung versammelte Film-, Video- und Audio-Rohmaterial im Schnittraum oder auf dem Massenspeicher von Schnittsoftware.



Abb. 2 Windows Mobile-Werbung, *Connect*, Juli 2004

³⁷ Cesare Zavattini, Einige Gedanken zum Film, in: Theodor Kotulla (Hg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Band 2, 1945 bis heute, München (Piper) 1964, 11–27, 23 f.

³⁸ Vgl. Jerry Holway, Laurie Hayball, *The Steadicam® Operator's Handbook*, Burlington, Oxford (Focal Press) 2009.

³⁹ Christoph Hoffmann, Schreiben, um zu lesen. Listen, Klammern und Striche in Ernst Machs Notizbüchern, in: Giuriato u. a. (Hg.), «Schreiben heißt: sich selber lesen», 199.

⁴⁰ Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 153.

⁴¹ Alexander Kluge, *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1975, 208.

⁴² Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, Berlin (Dietz) 1993, 197.

⁴³ Vgl. Thomas Lappe, *Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert*, Aachen (Alano/Rader-Publ.) 1991, 148–154.

VIII.

Das ambulante Aufzeichnen orientiert sich als Außenaktivität am Gegenwärtigen, an der Aktualität, am Plötzlichen, an der Fülle von Einzelheiten und flüchtigen Details. Die «Fokussierung des Augen-Blicks»⁴⁴ geht mit einer Haltung gleichschwebender Aufmerksamkeit sowie der Bereitschaft für den richtigen Zeitpunkt einher, um jedes mögliche Vorkommnis visuell und/oder auditiv direkt aufnehmen beziehungsweise ohne größeren zeitlichen Verzug schriftlich notieren zu können. Diese Art der körperlichen Aufnahmebereitschaft ist an eine spezifische Subjektivität gebunden, die von dem metaphorisch-symbolischen Komplex der Jagd getragen wird. Entsprechend übersetzt Barthes gleich zum Auftakt seiner Überlegungen den Aufzeichnungsakt unter anderem als «Ergreifung», «Erbeutung», «Fischzug» und «Fang».⁴⁵ Wie gängig diese symbolische Kodierung für mobile Aufzeichnungsszenen ist, zeigt ein Trainingsprogramm für VideojournalistInnen, das die Camcorderführung der Aufzeichnungspraxis durch das imaginäre, fantasiebezogene Szenario der Jagd instruiert: Es gehe, so der VJ-Pionier und VJ-Trainer Michael Rosenblum, um «Instinkt»-Bewegung, um den «Akt des Einfangens», um die «Sinne des Jägers», um die «Berührung mit der Jagdumgebung», um die Bilder als «Wild», um das «Einswerden mit dem Raum», das «Fühlen, Beobachten und Studieren des Orts», um die «Geduld» und das «Belauern» und schließlich um die «Verwandlung in einen jagenden Adler, der seine Beute ausmache».⁴⁶ Diese Subjektivierungslinie reicht gewiss zurück bis zur technischen Ermöglichung der fotografischen Momentaufnahme um 1900, wenn nicht bis zur Idee der Vor-Ort-Mitschrift beziehungsweise des Simultanprotokolls im 18. Jahrhundert.⁴⁷

IX.

Ausgehend von dem vorgestellten Modell und einiger seiner Aspekte müsste es nun im Weiteren um die Rekonstruktion konkreter mobiler Aufzeichnungsszenen in ihrer Spezifik, Variabilität und Differenz zueinander gehen. Unabhängig davon, ob man sich dabei für das handschriftliche Notieren, die Schnappschussfotografie, die Paparazzo-Aufzeichnungsszene, die Schulter- und Handkamerateamszene, die videojournalistische Praxis oder die mobile Aufzeichnungsszene «Steadicam» interessiert, würde das Unterfangen selbst ambulante Aufzeichnungsverfahren erfordern, um die fließenden Bewegungen, die komplexen Dynamiken, die Rhythmen und die Muster der ambulanten Momente einfangen zu können. Auch wenn hier die Subjektivität des Jägers anklingt, wird diese auf keinen Fall für die Unternehmung hinreichen. Welche affektiven Energien und Investitionen sich allerdings über die betont maskuline Subjektivierung des Jägers hinaus als produktiv erweisen werden, bleibt zu erforschen. So wird beispielsweise zur Übungsanleitung die Operation der Steadicam-Aufzeichnung in den metaphorisch-symbolischen Komplex des Paartanzes übertragen:

⁴⁴ Ebd., 193.

⁴⁵ Vgl. Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 152.

⁴⁶ Vgl. Andre Zalbertus, Michael Rosenblum, *Videojournalismus. Die digitale Revolution*, Berlin (uni-edition) 2003, 69–71.

⁴⁷ Vgl. Andreas Hartmann, *Reisen und Aufschreiben*, in: Hermann Bausinger, Klaus Beyrer, Gottfried Korff (Hg.), *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München (Beck) 1999, 152–159.

Steadicam operating has often been compared to dancing. Learning to work with the Steadicam as if it were your dance partner leads to good operating. Employing some dance techniques to maneuver the camera along its path is much more productive than muscling the rig about as if it were a ball and chain that you must drag from one place to the next. Operating a Steadicam is very similar to dancing – ballroom dancing.⁴⁸

X.

Der Analyse ambulanter Aufzeichnungsszenen kommt die theatrale Rahmung, die Fotografer- und Filmbarkeit des Aufzeichnungsakts entgegen. Die Praktiken mobiler Aufzeichnungsmedien stehen, anders formuliert, bereits unter vielfältiger, institutionalisierter Beobachtung: Pressefotos, wie das von Lo Scalzo, das Fotogesten und andere Aufzeichnungsakte zwar kontingent, doch mit Gespür für den Augenblick festhält, und die Fotografien aus Foto-, Film- und Video-Praxishandbüchern, die als Vorbilder die schriftlichen Instruktionen zur Kamerahandhabung modellhaft in Szene setzen, machen die Konstellationen und die Formierung ambulanten Aufzeichnens sichtbar und beobachtbar. Dies gilt in besonderer Weise selbstverständlich auch für Film und Video, weil sie mit Bewegungen aller Art aufzeichnen, und das Optisch-Unbewusste, geringste und flüchtigste Bewegungen, der Wahrnehmung zuführen.⁴⁹ In Spielfilmen und Fernsehserien finden sich insofern zahlreiche Szenen mobilen Aufzeichnens, vom handschriftlichen Notieren bis zur Handygrafie, die erlauben, das dynamische und agile Gefüge aus Medientechnik, Geste, Raum, Körperpräsenz und Semantik im Detail zu beobachten und zu befragen. Der dokumentarische Blick hinter die Kulisse, wie er in Making-Ofs regelmäßig dargeboten wird, stellt eine weitere Beobachtungsinstanz dar, die zudem zwei Vorzüge aufweist: Erstens bietet sie oftmals eine direkte Kopplung von filmischer Aufzeichnungsszene und Resultat der Aufzeichnung, was eine Reflexion von Bewegungsübersetzungen – vom ambulanten Moment der Aufzeichnung zum Bewegungsbild – ermöglicht. Zweitens liefert sie gängige operationale Diskursivierungen der Produktionspraxis, also metaphorische Übertragungen handwerklicher wie filmischer Bewegungen in Sprache und damit Einblick in Konzepte ambulanten Aufzeichnens innerhalb der Produktionssphäre von Film und Fernsehen. Anzuführen sind schließlich auch die Gerätebesprechungen von Special-Interest-Magazinen und Fachzeitschriften, die Fotoapparate, Film- und Videokameras, Tonaufnahmegeräte und mobile Gadgets aller Art unter Praxisbedingungen vergleichen und testen. Für all diese Beobachtungsinstanzen gilt, dass ihre Szenen ambulanten Aufzeichnens sich oftmals an Widerständigkeiten aufhalten und damit Reflexionen vorlegen, die mit Hilfe des Modells der ambulanten Aufzeichnungsszene systematisch entfaltet werden können.

⁴⁸ Holway, Hayball, *The Steadicam*®, 142.

⁴⁹ Vgl. zum Optisch-Unbewussten der Aufnahmeapparatur des Films Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Erste Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 431–469, 461.