

Laura Katharina Mücke

DIGITALE MEDIEN UND METHODEN – Laura Katharina Mücke über die «Erfahrungsanalyse» von Bewegtbildern

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20291>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mücke, Laura Katharina: DIGITALE MEDIEN UND METHODEN – Laura Katharina Mücke über die «Erfahrungsanalyse» von Bewegtbildern. In: *Open-Media-Studies-Blog*. Sonderreihe "Digitale Medien und Methoden", Jg. 3 (2020). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20291>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://mediastudies.hypotheses.org/2493>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

DIGITALE MEDIEN UND METHODEN — Laura Katharina Mücke über die «Erfahrungsanalyse» von Bewegtbildern

VERÖFFENTLICHT 17/12/2020 · AKTUALISIERT 27/09/2023

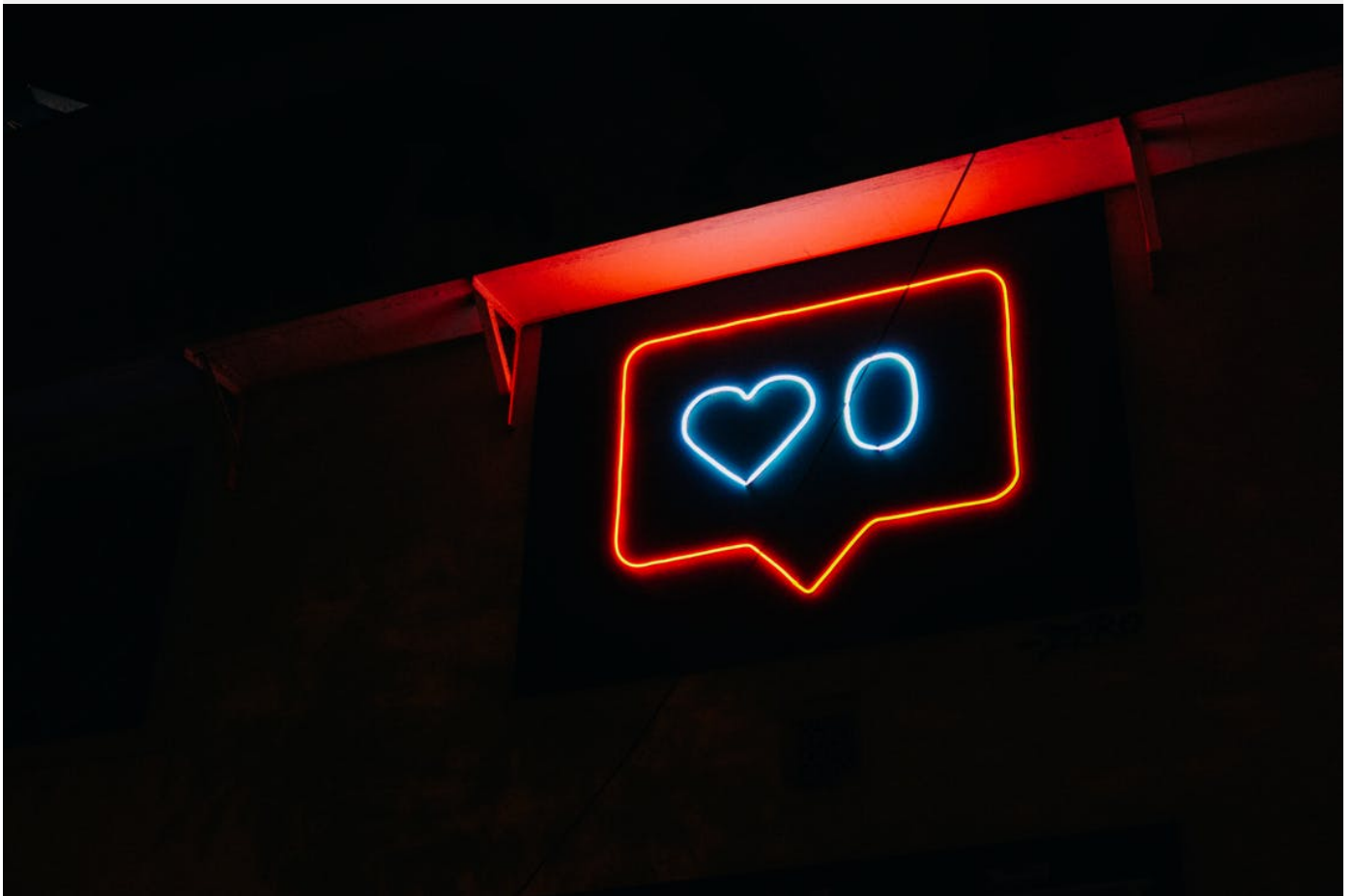


Foto von [Prateek Katyal](#) auf [Pexels](#)

In unserem Beitrag [Die Medienwissenschaft im Lichte ihrer methodischen Nachvollziehbarkeit](#) haben wir ([Laura Niebling](#), [Felix Raczkowski](#), [Maïke Sarah Reinerth](#) und [Sven Stollfuß](#)) dazu aufgerufen, über «gegenstandsbezogene Methoden und Ansätze» zu sprechen. Zur Vorbereitung auf das von uns in diesem Zusammenhang geplante Methoden-Handbuch *Digitale Medien und Methoden* und als Beitrag zu einer offenen Methodendiskussion im Fach kuratieren wir in den kommenden Monaten eine Sonderreihe zu «Digitale Medien und Methoden» im *Open-Media-Studies-Blog* mit «Werkstattberichten» zu den in der medienwissenschaftlichen Forschung eingesetzten Methoden.

Der elfte Beitrag der Sonderreihe stammt von [Laura Katharina Mücke](#) und beschäftigt sich mit der Erfahrungsanalyse als Ansatz zur Berücksichtigung von Nutzer_innen-Kommentaren für das Verständnis von digitalen audiovisuellen Bewegtbildmedium im Netz.

«What If a Girl in the Holocaust Had Instagram?»

Als am 1. Mai 2019 in Israel etwa eine Million Nutzer_innen in regelmäßigen Abständen auf ihren Instagram-Feed sahen, so war dies einem Projekt geschuldet, das auch über Israel hinaus Bekanntheit erlangte. Mit [Eva Stories](#) hatten die jüdisch-amerikanischen Filmemacher_innen Mati und Maya Kochavi eine filmähnliche Materialkompilation geschaffen, die dem Anliegen folgt, die biografische Geschichte der Deportation der ungarischen Jüdin Eva Heyman für ein jüngeres Publikum zu inszenieren, indem ein fiktiver Erzählmodus etabliert wird, der

sich authentisch zu den sonst auf **Instagram** veröffentlichten Inhalten gibt. Dafür wurden Einträge aus Evas 1944 verfasstem Tagebuch verfilmt und zu 70 Stories montiert, die am Jom haScho'a, dem israelischen Holocaustgedenktag, in halbstündigem Abstand im Feed der Abonnent_innen erschienen. Evas fiktionales Smartphone wird dort Zeuge ihrer Erlebnisse. Ihre Stories erzählen mit jenen Mitteln, die Jugendliche heute selbst nutzen: im fragmentarischen Selfie-Stil, mit Emojis, Texteinblendungen, Hashtags, Standortangaben, mit Meinungsabfragen, aber auch mit «dokumentarischen Aufnahmen» und «selbstangefertigten» Zeichnungen.

Doch *Eva Stories* besticht nicht allein durch seine formatbedingte Experimentierfreudigkeit: Das Projekt illustriert das, was Francesco Casetti 2011 als Charakteristikum eines **neuen Typs von Filmerfahrung** ausgewiesen hat: Die Annahme, dass insbesondere postkinematografische Filme – und heute ließe sich hinzufügen: verschiedenste digitale Bewegtbildformate – auf ihre **Zugehörigkeit zu Diskursensembles** verweisen. Diese Ensembles würden Nutzer_innen im Modus eines *relational doings* einschließen: Weil Nutzer_innen Bewegtbilder im Sinne der partizipativen Logik sozialer Netzwerke abonnieren, teilen, kommentieren, besprechen und verändern, konstruieren und spiegeln sie das Netz, in/aus dem sich Bedeutungen formieren. Für die Analyse solcher Formate ist es insofern weniger relevant, ob diese klar von umliegenden Medienformationen abgrenzbar sind, sondern sie zeichnen sich dadurch aus, dass ihr Wesen erst *durch* das Mit-Wirken verschiedenster Medienakteur_innen *konstituiert* wird.

Eva Stories demonstriert einen solchen **performativen, partizipativen und konnektiven Duktus der Bewegtbilderfahrung**: Das bis dato einzige Instagram-Film-Event (das in [Throwback '89](#) schnell einen Nachahmer gefunden hat) generierte einerseits ein internationales Medienecho auf einschlägigen Nachrichten-Portalen wie [CNN](#), der [Tagesschau](#), [Antena 3](#) oder [Taiwan News](#) und erreichte so bereits am Tag seiner Veröffentlichung ein großes Publikum. Zeitgleich entwickelte sich jedoch eine anwachsende, kontroverse Debatte, die vor allem in von Nutzer_innen kreierten Paratexten geführt wurde: In unzähligen Kommentaren, Shares und Videoreferenzen auf Instagram, Facebook und Twitter wird dem Projekt etwa die Trivialisierung des Holocaust-Gedenkens vorgeworfen; Tatsachenverfälschung angekreidet; das Projekt wird in Relation zur zeitgleich stattfindenden Parlamentsverhandlung in Israel gelesen und die Aufmerksamkeit hin zur *nakba*, dem Verdrängen der palästinensischen Bevölkerung durch den Zionismus, gewendet.

Sowohl in seiner technischen Beschaffenheit als auch in seinen Nutzungsformen verweist *Eva Stories* somit vielfach auf seine medieninfrastrukturelle und sozialmediale Verankerung. Das Projekt ist eins von vielen neuen postkinematografischen Erzählformaten – zu denen auch GIFs, Desktopfilme, interaktive Spielfilme, und Medienhybride insgesamt zählen – die von der Film- und Medienwissenschaft terminologische und methodische Neujustierungen verlangen. Projekte dieser Art bilden Konglomerate verschiedener (teilweise bereits etablierter) Medienlogiken aus, die für vielfältige Nutzungsweisen digital verfügbar sind. Sie funktionieren als vielschichtiges Zusammenspiel etwa von Plattformaktivität und Artefakt und konfrontieren so das Fach mehr denn je damit, dass hier **textuelle Analysen zu kurz greifen** – und insbesondere die **Nutzer_innen** nicht (mehr) so leicht vernachlässigt werden können. Digitale Bewegtbilder sind also *direkt* mit ihrer Nutzung verbunden, sie verweisen auf die instantane Einflussnahme nutzer_innenseitiger Paratextualität und lassen so die Grenzen zwischen Werk und Nutzung verschwimmen. Dies zeigen auch aktuelle Diskussionen wie etwa jene zum Pro7-Video [Männerwelten](#), das nach seiner Erstausstrahlung im Fernsehen vornehmlich online rezipiert und unter dem kritischen Hashtag [#maennerwelten](#) diskutiert sowie mit Antwortvideos kommentiert wurde (vgl. den [Artikel](#) von Louise Haitz auf dem Gender Blog).

Obwohl die methodologische Beschäftigung mit Filmanalyse als Methode aktuell wieder Konjunktur hat (vgl. etwa das 2018 erschienene *Handbuch Filmanalyse*), ist auffällig, dass einerseits digitale Bewegtbilder und insbesondere die Praktiken der Nutzer_innen nach wie vor selten besprochen werden. Ziel dieses Blogposts soll deshalb sein, Ideen zu einem Vorgehen zu sammeln, das ich in Anbetracht der gleichrangig bedenkenswerten Relevanz von Werk und Nutzungsstrategien als Versuch eines **integrativen analytischen Ansatzes**¹ «**Erfahrungsanalyse**» nenne. Dabei stehen explizit die Nutzer_innen im Fokus, die als grundlegendstes Konstitut des medienwissenschaftlichen Fächerverbands in gewisser Weise Ausgangspunkt der Debatte um das Für und Wider von Empirie in den Film-, Medien- und Kulturwissenschaften sind.

Nutzer_innen zwischen Empirie und Implikation

In der Nutzer_innen-Forschung haben schon viele **empirische** und **kulturwissenschaftliche** Zugriffe im Widerstreit gestanden. Zwei methodische Linien lassen sich dabei erkennen: Die von Len Ang kritisch beschriebene, ideologisch aufgeladene Perspektive, mit der die Kommunikationswissenschaft quantitativ oder qualitativ per erhobenen Einschaltquoten messen möchte, wie «die» explizite Nutzer_in funktioniert und welche Bedürfnisse diese künftig haben wird,² und jener davon differente Zugriff aus den Film-, Medien- und Kulturwissenschaften, der in der Folge von Judith Butler und Michel Foucault danach fragen, wie «filmische Artefakte verstärkt als soziale Texte und die Zuschaueraktivitäten als kulturelle Praktiken»³ verstanden werden können.

Jenseits dieser beiden Sichtweisen steht in der Filmwissenschaft oft die Resignation, dass ohne Zahlen keine Beobachtungen über Nutzer_innen gemacht werden können. Dabei liegen spätestens seit der digitalen Veröffentlichung von Bewegtbildern eine große Menge von dokumentierten Nutzungsweisen für eine Analyse bereit.

Erfahrungsanalyse

Die Erfahrungsanalyse begreift die Nutzer_innen als zentrale Schaltstelle, in der diskursive Formationen wie Nutzungsweisen, ästhetische Gestaltungen, zeitliche und räumliche Situierung, Kontexte und deren gegenseitige Durchdrungenheit analysierbar werden. Diese lassen sich an den Praktiken ablesen, die Nutzer_innen mit dem Werk vollziehen. Als solche «Praktiken» gelten dabei sämtliche Paratexte, die von Nutzer_innen in direktem Bezug zum Kunstwerk geschaffen und getätigt werden: (Dis-)Likes und Reaktionen, Hashtags, Kommentare, intra- oder crossmediales Teilen bzw. Verbreiten, das Verlinken von anderen Nutzer_innen, auf das Werk zurückführbare Weiterbearbeitungen sowie Einbettungen in den eigenen Feed oder plattformbasierte Infrastrukturen.

In dieser Fokussierung meint das **Präfix der «Erfahrung»** (das ich etwa jenem der empirisch gedachten «Nutzung» oder der oft in der Tradition der Rezeptionsästhetik gelesenen «Rezeption» vorziehe) im Sinne von Casettis *relational doing* die subjektive Aussagebasis eines **Verhältnisses**, «das [die Nutzer_innen] auf der Grundlage des Gesehenen zu sich selbst und zur Welt entwickeln».⁴ Entsprechend stellt das Erfahrungssubjekt einen (temporär) verorteten Referenzpunkt dar. Es ist von den verschiedenen Anordnungen eines Diskurses durchzogen und bringt diesen in seinen Aussagen gleichsam hervor. Die Erfahrungsanalyse bietet also die Möglichkeit, die für das digitale Zeitalter konstitutive Ko-Autor_innenschaft von Nutzer_innen und Werk zum analytischen Ausgangspunkt zu nehmen, um dort die Weisen ablesbar zu machen, in denen Bewegtbilder heute Teil von Wirklichkeiten werden.

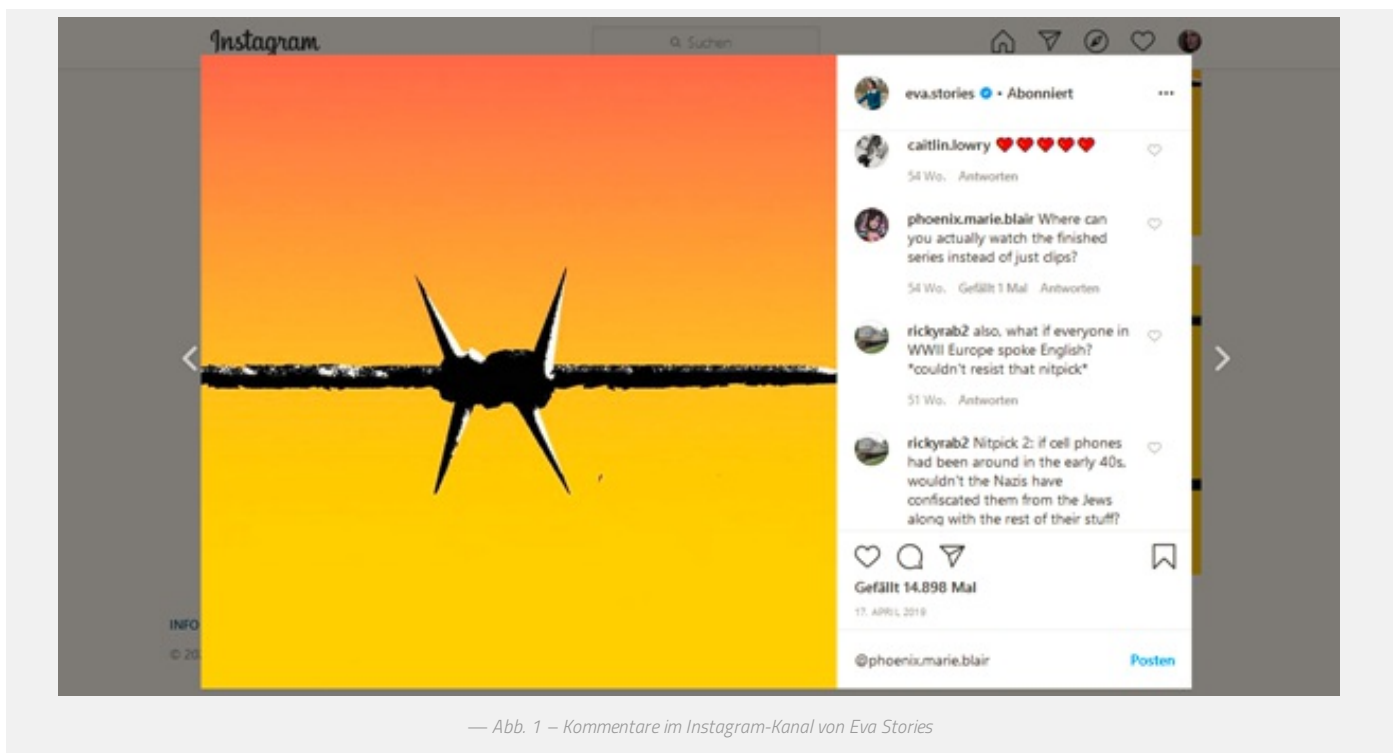
Die Arbeit mit dem immensen Materialkorpus individueller Erfahrungen ist dabei durchaus als empirisch-qualitativen Ursprungs auszuweisen, gleichsam bleibt in der dezidiert filmwissenschaftlichen Verhaftung des Ansatzes der Fokus auf die Praktiken in relationaler Verbundenheit mit dem Werk stets aufrecht.

Eva Stories aus der Perspektive der Erfahrungsanalyse

In *Eva Stories* lassen sich an den vielen nutzer_innenseitigen Paratexten verschiedenste Erfahrungsweisen ablesen. Diese differenten Umgänge erinnern an den Begriff des «Rezeptionstypus»⁵, den Christiane Voss in ihrem Essay zum filmischen Affektverkehr beiläufig erwähnt. Voss bemerkt dort nur kurz, dass mit einem wissenschaftlich-analytischen Blick auf Filme nicht dieselbe affektive Einstimmung entstehen könne, wie durch eine nicht-wissenschaftliche, sich gänzlich einlassende Erfahrung. Ihre Bemerkung legt insbesondere nahe, dass bei Filmerfahrungen verschiedene Rezeptionstypen bestehen, die an die von Roger Odin vorgeschlagenen «Lektüremodi» erinnern. Beide Ansätze weiterführend lässt sich hier im Rekurs auf Casetti der Begriff des **«Erfahrungsmodus»** bilden. Dieser beschreibt das Verhältnis, das Nutzer_innen innerhalb diskursiver Formationen zum jeweiligen Werk, zu sich selbst und anderen Nutzer_innen einnehmen. In *Eva Stories*⁶ sind eine ganze Reihe solcher Modi benennbar. Von diesen werden hier drei näher betrachtet: die Erfahrungsmodi des **Werks** selbst, die der verschiedenen **Kontexte** der Erfahrung und die von den Nutzer_innen eingenommenen **Perspektiven**.

I. Werk

So finden sich eine Reihe von Kommentaren, die auf die ästhetische Qualität des Werks verweisen: Aussagen wie jene von *joelwat16*: «I like this way to tell the story because with the instagram stories compare to how people live today and that helps us remember that it isn't something that happened and stayed in the past» referenzieren auf einen (beurteilenden) **ästhetischen Erfahrungsmodus** des Werks, der die Erzählung in ihrer Beschaffenheit wertschätzt (oder aber anzweifelt: *phoenix.marie.blair*: «Where can you actually watch the finished series instead of just clips?»). Der Referenzebene des Werks ist dabei ebenfalls ein **affektiver Modus** zuzuordnen, der in *Eva Stories* an Kommentaren wie dem von *lizziebeemariee*: «So heart wrenching. Beautifully told. RIP Eva» ablesbar wird. Dabei verweisen Formulierungen wie jene von *sason_hagever*: «I'm stressed what happened to her at the end» sogar auf *bestimmte* Momente der affektiven Verstrickung. Gleichsam lassen sich auch kontra-affektive (und teilweise politisch höchst problematische) Erfahrungsmodi listen: Kommentare wie der von *catholic_saints_*: «So... how many «gas chambers» has this Eva survived? » oder solche etwa mit technischen Beschwerden wie der von *knutkumpe*: «is it possible to get a German subtitle anywhere?» oder inhaltlichen (*rickyrab2*: «if cell phones had been around in the early 40s, wouldn't the Nazis have confiscated them from the Jews along with the rest of their stuff?») verweisen auf spezifische Elemente der Darstellung, die einer affektiven oder ästhetischen Erfahrung zuwiderlaufen.



— Abb. 1 – Kommentare im Instagram-Kanal von Eva Stories

II. Kontext

Die Gebundenheit der Erfahrung an unzählige Kontexte etwa zeitlichen, kulturellen und örtlichen Ursprungs manifestiert sich neben den verschiedenen Sprachen, in denen die Kommentare verfasst sind, insbesondere dort, wo ein **politischer Erfahrungsmodus** impliziert wird: Viele Kommentare nehmen eine kritische Perspektive auf das Projekt ein, indem sie das Holocaustgedenken mit dem Zionismus verbinden und die vermeintlich israelische Perspektive kritisch lesen (*doc.solmaz_*: «Unfortunately many Palestinians are living under similar circumstances in Gaza as Eva in the past. Don't forget them as well!»). Pro-israelische, patriotische Anmerkungen wie jene von *Illleonllll*: «@eva.stories Great! @b.netanyahu our prime-minister talked about you!» nehmen dazu eine Gegenposition ein. Solche Erfahrungsweisen werden auch in der Verbindung von Hashtags wie [#evastories](#) und [#freepalastine](#) oder [#apartheidisrael](#) deutlich.

Der politische Erfahrungsmodus geht in einen **partizipativen Modus** über, sobald Nutzer_innen das Material teilen, modifizieren oder in andere Rahmungen übertragen. So finden sich Referenzen zu *Eva Stories* etwa auf [TikTok](#) und seit kurzem auch auf Snapchat. Gleichzeitig werden verwandte Inhalte erstellt, wie etwa eine auf *Eva Stories* basierende [Schüler_innen-Umfrage](#) einer Lehrerin auf Twitter oder Werbung für ähnliche audiovisuelle Inhalte, wie [travel_photo9768s](#) Kommentar «Check out my post and story of dachau concentration camp from my last trip, thanks!».

III. Perspektive

Eva Stories offenbart weiterhin einen perspektivierten Erfahrungsmodus. So finden sich etwa solche Kommentare, die das Projekt in Relation zum Holocaust setzen (*leoragilboa27*: «I think this is great idea to ensure also the younger generations remembers the holocaust!!!») und somit den zeitlichen Abstand der Erfahrung konkret aufrufen. Eine solche zeitliche Markierung des Nutzungsmoments möchte ich als **historisierenden Modus** ausweisen. Auffällig sind dabei Kommentare von deutschen Nutzer_innen, die sich zu ihrer Nationalität bekennen und für die Verbrechen am Judentum entschuldigen («*worldebis*: I Come from Germany. I am ashamed of our past. sorry for these crimes») und von anderen Nutzer_innen, die diese Entschuldigungen annehmen (*10krepsspullups*: @worldebis I understand you but I only except you to respect the past and move on. It's not your fault») oder explizit zurückweisen (*_t_o_m_m_y_89*: «Deutsch und stolz!!! [heart](#)»). Ein solcher **subjektiver Erfahrungsmodus**, der einen klar individuierten Blick auf das Projekt thematisiert, findet sich auch in inhaltlichen Verbindungen zu anderen Nationalitäten (z.B. *justinevgx*: «France was also a country who suffered...»; *teresa__d*: «What about all the polish people who died?»).

What If User's Paratexts Were Included in Moving Image Analysis?

Während der Bewegtbilderfahrung **greifen die verschiedenen Modi ineinander**, überlagern, verbinden sich, wirken isoliert oder gemeinsam, oder es entwickeln sich weitere Modi, woraus ein zwischen verschiedenen Kontextualisierungen oszillierendes Werk-Nutzungs-Amalgam entsteht. Dieser erste, heuristische Blick auf die geposteten Kommentare, Hashtags und Weiterverbreitungen des von Nutzer_innen hergestellten paratextuellen Materials erweist, dass digitale Bewegtbildformate regelrecht dazu auffordern, die verschiedenen Erfahrungsmodi detaillierter zu untersuchen. Mit welchen quantitativen oder qualitativen Werkzeugen dabei gearbeitet

werden kann, wird künftig zu klären sein. Dass aber sich stets wandelnde Mediendiskurse schon an einer kleinen Auswahl
nutzer_innenseitiger Paratexte ablesbar sind, sollten wir in bewegtbildanalytischen Zugriffen heutzutage mitbedenken.

- [1.](#) Zur Unterscheidung von Ansatz und Methode vgl. Kristin Thompson: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden, in: *Montage AV*, Bd. 4, Nr. 1, 1995, 23–62, hier: 23.
- [2.](#) Vgl. Ien Ang: Zuschauer, verzweifelt gesucht, in: Ralf Adelmann et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz 2001, 454–583.
- [3.](#) Irmbert Schenk, Margrit Tröhler, Yvonne Zimmermann (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer. Filmrezeption*, Marburg 2010, 10 sowie Judith Butler: Von der Performativität zur Prekarität, in: Erika Fischer-Lichte, Kristiane Hasselmann (Hg.): *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München 2013, 27–40.
- [4.](#) Francesco Casetti: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche, in: *Montage AV*, Bd. 19, Nr. 1, 2010, 11–35, hier: 16.
- [5.](#) Vgl. Christiane Voss: Affekt, in: Lorenz Engell et al. (Hg.): *Essays zur Filmphilosophie*, Paderborn 2015, 63–116, hier 89f.
- [6.](#) Ich konzentriere mich vornehmlich auf Instagram-Kommentare. Diese sind in ihrer originalen Schreibweise und Interpunktion übernommen. Um Übersetzungsprobleme zu umgehen, nutze ich hier nur englische und deutsche Kommentare. Überdies sind nur Kommentare berücksichtigt, die im Zeitraum der Erstveröffentlichung des Projekts gepostet wurden.

[Laura Katharina Mücke](#)

Teaserbild: [Prateek Katyal](#) auf [Pexels](#)



Schlagwörter: [Methoden](#) [Sonderreihe Digitale Methoden](#)

DAS KÖNNTE DICH AUCH INTERESSIEREN ...



20

DIGITALE/SOZIAL VERNETZTE WISSENSCHAFT — Sophie G. Einwächter zu Werkzeugen und Praktiken

11/08/2018



20

EIN JAHR METHODENDEBATTE IN DER MEDIENWISSENSCHAFT — Laura Niebling, Felix Raczkowski und Sven Stollfuß zum Abschluss der Reihe Digitale Medien und Methoden und zum Auftakt der Arbeit am gleichnamigen Handbuch

27/07/2021

SCHREIBE EINEN KOMMENTAR

Kommentar *

Name *

E-Mail *

Website

Kommentar abschicken

Diese Website verwendet Akismet, um Spam zu reduzieren. [Erfahre mehr darüber, wie deine Kommentardaten verarbeitet werden.](#)



{{site_title}} © {{year}}. Alle Rechte vorbehalten.

Powered by WordPress. Theme by Press Customizr.



Ein Blog präsentiert von Hypotheses - [Zum OpenEdition-Katalogeintrag](#) - [Datenschutzerklärung](#) - [Problem melden](#)

[Syndication Feed](#) - [Impressum](#) - ISSN 2629-6020