



ROBERT DÖRRE

MEDIALE ENTWÜRFE DES SELBST

Audiovisuelle Selbstdokumentation
als Phänomen und Praktik
der sozialen Medien

B BÜCHNER

MEDIALE ENTWÜRFE DES SELBST

Robert Dörre

MEDIALE ENTWÜRFE DES SELBST

Audiovisuelle Selbstdokumentation als
Phänomen und Praktik der sozialen Medien



BÜCHNER-VERLAG

Wissenschaft und Kultur

Robert Dörre
Mediale Entwürfe des Selbst
Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik
der sozialen Medien

ISBN (Print) 978-3-96317-268-7

ISBN (ePDF) 978-3-96317-808-5

DOI 10.14631/978-3-96317-808-5

Erschienen 2022 bei: Buechner-Verlag eG, Marburg

Zugl.: Univ. Diss., Ruhr-Universität Bochum 2020

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | rn

Bildnachweis Umschlag: Cover Illustration © Jakob Schmidt



Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC 4.0:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Printausgabe:

Druck und Bindung: Totem.com.pl, Inowroclaw, Polen
Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
Einblick: Das Selbst und die Dokumentation	11
Audiovisuelle Selbstdokumentation	22
Sozialmediale Milieus der Selbstdokumentation	38
Formate der Selbstdokumentation	51
I Das authentische Selbst	65
Dokumentarische Bilder – Das <i>Follow Me Around</i>	76
Dokumentarische Lektürewesen	115
Dokumentarische Narrationen – Das <i>Storytime</i>	121
Die selbstdokumentarische Enunziation oder zur Frage wer eigentlich wie spricht	150
Exkurs – Enunziation am Beispiel des Hauls	155
Milieuspezifische Authentizität	175
Zusammenfassung	191
II Das soziale Selbst	195
Die Community	200
Geteilte Praktiken	210
Die Darstellung des Außen – Zum Beispiel der <i>Ansage</i>	243
Das Imaginieren von Gemeinschaft	258
Exkurs: Gruppenbezogene Vergemeinschaftung am Beispiel der Adlersson-Clique	269
Zusammenfassung	294

III Das Selbst als Marke	297
Werbung und Warenästhetik	302
Personal Branding	326
Zusammenfassung	356
IV Das Selbst in Serie	359
Vom Ereignis zur Serie	361
Serielle Formate	377
Zusammenfassung	390
Aus- und Rückblick: Das Selbst als Amateur und Künstlerin	393
Selbstdokumentation als Praxis von Medienamateur_innen	394
Videokunst zwischen Antizipation und Reflexion	410
Glossar	435
Quellenverzeichnis	447
Literaturverzeichnis	447
Videoverzeichnis	480
Film- und Serienverzeichnis	488
Danksagung	489

Vorwort

Selbstdokumentation stellt nicht nur eine jahrtausendealte Kulturtechnik dar, die Menschen seit jeher die Möglichkeit einräumt, Spuren ihres Lebens und Wirkens in der Welt zu hinterlassen, ihre Form bzw. die Medien, mit denen man sich selbst dokumentiert, sagen auch etwas über die kulturellen Zusammenhänge aus, in denen sie entstanden sind. Praktiken der Selbstdokumentation sind in diesem Sinne ein Gradmesser für Stand und Entwicklung medienästhetischer Produktions- und Rezeptionsweisen. Die vorliegende Studie untersucht kontemporäre Formen audiovisueller Selbstdokumentation in sozialen Medien. Ich habe mich entsprechend in der Zeit vom Herbst 2016 bis zum Frühjahr 2020 mit jenen Beiträgen auf sozialmedialen Plattformen – YouTube, Instagram, TikTok, Snapchat usw. – beschäftigt, die einen medialen Selbstentwurf präsentieren.

Wie so häufig gab das Staunen über etwas Unbekanntes auch hierfür den ersten Anstoß, denn die mediale Welt von Influencer_innen war mir zunächst nicht nur wenig vertraut, auch die Ästhetiken, Themen und Resonanzräume, die diese erschließen, weckten in mir Befremdung wie Neugierde zugleich. Doch obwohl vieles an solchen medialen Selbstentwürfen seltsam anmutet und verwirrend ist, lächerlich oder trivial erscheint, kann eine ernsthafte und aufgeschlossene Forschungsagenda aus der Beschäftigung mit ihnen wertvolle Erkenntnisse gewinnen. In vielerlei Hinsicht scheint es nachgerade geboten, sich mit diesem medialen Mikrokosmos zu beschäftigen, der für ganze Generationen eine wesentliche Quelle der Information und Unterhaltung bietet.

Die aus dieser Forschung hervorgegangene Studie liest sich stellenweise vielleicht wie ein historisches Dokument. Zumindest haben sich in der Zwischenzeit die analysierten Praktiken, Ästhetiken, Rezeptionsverhältnisse und Diskurse so stark gewandelt, dass man beinahe verleitet ist, von einem anderen Phänomen zu sprechen. Hierin ist die Arbeit aber auch aktuell, weil es ihr zentrales Anliegen ist, Stellenwert und Volatilität der vielschichtigen Situaie-

zung des beobachteten Mikrokosmos und der darin emergierenden Praktiken zu betonen. Dass man als Forscher_in nie hinterherkommt, hat in diesem Fall also weniger mit Publikationszyklen als mit dem untersuchten Phänomen selbst zu tun.

Mediale Selbstentwürfe werden im Folgenden aus mehreren Perspektiven untersucht. Nach einer methodischen und begrifflichen Verortung des Phänomens, die auch die bisherige akademische Forschung auf diesem Gebiet kritisch würdigt, widmet sich **Kapitel I** vor allem rezeptionsästhetischen Fragestellungen. Unter dem Schlagwort »Das authentische Selbst« verbirgt sich dabei das zentrale Kapitel der Arbeit, das sich in einer Verschränkung von Theorie und Analyse der Frage widmet, die dokumentarische Formen seit jeher aufrufen: Der Frage nach Wahrheit und Lüge.

Kapitel II nimmt das Phänomen der Selbstdokumentation zum Ausgang, um über das Soziale der sozialen Medien zu reflektieren. Im Gegensatz zu früheren Forschungsvorhaben, die ›sozial‹ häufig als normativen Begriff verstanden und deshalb unweigerlich entweder utopische oder dystopische Diagnosen der untersuchten Plattformen formulieren mussten, habe ich für diese Doktorarbeit versucht, die spezifischen Bedingungen und Praktiken von Sozialität in der Digitalkultur zu beschreiben. Mit anderen Worten: Vergemeinschaftung findet auf verschiedene Weisen statt und Gemeinschaften zeitigen durch die gemeinsamen Praktiken, auf denen sie beruhen, negative wie positive Effekte, sie können sowohl konstruktiv als auch dekonstruktiv sein.

Einen weiteren thematischen Fokus bilden die unternehmerischen Bestrebungen sich selbst dokumentierender Personen, denn in gewisser Hinsicht hat sich der Typus Influencer_in überhaupt erst in den Gefilden selbstdokumentarischer Milieus herausgebildet. Untersucht wurden dafür in **Kapitel III** die Strategien, die eingesetzt werden, um sich selbst zur Marke zu machen und verkaufen zu können. Ein wesentlicher Aspekt ist hierfür die Herausbildung eines Images, das eine markenförmige Kommunikation mit den zuvor untersuchten Gemeinschaften überhaupt erst ermöglicht. Ferner nimmt das Kapitel den Diskurs um Influencer_innen und ›Schleichwerbung‹ in den Blick, und hinterfragt die Annahmen einer reflexartigen Medienkulturkritik.

In **Kapitel IV** werden theoretische Dimensionen von Serialität in den Blick genommen und auf ihren rekursiven Charakter untersucht. Aus dieser Perspektive wird es möglich, die serielle Dialektik von Bekanntheit und Innovation, der selbstdokumentarische Videos in sozialen Medien unterlie-

gen, besser zu verstehen. So können etwa Video-Trends nicht nur mit Blick auf Nachahmung betrachtet werden, in vielerlei Hinsicht führen Influencer_innen immer wieder auch Musterlösungen ein, die auf altbekannte ästhetische und dramaturgische Probleme reagieren. Viele Videos sind dahingehend als serielle Attraktionen zu verstehen, die demonstrieren, wie versiert die Produktion medialer Artefakte vonstattengeht.

Mit dieser medienästhetischen Dimension ist das Stichwort für die letzte Perspektive aufgeworfen, die sowohl als mediengeschichtlicher Rück- als auch als forschungspragmatischer Ausblick zu verstehen ist. Ausgehend von der Beobachtung, dass Selbstdokumentation immer sowohl eine sozio-kulturelle als auch eine ästhetische Praxis darstellt, geht das Kapitel dem Stellenwert von Medienamateur_innen und (Video-)Künstler_innen für das untersuchte Phänomen nach. Die verschiedenen Konstellationen haben in der ein oder anderen Weise kontemporäre mediale Selbstentwürfe präfiguriert und ermöglichen es dadurch, verschiedene ihrer genealogischen Linien zusammenzudenken.

Selbstdokumentation stellt sich in allen diesen Perspektiven als stets fragiler Akt heraus. Die Videos spannen ein Kontinuum zwischen authentischer Darstellung und kalkulierter Lüge, zwischen informativer Dokumentation und manipulativer Strategie, zwischen ungefiltertem Einblick in den Alltag und übertriebener Selbstinszenierung auf, die, obwohl sie gleichsam Extrempunkte bilden, sehr nah beieinander liegen können. Diese unauflösbaren Spannungsverhältnisse sind gleichsam der Grund dafür, dass mediale Selbstentwürfe einen so faszinierenden Forschungsgegenstand bilden. Wenn Sie beim Lesen dieser Studie ein bisschen von dem Spaß, von dem Unbehagen und von der Neugier erfasst werden, die ich bei der Erkundung selbstdokumentarischer Videos erfahren habe, dann ist der Versuch, den untersuchten Mikrokosmos in eine wissenschaftliche Publikation zu übersetzen, gelungen.

Köln und Hohenebra, November 2021

Einblick: Das Selbst und die Dokumentation

I think the web makes me not alone [...]. And the web is my constant connection to something larger than myself. But I can't seem to be an adult and feed the web my intimacies and be with the people that I want to be with. What if a deeply connective personal activity you do, that's like religion, that you practice with yourself [...] turns out to drive people away from you? (Hall 2005, TC: 00:00:39–00:01:28)¹

2005 veröffentlichte Justin Hall² unter dem Titel *Dark Night* ein Video auf seiner Webseite *www.links.net*, das seinen eigenen Nervenzusammenbruch dokumentierte. Auslöser für Halls Verzweiflung schien die Reaktion seiner Partnerin zu sein, die wohl wenig begeistert darüber war, dass er auch Teile ihres gemeinsamen Privatlebens publik machte, und ihn deshalb bewog, das Blog aufzugeben. Hall, der bis dahin regelmäßig private Text-, Bild- und Videobeiträge veröffentlichte, reflektiert in besagtem Video den immensen Stellenwert, den seine Präsenz im Internet für die eigene Identität und Lebensqualität einnimmt. Der Gedanke, auf das Bloggen und Vloggen verzichten zu müssen, löste – dass insinuiert zumindest das Video – eine tiefe Krise in ihm aus. Es entbehrt deshalb nicht einiger Ironie, dass er die Differenzen, die sich zwischen ihm und seiner Partnerin entwickelten, in einem vermeintlich letzten Vlog*-Beitrag³ veröffentlichte. Genauso wie die Tatsache,

1 Video – Dark Night: Online Zugriff unter: http://www.links.net/daze/05/01/14/dark_night_flick.html (zuletzt geprüft am 24.07.2021).

2 Hall gilt als eine »Pionierfigur« des (Video-)Bloggens, der mit Unterbrechungen bereits seit 1994 seine medialen Selbstentwürfe im Internet teilt (vgl. Bleicher 2009, S. 135).

3 Die mit einem Asterisk (*) gekennzeichneten Begriffe werden jeweils durch kurze Einträge im Glossar erklärt. Dieses enthält vor allem Erläuterungen zu milieuspezifischen Begriffen, Formaten der Selbstdokumentation und einzelnen medienästhetischen Praktiken. Das Glossar soll es ermöglichen, Kapitel

dass Hall seine Vlogging-Tätigkeit 2010 im Anschluss an die Trennung von besagter Partnerin wiederaufleben ließ. Sein erster Beitrag: ein ausführliches Video über die Scheidung.⁴

Folgt man Mathias Mertens, waren es Ereignisse wie Halls öffentlich lancierter, psychischer *Meltdown*, die dazu führten, dass man »im Netz die echten, ungefilterten« (Mertens 2006, S. 139) und somit »authentischen« Dokumente des Alltags zu vermuten begann. *Dark Night* steht aber noch aus mindestens einer weiteren Perspektive für eine Zäsur, markiert der Beitrag doch auch einen Wandel der Veröffentlichungspraktiken selbstdokumentarischer Videos. Hatte Justin Hall diese 2005 noch auf einer *personal webpage* bzw. einem Blog veröffentlicht, sollte die im selben Jahr gegründete Video-Sharing-Plattform YouTube diese Distributionsform zum Anachronismus werden lassen.⁵ Seitdem findet die öffentliche Selbstdokumentation als populäre Kulturpraktik vor allem auf eigens darauf ausgelegten Plattformen statt (vgl. Pscheida/Trültzsch 2009, S. 253f.). Auch wenn YouTube Sinnbild dieser Kulturtechnik geworden ist – seit 2016 existiert ›YouTuber‹ sogar als Lemma im *Oxford English Dictionary* –, sind mediale Selbstentwürfe auch auf für andere Plattformen wie Instagram, TikTok, Snapchat, Twitch oder YouNow prägend. Hall war also in gewisser Weise Teil einer medienkulturellen Revolution, die ihre eigenen Kinder zwar nicht fraß, aber zurückließ, denn die Tatsache, dass er seit Längerem einen eigenen YouTube-Kanal betreibt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser mit ca. 400 Abonnenten nicht annähernd an seine einstige Popularität heranreicht.⁶

oder sogar kürzere Abschnitte der Arbeit auch unabhängig von der übergreifenden Darstellung und Argumentation verstehen zu können.

4 Video – *Sharing My Divorce*: Online Zugriff unter: https://www.youtube.com/watch?v=vfcAPeOoa_Y (zuletzt geprüft am 24.07.2021).

5 YouTube war nicht die erste Plattform, die zum Zwecke der Veröffentlichung medialer Selbstentwürfe gelaunched wurde. Ende der 1990er existierten bereits einige Webseiten, die hierfür genutzt wurden (vgl. Bleicher 2009, S. 74). Noch beliebter waren zu dieser Zeit jedoch private Homepages, auf denen man sich in Form von Texten, Bildern und Videos selbst dokumentieren konnte (vgl. Otto 2013, S. 228).

6 Hall veröffentlicht seine Videos hingegen parallel weiterhin auf besagter Webseite, was man als Ausdruck einer Nostalgie lesen könnte, die sich auch in den ästhetischen Konventionen seiner aktuellen Videos niederschlägt, die sich von denen avancierter YouTuber_innen deutlich unterscheiden.

»Broadcast Yourself«, so lautete bis ins Jahr 2012 YouTubes emblematischer Slogan, der als eine Aufforderung verstanden werden konnte, sich selbst auf Sendung zu bringen (Abb. 1 links).⁷ Dabei war trotz der imperativen Formulierung gerade in der Latenzphase der Plattform überhaupt noch nicht offensichtlich, wie sich diese Sendungen zu gestalten hatten. Mit welchem Beitrag die Geschichte der YouTube-Videos⁸ schließlich ihren Anfang nahm, lässt sich indes – anders als es die mittlerweile kaum mehr überschaubare Angebotsfülle vermuten lassen würde – unzweifelhaft feststellen: *Me at the zoo*.⁹ Der lediglich 19 Sekunden andauernde Clip (Abb.1 rechts) zeigt einen jungen Mann (Jawed Karim) vor einem Elefantengehege, der in einer kurzen Ansprache deklamiert, dass die Rüssellänge der sich im hinteren Bildfeld des Videos befindlichen Tiere das wahrlich Beeindruckende und Coole an diesen sei – eine Darbietung, die merkwürdig anmutet, aber längst nicht das Merkwürdigste auf der Plattform bleiben sollte (vgl. Hillrichs 2016, S. 54 u. S. 229).



Abb. 1 – YouTube-Logo mit dem ehemaligen Slogan (links) und Still aus *Me at the zoo* mit eingblendeter Infokarte (rechts).

- 7 Der Slogan »Broadcast Yourself« wurde 2012 ersatzlos getilgt (vgl. dazu Tufnell 2013, o. S.).
- 8 Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass es nicht *das* YouTube-Video gibt, sondern sich auf der Plattform sehr unterschiedliche Inhalte und Formate versammeln – längst nicht nur selbstdokumentarische (vgl. Hillrichs 2016, S. 11ff.). Roman Mareks Feststellung, die meisten Beiträge auf YouTube folgen nicht einmal der Programmatik des Slogans »BROADCAST YOURSELF«, ist nur ein Hinweis auf diesen Sachverhalt (vgl. Marek 2014, S. 24ff.). Laut Hugendick ist YouTube gar vom »Zauber der Aleatorik« beseelt, der die Existenz von scheinbar Unvereinbarem ermöglicht (vgl. Hugendick 2015, o. S.).
- 9 *Me at the zoo* wurde am 23.04.2005 von YouTube-Mitgründer Jawed Karim hochgeladen und ist online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jNQXAC9IVRw> (zuletzt geprüft am 24.07.2021).

Primär ist an *Me at the zoo* aber nicht der medienhistorische Status als erstes YouTube-Video interessant, sondern die grundlegende Unsicherheit, die in dem Beitrag zum Ausdruck gebracht wird.¹⁰ Die direkt zu Beginn eingeblendete und damit zugleich erste auf YouTube verwendete Infokarte* verunsichert nämlich durch ihre Formulierung zunächst einmal, ob das Video wirklich zur öffentlichen Verbreitung auf der neuen Plattform bestimmt war: »This clip had never been publicly shown before --- until, of course, it was publicly shown« (Abb. 1 rechts, TC: 00:00:00–00:00:07).¹¹ Zugleich wird durch die offensichtliche Nachträglichkeit dieser Einblendung das Bemühen um die Beglaubigung einer Authentizität des Dargestellten, die laut Luhmann beim bewegten Bild immer erst im Moment »der Kommunikation in Beweisnot« (Luhmann 1998, S. 306) gerät, offenbar. Der Beitrag richtet sich rhetorisch also bereits an ein Publikum, von dem im emphatischen Sinne noch gar nicht die Rede sein konnte. Es war schließlich überhaupt nicht klar, ob und wie die Kommunikation weitergehen könnte, weil sich auf der Plattform noch keine Praktiken der Vergemeinschaftung herausgebildet hatten – kurzum, YouTube war noch gar kein soziales Medium.¹² Mittlerweile entstehen auf Video-Sharing-Plattformen wie YouTube, aber wie erwähnt auch in anderen sozialen Netzwerken, auf Live-Stream-Plattformen oder in Messengern permanent neue Formate und Genres der Selbstdokumentation. Das Dokumentieren des Selbst und die Rezeption selbstdokumentarischer Videos ist schließlich mehr denn je weitverbreitete soziale Praxis geworden, die ebenso viele Anhän-

10 Für *was* YouTube überhaupt die sprichwörtliche Plattform sein sollte, dafür bot das Auftaktvideo nämlich noch keine Erklärung oder Definition an. Es blieb letztlich denen, die YouTube benutzen sollten und – wie sich gezeigt hat – auch wollten, vorbehalten, zu gestalten und zu definieren, was YouTube sei. Dabei erlangten selbstdokumentarische Videos schnell prominenten Status.

11 Bei der vorletzten Sichtung des Videos am 01.03.2018 wurde das Schriftinsert noch eingeblendet, inzwischen ist die Infokarte aber aus dem Video entfernt worden (zuletzt geprüft am 24.07.2021). Es wird also schon zu Beginn dieser Arbeit deutlich, dass Forschung zur Digitalkultur immer ein atavistisches Moment innewohnt. Artefakte der Digitalkultur entstehen, verändern sich und verschwinden schneller als es in akademischen Schriften festzuhalten wäre (vgl. Bleicher 2009, S. 9; Warnke 2011, S. 10).

12 Zu einer anderen Einschätzung kommt Rainer Hillrichs, der hierin keine Adressierung potenzieller Zuschauer_innen erkennt, damit wahrscheinlich aber auf deren konkrete sprachliche und nicht etwa implizite Einbeziehung abhebt (vgl. Hillrichs 2016, S. 229f.).

ger_innen wie (medienkulturkritische) Gegner_innen findet. Menschen dokumentieren in solchen Videos z. B. ihren Alltag, haben ihr öffentliches Coming Out, testen Produkte, äußern ihre Meinung zu aktuellen gesellschaftlichen Themen, geben Tipps zum Kochen, Handwerken oder Schminken, erzählen reißerische Geschichten aus ihrem Leben, inszenieren Wettbewerbe, begehen Straftaten, performen kurze Sketche, präsentieren Unterwäsche u.v.m.¹³

Man muss keine Mediengeschichte der Selbstdokumentation schreiben, um zu wissen, dass Selbstdokumentation natürlich auch außerhalb dieser Sphären eine traditionsreiche Kulturtechnik ist, deren Popularität wohl so etwas wie eine anthropologische Konstante darstellt (man denke an Tagebücher, Selbstportraits, Autobiographien usw.). Aber erst durch neue Verbreitungskanäle und Rezeptionsbedingungen konnte sie gleichsam zu einem massenmedial-partizipativem Phänomen werden und im Zuge dessen auch neue Publika formieren (vgl. Mertens 2011, S. 241 ; Pscheida/Trültzsch 2009, S. 253f.). Es erscheint daher verlockend, die Etablierung solcher Praktiken auf eigens dafür eingerichteten und betriebenen Plattformen als Siegeszug zu beschreiben. Anders als bei früheren medienhistorischen Erfolgsgeschichten, stellt sich aber nicht nur die Frage, »[worüber] es gesiegt hat« (Cavell 2001, S. 125), sondern auch, was es überhaupt sein soll. Man hat es schlicht nicht mit einem Medium zu tun, dass als diskret identifizierbar wahrgenommen wird, wie es vormalig beim Film, Radio oder Fernsehen der Fall war. Viel mehr emergieren die Formate der Selbstdokumentation im Zusammenspiel diverser medialer Ensembles und Akteur_innen. Wenn man ein Medium identifizieren müsste, so wäre es wahrscheinlich das Video; und dennoch ist über das Phänomen und seine Spezifik damit viel weniger gesagt, als ein eindeutiges Etikett vermuten lassen würde.

Medienkulturen der Selbstdokumentation

Über was diese Formate in jedem Falle gesiegt haben, ist der Kampf um Aufmerksamkeit einer bestimmten Kohorte von Medienrezipient_innen, die mindestens *Digital Natives* der zweiten Generation und damit eigentlich schon in anderen digitalen Praktiken und Umgebungen heimisch sind als die vorherige Kohorte, in der zum Beispiel ich selbst medienästhetisch sozialisiert

13 Selbstdokumentarische Videos sind damit Teil der »performative[n] Selbstbeschreibungen« die Susanne Regener unter den Begriff der »Kulturen des Selbst« (Regener 2009a, S. 301) subsumiert.

wurde. Diese Dissertation ist deshalb nicht zuletzt auch aus dem Staunen über mir zunächst Unbekanntes und merkwürdig Erscheinendes heraus entstanden. Ich versuche in diesem Sinne medienkulturelle Mikrokosmen zur Anschauung zu bringen und zu übersetzen, die kaum quantitativ erschlossen werden können.¹⁴ Das Erkenntnisinteresse an diesen Formen der Selbstdokumentation ist indes ein medienkulturwissenschaftliches, was mindestens zwei zentrale Gegenstandsbereiche impliziert: die wissenschaftliche Beschäftigung mit Medien und die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kultur. Paradoxiertweise ist die Frage nach dem genuinen Gegenstandsbereich einer Disziplin für Wissenschaftler_innen häufig die schwierigste. Was ist ein Medium? Was ist Kultur? Das zu erklären ist weitaus intrikater, als z. B. über einzelne kulturelle oder mediale Phänomene zu sprechen.

Ich möchte die erste Frage deshalb nur in Bezug auf selbstdokumentarische Praktiken beantworten. Medien der Selbstdokumentation sind triviale Weise die Mittel, die einen öffentlich geteilten Selbstentwurf ermöglichen,

14 Die Beschäftigung mit den unterschiedlichen Formen audiovisueller Selbstdokumentation beginnt mit einem veritablen Problem, das nicht in erster Linie auf ein Verständnisproblem des Phänomens per se zurückzuführen ist: Am Anfang steht ein Problem der Darstellbarkeit – der Darstellbarkeit einer überbordenden Fülle und Vielfalt des Materials. Die vermeintlich intuitive Strategie im Umgang mit solchen Problemen scheint häufig der Rückgriff auf quantitative Methoden der Datenerfassung und -auswertung zu sein. Es wirkt zwar fast wie ein abgenutzter Allgemeinplatz, dass jede Methode einen Gegenstand nur auf eine bestimmte Art und Weise zu öffnen vermag, sobald man aber beginnt, diesen Einwand ernst zu nehmen, stellt sich erneut die Frage, ob eine populäre medienästhetische Kulturtechnik mit quantitativen Methoden überhaupt erschlossen werden kann. Es ist schließlich nicht nur Aufgabe von Kulturwissenschaft, ihre Gegenstände in der Breite und in Bezug auf die Adressierbarkeit einzelner Kategorien zu erfassen, sondern insbesondere mittels dichter Beschreibung (*thick description*) auch greifbar und plastisch darzustellen (vgl. Geertz 1973, S. 3–30). Das Unbehagen gegenüber einer Datenerfassung, die erfolgt, bevor eine medienkulturelle Praktik überhaupt in einer gewissen Tiefe – eher intensiv als extensiv – erschlossen wurde, bildet in gewisser Hinsicht den methodologischen Ausgangspunkt dieser Untersuchung. Damit soll keineswegs der potenzielle Erkenntnisgewinn statistischer Methoden per se in Frage gestellt werden; angesichts der vorfindlichen Problemlage käme dies aber einer Modellierung des Phänomens gleich, die die ästhetischen und kulturellen Aspekte der Kategorien, aus denen sie ein Modell bildet, nicht ergründen kann. Was dabei abfallen würde, wären Theoriegebäude, deren spezifisch medienkulturwissenschaftliche Belastbarkeit gering bliebe.

unter anderem Kameras, Mikrofone, das World Wide Web, Computer, Smartphones, soziale Netzwerke, Apps (in keiner priorisierten Reihenfolge). Kultur wiederum kommt dort ins Spiel, wo mit diesen Medien in spezifischer Weise umgegangen wird, wo ästhetische und soziale Praktiken entstehen, die auf entsprechenden Medienkompetenzen basieren und die von Kultur geformt werden und selbst Kultur formen. Felix Stalder hat in seiner Studie zur *Kultur der Digitalität* eine Definition des Begriffs vorgelegt, der ich mich für die Untersuchung dieses ko-konstituiven Verhältnisses anschließe:

Als Kultur werden im Folgenden all jene Prozesse bezeichnet, in denen soziale Bedeutung, also die normative Dimension der Existenz, durch singuläre und kollektive Handlungen explizit oder implizit verhandelt und realisiert wird. Bedeutung manifestiert sich aber nicht nur in Zeichen und Symbolen, sondern die sie hervorbringenden und von ihr inspirierten *Praktiken* verdichten sich in *Artefakten*, *Institutionen* und *Lebenswelten*. (Stalder 2017, S. 16; Hervorheb. R. D.)

Es ist sicherlich hilfreich, Stalders Dimensionen schon jetzt für die hiesigen Zwecke zu übersetzen: Aus den *Praktiken* der Selbstdokumentation entstehen durch die Netzkultur geprägte (und diese prägende) *Artefakte* wie Videos, Kommentare oder Memes*. Die zugehörigen *Institutionen* sind ebenso vielfältig: Plattformen (z. B. YouTube, Instagram, TikTok oder YouNow), Produktionsnetzwerke (sogenannte Multi-Channel-Networks) oder die etablierten Rundfunk- und Landesmedienanstalten gehören beispielsweise in diesen Verbund. Schließlich werde ich einige Aspekte dessen, was Stalder mit *Lebenswelten* bezeichnet, in Anlehnung an Thomas Weber unter dem Begriff des *sozialmedialen Milieus* fassen.

Ich versuche, der mit dem Phänomen der Selbstdokumentation verbundenen Fülle heterogenen dokumentarischem Materials aus verschiedenen Perspektiven zu begegnen und die jeweils durch induktive Analyseverfahren gewonnenen, gegenstandsbegründeten Erkenntnisse an paradigmatischen Beispielen darzustellen. Zu den eingenommenen Perspektiven zählen genuin medienwissenschaftliche Gegenstandsbereiche wie Authentizitäts-, Serialitäts- und Ästhetikkonzeptionen, aber auch transdisziplinäre Fragestellungen nach sozialen, ökonomischen, politischen oder diskursanalytischen Gesichtspunkten des Phänomens. Die einzelnen Kapitel der Arbeit stellen jeweils thema-

tische Sammelpunkte dar, die durch die Analyse paradigmatischer Beispiele einen medienkulturwissenschaftlichen Einblick in die verschiedenen Facetten der Selbstdokumentation gewähren sollen. Sie gliedern sich folgendermaßen:

Perspektiven auf mediale Selbstentwürfe

I.) *Das authentische Selbst*: Aus rezeptionsästhetischer Sicht wird zunächst die Kategorie des Authentischen befragt, die, obwohl gehörig strapaziert, für die Lektüre dokumentarischen Materials immer noch sehr wirkmächtig ist. In Anschluss an Erkenntnisse (semio-)pragmatischer Medientheorie wird Authentizität als Qualität der Lektüre modelliert und neue ästhetische Strategien untersucht, die unter dem Nimbus des Authentischen operieren. Dabei geraten Fragen nach rezeptionsästhetischen Einflussfaktoren – wie z. B. nach dem Zusammenhang von Authentizität und Technik, Ästhetik oder Gender – in den Fokus des Erkenntnisinteresses. Es gilt aber zu betonen: die untersuchten Rezeptionsartefakte (Kommentare, Reaktionsvideos, Memes etc.) zeugen durchaus davon, dass mittlerweile ein ambivalenter Umgang mit den Beiträgen und ihren Authentifizierungsversuchen herrscht, der auch darauf hinweist, dass sich durch Sozialisation in sozialen Medien eine neuartige »medienästhetische Kompetenz« (Mertens 2009, S. 144) herausgebildet hat.

II.) *Das soziale Selbst*: Anschließend wende ich mich dem Aspekt des Sozialen der sozialen Medien zu. Im Gegensatz zu früheren Forschungsvorhaben, die »sozial« häufig als emphatisch-normativen Begriff verstanden und deshalb unweigerlich entweder utopische oder dystopische Diagnosen der untersuchten Plattformen formulieren mussten, wird versucht die spezifischen Bedingungen und Praktiken von Sozialität in der Digitalkultur zu beschreiben. Dabei rücken Formen »posttraditionale[r] Gemeinschaft« (Hitzler et al. 2008, S. 9) und ihre ästhetischen Praktiken der Vergemeinschaftung in den Fokus. Aus diesem Blickwinkel wird es beispielsweise auch möglich, antidemokratische und menschenfeindliche Diskursräume vor dem Hintergrund von Vergemeinschaftung zu verstehen. Ein ausgedehnter Exkurs widmet sich in diesem Sinne einer Gruppe von YouTuber_innen, die mit nationalsozialistischem Vokabular und rechtsradikaler Rhetorik eine von ihnen begeisterte Community (online wie offline) aufbauen konnten.

III.) *Das Selbst als Marke*: Eine weitere Insel des Interesses bilden die unternehmerischen Bestrebungen sich selbst dokumentierender Personen. Untersucht werden u.a. die Strategien, die eingesetzt werden, um sich selbst

zur Marke zu machen und verkaufen zu können. Es wird danach gefragt, was überhaupt mit dem gegenwärtig omnipräsentem Begriff ›Influencer_in‹ adressiert wird bzw. auf welche Ebenen deren potenzielle Beeinflussung zielen mag. Dabei wird erneut deutlich, dass die Rezipient_innen nicht bloß unreflektierte Konsument_innen einer Kulturindustrie sind, sondern durchaus kritische oder hedonistische Aneignungen des Materials stattfinden. Nicht zuletzt werden mediale und juristische Diskurse dieser ökonomischen Seite des Phänomens beleuchtet, die einen deutlichen gendeselektiven Bias decouplieren: Figur der Empörung ist das junge, naive und besinnungslos konsumenthusiastische Mädchen.

IV.) *Das Selbst in Serie*: In diesem Kapitel geht es in kursorischer Form um theoretische Dimensionen von Serialität. Hierfür wird die Rekursion als serielle Operation im Gegensatz zur einfachen Wiederholung eingeführt. Dadurch wird es möglich, singuläre Ereignisse und sich wiederholende Begebenheiten zusammen zu denken, die für die serielle Dialektik von Bekanntheit und Innovation kennzeichnend sind. Der zweite Teil des Kapitels ist stärker gegenstandsorientiert und widmet sich der Analyse einzelner serieller Formate und zeigt, inwiefern die Logik der Rekursion eine Wechselbeziehung zwischen Form und Inhalt bedingt. Besonderes Augenmerk wird dabei nicht zuletzt auf den episodischen Charakter selbstdokumentarischer Videoserien gelegt.

Anstelle eines globalen Fazits werden die vorgestellten Kapitel jeweils durch konzise Zusammenfassungen ergänzt. Das abschließende Kapitel *Das Selbst als Amateur und Künstlerin* erlaubt hingegen einen forschungsstrategischen Ausblick und zugleich einen mediengeschichtlichen Rückblick auf mediale Entwürfe des Selbst. Das Kapitel greift dafür exemplarisch die Arbeiten einzelner Videokünstler_innen der 1970er Jahre heraus und untersucht, wie dort verschiedene medientechnische Konstellationen und medienästhetische Praktiken kontemporärer Selbstdokumentation präfiguriert wurden.¹⁵ Zudem orientieren sich die Ausführungen neben Künstler_innen auch an

15 Natürlich ist die Genealogie der Selbstdokumentation als ästhetischer Praxis wie als medialer Form viel weitreichender als die Auswahl einzelner künstlerischer Arbeiten insinuiert. Diese Einflüsse und Ursprünge sind aber so verzweigt, dass ihre Aufarbeitung eine eigene Arbeit wert wäre. Ich habe mich deshalb dazu entschieden, auf andere selbstdokumentarische Praktiken wie dem Schreiben von Tagebüchern und Autobiographien sowie offensichtliche Verbindungen zu anderen Medien wie dem Fernsehen lediglich *en passant* an geeigneten Stellen einzugehen.

Medienamateur_innen, deren Rolle für die Entwicklung technischer Artefakte und medienästhetischer Praktiken in der Mediengeschichte häufig vernachlässigt wurde. Projekte aktueller Medien- und Netzkünstlerinnen, auf die das letzte Schlaglicht geworfen wird und die selbstdokumentarische ästhetische Praktiken für ihre Kunst appropriieren, zeigen wiederum, dass die Grenze zwischen Kunst und Amateurtum immer prekärer wird.

Zu den Gegenständen

Die Popularität selbstdokumentarischer Praktiken hat zu einer ubiquitären Verfügbarkeit entsprechender Videos auf sozialmedialen Plattformen geführt, deren Untersuchung schon aufgrund ihrer schiereren Menge für die akademische Forschung eine Herausforderung darstellt. Man muss diese Fülle an verfügbaren Gegenständen aber auch als Chance für eine qualitativ-empirisch arbeitende Medienkulturwissenschaft begreifen, wie es z. B. Mertens formuliert hat:

Mit dem Internet hat sich die für Unterhaltungssuchende und Wissenschaftler komfortable Situation ergeben, dass eine unglaubliche Menge an Material zur Verfügung steht, das frei zugänglich ist, ständig anwächst, von niemanden gesammelt und archiviert werden muss, keiner Produktionsideologie¹⁶ folgt und auf das mit individualisierten Suchmaschinen zugegriffen werden kann. [...] Für Wissenschaftler – zumindest wenn sie Kulturwissenschaftler sind und es ihnen nicht um Fakten, sondern um Tendenzen und Entwicklungen geht – hat es den Vorteil, dass sie ohne designte Datenerhebung auf einen großen Korpus [*sic!*] an Daten zugreifen können, um daraus Schlüsse zu ziehen. (Mertens 2009, S. 139)

Die Kapitel dieser Arbeit sind gegenstandsorientiert strukturiert. Sie versuchen den jeweils fokussierten thematischen Horizont mittels konkreter Genres und Formate zugänglich zu machen. Anhand der Gliederung der Arbeit

¹⁶ Nach meinem Verständnis ist es jedoch nicht denkbar, Kultur ohne Ideologie zu begreifen und auch die Entwicklung von Video-Plattformen im Netz hat gezeigt: von einer Absenz der Produktionsideologien kann kaum mehr gesprochen werden und es ist auch zu bezweifeln, dass dies je der Fall war (vgl. Distelmeyer 2017, S. 127–141; Hillrichs 2012, S. 71–73).

lässt sich das wie folgt übersetzen: Der Problembereich des Dokumentarischen wird im zweiten Kapitel im Spektrum zwischen *Storytimes** und *Follow Me Arounds** abgesteckt. Kapitel drei, das sich mit der Frage nach dem Sozialen der Sozialen Medien beschäftigt, nimmt die Formate *Challenge**, *TikTok-Trend*, *Instagram bestimmt meinen Tag* und *Ansage** in den Blick. Das vierte Kapitel – *Das Selbst als Marke* – konzentriert sich anschließend auf einzelne Akteur_innen und deren Veröffentlichungsregister – unter anderem *Hauls**, *Beauty-Tutorials**, *Let's Plays**. Das fünfte Kapitel exemplifiziert die Thesen zur Serialität des Phänomens an einem heterogenen Korpus diverser Formate und Serien. Das letzte Kapitel widmet sich audiovisueller Selbstdokumentation als künstlerischer und als Medienamateur-Praxis unter Rückbezug auf Beispiele vor allem der frühen Videokunst.

Dieses Vorgehen gleicht sicher einem Spagat, weil prinzipiell jedes zur Veranschaulichung ausgewählte Beispiel in jedem Kapitel Platz finden könnte. Die langjährige Selbstdokumentation eines Justin Hall ruft beispielsweise Fragen nach Authentizität oder Serialität ebenso auf, wie sie auf Aspekte von Marketing und Vergemeinschaftung stößt. Dennoch erscheint es mir sinnvoll, spezifische Video-Formate und einzelne mediale Selbstentwürfe herauszugreifen, die für bestimmte Themenschwerpunkte einschlägig sind, um diese in separaten Kapiteln auf die jeweils hervorstechenden Aspekte hin zu untersuchen. Ich strebe also an keiner Stelle so etwas wie eine holistische Werk- oder Korpusanalyse an, sondern widme mich exemplarischen Videos stets unter Maßgabe eines gezielten thematischen Zugriffs. Noch bevor dies erfolgen kann, möchte ich aber das begriffliche und methodische Fundament darlegen, dessen Kenntnis zum Verständnis der einzelnen Kapitel und der dort dargestellten Aspekte notwendig scheint, sowie meine Verortung in der bisherigen wissenschaftlichen Diskussion darlegen. Zunächst werde ich dafür den Globaltermini des *medialen Selbstentwurfs* und etwas spezifischer der *audiovisuellen Selbstdokumentation* definitorische Kontur verleihen, um davon ausgehend die Vorstellung eines *sozialmedialen Milieus der Selbstdokumentation* zu begründen. Abschließend gehe ich noch auf den Stellenwert von Formaten und den dahinterliegenden Konzepten und axiomatischen Annahmen ein.

Audiovisuelle Selbstdokumentation

Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. [...] Dem Film kommt es viel weniger darauf an, dass der Darsteller dem Publikum einen anderen, als dass er der Apparatur sich selbst darstellt. (Benjamin 2006a, 364f.)

Mediale Entwürfe des Selbst können durch die Anwendung mannigfaltiger Medien-Kulturtechniken entstehen. Autobiografische Schriften konstituieren ebenso mediale Selbstentwürfe wie Visitenkarten, Selfies, Lebensläufe, Selbstportraits oder YouTube-Videos – wenngleich auf je eigene Weise und unter Rückgriff auf je spezifische mediale Bedingungen.¹⁷ Der Begriff ›audiovisuelle Selbstdokumentation‹ wendet in diesem Sinne eine Differenzierung nach der medialen Konfiguration an: Unter audiovisueller Selbstdokumentation verstehe ich die Schaffung eines medialen Selbstentwurfes im Medium Video (oder selten Film). Soweit zur Unterscheidung; gemeinsam ist den oben genannten Selbstentwürfen indes ihr dokumentarischer Gestus: Sie geben über ein Selbst Auskunft. Angesichts der Fülle an begrifflicher Auseinandersetzung, die ›das Dokumentarische‹ bereits erfahren hat (siehe dazu Kapitel I), scheint es jedoch nötig noch präziser zu definieren, welche Art Video in den Gegenstandsbereich ›audiovisueller Selbstdokumentation‹ fällt.

Was ›Selbstdokumentation‹ meint und worauf diese Bezeichnung zutrifft, scheint zwar zunächst evident – eine genauere Betrachtung lässt diese Gewissheit jedoch rasch verblassen. Wie soll beispielsweise die Bestimmung, ob jemand sich im emphatischen Sinne *selbst* dokumentiert hat, erfolgen können? Es wäre ja immerhin möglich, dass hinter der Produktion eines Videos

17 In Bezug auf audiovisuelle Inskriptionsverfahren konnte man lange Zeit wohl nur von einer spärlichen selbstdokumentarischen Praktik sprechen. Bevor die Produktion von Filmen und Videos auch in die Gefilde der Amateurproduktion vorgedrungen war, gab es in diesem Bereich kaum eine mit dem Ausmaß – besonders der schriftlichen Verfahren – vergleichbare populäre Praktik der Selbstdokumentation (vgl. Bellour 1989, S. 7f.). Selbst im Dokumentarfilm sind autobiografische Versuche erst seit Beginn der 1960er Jahre zu beobachten und bis heute eine marginale Erscheinung geblieben (vgl. Decker 2008, S. 169ff.).

oder einer ganzen Serie von Videos nur vorgeblich eine einzelne Person steht, tatsächlich aber ein ganzes Team oder sogar eine professionelle Produktionsfirma die Herstellung dieser Videos besorgt.¹⁸ Und dennoch würde das prä-sentier-te Selbst auch in solchen Fällen – und zwar auf der Ebene der Rezeption – eine entscheidende Rolle spielen. Mit anderen Worten: wenn Dokumente eines Selbst vorliegen, wird stets auch die Frage nach der Autonomie ihrer Entstehung relevant. Ich möchte Selbstdokumentation deshalb nicht produktionstheoretisch definieren, sondern für deren Bestimmung vor allem rezeptionsästhetische Bedingungen in den Fokus nehmen. Ein Video kann so z. B. auf visueller Ebene den *Eindruck* erwecken, dass sich ausschließlich ein einzelnes Subjekt für dessen Umsetzung verantwortlich zeigt; oder das Video kann in Paratexte eingebettet sein, die auf eine solche selbstdokumentarische Lektüre hindrängen, obwohl es eventuell unter ganz anderen Umständen entstanden ist (siehe ausführlich hierzu Kapitel I).

Warum erscheint mir dieser Einwand wichtig? Weil, wie ich später noch am Material ausführlich zeigen werde, unzählige Formen von Rezeptionsarten existieren (z. B. Kommentare, Reaktionsvideos, Memes, journalistische Artikel usw.), die darauf hinweisen, dass mediale Selbstentwürfe – unabhängig vom tatsächlichen Produktionskontext – in aller Regel tatsächlich auch als dokumentarische Formate behandelt werden. Was bedeutet das? *Prima facie* ist damit zunächst einmal die Annahme verbunden, dass solche Beiträge mit einer *Behauptung* der Referenz zur Wirklichkeit assoziiert werden – einer Wirklichkeit, die zudem in irgendeiner Form mit dem dokumentierten Selbst verquickt ist:

Der dokumentarische Charakter einer filmischen Darstellung resultiert aus dem *Anspruch* eines direkten Referenzverhältnisses zur vorfilmischen Wirklichkeit. Dargestellte Orte, Ereignisse und *Personen* sind (per definitionem) nicht frei erfunden, sondern existieren unter der *Behauptung* eines Bezugs zwischen abgebildeter und ›realer‹ Wirklichkeit. (Schroer/ Bullik 2017, S. 61; Hervorheb. R. D.)

18 Beispielsweise stehen viele Influencer_innen* bei sogenannten Multi-Channel-Networks unter Vertrag, die nicht selten als Holding oder Tochterfirma zu traditionellen Medienkonzernen gehören. Somit sind viele Influencer_innen in ganz andere Verwertungsketten und -kontexte eingebunden, als es das Image des_der autonomen Medienamateur_in suggeriert.

Selbstdokumentarische Videos fallen demnach *erstens* in einen Gegenstandsbereich, in dem es legitim erscheint, den Wahrheitsstatus des Gesagten und Gezeigten als Referenzgröße der Lektüre zu modellieren (vgl. Eitzen 1998, S. 26–34). Mit dem Begriff der *audiovisuellen Selbstdokumentation* sind jedoch mindestens drei weitere Dimensionen dessen, was in den entsprechenden Videos als Dokumentiertes erscheint, angesprochen.

Die Suche nach dem Selbst im Inneren

Zweitens: Die offensichtlichste Konnotation des Begriffs berührt das Selbst als wesenhafte, existenzielle Dimension des Menschseins: Selbstdokumentation ist immer auch mit dem Versprechen verbunden, eine ohnedem schwer zugängliche Innerlichkeit zu entbergen und erscheint in diesem Sinne als Enthüllung einer Introspektion. Das bedeutet nicht, dass Selbstdokumentation »als Manifestation einer je schon gegebenen, vorgängigen Innerlichkeit« (Surma 2009, S. 236) missverstanden werden darf. Wir haben es vielmehr mit einem medialen Selbstentwurf zu tun, der aus der *Vorstellung* einer solchen Innerlichkeit hervorgeht. Diese Suche nach dem Selbst im Inneren gibt zugleich Aufschluss über einige in der westlichen Neuzeit mit dem Konzept des Selbst einhergehenden Beobachtungen: Charles Taylor hat in einiger Ausführlichkeit für die europäische Geistesgeschichte nachgezeichnet, wie die Vorstellung vom Selbst spätestens seit dem 18. Jahrhundert immer stärker durch eine Hinwendung zu besagtem Inneren geprägt wurde (Taylor 1994, passim). Ausgehend von Platon, über Augustinus, Descartes und Locke, beschreibt er diese »Verinnerlichung« (Taylor 1994, S. 230) als eine Wende in der epistemologischen Verfasstheit des Selbst. Zwar ist der Begriff schon bei Platon an eine Trennung von Innen und Außen gebunden, die dezidierte Situierung des Selbst im Innen erfolgt laut Taylor aber erst im neuzeitlichen Abendland; sie ist demnach eine »historisch und örtlich bedingte Selbstinterpretation« (Taylor 1994, S. 210). Würde die Notwendigkeit zur Selbstsorge bei Platon beispielsweise noch durch äußere Faktoren begründet, erfolgt seit Augustinus eine »Hinwendung zum Selbst als Selbst« (Taylor 1994, S. 318).

Unser moderner Begriff des Selbst steht in Zusammenhang mit einem gewissen Gefühl – vielleicht auch einer ganzen Familie von Gefühlen – der Innerlichkeit, ja man könnte wohl sagen, ein solches Gefühl sei konstitutiv für diesen Begriff des Selbst (Taylor 1994, S. 207).

Eine ähnliche Selbstkonzeption liegt offensichtlich auch den Praktiken des eingangs erwähnten Justin Hall zugrunde, auf dessen Homepage Selbstdokumentation als Dokumentation eines inneren Wesenskerns bzw. der Persönlichkeit eines Menschen im Vordergrund steht.¹⁹ Es geht bei Hall immer wieder ganz explizit darum, die eigene Innensicht zu entäußern, sich also nach außen zu öffnen. Sein öffentlicher Zusammenbruch als Höhepunkt dieser exzessiven Selbstdokumentation steht damit ferner auch für einen symbolischen Kollaps zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen der Sphäre privater Selbstdokumentation und der Sphäre ihrer öffentlichen Publikation.²⁰ Selbstdokumentation kann aus dieser Perspektive zugleich als ein »Sich-Einschreiben in die Welt« verstanden werden, das auch dazu dient, sich in ihr »zu konstituieren, für sich und für andere« (Stalder 2017, S. 123). Es ist damit wohl offensichtlich, wie sehr mediale Selbstentwürfe ganz allgemein Fragen nach dem Status des Privaten und Öffentlichen berühren: »Accordingly, these videos should be seen as public artifacts – and not as private artifacts or as private-artifacts-gone-public« (Hillrichs 2016, S. 102), urteilt z. B. Rainer Hillrichs über die frühen Formen von Video-Blogs* auf YouTube. Das kalkulatorische Moment der Veröffentlichung, welches damit problematisiert wird, tut aber der Beobachtung, dass es in solchen Videos häufig um Themen geht, die lange Zeit gemeinhin der Sphäre des Privaten zugeordnet wurden (wie die Beziehungsprobleme, psychischen Ausnahmereaktionen oder Scheidungen eines Justin Hall), keinen Abbruch. Wenn es so etwas wie eine amerikanische Transparenzideologie gibt – Justin Hall ist ihr Prototyp.

19 Selbstdokumentation ist also aus rezeptionsästhetischer Sicht vor allem mit einer idealistischen Konzeption von Subjektivität assoziiert, aus produktionstheoretischer Perspektive wäre indes eine konstruktivistische Konzeption naheliegender (vgl. Bublitz 2010, S. 26).

20 Da ich auf die Dimensionen des Privaten und Öffentlichen zwar wiederkehrend, aber nur sporadisch zu sprechen komme, sei an dieser Stelle auf zwei Studien verwiesen, die sich dem Phänomen der Selbstdokumentation unter eben diesen Vorzeichen nähern: Aus soziologischer Perspektive und unter Rückgriff auf verschiedene mediale Konstellationen widmet sich Hannelore Bublitz dem Thema in ihrer Studie *Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld 2010, transcript. Mit Fokus auf Video-Blogs wählt Janou Feikens einen stärker medienwissenschaftlichen Zuschnitt in ihrer Masterarbeit mit dem Titel *Between the Faded Lines of Public and Private Spheres – Documenting the Self 2.0*. Bochum 2017, unveröffentlichte Masterarbeit.

Dessen ungeachtet lässt sich nicht verleugnen, dass mit dem Selbst-Begriff auch »terminologische[.] Probleme[.]« (Burkart 2006, S. 17) verbunden sind:

Wo der eine Autor vom Selbst spricht, verwendet ein anderer den Subjektbegriff. Darüber hinaus sprechen manche von Identität, wo andere das Selbst thematisieren. Vor allem die Verwendung des Selbstbegriffs ist wenig konsistent. Ein Teil der Problematik ergibt sich durch die im Deutschen und Englischen (im Unterschied zum Französischen) übliche Substantivierung: »das Selbst« und die zahlreichen Wortkombinationen von Selbstachtung bis Selbstzweifel. Diese Substantivierungen sind irreführend, weil sie suggerieren, »das Selbst« sei der aktive Part. Tatsächlich ist aber gemeint: Das Ich oder das Subjekt thematisiert »sich selbst«. »Das Selbst« ist also nicht, wie die Sprache – fast unvermeidlich – suggeriert, ein »Ding«, sondern die reflexive Seite des Bewusstseins. (Burkart 2006, S. 17f.)

Diese Selbstthematization und Thematisierung des Selbst ist es, durch die eine Innerlichkeit zugänglich gemacht werden soll und die in vielen Formaten audiovisueller Selbstdokumentation eine veritable Rolle spielt. Justin Hall wird in *Dark Night* beispielsweise nicht müde, den therapeutischen Aspekt seines Dokumentierens zu betonen und weist den Rezipient_innen dafür symbolisch die Rolle von Vertrauenspersonen zu, denen er vermeintlich alles ehrlich berichtet.²¹ So gesehen, exemplifiziert Halls Zusammenbruch das

21 Die Untersuchung therapeutischer Aspekte von Selbstdokumentation wäre sicher eine eigene Studie wert. In einer selbstproduzierten Webdokumentation (*OVERSHARE: THE LINKS.NET STORY /USA 2015*) über sein Leben und seine Karriere im Internet beschreibt Justin Hall beispielsweise das Aufwachsen in einem schwierigen Elternhaus und wie seine öffentlichen Aussprachen schließlich zum Substitut für Therapiesitzungen wurden: »Each week I had therapy appointments so I could pick apart my daily life with professional listeners. Later I would pick apart my daily life in public on the web« (TC: 00:01:15–00:01:24). Zudem scheint die Metaphorik der Tiefe (das Selbst im Inneren) in der Psychoanalyse einen maßgeblichen Stellenwert zu besitzen. Vgl. für weiterführende Hinweise zur Verschränkung von Selbstdokumentation und Psychotherapie den Sammelband *Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research and Practice*. Joshua L. Cohen, J. Lauren Johnson und Penny Orr (Hg.) London 2016, Routhledge; die Studie von Janine Weißer-Gleißberg: *Mein Film über mich. Regisseure vor und hinter der Kamera*. Berlin 2014, Avinus; und den Aufsatz von Friedemann Malsch: *Das Verschwinden*

generelle Versprechen medialer Selbstentwürfe, die authentische Persönlichkeit eines Menschen, seine Erlebnisse und Gedanken erfahrbar machen zu können – ganz gleich ob man diesem Versprechen dann glaubt oder nicht. Die Offenbarung einer durch Selbsterkundung erfahrenen Innerlichkeit ist als Destination also auch im Begriff der Authentizität aufbewahrt, adressiert diese doch das vermeintlich unverstellte Wesen eines Menschen.²²

Es ist vor diesem Hintergrund erwähnenswert, dass Authentizität schon historisch als Zusammenhang zwischen Außen und Innen betrachtet wurde. In diesem Verständnis basiert die Rhetorik von Authentizität und Eigentlichkeit auf der Wahrnehmung eines wechselseitigen Verhältnisses zwischen »dem Sinn (dem Tiefen) und den Formen seines Ausdrucks (der Oberfläche)« (Gumbrecht 2003, S. 283). Als authentisch gilt, wer nach außen hin zeigt, was sich innen abspielt.²³ Möglich ist das natürlich erst, sobald das Subjekt als mit innerer Tiefe ausgestattet betrachtet wird, was nach Taylor eine sozialgeschichtlich kontingente Entwicklung darstellt:

Anders als die Angehörigen jeder früheren Kultur, hat das moderne nachexpressivistische Subjekt wirklich ›innere Tiefe‹. Dieser Begriff eines unerschöpflichen inneren Bereichs entspricht dem Vermögen der expressiven Selbstartikulierung. Das Empfinden der Tiefe im inneren Raum ist verknüpft mit dem Empfinden, dass wir uns in diesem Raum hineinbegeben und darin Enthaltene zum Vorschein bringen können. Dies tun wir, sobald wir etwas artikulieren. Das unentrinnbare Gefühl der Tiefe rührt von der Erkenntnis her, dass – einerlei, was wir hervorholen – dort unten immer noch mehr ist. Die Tiefe liegt darin, dass es unaufhörlich und unweigerlich etwas gibt, was über unser Artikulationsvermögen hinausgeht. Dieser Begriff der inneren Tiefe steht daher in innerer Ver-

des Künstlers? Überlegungen zum Verhältnis von Performance und Videoinstallation. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur. Retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 2014: DuMont, S. 25-34.

22 Erik Schilling spricht dahingehend von einer »Wesensauthentizität« (Schilling 2020, S. 35).

23 Entsprechend wird die expressive Manipulation dieses Verhältnisses häufig als nicht-authentisch oder unauthentisch bewertet. Verwiesen sei hier auch auf Martin Dolls pointierte lexikalische Analyse des Wortes ›verstellen‹, die er mit Bezug auf Fälschungen vorgenommen hat: »Selbst in der reflexiven Form führt ›verstellen‹ ein ›sich‹ mit sich, das impliziert, dass eine Innerlichkeit [...] verdeckt wird« (Doll 2012, S. 22).

bindung mit unserem Selbstverständnis als expressiven Wesen, die eine innere Quelle artikulieren. Das Subjekt mit Tiefe ist daher ein Subjekt mit einem solchen expressiven Vermögen. (Taylor 1994, S. 678)

Mit der Behauptung, ganz er selbst zu sein, tritt auch Hall vor der Kamera in Erscheinung, wenn er im Moment der Krise entäußert, was eigentlich nur innerlich zugänglich ist. Würde man gemeinhin vielleicht erwarten, dass jemand einen psychischen Zusammenbruch als Ausnahmereaktion abtut, als Zustand, in dem er_sie zuweilen nicht er oder sie selbst gewesen ist, gibt Hall stattdessen zu verstehen, dass man gerade in dieser Ausnahmesituation einen authentischen Moment von ihm miterleben konnte.²⁴ Nichtsdestotrotz funktionieren solche Beiträge natürlich nur aus ihrer Irregularität heraus; um als besonders authentisch zu erscheinen, muss eine gewisse Exklusivität markiert werden. Das mag einer der Gründe dafür sein, dass auch aktuelle selbstdokumentarische Videos nicht selten die Form von Geständnissen annehmen, die nach Foucault zu den »höchstbewerteten Techniken der Wahrheitsproduktion« (Foucault 2019, S. 62) zählen.²⁵

[...] mit größter Genauigkeit bemüht man sich zu sagen, was zu sagen am schwersten ist; man gesteht in der Öffentlichkeit und im Privaten, seinen Eltern, seinen Erziehern, seinem Arzt und denen, die man liebt; man macht sich selbst mit Lust und Schmerz Geständnisse, die vor niemand anders möglich waren, und daraus macht man dann Bücher. (Foucault 2019, S. 62f.)

Oder man macht daraus ein Video. *Melina Sophie*, eine prominente YouTuberin, veröffentlichte beispielsweise am 31.07.2015 einen in der deutschsprache-

24 Die Krise ist generell ein wichtiger Topos des medialen Selbstentwurfs. Decker deklariert sie gar als eigentliches Substrat autobiografischer Filme, da man dem Selbst besonders in der Exposition einer persönlichen Bedrängnis Plastizität zu verleihen vermag (vgl. Decker 2008, S. 171f.).

25 Hannah Surma betont, dass sich einige wegbereitende Tendenzen der temporären medialen Geständnispraxis ausmachen lassen, deren Initialzündung – so scheint mir – häufig eine medientechnische oder -kulturelle Zäsur bildet. Sowohl die Videotechnologie in den 1970er Jahren als auch das im Zuge des Privatfernsehens entstandene Reality-TV stimulierten »die monologische Selbstreflexion vor der Kamera« (Surma 2009, S. 231) in Form des Geständnisses (vgl. Surma 2009, S. 231ff.).

chigen YouTube-Szene inzwischen weidlich bekannten Beitrag mit dem Titel *COMING OUT*.²⁶

Fuck, ich hab' absolut keinen Plan wie ich dieses Video anfangen soll. YouTube ist ein sehr großer Teil meines Lebens und so seid auch ihr ein sehr großer Teil meines Lebens und als ein sehr großer Teil meines Lebens hab' ich das Gefühl euch auch diese Sache von mir, mein persönliches lebenslanges Geheimnis, endlich mitteilen zu müssen beziehungsweise will ich es euch endlich mitteilen. Ich bin lesbisch und es hat mich selbst verdammt viel Zeit gekostet, das zu akzeptieren. (TC: 00:00:01–00:00:31)

Melinas Ausdrucksweise zeugt von einem ambivalenten Verhältnis zu ihrem Geständnis. In der Korrektur von »mitteilen zu müssen« hin zu »will ich es euch endlich mitteilen« manifestiert sich der Glaube, dass das Geständnis nicht durch Zwang, sondern aus freien Stücken abgeleitet, mithin als Befreiung empfunden wird (vgl. Foucault 2019 S. 61ff.). Gleichzeitig lassen sich hierbei ganz deutlich Prozesse der Selbstnormierung nachspüren: »Ich bin lesbisch und es hat mich selbst verdammt viel Zeit gekostet, das zu akzeptieren.« Bublitz apostrophiert: »Öffentlich-medial inszenierter Beichtdrang und Bekenntniszwang ermöglichen dem Subjekt, sich selbst in Bezug auf soziale Normen [...] zu formen« (Bublitz 2010, S. 13). Sexualität ist dabei nicht zufällig so häufig Sujet der öffentlichen Beichte. So kommt auch Foucault erst im Zusammenhang mit dem Wissen über Sexualität eingehend auf das Geständnis zu sprechen, dessen Form den Diskurs über Sexualität maßgeblich bestimmt, weil er diese als »Vertraulichkeit organisiert« (Foucault 2019, S. 66) und sich dadurch auch ein lustvolles Spiel um deren Preisgabe entwickeln kann (Foucault 2019, S. 66f.). Durch das Geständnisdispositiv wird gleichzeitig auch das kommunikative Gegenüber (besser: die Rezipient_innen selbst-dokumentarischer Videos) ins Spiel gebracht. Sowohl bei Hall als auch bei Melina Sophie unterstreichen die Gesten der Zuschauer_innen-Adressierung die Beobachtung Foucaults, dass

26 Video: COMING OUT | Melina Sophie. Online Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=OZTOs7Qq6pQ> (zuletzt geprüft am 24.07.2021). Auf den Beitrag wurde bis dato mehr als 5,8 Millionen Mal zugegriffen und er hat zu beinahe 60.000 Kommentaren angeregt.