Auswirkungen der Kameragröße auf die aktuelle Angstemotion gefilmter Personen

Diplomarbeit

Ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades
Dipl.-Ing. für technisch-wissenschaftliche Berufe

am Masterstudiengang Digitale Medientechnologien an der Fachhochschule St. Pölten, **Masterklasse TV- und Videoproduktion**

von:
Clemens Sigel, BA
1510262574

Betreuerin und Erstbegutachterin: FH-Prof. Mag. Dr. Rosa von Suess
Zweitbegutachter: FH-Prof. Dipl.-Ing. Lars Oertel

Wien, 09.01.2018

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Arbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

- ich dieses Thema bisher weder im Inland noch im Ausland einem Begutachter/einer Begutachterin zur Beurteilung oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Diese Arbeit stimmt mit der vom Begutachter bzw. der Begutachterin beurteilten Arbeit überein.

....

Ort, Datum Unterschrift

Kurzfassung

Filmemacher genauso wie Wissenschaftler bemerkten schon früh einen Kameraeffekt auf gefilmte Personen. Häufigere Erwähnung fand diese Beobachtung in den 1950er-Jahren, als Filmbewegungen versuchten, die Realität unverfälscht dokumentarisch festzuhalten, wodurch authentische und unangepasste Verhaltensmuster der Protagonisten besondere Relevanz bekamen. Tragbare Kamerasysteme wie 16mm-Kameras oder auch kleinere Videokameras hätten authentische Bilder liefern sollen, da man aufgrund ihrer Flexibilität nicht mehr auf inszenierte Szenen angewiesen war. Trotzdem wird nach wie vor von störenden Kameraeffekten berichtet, die zu auffallenden Verhaltensänderungen der Protagonisten führen.

Wissenschaftler erkannten ähnliche “camera-related-behaviors” beim Versuch, Testpersonen zu filmen. Dabei könnte die Kamera nicht nur Ergebnisse verzerren, sondern sogar den ursprünglich untersuchten Effekt gänzlich eliminieren (Wilinska & Bülow, 2016). In ihrem Versuchsaufbau verwendeten MacIntyre und Gardner (2008) Kameras, um Studenten gezielt in Angst zu versetzen, um so die Auswirkungen der Kamera auf die Leistungsfähigkeit der Studenten während eines Sprachtests zu überprüfen. Dabei erhielten sie einen signifikanten vorübergehenden Leistungsabfall bei den Sprechübungen, wenn gefilmt wurde. Die Medientrainerin Kutzenberger (2017) bemerkt außerdem Verhaltensänderungen, die an jene einer “public speaking anxiety” erinnern.

Obwohl einige Videojournalisten positive Auswirkungen kleiner Kameras auf das authentische Verhalten der Protagonisten erkennen (Marschalek, 2017, Friedel, 2006, S. 210, Kliebhan, 2008, S. 157), glauben andere Filmemacher nicht an diesen Effekt (Kaiser, 2017). Nach wie vor gibt es keine wissenschaftliche Untersuchung darüber, ob eine Verbindung zwischen Kameragröße und dem Ausmaß der Angst besteht.

An dem vorliegenden Experiment nahmen 60 Studenten der FH Sankt Pölten im Alter zwischen 20 und 28 Jahren teil. Darin wurde die Auswirkung der Kameragröße auf das Ausmaß der Angst über die Herzfrequenz und über State-Anxiety-

Fragebögen gemessen. Drei Gruppen zu je 20 Personen wurden zu ihrem Wohlbefinden an der FH interviewt. Bei Gruppe 1 war keine Kamera anwesend, bei Gruppe 2 kam eine kleine Kamera zum Einsatz und bei Gruppe 3 eine große. Die Ergebnisse zeigten die höchsten Messwerte der Angst sowie der Herzfrequenz in Gruppe 3 (große Kamera) und die niedrigsten bei Gruppe 1 (keine Kamera). Die Gruppe mit kleiner Kamera befand sich dazwischen.

Abstract

Filmmakers as well as scientists noticed a camera effect on filmed persons. This effect was mentioned more frequently in the 1950's, when filmmakers tried to show the reality in documentaries and therefore were dependent on authentic reactions of the people they filmed. Portable camera systems, as 16-mm-filmcameras or even smaller video cameras, should theoretically be able to provide authentic images, as scenes did not need to be staged anymore. Nevertheless, a disturbing camera effect was noticeable, which led to striking behavioral changes. Scientists recognized similar „camera-related-behaviours" when they attempted to film test subjects. The camera could not only distort results, but also completely eliminate the original effect. (Wilinska & Bülow, 2016). In their experimental setup, MacIntyre and Gardner (2008) used cameras to purposely scare students to find out the effects of cameras on students' performances in language tests. There was a significant decrease in performance when filmed. Media-Coach Kutzenberger (2017) observed changes in behaviour that reminded of those referring to „public speaking anxiety".

Although some video journalists find positive effects of using smaller video cameras in terms of more relaxed reactions (Marschalek, 2017, Friedel, 2006, S. 210 ff., Kliebhan, 2008, S. 157 ff.), other filmmaker do not believe in this effect (Kaiser, 2017). Still, there is no scientific study whether there is a connection between camera-size and the extent of anxiety, or not.

60 students of FH Sankt Pölten between the ages of 20 and 28 participated in the present experiment that aimed to measure camera-related anxiety over heart rate and State-Anxiety-Questionnaires. Three groups of 20 were interviewed: group one without using a camera, the second group using a small camera and the third group was filmed by a big camera while being interviewed. There was a significant connection between the camera size and the degree of anxiety. The results show the highest level of anxiety and heart rate in group three (big camera) and the lowest in group one (no camera at all). Group two was somewhere in-between.

Inhaltsverzeichnis

Ehrenwörtliche Erklärung 2

Kurzfassung 3

Abstract 5

Inhaltsverzeichnis 6

1 Einleitung 8

1.1 Problemstellung 8

1.2 Forschungsfragen 9

1.3 Ziel der Arbeit 9

1.4 Methodisches Vorgehen 10

1.5 Struktur der Arbeit 11

2 Theoretischer Hintergrund 12

2.1 Historische Ansätze der Kameraarbeit in nicht-fiktionalen Genres 12

2.1.1 Das Vertrauen in Bilder 13

2.1.2 Das Direct Cinema 15

2.1.3 Das Cinéma Verité 17

2.1.4 Das Dogma 95 Manifest 18

2.2 Technische Entwicklungen 19

2.2.1 Die 16-mm-Kamera 20

2.2.2 Die Digitalkamera 21

2.3 Auswirkungen der Digitalisierung 23

2.3.1 Demokratisierung durch kompakte Technik 23

2.3.2 Disruptive Elemente 26

2.3.3 Näher am Menschen durch kleinere Technik 27

2.3.4 Modernere Formen der Kameraarbeit 29

2.4 Verzerrende Kameraeffekte 32

2.4.1 Die Kamera im Film 33

2.4.2 Die Kamera in der Wissenschaft 34

3 Methode **38**
3.4 Untersuchungsdesign 39
3.4.1 Ort und Aufbau 39
3.4.2 Technische Geräte 40
3.4.3 Messmethode 40
3.4.4 Stichprobe 41
3.5 Vorgehen 44
4 Ergebnisse **46**
5 Diskussion **59**
Literaturverzeichnis **65**
Abbildungsverzeichnis **75**
Tabellenverzeichnis **77**
6 Anhang **78**

1 Einleitung

1.1 Problemstellung

> „Die dokumentarische Wirklichkeit schmilzt unter dem Licht der Scheinwerfer dahin wie Schnee unter der Sonne, und übrig bleibt ein steifes, unlebendiges, gehemmtes, dürftiges, auf jeden Fall aber nicht mehr dokumentarisches Bild der Wirklichkeit.“ (Huber, 1956, S. 244)

Zahlreiche bekannte Medienmacher zweifeln an der Möglichkeit, mit Hilfe von Bewegtbildern die Realität so darstellen zu können, wie sie tatsächlich ist und verweisen dabei insbesondere auf den Effekt einer sichtbaren Kamera auf das veränderte Verhalten der Menschen. Zwar konnten unterschiedliche Genres von der Weiterentwicklung der Kameratechnik profitieren, sodass frei von Inszenierungen gearbeitet werden konnte, aber der verzerrende „Kameraeffekt“ scheint dennoch unumgänglich zu sein. Auch im wissenschaftlichen Einsatz von Kameras, beispielsweise in der Verhaltensforschung, gibt es Beobachtungen eines verzerrenden Effekts auf die Ergebnisse. Offensichtlich befinden sich gefilmte Personen, die nicht regelmäßig vor der Kamera stehen, in einem situationsbezogenen Angstzustand, der sich in Form von Veränderungen des Verhaltens zeigt. Das Thema der vorliegenden Arbeit greift diese Praxiserfahrungen auf und untersucht eine mögliche Korrelation zwischen der Kameragröße und dem Ausmaß potenzieller Kameraangst. Denn obwohl häufig von den Vorteilen kompakter Kameras hinsichtlich der Authentizität berichtet wird, kann bisher auf keine konkreten wissenschaftlichen Ergebnisse verwiesen werden.

Besondere Relevanz und Aktualität bekommt die Erforschung der Problematik durch die jüngsten Entwicklungen qualitativ hochwertiger Videokameras, die in Mobiltelefonen verbaut zum alltäglichen Begleiter wurden und die Medienwelt nachhaltig veränderten.

1.2 Forschungsfragen

Die Forschungsfragen dieser Arbeit orientieren sich am Potenzial kompakter, digitaler Kamerasysteme hinsichtlich einer Annäherung an authentische Erzählweisen in Film- und Videoproduktionen. Dabei ergeben sich folgende Fragen:

- Konnte die Entwicklung kompakter Kamerasysteme authentische Bilder in Film- und Videoproduktionen begünstigen?
- Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Kameragröße und dem Ausmaß aktueller Angstemotionen gefilmter Personen?

Die Fragen orientieren sich dabei an einem in der Literatur häufig erwähnten Kameraeffekt auf gefilmte Personen, der sich in angepassten Verhaltensmustern zeigt.

Die Hypothese lautet:

- „In Interviewsituationen haben Personen ohne Erfahrung im Umgang mit Kameras umso mehr Angst, je größer die eingesetzte Kamera ist."

1.3 Ziel der Arbeit

Die Motivation zur Erstellung dieser Arbeit ist es, den Angstfaktor Kamera zu untersuchen und damit einen Ansatz zu finden, mögliche aktuelle Angstsymptome gefilmter Personen durch eine geeignete Kamerawahl zu reduzieren. Dabei stützt sich die Diplomarbeit auf die Theorie zahlreicher Beobachtungen aus der Medienbranche, wonach die optische Präsenz der Kamera Verhaltensänderungen auslöst. Aus diesen Beobachtungen wird immer wieder die Annahme abgeleitet, dass die Größe der Kamera für die Intensität des Anpassungseffekts verantwortlich sein könnte. Ziel der Arbeit ist es deshalb, den Zusammenhang zwischen der Kameragröße und dem Ausmaß dieses Kameraeffekts auf gefilmte Personen zu erforschen. Sollte die Größe ausschlaggebend sein, erhielten damit vor allem Dokumentarfilmer mit hohem Anspruch auf authentische Reaktionen ein relevantes Kriterium für die Auswahl der optimalen filmtechnischen Ausrüstung.

1.4 Methodisches Vorgehen

Literaturrecherche

Um das Anliegen der vorliegenden Arbeit verstehen zu können, erfolgt zunächst auf Basis einer Literaturrecherche eine Übersicht über die historische Entstehung und Weiterentwicklung nicht-fiktionaler Genres, die aufgrund der technischen Neuerungen der Filmausrüstung entstehen konnten. Hier wird erstmals die Problematik kameraabhängiger Verhaltensänderungen formuliert und damit zum Kernthema der Arbeit, nämlich der Rolle von Kameras im Umfeld des Strebens nach filmischer Authentizität, hingeleitet. Zur literarischen Aufarbeitung der Forschungsfragen werden filmische Bewegungen vorgestellt, die der Wirkkraft von Kameras auf ihr Umfeld besonderes Augenmerk schenkten. Außerdem werden zwei für das dokumentarische Genre besonders relevante technologische Meilensteine in der Kameraentwicklung beschrieben sowie auf die Auswirkungen der Digitalisierung in Hinblick auf die Mediennutzung und -produktion eingegangen. Beobachtungen zu verzerrenden Effekten der Kamera auf Ergebnisse zahlreicher Untersuchungen ergänzen die literarische Bearbeitung um Daten aus der Forschung und leiten zum empirischen Forschungsteil der Arbeit über.

Experteninterviews

Zur Ergänzung der Literaturrecherche werden persönliche Expertenmeinungen herangezogen, die zur Beantwortung der Forschungsfragen Erfahrungen aus der Praxis beitragen und die Relevanz einer wissenschaftlichen Überprüfung des Themas aufzeigen.

Quantitative Untersuchung

Die auf Basis der Literaturrecherche sowie Experteninterviews gewonnenen Informationen werden im Zuge der quantitativen Forschung verdichtet und wissenschaftlich untersucht. Dazu werden im studentischen Umfeld Personen zwischen 20 und 28 Jahren zu einfachen Fragen interviewt und mit Hilfe von Fragebögen zu einer Selbsteinschätzung des subjektiven aktuellen Angstzustandes

befragt. Unter den gleichen Umständen wird eine unabhängige zweite Probandengruppe befragt, wobei sich ein Einflussfaktor, nämlich eine Kamera zur Aufzeichnung der Interviewsituation hinzugezogen wird. Eine dritte unabhängige Gruppe wurde ebenfalls vor einer Kamera interviewt, die sich in ihrer Größe stark von der unterschied, die in der vorangegangenen Befragung eingesetzt wurde.

1.5 Struktur der Arbeit

Die Arbeit teilt sich in vier Hauptblöcke auf.

Teil 1 (Kapitel 2: Theoretischer Hintergrund) beschreibt bisher gewonnene Erkenntnisse aus Theorie und Praxis. Zunächst werden drei Filmbewegungen vorgestellt, die sich intensiv mit der Rolle der Kamera als manipulatives Instrument beschäftigten. Anschließend folgt eine Übersicht über Entwicklungen der Kameratechnik und deren Auswirkungen auf die Branche. Der dritte Abschnitt des Kapitels zeigt die Rolle von Kameras in wissenschaftlichen Untersuchungen.

Teil 2 (Kapitel 3: Methode) erläutert das genaue Untersuchungsdesign und das Vorgehen, das zur empirischen Behandlung des Themas eingesetzt wird.

In Teil 3 (Kapitel 4: Ergebnisse) werden die im Zuge der Untersuchung gewonnenen Ergebnisse in Worten und Grafiken präsentiert.

Teil 4 (Kapitel 5: Diskussion) bietet eine Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse sowohl aus Literaturrecherche, Experteninterviews und empirischer Untersuchung der Fragestellungen. Den Abschluss bildet eine kritische Hinterfragung des Vorgehens bei der Erstellung der Arbeit, die mögliche Verbesserungsansätze für weiterführende Forschungsarbeiten geben soll.

2 Theoretischer Hintergrund

2.1 Historische Ansätze der Kameraarbeit in nicht-fiktionalen Genres

Der Versuch einer Abgrenzung non-fiktionaler von fiktionalen Produktionen stellt Filmemacher genauso wie Medientheoretiker seit rund 90 Jahren vor Probleme. Der britische Dokumentarfilmregisseur John Grierson definierte in den 1930-er Jahren das dokumentarische Genre als „creative treatment of actuality" und beschreibt damit erstmals eine paradoxe Kombination eines kreativen Umgangs mit der Realität (Rabiger, 1998, S. 19).

In den Anfangsjahren des Dokumentarfilms waren fiktionale und nicht-fiktionale Produktionen kaum voneinander zu unterscheiden. Das liegt vor allem an den technischen Limitierungen, die ein spontanes Drehen nicht zuließen (Kiener, 1999, S. 56). Die ersten Bewegtbilder zeigten Menschen beim Verlassen einer Fabrik (*La Sortie des usines Lumière, 1895)* oder das Einfahren eines Zugs in den Bahnhof (*Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat, 1896)* und werden heute im Sinne eines Filmdokuments als Dokumentarfilm beschrieben. Mit *Nanook of the North* entstand jedoch erst 1922 der erste, offiziell als Dokumentarfilm klassifizierte Film, der sich auf eine wahre Begebenheit stützt. Nämlich auf das Leben einer Eskimofamilie, welches an originalen Schauplätzen unter Regieanweisungen von Robert Flaherty mit realen Personen nachinszeniert wurde (Rothman 1997, S. 1).

Der Film löste bis in die Gegenwart reichende Diskussionen darüber aus, wie weit bewusste Inszenierungen die Authentizität von Dokumentarfilmen gefährden. Beide Richtungen, fiktional und nicht-fiktional, orientieren sich häufig an realen Ereignissen und versuchen sie authentisch darzustellen (Hoffmann, Kilborn & Barg, 2012, S. 21). Die Filme Flahertys beschreiben Götzke und Knüppel (2009, S. 10) sogar als Beleg für die Ununterscheidbarkeit von Spiel- und Dokumentarfilmen.

Die kritische Auseinandersetzung mit der Frage, wie der dokumentarische Film sich hinsichtlich der Authentizität vom fiktionalen abheben könnte, sorgte für

regelmäßige Anpassungen der filmischen Bearbeitung von Themen und zeigt sich heute in unterschiedlichen Richtungen (Ballhaus & Engelbrecht, 1995, S. 8).

Im Mittelpunkt der Überlegungen stand dabei häufig die Rolle der Kamera. Aufgrund technischer Einschränkungen war man zunächst auf Inszenierungen angewiesen. Zu schwer und zu groß waren die 35mm-Kameras und ihre Stative, um spontan reagieren zu können. In den 1950-er Jahren ermöglichten Fortschritte der Kameratechnik jedoch neue Arbeitsweisen und teilten die Filmemacher in zwei Lager. Jene, die einer bewusst gewählten Inszenierung von Ereignissen treu blieben und in der Inszenierung eine authentische Möglichkeit zur Darstellung der Wahrheit sahen. Und die zweite Gruppe, die jede Form des Eingriffs in das Geschehen ablehnte und sich als beobachtend verstand (Iseli, 2009, S. 22). Bald schon stieß das beobachtende Lager rund um das Direct Cinema aber auf ein Problem: Selbst in nicht inszenierten Szenen verhielten sich die Menschen vor der Kamera nicht so, wie sie es sonst taten.

Modernere medientheoretische Ansätze wie jene von Eitzen (1995) erkennen heute im Versuch einer Repräsentation der Wahrheit durch Filmemacher ausschließlich eine subjektive Aufarbeitung einer persönlichen Weltanschauung. Die Kamera, wie auch immer sie eingesetzt wird, wäre zur Darstellung der Wirklichkeit ungeeignet. Eine strenge Abgrenzung nicht-fiktionaler Produktionen zu fiktionalen Filmen, wird daher meist abgelehnt.

2.1.1 Das Vertrauen in Bilder

Während sich der frühe Dokumentarfilm verstärkt mit der Rolle der Kamera als manipulatives Instrument beschäftigte, sieht die Medientheorie eine Problematik im grundlegenden Vertrauen der Konsumenten in die Echtheit von Bildern. Dieses Vertrauen zeigt sich nach Hoffmann, Kilborn und Barg (2012, S. 279) vor allem darin, dass Produktionen auch trotz der Verschmelzung fiktionaler und non-fiktionaler Genres von Konsumenten ein hohes Maß an Wahrheit zugesprochen wird. Woher dieses Vertrauen in audiovisuelle Medien als wahrheitsgetreues Abbild der Wirklichkeit kommt, wird in der Medientheorie diskutiert. Winston (1995, S. 130 ff.) erklärt, dass die Kamera ursprünglich als wissenschaftliches Messinstrument verstanden wurde und nach damaliger Ansicht dazu in der Lage wäre, unabhängige Fakten ohne menschlichen Einfluss zu liefern. Die „magische Wirkung des Bildes“,

so Hickethier (2001, S. 43), habe uns dabei stets im Glauben gelassen, kein Abbild, sondern ein reales Bild der Wirklichkeit zu sehen. Während in der Theorie also vom „Mythos der Objektivität“ (Schönafinger & Dahlern, 2008, S. 197) gesprochen wird, messen viele Mediennutzer den audiovisuellen Medien ein besonders hohes Maß an Authentizitätspotenzial bei (Schmidt, 2015, S. 2 f.).

Problematisch sieht Schmidt (2015, S.2) darin vor allem den zwangsläufigen inszenatorischen Kontrollverlust von Bewegtbildern gegenüber weniger wahrnehmungsnahen Medien. Demnach wäre es unvermeidbar, dass „verräterische Bilder“ stets mehr zeigen als sie auf sachlicher Ebene kommunizieren könnten. Huck (2012, S. 240 ff.) folgend wäre es außerdem völlig normal, dass wir Bilder, die wir mit „eigenen Augen“ sehen, als selbst erlebte Erfahrung wahrnehmen und daher als Wahrheit auffassen.

Dieses Vertrauen in Bilder wäre kein Problem, wenn es möglich wäre, völlig objektiv auf sachlicher Ebene zu informieren. Aber selbst ein journalistischer Nachrichtenbeitrag müsse nach Rabiger (1998, S.7) gewissen gestalterischen Regeln folgen, die das Fernsehen als Unterhaltungsmedium vorgibt. Unter dem Quotendruck wachsender Senderkonkurrenz stehen Informationssendungen verstärkt unter der Kritik, sachliche Berichterstattung im Hinblick auf bessere Einschaltquoten durch emotionale und spektakuläre Bilder zu ersetzen (Vogt, 2012, o.S.). Auch von „Boulevardisierung“ ist die Rede, welche nach Leidenberger (2013, S. 106) eine Annäherung von Qualitätsmedien an Boulevardmedien bedeutet, wodurch der Bildungsauftrag öffentlich-rechtlicher Fernsehstationen nicht mehr ausreichend erfüllt werden könnte. Diese Tendenz zeigt auch eine Langzeitstudie von Schenk und Jers (2012, S. 61) seit 1970, wonach sich Fernsehstationen besonders seit der Einführung privater Stationen immer stärker zu Unterhaltungsmedien entwickelten.

Obwohl schon früh das manipulative Potenzial erkannt und der Dokumentarfilm zu propagandistischen Zwecken missbraucht wurde (Götzke und Knüppel, 2009, S. 18), versuchten Dokumentaristen ihre Werke in der Regel objektiv und ohne Wertung zu gestalten. Niney (2012, S. 95) sieht diesen Versuch völlig wertfreier Dokumentation von Ereignissen allerdings als naiv an. Massenmedien allgemein, und ganz besonders der Film, könnten stets nur einen winzigen Ausschnitt einer ganzen Wahrheit präsentieren. Bernard (1996) geht sogar so weit, die falschen Bilder als die echtesten zu bezeichnen. Alle Aufnahmen, die unsere Bilder im Kopf

zu großen Themen wie Liebe oder auch Krieg in der Vergangenheit nachhaltig beeinflussten, seien inszeniert worden. Kaiser (2017) sieht die Aufgabe der Filmemacher allgemein darin, bewusst zu manipulieren, um authentische Bilder zu kreieren. Bernard (1996) erkennt in diesem Vorgehen keinen Grund zur Empörung. Der Realismus würde nicht einfach abbilden, was wirklich ist, sondern zeigen, was möglich ist.

Während die potenzielle Wahrheitstreue eines gesamten Dokumentarfilms umstritten bleibt, ist man sich einig, dass authentische Teilabschnitte in Form von spontanen, unverstellten Reaktionen der Protagonisten wichtige Kriterien bei der Erstellung eines erfolgreichen Endprodukts sind (Höfer, 2013, S. 135). Iseli (2009, S. 45) beschreibt außerdem einzelne Methoden, – wie die Verwendung einer Handkamera, den Verzicht auf zusätzliches Licht oder ein hohes Bildrauschen digitaler Kameras – die zumindest als Authentizitätssignale gewertet werden können. Im Hinblick auf den Dokumentarfilm könne demnach eine situative Bildgestaltung zu einer höheren Dichte an Authentizitätsgefühl führen als dies bei fiktionalen Filmen der Fall ist. Dennoch sind es in erster Linie die nicht planbaren, unvorhersehbaren Reaktionen der Menschen, in denen Schadt (2011, S. 89) jene non-fiktionale Poesie erkennt, die den Zuseher emotional zu bewegen vermag. Dokumentarfilme könnten uns dann besonders fesseln, wenn wir uns nicht nur inhaltlich, sondern vor allem in der Verhaltensweise der Protagonisten in Fragen des alltäglichen Lebens wiederfinden. Als problematisch beim filmischen Festhalten dieser authentischen Situationen beschreibt Rabiger (1998, S. 188 ff.) dabei allerdings erneut das häufig beobachtete Phänomen veränderter Verhaltensmuster gefilmter Personen, auf das auch die Verfechter des Direct Cinema der späten 1950er-Jahre verwiesen.

2.1.2 Das Direct Cinema

Ende der 1950-er Jahre revolutionierten die vier Amerikaner Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker, Robert Drew und Albert Maysles den Dokumentarfilm nachhaltig. Technologische Weiterentwicklungen wie kompakte Audio-Magnetband-Aufnahmegeräte und nahezu geräuschlose 16-mm-Kameras, welche in Kombination eine tragbare, synchrone Ton- und Bildaufzeichnung ermöglichten, legten den Grundstein für das Direct Cinema und beeinflussten die Branche

nachhaltig (Rabiger, 1998, S. 24). Erstmals in der Geschichte war eine eindeutige Trennung zwischen der Inszenierung von Bildern und der Beobachtung ohne gestalterisches Eingreifen in das Geschehen möglich. Diese Ansätze zeigen sich bis heute in zwei gegensätzlichen Richtungen der Gestaltung dokumentarischer Filme (Hoffmann, Kilborn & Barg, 2012, S. 21).

Besonders in den Anfängen des Direct Cinema stand der Ansatz, durch technologische Weiterentwicklungen ein neues Genre hervorzubringen, unter der Kritik des Technikdeterminismus (Grunwald, 2007, S. 63 ff.). Grundwald beschreibt die Kritik anhand der Verdrängung des Sozialen durch technische Weiterentwicklungen. Demnach würden neue technische Errungenschaften eine Anpassungserzwingung sowohl des Individuums als auch des Kollektivs mit sich bringen. Jedoch gilt diese einseitige Kritik am technologischen Fortschritt zumindest in der Filmwirtschaft als überholt. Heute wird viel mehr von einer Wechselwirkung gesellschaftlicher- und technischer Anpassungen gesprochen (Monaco, 2009, S. 71), die durch die Digitalisierung wieder zu einem häufig diskutierten Thema wurden.

Die im Direct Cinema eingesetzten Kameras waren mit lichtempfindlicherem Filmmaterial ausgestattet, das auch den Einsatz in Innenräumen ohne zusätzliche Lichttechnik möglich machte (Hoffmann et al, 2012, S. 56). Nun war es technisch machbar, Personen an reale Schauplätze zu folgen ohne an einen festen Standort gebunden zu sein (Roth, 1982, S. 11). Der in dieser Phase entstandene, beobachtende Handkamera-Stil mit verwackelten, teilweise unscharfen Bildern wurde nach kurzer Eingewöhnungsphase als Authentizitätssignal akzeptiert und wird auch heute noch häufig bewusst eingesetzt, wenn Aufnahmen besonders glaubwürdig erscheinen sollen (Hoffmann et. al., 2012, S. 21).

Die neu gewonnene Spontaneität bei den Dreharbeiten machte ein zwingend inszenierendes Eingreifen in das Handlungsgeschehen überflüssig. Die Gruppe des Direct Cinema empfand jegliche Form des Eingriffs als Verfälschung der Wahrheit und definierte Arbeitsweisen, nach denen Filmemacher völlig unvoreingenommen und ohne Script oder Drehplan nach dem Prinzip der „fly-on-the-wall“ arbeiten sollten (Brinckmann, 2010, S. 1). Als stiller Beobachter sollten die Ereignisse eingefangen werden und nach einer „allgemeinen Wahrheit“ gestrebt werden (Mamber, 1974, S. 1 ff.). Beim Zuschauer sollte das Gefühl aufkommen, unmittelbar am Geschehen teilzunehmen, um sich gänzlich unbeeinflusst ein Bild von der

Situation machen zu können (Beyerle & Brinckmann, 1991, S. 33). Auch die Montage sollte diese Form des Filmemachens unterstreichen. Schnitte wären ausschließlich dazu da, das Geschehen linear zu erzählen. Mithilfe der Bildmontage einer Argumentationsstruktur zu folgen, war ebenso wenig vorgesehen wie der Einsatz von Musik oder Off-Sprechern.

Als markantes Filmbeispiel des Direct Cinema nennt Roth (1982, S. 12) *Crisis – Behind a Presidential Commitment* aus dem Jahr 1963 zum Thema der Rassentrennung in den USA. Iseli (2007, S. 23) beschreibt, wie sich das Kamerateam während der Dreharbeiten dem Nicht-Intervenieren verpflichtete und sich lediglich beobachtend, wie „flies on the wall", verhielt.
In der Anfangszeit konzentrierte man sich thematisch auf politische Themen, wobei die gefilmten Personen bereits an Medienpräsenz gewöhnt waren und ihr Verhalten entsprechend anzupassen verstanden. Dennoch sollten „privilegierte Aufnahmen" die Personen des öffentlichen Lebens in möglichst authentischen Momenten zeigen, in denen sie die Kamera vergessen, ihre Maske fallen lassen und unbeabsichtigt ihre Nervosität, Müdigkeit oder Frustration preisgeben (Iseli, 2007, S. 23). Dazu war ein starkes Vertrauen zwischen der gefilmten Person und dem Filmteam notwendig, das in der Praxis oft auch ausgenutzt wurde um ein besonders unangepasstes Verhalten prominenter Persönlichkeiten vor die Linse zu bekommen (Brinckmann, 2010, S. 199). Obwohl Direct Cinema das Ziel verfolgt, die Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen, stand man schon bald vor dem Problem der mitten im Geschehen befindlichen sichtbaren Kamera und dem damit einhergehenden angepassten Verhalten der Protagonisten (Rabiger, 1998, S. 25). Viel Zeit musste eingeplant werden, bis die Anwesenheit der Kamera vergessen wurde. Leacock selbst habe die Kamera nahezu ununterbrochen unauffällig unter dem Arm getragen und bis zu 25.000 Meter Filmmaterial pro Film verbraucht, um die Protagonisten an das Laufen der Kamera zu gewöhnen (Roth, 1960, S. 12). Bei einer durchschnittlichen Filmlänge von 90 Minuten mit 16-mm-Filmmaterial entspricht das einem überaus hohen Drehverhältnis von 1:25.

2.1.3 Das Cinéma Verité

Während das Hauptziel des Direct Cinema nach Roth (1960, S. 16) darin liegt, die Kamera in den Hintergrund zu rücken, setzt das französische Cinéma Verité

bewusst auf die psychodramatische Interaktion gefilmter Personen mit der Kamera. Die Filmemacher waren fasziniert von der Wirkkraft der Kamera auf die vor ihr befindlichen Akteure und versuchten durch ihren Einsatz gezielt zu provozieren, um den wahren Kern der Akteure zu zeigen. Das Verhalten der Menschen vor Kameras wäre ohnehin gespielt und gelogen, um den Ansprüchen der Gesellschaft zu genügen (Rothman, 1997, S. 86 f.). Erstmals wird in dieser Phase der Filmgeschichte die Kamera mit sozialer Angst in Verbindung gebracht. Obwohl die Ideen der französischen Bewegung damit völlig konträr zu jenen des nahezu zeitgleich stattfindenden Direct Cinema in den USA sind, werden sie in der Medientheorie dennoch als verwandt gesehen. Denn beide verfolgen auf unterschiedlichen Wegen das gleiche Ziel, nämlich die Darstellung einer authentischen „Kino-Wahrheit" unter Berücksichtigung der Kamerawirkung (Niney, 2012, S. 57). Als eines der bekanntesten Beispiele nennt Roth (1960, S. 16) den Film *Moi, un noir* aus 1958, der ein bewusstes Spiel von inszenierten Bild-Ton-Montagen mit wackelnden Kameraaufnahmen kombiniert und damit trotz des realen Hintergrunds der Geschichte eine „irritierende Künstlichkeit" herstelle.

2.1.4 Das Dogma 95 Manifest

Die bewusste Reduzierung technischer Hilfsmittel, die im Direct Cinema begonnenen hatte, fand in den 90-er Jahren auch im fiktionalen Film Einzug. Die Dogma 95-Bewegung rund um den dänischen Filmemacher Lars von Trier forderte eine „Rückkehr zum Grundlegenden" unter Reduzierung der Technik (Christen & Blanchet, 2008, S. 487).

> Heute tobt ein Sturm der Technik, der die Kosmetik zur Gottheit erklärt. Mithilfe der neuen Techniken kann jedermann zu jeder Zeit auch das letzte Fünkchen Wahrheit ersticken – in der tödlichen Umarmung mit der Sensation. (Dogma 95 Manifest, 1995)

So beschrieben Lars von Trier und Thomas Vinterberg 1995 ihre Sicht auf den zeitgenössischen Film und stellten den technischen Fortschritt in der Filmwirtschaft damit unter starke Kritik. Unter dem Namen Dogma 95 veröffentlichten die dänischen Filmemacher zum 100-jährigen Jahrestag des Films ein Manifest als Gegenbewegung zu diesen Tendenzen. Die Idee dazu zeigt Analogien zum Direct Cinema der 1950-er-Jahre: Ziel ist die „Abkehr vom Zwang des Möglichen", also die bewusste Reduzierung des technischen Einsatzes und damit die Rückkehr zum

Wesentlichen des Films, nämlich zum Erzählen authentischer Geschichten (Christen & Blanchet, 2008, S. 487 ff.). Wie auch schon die Direct-Cinema-Bewegung, versuchte Dogma 95 die Kamera in den Hintergrund zu rücken und damit die Authentizität des vor der Kamera Ablaufenden zu verstärken. Der erfolgreiche Dogma 95-Kameramann Robby Müller erklärte, dass die Kamera wie ein Kind reagieren müsse, mit Unschuld und nicht vorbedacht (Hoffmann, Kilborn & Barg, 2012, S.22). Um die Vorstellungen dieses Konzepts zu konkretisieren, erläutert ein „Keuschheitsgelübte“ in Form von 10 Geboten, welche Kriterien eingehalten werden müssen, um Filme im Sinne der Bewegung zu gestalten. Darin steht unter Anderem:

> Mein höchstes Ziel ist es, meinen Figuren und Szenen die Wahrheit abzuringen. Ich gelobe, dies zu tun – mit allen Mitteln, auf Kosten jeglichen Geschmacks und jeglicher Ästhetik. (Dogma 95 Manifest)

In ihren Schriften ist eine klare Abwendung von technischen Neuerungen erkennbar, die gleichzeitig zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit den Menschen aufrufen. Die Technologie wäre somit ein Feind der oft angestrebten Authentizität im Film.

Dogma 95, genauso wie das Direct Cinema oder das Cinéma Verité, befassten sich also schon damals mit der manipulativen Wirkung der Kamera und im Falle der letztgenannten mit einer Abgrenzung zum Fiktionalen. Gelungen ist dieser Versuch aber nur bedingt. Folgt man Tudor (1973, S.139), wäre eine Abgrenzung auch gar nicht möglich, denn „Genre“, so schreibt er, „is what we collectively believe it to be“.

2.2 Technische Entwicklungen

Nach Monaco (2009, S.70) werde jede Kunst „nicht nur durch die Politik, die Philosophie und die Ökonomie einer Gesellschaft bestimmt, sondern auch durch ihre Technik“. Das zeigen auch die filmischen Ausrichtungen seit den 1950er-Jahren, die allesamt von technologischen Veränderungen profitierten. Dennoch habe sich ausgerechnet die Medienwissenschaft mit den Auswirkungen der technischen Weiterentwicklungen nur am Rande beschäftigt (Vogt, 2012). Das ist bedauerlich, denn die Filmbranche wäre nach Schmidt (2011, S. 11 ff.) seit jeher besonders stark durch die technologischen Möglichkeiten geprägt gewesen. Zahlreiche Erfindungen und Neuerungen an der Kamera und ihrer technischen Peripherie ermöglichten veränderte Arbeitsweisen und brachten neue Interpretationsformen authentischen Filmemachens mit sich.

Dieses Kapitel erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit in der Beschreibung technologischer Entwicklungen. Es beschäftigt sich viel mehr mit den Auswirkungen zweier einflussreicher Erfindungen, insbesondere auf den nicht-fiktionalen Film: Der Einsatz von 16-mm-Filmmaterial und die spätere Digitalisierung der Aufnahmetechnik. Beide hatten vor allem Einfluss auf die Größe der Kameras und auf die Herstellungskosten, wodurch sich der Film immer stärker zu einem demokratischen Medium entwickeln konnte. Außerdem verbindet beide Innovationen, dass sie ursprünglich für den Amateurmarkt konzipiert wurden und erst später im professionierten Bereich Einsatz fanden (Götzke & Knüppel, 2009, S. 38 ff.)

Die Verkleinerung der Kameratechnik war in beiden Fällen Ausgangspunkt für einen Konflikt zwischen der möglichst optimalen Bildqualität, Flexibilität und damit einhergehend dem Authentizitätspotenzial der aufgezeichneten Bilder.

2.2.1 Die 16-mm-Kamera

Nachdem man sich 1909 im Zuge einer internationalen Vereinbarung auf den 35mm-Film als Standard festgelegt hatte, war dieses Format viele Jahre lang das relevante Medium für Filmproduktionen. Und auch heute noch findet der 35mm-Film Einsatz bei zahlreichen, höher budgetierten Produktionen (Schmidt, 2011, S. 13). Doch mit den schweren 35-mm-Kameras musste vom Stativ gedreht werden und die wenigen Minuten Filmmaterial forderten unabhängig von der Filmgattung eine genaue Planung und Inszenierung der Einstellungen (Hoffmann et. al., 2012, S.13). Für den Dokumentarfilm waren diese Voraussetzungen kontraproduktiv, versuchte man doch näher an die Protagonisten heranzukommen.

Die steigende Nachfrage nach Filmkameras unter Hobbyfilmern veranlasste den Kodak-Ingenieur John G. Capstaff 1914 dazu, mit einem auf 16-mm verkleinerten Filmformat zu experimentieren. 1923 wurde das neue Format nach längerer Entwicklungspause aufgrund des ersten Weltkriegs, zusammen mit der ersten 16-mm-Kamera, der Cine-Kodak, vorgestellt (Hüningen, 2012). Die innovative Technik fand im professionellen Spielfilm aufgrund der schlechteren Bildqualität gegenüber dem damals gängigen 35-mm-Film jedoch zunächst kaum Verwendung. Viel mehr waren es Hobbyfilmer, die an der kleineren und kostengünstigen Technik Gefallen fanden. Es zeichnete sich ein Trend ab: Während professionelle Filmproduktionen höchsten Wert auf technische Perfektion legten, wollten Amateure authentische

Momente mit ihrer Kamera festhalten. Schon bald erkannten jedoch auch Dokumentarfilmer die Vorteile der vergleichsweise kompakten 16-mm-Kameras und profitierten zugleich von den Preisvorteilen des rund ein Drittel günstigeren Filmmaterials (Möller, 2013, S.21). Spontane Bewegungen mit der Kamera ermöglichten eine völlig neue Interpretation nicht-fiktionaler Formate, die sich reportageartig auf die Verfolgung der Akteure konzentrierte. Ein streng harmonischer Bildaufbau, wie er über viele Jahre hinweg angestrebt wurde, wäre nach Roth (1990, S. 21) häufig nur noch zweitrangiges Ziel der Dokumentaristen gewesen. Engelbrecht (1995, S. 154) spricht von der Entwicklung einer „Kamera-Regie“, die sich nach Ballhaus (1995, S. 35) in einer agilen, aber passiven Kamerahandhabung zeigt.

Auch die ab den 1950-er-Jahren aufkommenden Fernsehproduktionen profitierten von den Möglichkeiten des 16-mm-Formats und nahmen Einfluss auf die Weltpolitik (Möller, 2013, S. 21). Mobile Filmteams berichteten hautnah aus Kriegsgebieten und dokumentierten beispielsweise das Vorgehen der amerikanischen Armee während des Vietnamkriegs. Mit den tragbaren Kameras und den Distributionsmöglichkeiten des Massenmediums Fernsehen, wurde der Begriff „Krieg im Wohnzimmer“ geprägt, der große Protestwellen in den USA und in Europa auslöste (Rabiger, 1998, S. 27).

2.2.2 Die Digitalkamera

Obwohl der 16-mm-Film Flexibilität und Kostenersparnisse mit sich brachte, war das Filmen unverändert ein kostspieliger analoger Vorgang, bei dem jeder Kader durch chemische Vorgänge belichtet werden musste. Zwar gab es schon in den 1950er-Jahren erfolgreiche Versuche, analoge Prozesse zu digitalisieren (Uhlig, 2007, S. 146 f.), dennoch wurden bis ins Jahr 2008 fast 90% aller klassischen TV-Produktionen auf Film gedreht (Möller, 2013, S. 63). Als Grund für diese zaghafte Umstellung wird die von der Filmwirtschaft zunächst oft bemängelte Bildqualität genannt. Christen und Blanchet (2008, S. 452) beschreiben den in den Anfangsjahren der neuen Technologie vergleichsweise hohen Kontrast und die hohe Tiefenschärfe von Videokameras als für den professionellen Einsatz ungeeignet. Götzke und Knüppel (2009, S. 36) sprechen von den Nachteilen der geringen Kontrastumfänge, wonach regelmäßiges Über- und Unterbelichten nur

schwer verhindert werden konnte. Während Filmemacher zunächst die zu leichten Kameras beklagten und verwackelte Aufnahmen feststellten, zählt das geringere Gewicht für die Dokumentarfilme-Macherin Bettina Braun zu den größten Stärken der digitalen Kameratechnik (Braun, 2009). Sie selbst produzierte hauptsächlich mit DV-Kameras, um näher an die Protagonisten ihrer dokumentarischen Arbeiten zu kommen.
In der vielfach kritisierten Bildästhetik sieht Schändlinger (1998, S. 244) jedoch nicht nur Nachteile, sondern sogar einen Authentizitätseffekt. Jahrelange Dokumentarfilm-Produktionen auf Videomaterial hätten eine Verknüpfung von Videobildern mit Authentizität bewirkt. Selbiger Effekt würde auch für Amateur-Videos gelten, die mit der Digitalisierung immer stärkere Verbreitung fanden. Heute erkennt Kaiser (2017) keine wesentlich schlechtere Bildqualität digitaler Kameras gegenüber analoger Filmkameras mehr, verweist aber auf einen generellen Kompromiss zwischen flexibler Technik und der Abbildungsqualität. Dieser wäre nicht nur bei der Kamerawahl bemerkbar, sondern auch beim Einsatz von Zoom-Optiken gegenüber fixen Brennweiten.

Die Kostenvorteile der digitalen Technik ließen vor allem Low-Budget-Produktionen über die Einbußen bei der Bildqualität hinweg sehen. Durch das Wegfallen des analogen Filmmaterials während der Dreharbeiten und der vereinfachten Postproduktions-Prozesse konnten zwei der größten Kostenpunkte reduziert werden. Das Ergebnis sehen Hoffmann et. al. (2012, S. 13) in einem Zuwachs an produziertem Bildmaterial während der Dreharbeiten und damit einhergehend einer Verschiebung des Gestaltungsprozesses in die Postproduktion. Drehverhältnisse von 1:90 und darüber wären Götzke und Knüppel (2009, S. 89 ff.) folgend durchaus üblich, wodurch der Cutter an Relevanz gewinnt. Schadt (2011, S. 138 f.) vermutet darin potenzielle Gefahren von Ungenauigkeiten in der Bildgestaltung, die tendenziell häufiger akzeptiert würden und zusätzliche Aufwände in der Montage und Nachbearbeitung notwendig machen würden. Roth (1982, S. 201) erkennt aber auch in der Anhäufung von Bildmaterial eine Möglichkeit zur Annäherung an die Wirklichkeit. Das Banale, so beschreibt er, hätte auf Film aus wirtschaftlichen Erwägungen häufig nicht aufgezeichnet werden können. Doch gerade in diesen Momenten wäre die Authentizität versteckt, auf die aus Budgetgründen bisher verzichtet werden musste. Das entspricht auch den Beobachtungen der Direct Cinema-Bewegung. Für den Film *The Chair* wurde ein Drehverhältnis von 1:35 erreicht. Bei aktuellen Preisen für 16-mm-Film wären dafür rund 50.000 Euro für das

Filmmaterial zu bezahlen (Wittner-Cinetec, 2017), was bei einem durchschnittlichen Budget österreichischer Kino-Dokumentarfilme von 400.000 Euro (Filmwirtschaftsbericht, 2015) nur schwer zu finanzieren wäre. Von ähnlichen Erfahrungen berichtet Kaiser (2017). Zwar wäre 16mm-Material wesentlich günstiger als 35mm-Material, dennoch war man aus Kostengründen nach wie vor zeitlich limitiert gewesen, wodurch jede Minute perfekt verwertet werden musste. Aus Angst vor Fehlern wäre es oft unmöglich gewesen, authentische Reaktionen auf analogen Film zu bekommen und man hätte deshalb auf Inszenierungen zurückgreifen müssen.

Während Dokumentarfilmer schon früh die Vorteile der Digitalisierung für sich erkannten, gelang der Durchbruch im professionellen Spielfilm erst 1998. Thomas Vinterberg gewann mit dem ausschließlich digital gedrehten und gleichzeitig ersten Film aus der Dogma 95-Bewegung, *Festen,* die goldene Palme bei den Filmfestspielen in Cannes. Jene Bewegung die sich intensiv gegen die neuen technologischen Möglichkeiten der Filmbranche äußerte, konnte selbst nicht über die Vorteile der Digitalisierung hinweg sehen. Sie verstieß mit der Verwendung digitaler Kameras sogar gegen das eigens formulierte Manifest, welches unter Punkt 9 des „Keuschheitsgelübdes“ den ausschließlichen Einsatz von 35-mm-Academy Filmformat vorschreibt (Dogma 95 Manifest, 1995).

2.3 Auswirkungen der Digitalisierung

Die Digitalisierung der audiovisuellen Branche hat den Markt für eine breite Masse geöffnet. Entsprechend sind zwei Entwicklungen getrennt zu betrachten: Die vermeintliche Demokratisierung audiovisueller Medien aufgrund billiger und leistungsfähiger Kameras einerseits (Götzke & Knüppel, 2009, S. 93 f.) und die disruptiven Elemente der professionellen Filmbranche andererseits.

2.3.1 Demokratisierung durch kompakte Technik

Enzensberger (1970, S. 2) schrieb in seinem Medienbaukasten darüber, dass der Begriff „Kommunikationsmedien“ bis zur Entwicklung digitaler Technologien falsch eingesetzt worden war, da Fernsehen und Film bis dahin keine Wechselwirkungen zwischen Sender und Empfänger zuließen. Davor hatte schon um 1930 Berthold

Brecht in seinen Schriften zur Radiotheorie eine Demokratisierung des Rundfunks gefordert, und rund 30 Jahre später träumte einer der größten Medientheoretiker der Geschichte, Marshall McLuhan, vom „Globalen Dorf“ (Marchand, 1998, S.8). Mit der Digitalisierung der Aufnahmeformate und der Entwicklung des Internets wurden McLuhans Vorstellungen einer globalen Vernetzung im Jahr 1989 real.

Zu einem wesentlichen Teil dieses „globalen Dorfs“ hat sich die digitale Distribution und damit auch das Teilen selbst erstellter Bildinhalte auf Basis breitbandiger Internetverbindungen entwickelt. So stellt das Videoportal YouTube seit 2005 unter dem Motto „Broadcast Yourself“ einen Distributionskanal zur Verfügung, der das kostenlose Teilen von Bewegtbild-Inhalten mit weltweiter Reichweite ermöglicht (Marek, 2013, S. 16). Die anfangs spärliche Anzahl an Videos stieg innerhalb kürzester Zeit exponentiell an. Nur zehn Jahre nach dem Start von YouTube wurden in nur einem Monat rund 400 Stunden Videomaterial pro Minute hochgeladen (Tubefilter, 2015). Das Portal wird heute bereits von mehr als einer Milliarde Menschen regelmäßig genutzt (YouTube, Stand 2017), was rund einem Drittel aller Internetnutzer entspricht (eMarketer, 2016).

Die Möglichkeit zu weltweiter Veröffentlichung von Bildern steigerte die Nachfrage nach kompakten, kostengünstigen und einfach zu bedienenden Kameras. Ähnlich wie schon bei der Entwicklung der 16-mm-Kameras waren es die Bedürfnisse der Amateure nach kleinen und kostengünstigen Alternativen, die den Entwicklungsprozess der Kameratechnik vorantrieben. 2008 kam das erste Mobiltelefon mit der Möglichkeit zur Aufzeichnung von HD-Videomaterial (720p) auf den Markt. Die konstante Weiterentwicklung der Handykameras über die letzten Jahre sorgte dafür, dass der Absatz kompakter Fotokameras in den letzten zehn Jahren in Deutschland um rund zwei Drittel zurück ging (Photoindustrie-Verband, 2016). Den Grund für diese Verdrängung sehen Hering und Martin (2017, S. 623 f.) neben der bei Tageslicht kaum schlechteren Bildqualität der Smartphone-Kameras vor allem in der Möglichkeit zur direkten Veröffentlichung der Bilder und Videos über digitale Netzwerke. Die etwas geringere Bildqualität wurde offensichtlich aufgrund der Vorteile flexibler Technologien akzeptiert. Diese Akzeptanz wurde 2008 mit der Ankündigung der Spiegelreflexkamera Canon EOS 5D Mark II im professionellen Bereich fortgesetzt.

Zu den neuen Aufnahmemöglichkeiten gesellen sich seit der Einführung von iMovie und Movie Maker in den Jahren 1999 bzw. 2000 immer mehr einfach zu

bedienende, non-lineare Videoschnittprogramme. In Verbindung mit breitflächigen Internetverbindungen wurden damit alle relevanten Produktionsschritte, von der Aufnahme hochauflösender Videos bis hin zur Distribution, einfach und kostengünstig für eine breite Masse zugänglich gemacht (Diemand, Mangold & Weibel, 2006, S. 195 ff.). Bauer (2006, S. 250) folgend könnte aufgrund der Digitalisierung jeder zu Hause drehen und schneiden lernen, wodurch endlich auch Leute mit natürlicher Begabung eine Chance bekämen, Filme zu machen. Die Digitalisierung brachte damit vor allem eine Annäherung der Filmherstellung an die globale Bevölkerung und wird von Medientheoretikern durchaus im Sinne einer Demokratisierung der Medien verstanden.

Leggewie (2006, S. 52) sieht diesen Demokratisierungsprozess allerdings kritisch und spricht in dem Zusammenhang auch von einer Pseudodemokratie. Zwar sei das durch die Digitalisierung möglich gewordene „endlose Gespräch" der Online-Community, das er als inhaltlich größtenteils „hohl" beschreibt, legitim, als oberstes Ziel der neuen Medien sei aber längst nicht die „Demokratisierung" zu nennen. Hagenah und Meulemann (2012, S. 47 ff.) folgend befänden wir uns in einer Zeit der „Selbstveröffentlichung des Individuums", die gerade hinsichtlich der Beobachtungen eines Kameraeffekts auf jene Menschen interessant ist, die sich nun aus eigenem Antrieb auf Bildern und in Videos einer Öffentlichkeit zeigen.

Kritische Worte findet auch Vowe (2006, S. 100), der den verstärkten Einsatz personalisierter Inhalte sowohl durch Amateure als auch durch professionell produzierte Videos als „Mittel des Infotainments" bezeichnet. Er sieht die Emotionalisierung von Bildern als Zeichen für Trivialisierung, Boulevardisierung und damit auch De-Professionalisierung und warnt vor einer zu starken Annäherung der Qualitätsmedien an Online-Trends. Die Vermischung von echten Amateuraufnahmen mit professionell produzierten Videos im „Amateur-Look" bergen nach Marek (2013, S. 64 ff.) vor allem Gefahren einer Irreführung der Konsumenten. Die bewusst gesendeten Authentizitätssignale von Online-Videos würden häufig eine Zugehörigkeit zu einer emanzipierten Community suggerieren, während die Inhalte in Wahrheit längst kommerzialisiert wären. Damit würden Nutzer dazu bewegt, teils unbewusst im Sinne eines kommerziellen Systems zu handeln.

2.3.2 Disruptive Elemente

Schuster sieht die Digitalisierung des Medienbereichs ambivalent. Zum einen würde sie die Möglichkeiten des unabhängigen Dokumentarfilms erweitern, die Produktionskosten senken und das Drehen mit kleinem Equipment ermöglichen. Zum anderen wäre sie aber in erster Linie eine Rationalisierung zu Gunsten des Kommerzes (Schuster, 2016).

Neben zahlreichen positiven Effekten der medialen Demokratisierung, ist in einer elementaren Branchenveränderung durch die Digitalisierung auch auf disruptive Elemente kritisch hinzuweisen. Unter einer Disruption versteht man einen „Prozess, bei dem ein bestehendes Geschäftsmodell oder ein gesamter Markt durch eine stark wachsende Innovation abgelöst beziehungsweise ‚zerschlagen' wird" (Gründerszene, 2017). Dabei gibt es Ähnlichkeiten zur frühen Kritik des Technikdeterminismus, der im technischen Fortschritt eine Anpassungserzwingung erkennt. Diese Zerschlagung einzelner Teilbereiche der Branche zeigt sich unter Anderem im Verkauf analoger Filmproduktionen wie jene des Unternehmens Kodak, einem der bedeutendsten Hersteller analoger Film- und Fototechnik oder der Schließung kleinerer Programmkinos, die eine Umstellung auf digitale Technik nicht finanzieren konnten. Dieses Kinosterben führt österreichweit zu immer weniger Kinobetreibern, während die Anzahl der Sitzplätze über die letzten Jahre relativ konstant blieb. Von 138 Kinos war 2016 nur noch eines nicht vollständig digitalisiert (Filmwirtschaftsbericht, 2016).

Neue Distributionskanäle und Produktionsmöglichkeiten für eine breite Bevölkerung ließen außerdem den Konkurrenzdruck für professionelle Produktionen allgemein und besonders für den Dokumentarfilm wachsen (Götzke & Knüppel, 2009, S. 94). Es musste schneller und kostengünstiger produziert werden. Vor allem das veränderte Konsumverhalten durch die non-lineare Verfügbarkeit von Videoinhalten hat grundlegende Anpassungen in der Produktion erzwungen und niedriger budgetierte Aufträge bevorzugt (Wolfram 2014, S. 52 ff.). Anpassungen der Medienproduktion sind auch in Zahlen aus dem österreichischen Filmwirtschaftsbericht 2015 erkennbar. Während die Anzahl der Produktionsunternehmen in Österreich stetig ansteigt, sinkt die durchschnittliche Zahl der Mitarbeiter pro Unternehmen (Filmwirtschaftsbericht, 2015).

2.3.3 Näher am Menschen durch kleinere Technik

Heute sind videofähige Kameras in Form von Action-Cams, Smartphones oder Spiegelreflexkameras in unserem privaten Alltag, aber auch im professionierten Bereich angekommen. Die Demokratisierung der audiovisuellen Medien, wie sie lange Zeit gefordert wurde, ist weit fortgeschritten. Konsumenten wurden zu potenziellen Produzenten und warfen gewerbemäßigen Filmemachern vermehrt eine massenhafte Produktion stereotypischer Erzeugnisse vor (Marek, 2013, S. 52).

Diese Vorwürfe gelten wohl auch den Richtlinien technischer, inhaltlicher oder zeitlicher Natur, an die sich Produzenten für lineare Plattformen zu halten haben. Technische Produktionsrichtlinien wie jene des ORF, mit festgelegten Mindestanforderungen an professionelle Kameraanschlüsse oder Codecs, sind ein Beispiel für selbst auferlegte Einschränkungen in der Umsetzbarkeit von audiovisuellen Projektideen. Marschalek (2017) weist jedoch auf Veränderungen in öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten hin. Zwar gäbe es noch immer technische Standards, wie im konkreten Fall des ORF beispielsweise Full HD Auflösung in MPEG-2 bei 50 mbit Datenrate, diese strengen Limitierungen seien aber bereits am Abklingen. „Die wichtige Frage ist immer mit welcher Technik eine Geschichte authentisch umgesetzt werden kann“, meint Marschalek. Auch Götzke und Knüppel (2009, S. 94) folgend könnte die Verkleinerung der Kameratechnik das Themenspektrum dokumentarischer Filme positiv beeinflussen und außerdem ein intimeres Verhältnis zu den Protagonisten begünstigen. Dem stimmt Kaiser (2017) zu, der beispielsweise Handyvideos in bestimmten Situationen mehr Glaubwürdigkeit schenkt als Aufnahmen mit großen Film- oder Videokameras. Würde eine zufällige Situation in einem perfekten und ästhetischen Bild vom Stativ gedreht, wäre das nach Kaiser überhaupt nicht glaubhaft.

Zunächst wurde amateurhaften Produktionen von Seiten fachkundiger Mediengestalter häufig minderwertige Qualität vorgeworfen. Heute ist es paradoxerweise so, dass in bestimmten Situationen unter professionellen Bedingungen versucht wird, das „Feeling“ der Amateurvideos nachzuahmen, um dadurch dem Publikum Authentizität zu suggerieren (Marek, 2013, S. 55 f.). Wie bereits erwähnt, nennt Iseli (2009, S. 45) das Wackeln der Handkamera oder das Ausbleiben professioneller Beleuchtung, die als Authentizitätssignal verstanden werden können. Amateure haben somit ein Stilmittel erschaffen, das den Weg vom Internetvideo in professionelle Produktionen gefunden hat. Diese Entwicklung zeige

nicht nur, wie grundlegende Neuerungen oder substanzielle Weiterentwicklungen der Technik saturierte Akteure unter Druck setzen können, sondern auch welchen Einfluss die Gesellschaft mit Hilfe neuer Technologien auf fest eingefahrene Strukturen haben kann. Damit wären die einseitigen Aussagen des Technikdeterminismus nach Dolata und Werle (2007, S. 25) widerlegt und eine Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Technik aufgezeigt

Diese Annäherung der Arbeitsweisen zeigt außerdem, dass der Anspruch auf die technische Umsetzung stetig abnimmt, während augenscheinlich authentische und personalisierte Inhalte, wie wir sie auch aus sozialen Netzwerken kennen, an Präsenz gewinnen. Obwohl Kutzenberger (2017) den Inhalten sozialer Medien kritisch gegenübersteht, erkennt die Medientrainerin auch einen positiven Effekt im Umgang der Menschen mit Kameras:

> Junge Menschen, die sich regelmäßig mit Smartphones oder anderen Kameras selber aufnehmen und das dann in sozialen Medien posten, sind auf jeden Fall routinierter in Situationen vor Kameras. (Kutzenberger, 2017)

Einen Trend der Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken sieht auch Kaiser (2017), berichtet aber ebenfalls von einer merkbar erhöhten Bereitschaft, sich vor Kameras zu präsentieren als noch vor einigen Jahren.

Aus sozialpolitischer Sicht konnte die Verbreitung kompakter Videokameras eine Kontrollfunktion durch die Bürger bewirken. Hatte der professionelle Journalismus ursprünglich „stellvertretend für die Bürger das Grundrecht auf Informations- und Meinungsfreiheit“ wahrgenommen (Pürer, 2008, S. 287), sind die Bürger heute selbst dazu in der Lage, sich gegenseitig über soziale Netzwerke zu informieren. Die Möglichkeit filmischer Dokumentationen von Ungerechtigkeiten gäbe der Bevölkerung ein einflussreiches Mittel, um Veränderungen zu bewirken (Caldwell, 2005, S. 12f.). Diese Entwicklung beschreiben auch Tufekci und Wilson (2012) und erklären die digitale Medienrevolution als treibenden Motor des arabischen Frühlings. In ihrer Studie gaben 82% der bei den Protesten im Jahr 2011 rund um den Tahir Platz befragten Personen an, das Smartphone zur Kommunikation über die Proteste zu nutzen, wobei auch das Teilen von selbst erstellten Videos eine wichtige Informationsfunktion gehabt habe.

Das politische Potenzial kompakter Videokameras und die Möglichkeit, Konsumenten in den Produktionsprozess zu integrieren, hatte man bereits 2004

erkannt und im Film Voices of Iraq umgesetzt. 150 MiniDV Camcorder wurden dafür an Iraker verteilt, die emotionale Eindrücke innerhalb der Bevölkerung hautnah festhalten sollten. 400 Stunden Material entstanden im Zuge des Projekts und wurden in einem 80-minütigen Dokumentarfilm zusammengefasst (IMDb, 2017). Das Ergebnis waren authentische und gefühlsbetonte Bilder aus dem Kriegsgebiet, die mit großer Kamera und mehrköpfigem Filmteam nicht möglich gewesen wären.

2.3.4 Modernere Formen der Kameraarbeit

Die Entwicklungen am Kameramarkt und die Veränderungen des Medienkonsums haben auch die Möglichkeiten der visuellen Umsetzung von Ideen erweitert. Sowohl der Videojournalismus als auch der Einsatz versteckter Kameras sollten möglichst authentische Bilder liefern und profitierten durch die Digitalisierung der Technik.

2.3.4.1 Der Videojournalismus

Der Videojournalismus ist ein Berufsbild, das sich aus den technologischen Fortschritten der Kameratechnik entwickeln konnte. Zunächst durch tragbare 16mm-Kameras in der US-Fernsehberichterstattung, häufiger dann dank digitaler Aufzeichnungsmöglichkeiten. Neu ist diese Form der Berichterstattung also nicht. Sie konnte allerdings durch die Digitalisierung der Kameratechnik intensiver betrieben werden. Für Österreich wurde vor allem mit der Öffnung des Fernsehmarktes im Jahr 2001 auch der Einsatz von Videojournalisten aktuell. Der Privatsender Puls 4, bei der Einführung noch unter dem Namen Puls TV, setzte für die Produktion tagesaktueller Beiträge zu einem großen Teil Videojournalisten ein (Wiedner, 2007, S. 50 f.). Die Idee war es, alle Aufgaben eines klassischen Fernsehteams mit Hilfe der einfach zu bedienenden Technik neuer kompakter Videokameras von einer einzelnen Person durchführen zu lassen. Damit wäre der Videojournalismus ein „Demokratisierungsmotor“, der dazu in der Lage ist, klassische Fernsehstrukturen nachhaltig zu verändern (Kruse, 2006, S. 22). Diese personell reduzierten Arbeitsweisen sind laut einer Studie des deutschen Fernsehsenders ARD zwar nicht für alle Formen der Berichterstattung geeignet, fänden aber besonders bei regionalen Themen mit geringem technischen Aufwand und crossmedialen Projekten häufigen Einsatz (Sehl, 2008, S. 156 ff.). Aktuelles Beispiel ist die Produktion von Online-Videos zur Begleitung redaktioneller Meldungen in linearen Medien, die nach einer Studie aus 2016 von rund 45% aller Video-Konsumenten regelmäßig genutzt werden (Hubert Burda Media, 2016).

Friedel (2006, S. 210 ff.) beschreibt den wesentlichen Vorteil dieser reduzierten Produktionsform im Wegfallen der störenden Technik gegenüber einem voll ausgerüsteten Fernsehteam und stützt damit erneut die These eines negativen Effekts großer Kameras auf das natürliche Verhalten der gefilmten Personen. Kompakte Videokameras wären nach Friedel weit weniger einschüchternd als professionelle Schulterkameras, weshalb Videojournalisten näher an die Menschen heran kämen und dadurch authentischer berichten könnten. Diese Annahme teilt auch die Studie der ARD und sieht durch den Einsatz von Videojournalisten eine unverfälschtere Darstellung der Realität. Kliebhan (2008, S. 157 ff.) geht sogar noch weiter und erklärt das klassische Fernsehen aufgrund der bloßen Anwesenheit des Fernsehteams als nicht dazu in der Lage, dokumentarisch abzubilden. Er vermutet eine stärkere Annäherung an die Wahrheit durch die Arbeitsweisen der Videojournalisten. Als Beispiel nennt er das Verhalten von Demonstranten, das sich bei Anwesenheit einer Fernsehkamera schlagartig ändern würde. Nach Petek-Dinges (2012, S. 245-255) würden sich VJs (=Videojournalisten) in diesen Fällen aber durch die Umgehung von rechtlichen Vorgaben, wie das Einholen von Drehgenehmigungen, in juristischen Grauzonen bewegen.

Ähnliche Erfahrungen wie Kliebhan (2008) macht Marschalek (2017) in der Praxis: „Man wird mit der kleinen Kamera einfach weniger ernst genommen als ein Redakteur mit Team. Die Leute haben weniger Angst und das hat den großen Vorteil, viel näher an die Menschen heran zu kommen.“ Mit der großen Kamera brauche es wesentlich länger, bis sich die Leute entspannen können. Auch Kutzenberger (2017) erkennt einen positiven Effekt kleiner Kameras und vermutet authentischere Reaktionen, wenn Kameras optisch nicht zu präsent im Mittelpunkt stehen. „Zum einen fühlt man sich weniger beobachtet und zum anderen vergisst man auch schneller, dass die Kamera da ist, weil man sie nicht ständig sieht.“ Das nehme dann die Angst, weil der Fokus mehr auf dem Inhalt liege als auf der Kamera. Kaiser (2017) sieht das anders. Ob die Kamera klein oder groß ist, hält er für weniger relevant. Das Problem beginne stets, sobald die Menschen wissen, dass gefilmt wird, selbst wenn die Kamera nicht sichtbar wäre. Die Frage, ob die Kamera vergessen wird oder nicht, hängt für ihn viel mehr vom Verhalten des Kamerateams ab.

Während Befürworter von möglichen Authentizitätseffekten videojournalistischer Arbeit berichten, sehen Kritiker in der Zusammenlegung mehrerer Berufsbilder vor

allem einen Rückgang der Qualität journalistischer Berichterstattung zugunsten geringerer Produktionskosten. Die Glaubwürdigkeit des Journalismus könnte dadurch geschädigt und speziell das Fernsehen als Instanz zur Meinungsbildung in seinem Wert herabgesetzt werden (Vogt, 2012, o. S.). Die Schuld daran wird häufig den Privatsendern gegeben, die durch schnelle, preiswerte Produktionen den Konkurrenzdruck für öffentlich-rechtliche Sender erhöhen und sie nach Grisold (2004, S. 264) zu einer verstärkten Kommerzialisierung zwingen. Auch Kaiser (2017) vermutet als eigentliches Ziel des Videojournalismus in erster Linie eine Kostensenkung für Fernsehstationen und weniger eine Annäherung an die Menschen. Der Videojournalismus hätte nur entstehen können, weil der technische Qualitätsanspruch seit Jahren sinke. Das hätten wir auch den Millionen Handyvideos auf YouTube zu verdanken. Kadlec (2012, S. 147) berichtet außerdem von körperlichen Erschöpfungszuständen, die Videojournalisten aufgrund der Gleichzeitigkeit und Schnelligkeit ihrer Aufgaben erleben. Marschalek (2017) kennt diesen Erschöpfungszustand, ergänzt aber:

> Wenn ich alles selbst machen muss: Drehen, Ton aufnehmen und als Redakteur aufmerksam sein, müssen die Hausaufgaben natürlich vorher gemacht worden sein. Vieles an der Arbeit muss in der Vorbereitung genau geplant werden. Wenn das nicht passiert, ist es klar, dass die Qualität am Ende nicht gut sein wird.“ (Marschalek, 2017)

Trotz zahlreicher kritischer Stimmen bleiben jene Beobachtungen bestehen, die in der kompakten technischen Ausrüstung der Videojournalisten Möglichkeiten zur Annäherung an die Menschen erkennen. Diese Erfahrungen stützen sich in den angeführten Aussagen allerdings lediglich auf subjektive Wahrnehmungen. Es besteht Bedarf an einer wissenschaftlichen Überprüfung einer von der Kameragröße abhängigen Verhaltensänderung gefilmter Personen.

2.3.4.2 Die versteckte Kamera

Ein Ansatz, der ebenfalls den Beobachtungen eines Mangels authentischer Verhaltensweisen aufgrund optisch präsenter Kameras entspringt, ist das bewusste Verstecken der Kameratechnik. Das Konzept der versteckten Kamera fand seinen Ursprung in den 1920-er-Jahren als beliebtes journalistisches Mittel und wurde zunächst im amerikanischen Aufdecker-Journalismus eingesetzt. Ähnlich wie der Videojournalismus konnte auch die versteckte Kamera von der Digitalisierung profitieren und ist heute in zahlreichen Fernseh- und Online-Formaten zu finden.

Aufgrund der häufigen Verletzung von Persönlichkeitsrechten ist ihr Einsatz jedoch umstritten und nach Zimmermann (2011, S. 34) in der journalistischen Ethik grundsätzlich nicht gewünscht. Auch in der Wissenschaft wurden Kameras zunächst aufgrund einer durch die Aufnahme bedingten Reaktivität von Probanden häufig versteckt. Ein angepasstes Verhalten ist in den meisten Studien unerwünscht und könnte nur durch Verstecken oder durch eine längere Gewöhnungsphase vor der Kamera umgangen werden (Ellgring, 1995).

Kaiser (2017) folgend wäre diese Praxis für dokumentarische Arbeiten allerdings unbrauchbar. Zwar wäre es durchaus möglich, auf diese Weise unverstellte Reaktionen zu bekommen, aber ohne Einwilligung der gefilmten Personen dürfe das Material ohnehin nicht verwendet werden. Morawski und Weiss (2007, S. 212 ff.) weisen dennoch darauf hin, dass diese Rechtslage von Journalisten häufig unter Berufung auf die „Vierte Gewalt“ umgangen wird.

Die in der Theorie authentischste aller Möglichkeiten zur audiovisuellen Aufzeichnung von menschlichem Verhalten zeigt sich aufgrund der juristischen Vorgaben häufig in Hybridformen zwischen Realität und Inszenierung. Folgt man Schmidt (2015, S.10 f.), sind Ähnlichkeiten zum Reality TV erkennbar, indem es zu einer Inszenierung von Authentizität mit Hilfe von personalisierten Inhalten kommt. Auch hier sind die Kameras zwar oft nicht optisch präsent, verhindern aber bereits durch das Wissen, dass gefilmt wird, authentische Reaktionen. Realitätsbezug würde erst dadurch hergestellt, dass die Personen in inszenierte Umgebungen gebracht werden, in denen schwer kontrollierbare Emotionen wie Angst oder Ekel bewusst angesteuert werden. Damit könnte verhindert werden, dass dem Zuseher die Inszenierung auffällt. Schmidt spricht in diesem Zusammenhang von einer „inszenierten Spontaneität“ (Schmidt, 2015, S. 10 ff.), die in Verbindung mit versteckten Kameras augenscheinlich authentische Verhaltensweisen der Akteure zumindest in bestimmten Situationen provozieren kann.

2.4 Verzerrende Kameraeffekte

Mit der Kamera war über viele Jahre der Gedanke verknüpft, die Wirklichkeit mit nur geringen Abweichungen unmittelbar einfangen- und mit einem Publikum teilen zu können. Hans-Joachim Koloß meinte sogar, der wissenschaftliche Film wäre „[...] Abbild der Wirklichkeit, er ist Beweismaterial, aber er stellt keine Interpretation und

Deutung dar.“ (Ballhaus, 1995, S. 15). Heute wissen sowohl Filmemacher als auch Wissenschaftler, dass die Kamera aus unterschiedlichen Gründen nicht dazu in der Lage ist, ein Abbild der Wirklichkeit zu liefern, sondern stets nur eine Annäherung an die Wahrheit ermöglichen kann. Die Kamera wird folglich als Werkzeug des Filmemachers gesehen, welches verschiedene Effekte sowohl auf den Zuseher als auch auf die gefilmte Person ausüben kann (Kuhn, 2013, S. 107).

2.4.1 Die Kamera im Film

Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Annahme, Wahrheit filmisch darstellen zu können, kam es besonders durch die Entwicklung der 16mm-Kameras im Direct Cinema und Cinéma Verité. Die technische Möglichkeit, Protagonisten zu folgen, und die plötzliche Unabhängigkeit von zwangsläufigen Inszenierungen sollten authentische Bilder begünstigen. Schnell wurde jedoch klar, dass die ohnehin subjektiven Aufnahmen des Kamerateams schon durch die bloße Anwesenheit der Kamera Verzerrungseffekte mit sich bringt, die durch eine spätere Montage der Bilder nochmals verstärkt werden.

Auch Huber (1956, S. 244 f.) wirft schon 1956 die Frage auf, welche Wirklichkeit der filmischen Ausrüstung standhalten könne, ohne ihre dokumentarische Echtheit zu verlieren. Weiter erklärt er, dass die dokumentarische Wirklichkeit unter dem Licht der Scheinwerfer schmelze wie Schnee unter der Sonne, wodurch ein steifes und unlebendiges Bild der Wirklichkeit entstünde. Damit stützt auch er die Beobachtungen der Direct-Cinema-Bewegung, die in der sichtbaren Kameratechnik einen Feind der Authentizität sieht. Es ist davon auszugehen, dass Hubers Beobachtungen auf ein „Schmelzen“ authentischer Verhaltensmuster gefilmter Personen hinweisen, das sich beispielsweise in Interviewsituationen zeigen könnte.

Eines der wesentlichen Ziele der Filmemacher sollte es nach Schadt (2011, S. 46 f.) deshalb sein, die Distanz zwischen der Kamera und dem Gefilmten abzubauen, um damit auf authentische Verhaltensmuster zu stoßen. Das wiederum erzeuge Nähe zum Publikum. Zur Überbrückung dieser Distanz zwischen „dahinter“ und „davor“ nennt er neben dem Umgang mit der Kamera auch ihre Größe als ausschlaggebendes Kriterium und sieht hier Vorteile kompakter Kameras. Marschalek (2017) sieht in einer journalistischen Distanzüberwindung aber auch Gefahren:

> Kleine Kameras haben das Potenzial, Distanz zwischen Redakteur und gefilmten Personen abzubauen. Das kann aber auch ein Nachteil sein. Eine gewisse Distanz von Filmemachern zur aktuellen Situation ist in vielen Fällen wichtig, weil nur so Objektivität bewahrt werden kann. (Marschalek, 2017)

Die Relevanz des durch Schadt (2011, S. 46 f.) angesprochenen Umgangs mit der Technik spiegelt sich in Studienergebnissen wider. Eine Studie von Huang, Olson und Olson (2002) zeigt, wie bereits die Position der Kamera in einer aufgezeichneten Gesprächssituation einen signifikanten Effekt haben kann. So kommen sie zu dem Ergebnis, dass Menschen die durch eine tiefe Kameraposition von unten gefilmt werden, einen nachweislich größeren Einfluss auf den vor dem Monitor befindlichen Zuseher ausüben. Auch in der videogestützten Bildungsforschung beschreibt Baltruschat (2014) zahlreiche manipulative Wirkungen wie Zoomfahrten oder auch die Wahl der Einstellung, die den Einsatz von Kameras im Zuge einer wertfreien, wissenschaftlichen Analyse nur bedingt sinnvoll machen. Für die Herstellung einer dokumentarischen Glaubwürdigkeit ist daher ein Bewusstsein für das manipulative Potenzial der Kamera relevant. Sie verleiht dem Filmenden eine Macht, die nach einem verantwortungsvollen Umgang verlangt (Schadt, 2011, S. 43).

2.4.2 Die Kamera in der Wissenschaft

In der Wissenschaft erkannte man früh das Potenzial visueller Medien. Darwin nutzte schon 1872 die Fotografie zur Aufzeichnung der Gemütsbewegungen von Mensch und Tier. Serienfotografien erlaubten Muybridge 1878 detaillierte Studien von Bewegungsabläufen. Die Filmkamera fand ab den 1950-er-Jahren intensiven Einsatz in der Psychologie und erschloss nach Ellgring (1995) völlig neue Möglichkeiten in der Verhaltensforschung, die aber auch Potenzial zu ethisch missbräuchlichem Einsatz in sich tragen. Auch er verweist auf eine Reaktivitätsproblematik bei sichtbarer Kamera und damit auf ein Dilemma zwischen dem Forschungsinteresse und dem Schutz des Individuums: „Das Bewusstsein, aufgenommen zu werden, kann zumindest zu Beginn das Verhalten erheblich beeinflussen“ (Ellgring, 1995). Dennoch ist die videogestützte Forschung, beispielsweise in der Marktforschung oder bei der Beobachtung von Patienten im Zuge medizinischer Gespräche nach wie vor häufig im Einsatz. Ford, Hall, Ratcliffe und Fallowfield (2000) zeigten außerdem das Potenzial der Kamera als Coaching-Tool für Kommunikationstrainings und verwiesen dabei auf die vielseitige

Datenauswertung von Gesichtsausdrücken oder Körperbewegungen der Teilnehmer. Baltruschat (2014, S.269) bezeichnet die Videografie sogar als „Königsweg der Unterrichtsforschung“ und zeigt damit eine weitere wissenschaftliche Einsatzform von Kameras auf. Dennoch weisen Wilinska und Bülow (2016) auf Technologieeffekte hin, die den ursprünglich untersuchten Effekt eliminieren könnten.

Auf Basis der immer wieder aufkommenden Beobachtungen untersuchten Penner, Orom, Albrecht, Franks, Foster und Ruckdeschel (2007) „Camera-related behaviours“, indem sie das Verhalten von 45 Patienten und 14 Onkologen während eines Einzelgesprächs aufzeichneten. Die Videos wurden anschließend nach spezifischen Verhaltensmustern codiert, die auf ein verändertes Verhalten hinweisen sollten. Zwar zeigten sich keine eindeutigen Ergebnisse, es wurde aber häufiges Sprechen und Gestikulieren in Richtung der Kamera festgestellt. Auch Wassermann (2017) stellt in seinem juristischen Blog mehrfach fest, dass die Kamera nicht als neutraler Beobachter verstanden werden sollte, da sie Veränderungen im Verhalten der Menschen begünstigen würde. Dabei verweist er auf eine Studie von Ariel, Farrar und Sutherland (2014) die eindeutige Anpassungsprozesse von mit Bodycams ausgestatteten Polizisten feststellten. Bei Einsätzen mit aktiven Bodycams wurde demnach nur halb so häufig gewaltsam eingegriffen wie ohne Kameras. Zu einem ähnlichen Ergebnis kamen Pierce, Snow und McAfee (2015) an der Washington University, die das Verhalten der Mitarbeiter in 392 Restaurants unter Einsatz eines Überwachungssystems untersuchten. Die Angestellten wussten, dass sie gefilmt wurden und verhielten sich im Durchschnitt wesentlich engagierter. Sowohl das Trinkgeld, als auch die Umsätze des Restaurants stiegen signifikant an. Allerdings mussten die Beteiligten im Zuge dieser beiden Studien, anders als in den meisten Interviewsituationen, mit direkten Konsequenzen hinsichtlich ihres Berufs rechnen.

Zu einem anderen Ergebnis kommen Petko, Waldis, Pauli und Reusser (2003), die in der Videoaufzeichnung ähnlich wie Baltruschat (2014) ein geeignetes Instrument zur Unterrichtsforschung sehen. Im Zuge ihrer Studie wurde mathematisches Lehrpersonal gebeten, vor einer Kamera eine typische Unterrichtseinheit abzuhalten und anschließend den möglichen Kameraeffekt auf die Einheit selbst einzuschätzen. Zwar schätzten 21% der Lehrer das Schülerverhalten während der Stunde besser

ein als üblich, dennoch schien der Kameraeffekt in Summe „[...] weniger gewichtig zu sein als vermutet werden könnte." (Petko et. al., 2003).

Die Ergebnisse der Studien zeigen, dass die Kamera als Tool zur Beobachtung menschlichen Verhaltens zwar sinnvoll ist, aber nicht völlig unreflektiert eingesetzt werden sollte. Zwar sehen auch Lomax und Casey (1998) Kameras nicht dazu in der Lage, soziale Aktivitäten neutral festzuhalten. Veränderte Verhaltensmuster erkennen sie aber nicht nur vor Kameras, sondern auch bei bloßer Anwesenheit eines Versuchsleiters im Raum. Demnach wäre es also die Beobachtung an sich, sei es direkt durch die Anwesenheit einer Person oder indirekt durch die Kamera, die diese Veränderungen im Verhalten herbeiführt. Es müsste demnach akzeptiert werden, dass die Welt nicht beobachtet werden kann, ohne in irgendeiner Form anwesend zu sein, wonach die Videoaufzeichnung als Methode für Sozialstudien jeder Art an Relevanz gewinnt (Lomax & Casey, 1998). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommen Monahan und Fisher (2010) die im „observer effect" ein Limit in der Repräsentation der Wirklichkeit erkennen. Trotzdem würden auch veränderte Verhaltensweisen vor einem Beobachter wichtige Schlüsse darüber zulassen, wie sich Beobachtete selbst wahrnehmen bzw. gerne wahrgenommen werden wollen, wonach die Videoaufzeichnung durchaus tiefe Einblicke in soziale Strukturen ermöglichen könnte. Kutzenberger (2017) hält in diesem Zusammenhang vor allem soziale Aspekte für problematisch:

> Wenn ich vor der Kamera einen Fehler mache, ist der für immer gespeichert. Da spielt mit Sicherheit die Angst mit, nicht perfekt zu sein und durch andere Menschen bewertet zu werden. Das hat wahrscheinlich auch mit sozialen Medien zu tun, die einem jeden Tag präsentieren, wie man zu sein hat. (Kutzenberger, 2017)

Damit spricht Kutzenberger einen äußerst problematischen Effekt sozial erwünschter Verhaltensformen an, der auch in sozialwissenschaftlichen Befragungen oder Marktforschungen in Form angepasster Antworttendenzen verzerrte Ergebnisse liefert. Soziale Erwünschtheit kann als Ängstlichkeit verstanden werden, selbst von der erwünschten sozialen Norm abzuweichen (Wieczerkowski, Nickel, Janowski, Fittkau & Rauer, 1974, S, 20). Auch andere Ausprägungen der Angst wie „public speaking anxiety" oder „audience anxiety" können als Untergruppen der sozialen Angst bezeichnet werden, deren physiologische Veränderungen in bisherigen Studien über Blutdruck und/oder Herzfrequenz gemessen wurden (Bodie, 2009). Dieser Angstzustand beim

Sprechen vor Publikum ist ein in der Kommunikationswissenschaft häufig untersuchtes Problem, das eine beschleunigte Herzfrequenz, eine zitternde Stimme und Unwohlsein auslösen kann (Clements & Turpin, 1996). Diese Angst, so Désert, Goncalves und Leyens (2013, S.170), resultiere aus mangelnder Kontrollmöglichkeit einer Situation, die jedoch durch gezieltes Training reduzierbar wäre. Lomax und Casey (1998) folgend könnte es außerdem je nach Situation variieren, in welchem Bild wir gerade gesehen werden wollen.

Es ist aufgrund zahlreicher bisheriger Studien davon auszugehen, dass die Kamera einen akuten Angstzustand, ähnlich einer „public speaking anxiety“ auslöst, der sich nach Désert, Goncalves & Leyens (2013) in Form von stockendem Redefluss oder chaotischen Satzkonstruktionen zeigen könnte. Übereinstimmende Merkmale erkennt Kutzenberger (2017) im Mediencoaching beim Sprechen vor Kameras. Unsicherheiten bemerkt sie vor allem in der Verwendung besonders schöner Sprache oder auffallend unnatürlicher Gestikulation. „Jedenfalls wirkt das Verhalten nicht mehr authentisch.“ (Kutzenberger 2017).

MacIntyre und Gardner (2008) erkannten das Potenzial einer möglichen Kameraangst und setzten Kameras gezielt dazu ein, Studenten während eines Sprachtests in Angst zu versetzen. Dabei stellten sie fest, dass die Kameraangst nicht lange anhält und sich schon nach kurzer Zeit ein Gewöhnungseffekt einzustellen scheint. Zwar wurden die Leistungen der Studenten kurz nach Beginn der Aufnahme schlechter, stiegen dann aber wieder an. Der stärkste Anstieg der momentan empfundenen Angst wurde bei den mündlichen Übungen des Sprachtests gemessen (MacIntyre & Gardner, 2008).

3 Methode

Auf der Jagd nach authentischen Bildern hat sich die Kamera für Dokumentaristen als nur bedingt brauchbares Instrument herausgestellt. Beobachtungen weisen schon seit dem frühen Dokumentarfilm auf veränderte Verhaltensmuster von gefilmten Personen hin und in jüngeren Studien wurde die Kamera sogar dazu eingesetzt, Probanden in Angst zu versetzen. Sowohl Kutzenberger (2017) als auch Marschalek (2017) beschreiben angstähnliche Zustände bei gefilmten Personen. Désert, Goncalves & Leyens (2013) erkennen ähnliche Symptome und erklären den Grund für die Angst beim Sprechen vor Publikum über mangelnde Kontrollmöglichkeiten der Situation.

Zwei Ansätze lassen sich hinsichtlich dieser angepassten Verhaltensweisen erkennen: Jener, der den Grund für Verhaltensänderungen vor allem in der sichtbaren Kamera sieht. Diesem Ansatz folgend wäre auch die Größe der Kamera relevant, was vor allem von Videojournalismus-Befürwortern argumentiert wird. Und der zweite Ansatz, der das bloße Wissen, dass gefilmt wird, in den Vordergrund rückt und damit nicht zwangsläufig die sichtbare Kamera als problematisch ansieht. Demnach wäre auch die Kameragröße für das Ausmaß der Verhaltensänderungen irrelevant und eine Annäherung an authentische Bilder durch die Nutzung kompakter Technik nicht gegeben. Der Versuchsaufbau der vorliegenden Studie orientiert sich an den Ansätzen jener Beobachtungen, die der Sichtbarkeit der Kamera eine wesentliche Rolle zuschreiben. Dazu wird eine Angstmessung der Probanden durchgeführt, die vor unterschiedlichen Kameratypen sowie auch ohne Kamera in einer Interviewsituation sprechen müssen. Die aktuelle Angstemotion definiert Spielberger (1972) dabei als Besorgnis, die in einem bestimmten Zeitraum in einer bestimmten Situation von einer Person empfunden wird.

Obwohl bereits häufig auf verzerrende Kameraeffekte hingewiesen wurde, gibt es bislang keine Studien, die einen direkten Zusammenhang zwischen sichtbaren Kameras und der aktuellen Angstemotion untersuchen. Auch eine mögliche Wirkung der Kameragröße auf das Angstempfinden gefilmter Personen wurde bislang keiner

wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen. Relevanz gewinnt eine entsprechende empirische Überprüfung außerdem hinsichtlich der von Hagenah & Meulemann (2012, S. 47 ff.) beschriebenen „Selbstveröffentlichung des Individuums“ im Laufe der letzten Jahre durch das Teilen persönlicher Inhalte in sozialen Netzwerken.

3.4 Untersuchungsdesign

3.4.1 Ort und Aufbau

Die Untersuchung fand zwischen 02. Oktober 2017 und 10. November 2017 in der Matthias Corvinus-Straße 15, 3100 St. Pölten an der Fachhochschule Sankt Pölten statt. Für die Durchführung wurde ein neutraler Seminarraum mit Tageslicht gewählt. Im Seminarraum wurden zwei Stühle einander gegenüberstehend platziert, auf denen jeweils der Untersuchungsleiter und der Proband Platz nahmen. Zwischen den Stühlen befand sich ein Tisch. Die Kamera wurde knapp links vom Versuchsleiter auf Augenhöhe der Probanden am Stativ befestigt, was einer klassischen Interviewsituation vor einer Kamera entspricht.



Abbildung 1: Versuchsaufbau mit großer Kamera

3.4.2 Technische Geräte

Es kamen zwei Kameratypen zum Einsatz, die in der Praxis für klassische Interviewsituationen als geeignet gelten:

1. **JVC GY-HM850E**

   Dieses Modell wird als klassische Broadcast-Kamera eingesetzt und erfüllt mit Full HD im MPEG-2 Codec bei einer Datenrate von 50 Mbps die Anforderungen zahlreicher deutschsprachiger Fernsehstationen.

   Abmessungen Frontansicht (H x B x T): 24,2 x 24,2 cm x 53,4 (JVC Spezifikationen, 2017)

2. **Nikon D7100 mit Nikon 50mm f/1.8 AI-S**

   Eine Spiegelreflexkamera, wie sie nach Marschalek (2017) in Interviewsituationen beim ORF auch von Videojournalisten eingesetzt werden.

   Abmessungen Frontansicht (H x B x T): 10,65 x 13,55 x 7,6 cm (Nikon Spezifikationen, 2017)

Des Weiteren wurden beide Kameramodelle auf einem Sachtler FSB 6 Stativsystem befestigt. Der mögliche Effekt von Lichttechnik oder Mikrofonen ist nicht Teil der Untersuchung, weshalb keine zusätzliche Ausrüstung zum Einsatz kam. Zur Messung der Herzfrequenz wurde das Pulsoxymeter „PO 30“ der Marke Beurer eingesetzt.

3.4.3 Messmethode

Im Zuge dieser Arbeit soll die akute Angstemotion gemessen werden. Sie zeigt sich nach Krohne (2010) in spezifischen physiologischen sowie subjektiven Parametern. Als nach wie vor oft zitierte Definition beschreibt Spielberger (1972) die aktuelle Angstemotion als einen affektiven „Zustand des Organismus, der durch erhöhte Aktivität des autonomen Nervensystems sowie durch die Selbstwahrnehmung von Erregung, das Gefühl des Angespanntseins, ein Erlebnis des Bedrohtwerdens und verstärkte Besorgnis gekennzeichnet ist.“ Eine eindeutige Messmethode für Angst beschreibt Krohne (2010) zwar nicht, Ekman & Davidson (1994) vermuten aber am ehesten eine erhöhte Aktivität des autonomen Nervensystems als ausschlaggebend. Barrett, Mesquita, Ochsner & Gross (2007) sehen hingegen

subjektive Parameter, also selbst wahrgenommene Erregung als zuverlässigste Quelle der Angstmessung.

Zur Messung des Angstzustandes kam in dieser Arbeit eine Selbsteinschätzung der Probanden auf Basis des State-Trait Anxiety Inventory (STAI) von Spielberger (1970) zum Einsatz. Marteau & Bekker (1992) entwickelten eine ökonomischere Kurzform der STAI mit nur 6 Items statt der ursprünglichen 20 Items und testeten den Fragebogen erneut auf die Gütekriterien. Ihre Testergebnisse wichen kaum von jenen des umfangreichen 20-Item-Tests von Spielberger ab. Die Reliabilität mit 20 Items lag bei α=.91 und mit 6 Items bei α=.82. Die Validitätsprüfung ergab keine Unterschiede der beiden Testvarianten. Die Aktualität der Messmethode bestätigt auch Grimm (2009), der eine deutsche Variante des Tests mit den gleichen Items untersuchte. Diese deutsche Version der State Scale mit 10 Items wurde für die vorliegende Untersuchung eingesetzt. Zusätzlich zur subjektiven Selbstwahrnehmung der Probanden wurde, Ekman & Davidson (1994) folgend, eine Herzfrequenz (HF) -Messung zur Überprüfung der Aktivität des vegetativen Nervensystems mit Hilfe eines Pulsoxymeters vorgenommen. Das vegetative Nervensystem ist, anders als eine subjektive Selbsteinschätzung, nicht willkürlich steuerbar und wird in der Messmethode zur Kontrolle möglicherweise sozial erwünschter Antworten eingesetzt (Sibernagl & Despopoulos, 2012, S. 82).

Für den State Scale Fragebogen wurden zwei Messzeitpunkte gewählt:

- t1: Vor Beginn der Befragung und vor dem Start der Aufnahme.
- t2: Nach Abschluss der Befragung und nach dem Stopp der Aufnahme.

Für die Aufzeichnung der Herzfrequenz wurden drei Messzeitpunkte gewählt:

- t1: Vor Beginn der Befragung und vor dem Start der Aufnahme.
- t2: Nach Beantwortung der zweiten Interviewfrage.
- t3: Nach Abschluss der Befragung und nach dem Stopp der Aufnahme.

3.4.4 Stichprobe

An der Untersuchung nahmen 60 Studierende der FH Sankt Pölten im Alter zwischen 20 und 28 Jahren teil. Die Testpersonen waren gleichmäßig auf drei Gruppen zu je 20 aufgeteilt. Die Rekrutierung der Personen fand durch direkte

Ansprache zufällig ausgewählter Studenten im Hochschulgebäude statt. Es wurde keine Entschädigung für die Teilnahme geboten.

Neben einer Herzfrequenz-Messung sowie einer Angstmessung durch Fragebögen, wurden Alter, Geschlecht und Studiengang erfragt.

Alter

Gruppe		N	Minimum	Maximum	Mittelwert	Standard-abweichung
Keine Kamera	Alter	20	20	28	23,70	2,342
Kleine Kamera	Alter	20	20	28	23,20	2,215
Große Kamera	Alter	20	20	26	23,15	1,954

Tabelle 1: Alter der Studienteilnehmer

Es zeigt sich eine hinsichtlich des Alters homogene Stichprobe, in der sich das Durchschnittsalter in allen drei Gruppen zwischen 23 und 24 Jahren bewegt.

Geschlecht

Die Geschlechterrolle hinsichtlich einer „public speaking anxiety“ zeigt sich in widersprüchlichen Studien. Während Behnke & Sawyer (2001) eine höhere Angst bei Frauen dokumentieren, erkennt Wang (2010) keinen signifikanten Unterschied. Aufgrund eines möglichen Effekts wurde ein gleichmäßiges Geschlechterverhältnis angestrebt und Signifikanzunterschiede mit Hilfe eines Mann-Whitney-U-Tests errechnet.

Gruppe			Häufigkeit	Prozent
Keine Kamera	Gültig	männlich	10	50,0
		weiblich	10	50,0
		Gesamt	20	100,0
Kleine Kamera	Gültig	männlich	10	50,0
		weiblich	10	50,0
		Gesamt	20	100,0
Große Kamera	Gültig	männlich	12	60,0
		weiblich	8	40,0
		Gesamt	20	100,0

Tabelle 2: Geschlecht der Studienteilnehmer

Bezüglich der Geschlechterverteilung zeigt die obenstehende Grafik ein ausgewogenes Verhältnis. In den Gruppen „Keine Kamera“ und „Kleine Kamera“ beträgt das Verhältnis exakt 50:50, in der Gruppe „Große Kamera“ 60:40.

Studiengang

Innerhalb der drei Gruppen wurde auf eine gleichmäßige Aufteilung der Studiengänge Wert gelegt.

		Häufigkeit	Prozent
Keine Kamera	IT-Security	1	5,0
	Bahntechnologie	3	15,0
	Diätologie	4	20,0
	Gesundheits- und Krankenpflege	2	10,0
	Physiotherapie	4	20,0
	Digital Healthcare	2	10,0
	Soziale Arbeit	4	20,0
	Gesamt	20	100,0
Kleine Kamera	IT-Security	3	15,0
	Bahntechnologie	3	15,0
	Diätologie	1	5,0
	Gesundheits- und Krankenpflege	4	20,0
	Physiotherapie	5	25,0
	Soziale Arbeit	4	20,0
	Gesamt	20	100,0
Große Kamera	IT-Security	2	10,0
	Information Security	1	5,0
	Bahntechnologie	2	10,0
	Diätologie	3	15,0
	Gesundheits- und Krankenpflege	4	20,0
	Physiotherapie	2	10,0
	Ernährungstherapie	1	5,0
	Soziale Arbeit	5	25,0

	Gesamt	20	100,0

Tabelle 3: Studiengänge der Studienteilnehmer

Die Tabelle zeigt eine Verteilung auf 9 verschiedene Studiengänge.

Studierende der Studienrichtungen „Medien & Wirtschaft“ sowie „Medien & Digitale Technologien“ wurden nicht in die Untersuchung aufgenommen, um Vorerfahrungen im Umgang mit Kameras möglichst auszuschließen.

3.5 Vorgehen

Am Beginn der Untersuchung wurde der jeweilige Proband über das Vorgehen bei der Studie sowie den Verwendungszweck der erhobenen Daten informiert. Anschließend wurde in den Seminarraum gebeten. Hier gab der Proband auf einem kurzen Fragebogen Alter, Geschlecht und Studiengang an. Außerdem wurde der 10-Item-Fragebogen nach Spielberger (1970) ausgefüllt und eine Herzfrequenzmessung vorgenommen. Die Kamera wurde eingeschaltet, das Bild eingerichtet und mit den Worten „Die Kamera nimmt jetzt auf“ die Aufnahme gestartet. Die Zeit zwischen dem Betreten des Raumes und dem Start der Aufnahme wurde kurz gewählt, um die von Ellgring (1995) angesprochene Reaktivität bewusst zu forcieren und einen möglichen Gewöhnungseffekt an die Kamera schon vor der Aufnahme zu verhindern. Während der gesamten Befragung waren nur der Versuchsleiter und der jeweilige Proband im Raum. Mögliche Auswirkungen unterschiedlicher Interviewer oder mehrköpfiger Teams auf die Versuchsperson sollten vermieden werden.

In vier offenen Fragen teilte die Testperson ihre persönliche Meinung zur Fachhochschule vor der Kamera mit. Die Fragen zielten daher nicht auf das Allgemeinwissen der Probanden ab, sondern ließen Freiraum in der Beantwortung. Wurde dennoch eine Frage nicht beantwortet, wurde mit der nachfolgenden fortgefahren.

Nach der Beantwortung der zweiten Frage wurde erneut die Herzfrequenz notiert. Die Befragung wurde mit den Worten „Ich drehe die Kamera wieder ab“ beendet. Nach einer kurzen Erholungsphase wurde erneut der Fragebogen zur Selbsteinschätzung des Angstzustandes ausgefüllt und eine dritte Herzfrequenz-Messung vorgenommen. Im Anschluss an jeden Durchlauf wurde der jeweilige

Teilnehmer über die Untersuchung aufgeklärt. Pro Testperson wurden etwa 7 Minuten benötigt.

Dieses Vorgehen wurde mit 3 unterschiedlichen Probandengruppen durchgeführt, wobei jede Person nur ein Mal an der Befragung teilnehmen durfte. Die einzige bewusste Veränderung war die Wahl der Kamera. Bei Gruppe 1 wurde gänzlich auf die Kamera verzichtet, Gruppe 2 wurde vor einer kompakten Spiegelreflex-Kamera interviewt und Gruppe 3 musste vor großer Kamera sprechen. Auf eine tatsächliche Aufzeichnung der Interviews wurde bewusst verzichtet, um rechtliche Probleme zu verhindern und außerdem kein Datenmaterial zu sammeln das für diesen Untersuchungsaufbau nicht benötigt wird.

4 Ergebnisse

„In Interviewsituationen haben Personen ohne Erfahrung im Umgang mit Kameras umso mehr Angst, je größer die eingesetzte Kamera ist.“

Diese zu Beginn der Arbeit aufgestellte Hypothese ist Ausgangspunkt für die folgenden drei Vermutungen, anhand derer die Ergebnisse präsentiert werden.

1. Die Differenz zwischen der Herzfrequenz während des Interviews und der Herzfrequenz nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten ohne Kamera.
2. Die Differenz zwischen der Herzfrequenz vor dem Interview und der Herzfrequenz nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten ohne Kamera.
3. Die Differenz zwischen der Angstmessung vor dem Interview und der Angstmessung nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten ohne Kamera.

Die Ergebnisse werden in vier Kategorien grafisch, tabellarisch und schriftlich für jede Vermutung dargestellt:

- Zunächst zeigt eine Boxplot-Grafik die Verteilung der Messwerte.
- Die Histogramme der Varianzanalyse weisen auf mögliche Abweichungen zur Normalverteilungen hin.
- Der Kruskal-Wallis-Test nimmt eine Reihung der Mediane vor.
- Abschließend stellt der Mann-Whitney-U-Test die geschlechterabhängigen Ergebnisse gegenüber.

Für die Herzfrequenz wird im Folgenden häufig die Abkürzung „HF“ - und für den Score der State-Angstmessung „Angst“ verwendet.

Vermutung 1: Die Differenz zwischen der HF während des Interviews und der HF nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten ohne Kamera.

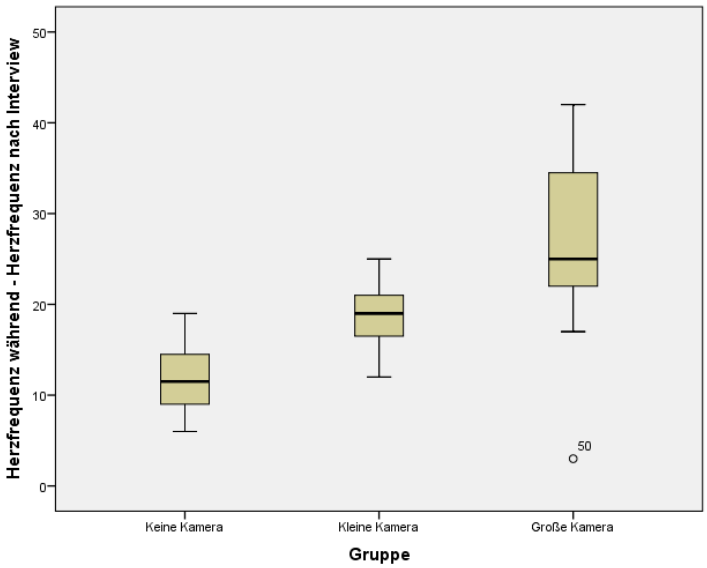


Abbildung 2: Boxplot HF während Interview "minus" HF nach Interview

Die obenstehende Boxplot-Grafik zeigt die Differenzen zwischen den Herzfrequenzen während der Interviewsituation zu jenen die nach dem Interview gemessen wurden. Bei der Testgruppe mit kleiner Kamera ist ein deutlich höherer Wert festzustellen als bei der Gruppe die ohne Kamera interviewt wurde. Ein erneuter Anstieg der Messwerte-Differenz ist beim Einsatz der großen Kamera im Vergleich zur kleinen festzustellen. Außerdem ist eine auffallend höhere Schwankungsbreite nach oben bemerkbar. Damit stimmt das Messergebnis mit der aufgestellten Vermutung überein.

Varianzanalyse

Keine Kamera	Herzfrequenz während - Herzfrequenz nach Interview
Varianz	13,397
Schiefe	,384
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	-,605
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 4: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 1/Keine Kamera

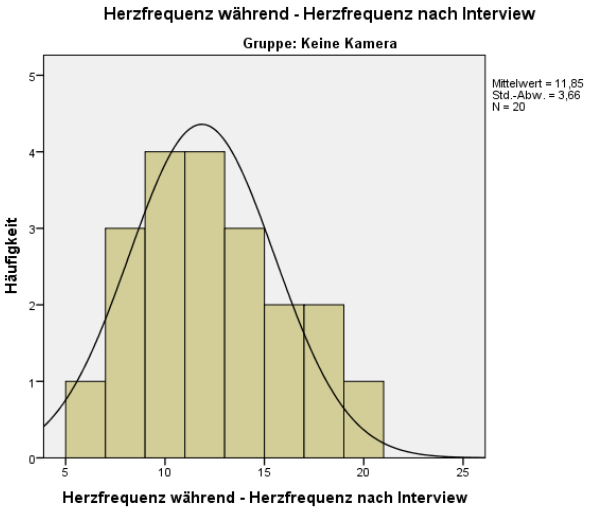


Abbildung 3: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 1/Keine Kamera

Kleine Kamera	Herzfrequenz während - Herzfrequenz nach Interview
Varianz	12,766
Schiefe	-,120
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	-,573
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 5: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 1/Kleine Kamera

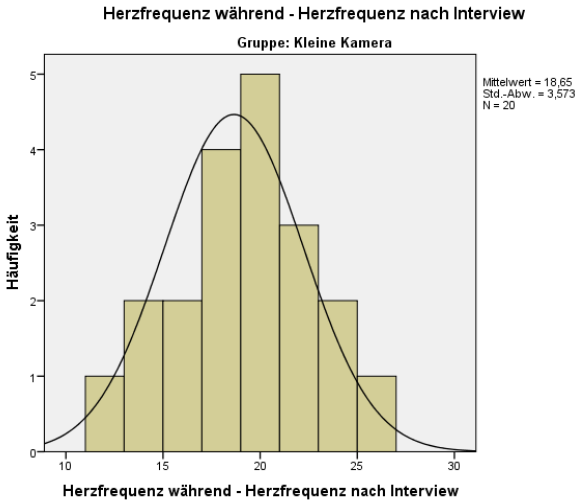


Abbildung 4: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 1/Kleine Kamera

Große Kamera	Herzfrequenz während - Herzfrequenz nach Interview
Varianz	91,589
Schiefe	-,273
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	,648
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 6: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 1/Große Kamera

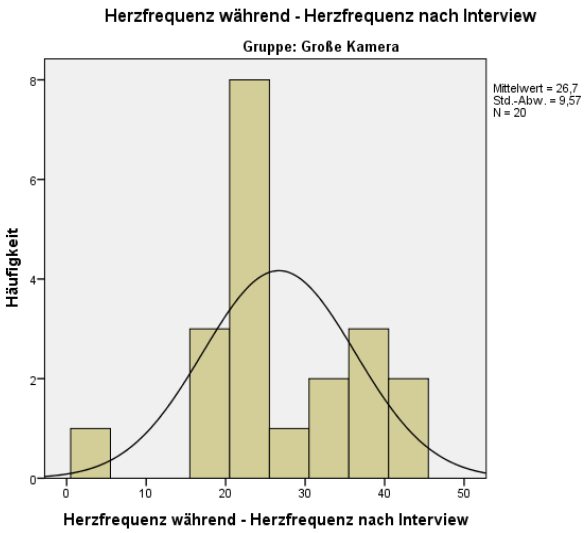


Abbildung 5: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 1/Große Kamera

Wie aus den Histogrammen für Vermutung 1 ersichtlich wird, ist die Normalverteilung für die Varianzanalyse zumindest für die Gruppe mit großer Kamera nicht gegeben.

Kruskal-Wallis Test

	Gruppe	N	Mittlerer Rang
Herzfrequenz während - Herzfrequenz nach Interview	Keine Kamera	20	13,63
	Kleine Kamera	20	31,90
	Große Kamera	20	45,98
	Gesamt	60	

Tabelle 7: Kruskal-Wallis-Test für Vermutung 1

Die Verteilung der Mediane entspricht dem erwarteten Ergebnis, das mit einem p-Wert von 0,000 stark signifikant ausfällt.

Mann-Whitney-U-Test

Für Vermutung 1 wurden drei Tests durchgeführt:

1. Keine Kamera, N=20, Median für männlich=9, Median für weiblich=12,
   p-Wert=0,256
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

2. Kleine Kamera, N=20, Median für männlich=8,75, Median für weiblich=12,25
   p-Wert=0,184
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

3. Große Kamera, N=20, Median für männlich=12,38, Median für weiblich=7,69
   p-Wert=0,082
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

Vermutung 2: Die Differenz zwischen der HF vor dem Interview und der HF nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten ohne Kamera.

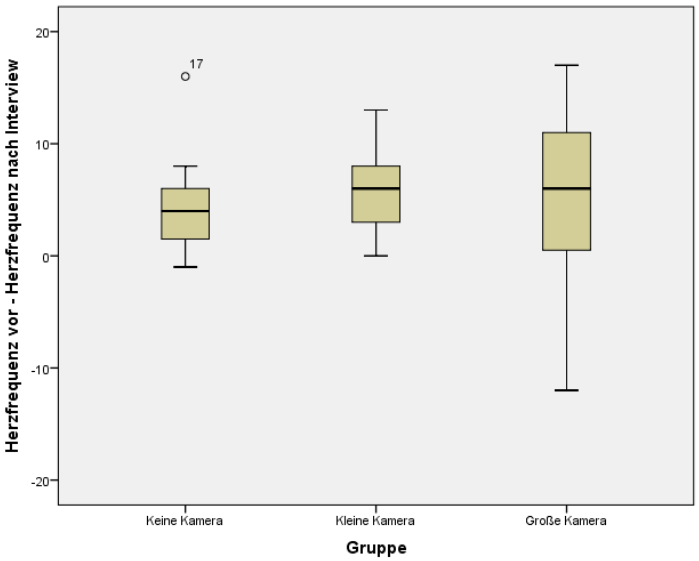


Abbildung 6: Boxplot HF vor dem Interview "minus" Angst nach dem Interview

Die Boxplots zeigen die Differenzen der HF zwischen den Messzeitpunkten vor- und nach dem Interview. Die Werte aller drei Gruppen befinden sich in etwa auf ähnlichem Niveau. Ähnlich wie bei Vermutung 1 ist auch hier die Schwankungsbreite für die Gruppe mit großer Kamera relativ groß. Die Ergebnisse stimmen demnach nicht mit der aufgestellten Vermutung überein.

Varianzanalyse

Keine Kamera	Herzfrequenz vor - Herzfrequenz nach Interview
Varianz	15,292
Schiefe	1,289
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	3,334
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 8: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 2/Keine Kamera

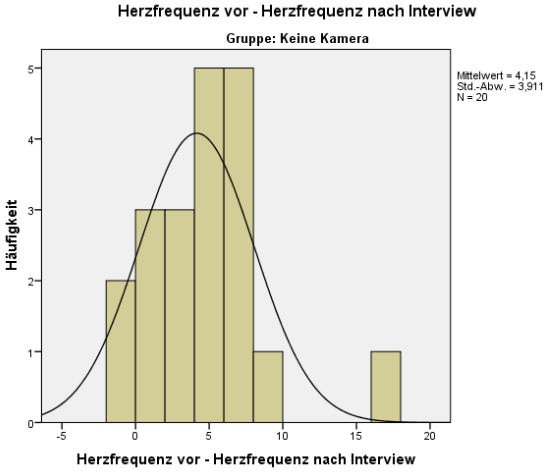


Abbildung 7: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 2/Keine Kamera

Kleine Kamera	Herzfrequenz vor - Herzfrequenz nach Interview
Varianz	9,853
Schiefe	,251
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	,075
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 9: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 2/Kleine Kamera

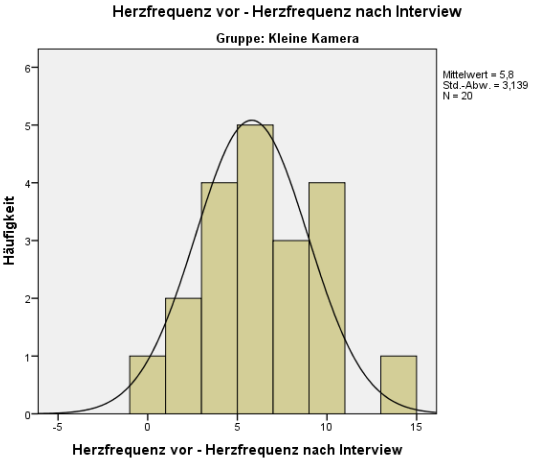


Abbildung 8: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 2/Kleine Kamera

Große Kamera	Herzfrequenz vor - Herzfrequenz nach Interview
Varianz	62,197
Schiefe	-,360
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	-,337
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 10: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 2/Große Kamera

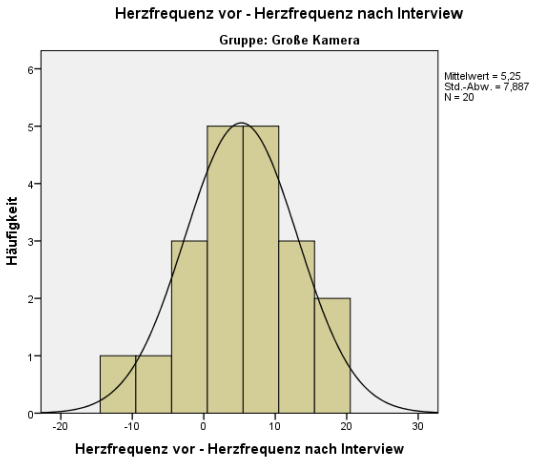


Abbildung 9: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 2/Große Kamera

Wie aus den Histogrammen für Vermutung 2 ersichtlich wird, ist die Normalverteilung für die Varianzanalyse auch in diesem Fall nicht gegeben.

Kruskal-Wallis-Test

	Gruppe	N	Mittlerer Rang
Herzfrequenz vor - Herzfrequenz nach Interview	Keine Kamera	20	25,85
	Kleine Kamera	20	33,78
	Große Kamera	20	31,88

Tabelle 11: Kruskal-Wallis-Test für Vermutung 2

Die Verteilung der Mediane entspricht nicht dem erwarteten Ergebnis und ist mit einem p-Wert von 0,323 nicht signifikant.

Mann-Whitney-U-Test

Für Vermutung 2 wurden drei Tests durchgeführt:

1. Keine Kamera, N=20, Median für männlich=8,9, Median für weiblich=12,10
   p-Wert=0,223
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

2. Kleine Kamera, N=20, Median für männlich=10,15, Median für weiblich=10,85
   p-Wert=0,789
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

3. Große Kamera, N=20, Median für männlich= 11,21, Median für weiblich= 9,44
   p-Wert=0,511
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

Vermutung 3: Die Differenz zwischen der Angst vor dem Interview und der Angst nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten bei kleiner Kamera.

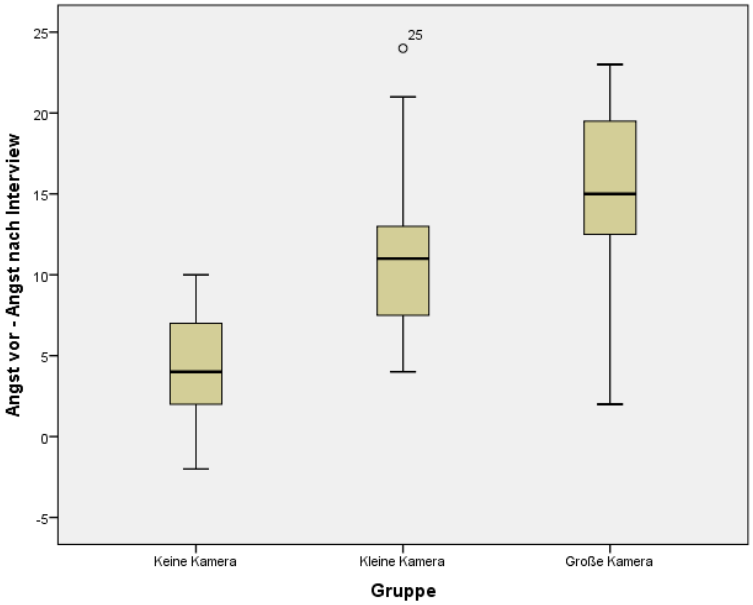


Abbildung 10: Angst vor dem Interview "minus" Angst nach dem Interview

Die Boxplots zeigen die Differenzen der Angstmessungen nach Spielberger zwischen den Messzeitpunkten vor- und nach dem Interview. Bei der Testgruppe mit kleiner Kamera ist ein deutlich höherer Wert festzustellen als bei der Gruppe die ohne Kamera interviewt wurde. Ein erneuter Anstieg der Messwerte-Differenz ist beim Einsatz der großen Kamera festzustellen. Damit stimmt das Messergebnis mit der Annahme überein.

Varianzanalyse

Keine Kamera	Angst vor - Angst nach Interview
Varianz	13,503
Schiefe	-,175
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	-,877
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 12: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 3/Keine Kamera

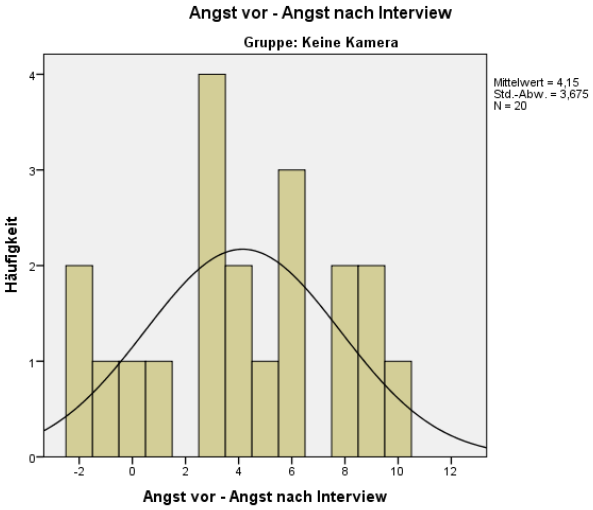


Abbildung 11: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 3/Keine Kamera

Kleine Kamera	Angst vor - Angst nach Interview
Varianz	26,766
Schiefe	,899
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	1,378
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 13: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 3/Kleine Kamera

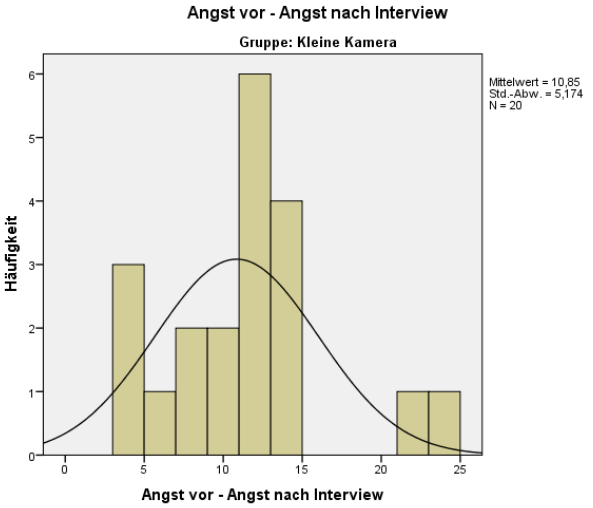


Abbildung 12: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 3/Kleine Kamera

Große Kamera	Angst vor - Angst nach Interview
Varianz	28,326
Schiefe	-,516
Standardfehler der Schiefe	,512
Kurtosis	,590
Standardfehler der Kurtosis	,992

Tabelle 14: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 3/Große Kamera

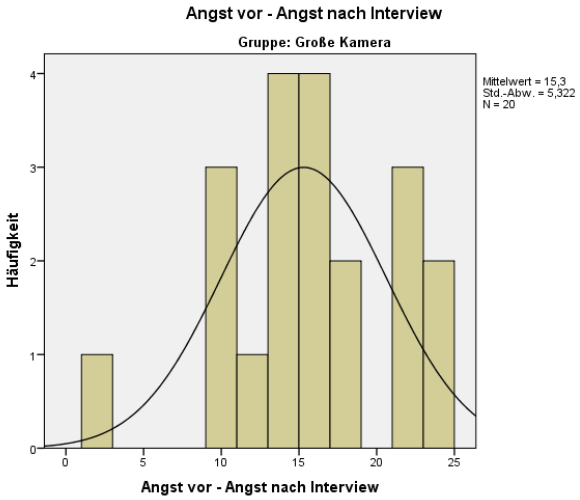


Abbildung 13: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 3/Große Kamera

Wie aus den Histogrammen für Vermutung 3 ersichtlich wird, ist die Normalverteilung für die Varianzanalyse für alle drei Gruppen nicht gegeben.

Kruskal-Wallis-Test

	Gruppe	N	Mittlerer Rang
Angst vor - Angst nach Interview	Keine Kamera	20	13,98
	Kleine Kamera	20	32,65
	Große Kamera	20	44,88
	Gesamt	60	

Tabelle 15: Kruskal-Wallis-Test für Vermutung 3

Die Verteilung der Mediane entspricht dem erwarteten Ergebnis, das mit einem p-Wert von 0,000 stark signifikant ausfällt.

Mann-Whitney-U-Test

Für Vermutung 3 wurden drei Tests durchgeführt:

1. Keine Kamera, N=20, Median für männlich=10, Median für weiblich=11, p-Wert=0,704
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

2. Kleine Kamera, N=20, Median für männlich=9,95, Median für weiblich=11,05 p-Wert=0,676
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

3. Große Kamera, N=20, Median für männlich=10,72, Medien für weiblich=10,19 p-Wert=0,846
   Die Geschlechterdifferenz ist nicht signifikant.

5 Diskussion

Zusammenfassung der Ergebnisse

Forschungsfrage 1: Konnte die Entwicklung kompakter Kamerasysteme authentische Bilder in Film- und Videoproduktionen begünstigen?

Diese Frage wurde durch eine Literaturrecherche sowie Experteninterviews erforscht, wodurch zahlreiche Erkenntnisse gewonnen werden konnten. Zwar wiesen zahlreiche Sachbücher auf den im empirischen Teil untersuchten Kameraeffekt hin, allerdings wurden dabei häufig nur persönliche Erfahrungen berichtet ohne auf wissenschaftliche Untersuchungen zu verweisen. Einige Studien, vor allem aus dem Bereich der Verhaltenspsychologie, untersuchten mögliche Effekte der Kamera auf Menschen, ließen aber die Kameragröße unbeachtet. Insgesamt konnten nur wenige aktuelle Publikationen zu dem Thema gefunden werden.

Allgemeine Beobachtungen zu der Fragestellung ließen sich bis in die 1950er-Jahre zurückverfolgen, in denen erstmals von einer Annäherung an die Menschen durch kompaktere Filmtechnik die Rede war. Spätere Dokumentarfilmprojekte berichteten von authentischen Bildern dank der Verwendung von Amateuraufnahmen digitaler Videokameras. Und auch Befürworter des durch die Digitalisierung wieder an Relevanz gewonnenen Videojournalismus argumentierten mit Authentizitätspotenzial bei Einsatz kompakter Technik.

Kaiser (2017) und Kutzenberger (2017) verweisen außerdem auf eine erhöhte Bereitschaft junger Menschen vor kompakten Kameras zu agieren. Von ähnlichen Erfahrungen berichtet Marschalek (2017), der in der Praxis feststellen konnte dass sich gefilmte Personen schneller an kleine Kameras gewöhnen und sich deshalb auch authentischer verhalten würden.

Forschungsfrage 2: Gibt es einen Zusammenhang zwischen der Kameragröße und dem Ausmaß aktueller Angstemotionen gefilmter Personen?

Zur Beantwortung dieser Frage wurden drei Vermutungen aufgestellt.

1. Die Differenz zwischen der HF während des Interviews und der HF nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten ohne Kamera.

Aufgrund der signifikanten Ergebnisse (p=0,000) konnte die Nullhypothese für Vermutung 1 verworfen werden. Besonders auffällig ist die in Abbildung 3 ersichtliche hohe Schwankungsbreite für die Gruppe „Große Kamera“. Eine Normalverteilung war nicht gegeben, die Reihung des Kruskal-Wallis-Tests entsprach allerdings der vermuteten Verteilung.

2. Die Differenz zwischen der HF vor dem Interview und der HF nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten ohne Kamera.

Für Vermutung 2 zeigte sich bereits in der Boxplot-Grafik (Abbildung 7) ein Bild, das nicht mit den Erwartungen übereinstimmt. Ähnlich wie bei Vermutung 1 wurde eine besonders ausgeprägte Schwankungsbreite bei der Gruppe „Große Kamera“ festgestellt. Offensichtlich gibt es größere Unterschiede darin, wie Probanden in Interviewsituationen vor großen Kameras umgehen als wenn sie mit kleiner Kamera aufgenommen wurden. Der Kruskal-Wallis-Test bestätigte, dass das Ergebnis keine Signifikanz aufweist (p=0,323).

3. Die Differenz zwischen der Angst vor dem Interview und der Angst nach dem Interview ist am größten bei großer Kamera und am kleinsten bei kleiner Kamera.

Die Nullhypothese für Vermutung 3 konnte aufgrund der signifikanten Ergebnisse (p=0,000) verworfen werden. Wie auch für die vorangegangenen Vermutungen war in diesem Fall keine Normalverteilung gegeben und eine Kruskal-Wallis Analyse durchgeführt. Außerdem wurde erneut eine hohe Schwankungsbreite für die Gruppe mit großer Kamera festgestellt.

Insgesamt lassen die Ergebnisse darauf schließen, dass Studierende im Alter zwischen 20 und 28 Jahren wahrscheinlich mehr Angst davor haben, vor großen Kameras sprechen zu müssen als vor kleinen.

Die Auswertung nach möglichen Geschlechterunterschieden ergab für alle drei Vermutungen keine signifikanten Unterschiede.

Vergleich mit bisherigen Studien/Theorien

Schon seit den 1950-er Jahren wird im Direct Cinema auf unerwünschte Kameraeffekte hingewiesen, die einer authentischen Dokumentation von Themen entgegenstehen könnten.

- Kutzenberger (2017) vermutet einen Zusammenhang zwischen Kameragröße und dem Ausmaß der empfundenen Angst und teilt damit die Ansichten zahlreicher Videojournalismus-Befürworter wie etwa Kliebhan (2008, S. 157 ff.) oder Friedel (2006, S. 210). Sie vermuten authentischere Bilder unter Verwendung kompakter Videotechnik.

- In wissenschaftlichen Studien wurden außerdem Kameraeffekte beklagt (Ellgring, 1995, Ariel, Farrar & Sutherland, 2014), die den untersuchten Effekt entweder manipulierten oder nach Wilinska & Bülow (2016) sogar gänzlich eliminieren könnten.

- Die Ergebnisse der vorliegenden Studie reihen sich damit in zahlreiche Praxiserfahrungen sowie wissenschaftliche Beobachtungen im Themenumfeld ein. Es konnte sowohl ein Kameraeffekt allgemein, als auch ein signifikanter Kameragrößen-Effekt hinsichtlich der aktuellen Angstemotion der vor Kameras interviewten Probanden festgestellt werden.

- Die Auswertung nach Ausprägungen einer Kameraangst der Geschlechter lässt auf jene Beobachtungen schließen, nach denen auch Wang (2010) für geschlechterabhängige „Speaking Anxiety“ keine signifikanten Unterschiede erkennt. Die Ergebnisse decken sich folglich nicht mit jenen von Behnke & Sawyer (2001), die bei Frauen in ähnlichen Situationen mehr Angst dokumentierten.

Praxisrelevanz

- Die Verwendung kompakter Videokameras bringt sowohl finanzielle Vorteile als auch flexiblere Anwendungsmöglichkeiten in zahlreichen Situationen dokumentarischer Produktionen. Mit der wissenschaftlichen Überprüfung der Angstauswirkungen unterschiedlicher Kameragrößen konnte für Filmemacher eine weitere relevante Erkenntnis zur Kamerawahl beigetragen werden. Die Sprechangst vor Kameras könnte durch den gezielten Einsatz kleinerer Technik signifikant reduziert werden. Gerade für den Dokumentarfilm, der besonderes Augenmerk auf authentische Reaktionen der Protagonisten Wert legt, sind diese Erkenntnisse von Bedeutung.

- Auch wissenschaftliche Untersuchungen in der Verhaltenspsychologie oder in der Marktforschung, die unter Videoaufzeichnung stattfinden, könnten von den Ergebnissen profitieren. So sprechen die Ergebnisse der Studie dafür, dass die optische Präsenz der Kamera den Angsteffekt für gefilmte Personen verstärkt. Sollte diese Angst in der Untersuchung nicht erwünscht sein, könnte eine geeignete Kamerawahl zu präziseren Ergebnissen führen.

Schwächen der Untersuchung

- Die wissenschaftliche Definition des Begriffs „Angst“ ist nicht einheitlich und daher problematisch, da sich Emotionen bei Menschen in unterschiedlicher Form zeigen können. Die Verwendung des Begriffs ist folglich unpräzise und könnte interdisziplinär zu Missverständnissen führen.

- Für die Überprüfung der Vermutungen 2 und 3 wurden zwar die gleichen Messzeitpunkte t1 und t3 gewählt, allerdings brachte die HF-Messung im Gegensatz zur Angst-Messung über Fragebögen keine signifikanten Ergebnisse. Der Grund für diese unterschiedlichen Werte könnte im Verzerrungspotenzial subjektiver Selbsteinschätzung in Fragebögen liegen. An dieser Stelle wurde auch auf das bekannte Phänomen sozial erwünschter Antworten hingewiesen, weshalb zusätzlich zum Fragebogen eine Herzfrequenzmessung herangezogen wurde. Eine andere Erklärung für die abweichenden Ergebnisse wären unterschiedlich rasche vegetative

Anpassungsprozesse im Gegensatz zur Selbstwahrnehmung. So könnte die Angst subjektiv bereits nicht mehr wahrgenommen werden, während der körperliche Erregungszustand noch erhöht ist. Für weitere Untersuchungen in diesem Themenfeld könnte auf subjektive Parameter daher verzichtet werden und verstärkt auf die Messung vegetativer Veränderungen Rücksicht genommen werden.

- Bei der Messung der Herzfrequenz konnten einige Einflussfaktoren nur schwer oder gar nicht ausgeblendet werden. Dazu zählten eine erhöhte Herzfrequenz zu Beginn der Untersuchung aufgrund der direkt vorangegangenen körperlichen Bewegung sowie eine allgemein erhöhte Herzfrequenz der Probanden aufgrund physiologischer Unterschiede. Für die Durchführung ähnlicher Studien wäre daher ein zweiter, ruhiger Seminarraum geeignet, der vor Beginn des Interviews dazu dienen soll, eine durch körperliche Anstrengung ausgelöste erhöhte Kreislaufaktivität abklingen zu lassen.

- Mit 60 Probanden war die Stichprobe der Untersuchung relativ klein, wodurch keine Normalverteilung gegeben war. Gerade hinsichtlich der großen Schwankungsbreite der Ergebnisse aller drei Vermutungen für die Gruppe „Große Kamera“ wäre eine größere Stichprobe von Vorteil. Und auch die Untersuchung der Geschlechterunterschiede hätte bei größerer Stichprobe möglicherweise signifikante Unterschiede ergeben.

- Kaiser (2017) wies darauf hin, dass nicht die Größe der Kamera, sondern der Umgang des Kamerateams mit den Protagonisten ausschlaggebend für die empfundene Angst ist. Zwar lassen die Ergebnisse sehr wohl auf einen Kameragrößeneffekt schließen, die Rolle des Interviewers blieb allerdings im Untersuchungsaufbau unberücksichtigt. So könnte durch unbewusst freundliches oder unfreundliches Verhalten das Wohlbefinden der Probanden manipuliert und in eine gewünschte Richtung gelenkt worden sein.

- Die wohl größte Problematik bei der Durchführung der Studie ist die Tatsache, dass die Teilnehmer vor Beginn des Interviews über den Verwendungszweck der vermeintlichen Kameraaufnahmen informiert werden mussten. Also

darüber, dass die Aufnahmen nicht veröffentlicht werden und lediglich zur Informationsgewinnung für die vorliegende Arbeit genutzt werden. Dadurch fällt die möglicherweise vorhandene Angst davor weg, in Wort und Bild einer Öffentlichkeit präsentiert zu werden.

Literaturverzeichnis

Ariel, B., Farrar, W. & Sutherland, A. (2014). The Effect of Police Body-Worn Cameras on Use of Force and Citizens' Complaints Against the Police: A Randomized Controlled Trial, In: *Journal of Quantitative Criminology* S. 509-535

Ballhaus, E. & Engelbrecht B. (1995). *Der Ethnographische Film: Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag

Baltruschat, A. (2014). Unterricht als videografische Kontruktion. In: *Dokumentarische Video- und Filminterpretation: Methodologie und Forschungspraxis.* Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich

Behnke, R. R. & Sawyer, C. R. (2001). Patterns of psychological state anxiety in public speaking as a function of anxiety sensitivity. In: *Communication Quarterly*, 49, S. 85-94.

Barrett, L.F., Mesquita, B., Ochsner, K.N. & Gross, J.J. (2007): The Experience of Emotion. In: *Annual Review of Psychology* Vol. 58, S. 373-403

Bernard, A. (1996). Born der Wirklichkeit. Das Medium auf der Anklagebank: Gibt es ein wahres Fernsehen im falschen? In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 233 vom 9.10.1996

Bauer, C. (2006). Dokudämmerung. In: Zimmermann, P. & Hoffmann, P.: Dokumentarfilm im Umbruch. Kino, Fernsehen, Neue Medien. Konstanz: UVK

Beyerle, M. & Brinckmann, C. N. (1991). Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt/New York: Campus Verlag

Bodie, G. (2009): A racing Heart, Rattling Knees and Ruminating Thoughts: Defining, Explaining, and Treating Public Speaking Anxiety. In: *Communication Education.* Vol. 59, 2010 S. 70-105

Bohnsack, R., Fritzsche, B. & Wagner-Willi, M. (2014). *Dokumentarische Video- und Filminterpretation: Methodologie und Forschungspraxis.* Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich

Braun, B. (2009). Interview. In: Götzke, M., Knüppel, L.: *Die Veränderung dokumentarischer Formate durch die DV-Technologie*. Hamburg: Diplomica Verlag

Brinckmann, C. N. (2010). Programmatik und Verfahren des Direct Cinema (mit besonderem Augenmerk auf Don Alan Pennebaker). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung.* 2010, S. 198-202

Caldwell G. (2005). Using Video for Advocacy. In: Gregory, S., Caldwell, G., Avni, R. & Harding, T.:.*Video for Change.* London: Pluto Press

Christen, T. & Blanchet, R. (2008). *New Hollywood bis Dogma 95: Einführung in die Filmgeschichte*. Schüren Verlag

Clements, K. & Turpin, G. (1996). Physiological effects of public speaking assessed using a measure of palmar sweating. In: *Journal of Psychophysiology, 10*(4), S. 283-290

Désert, M., Goncalves, G. & Leyens, J. P. (2013). Public Speaking: Stereotype threat and control. In: *International Journal of Social Psychology*, Vol. 28, 2013 S. 169-181

Dogma 95 Manifest (1995). Zugriff am 23. September 2017, von http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/

Dolata, U. & Raymund, W. (2007). *Gesellschaft und die Macht der Technik*. Frankfurt/Main: Campus Verlag

Eitzen, D. (1995). When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. In: *Cinema Journal* 35, Nr. 1, University of Texas Press, S. 81-102

Ekman, P. & Davidson, R. J. (1994). *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*. Oxford University Press

Ellgring, H. (1995). Audiovisuell unterstützte Beobachtung. In U. Flick, E. Von Kardorff, H. Keupp, L. Von Rosenstiel & S. Wolff (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen Konzepte, Methoden und Anwendungen* (2. ed., S. 203–208). Weinheim: Beltz. Psychologie Verlags Union

eMarketer. (2016). Anzahl der Internetnutzer weltweit in den Jahren 2013 bis 2016 sowie eine Prognose bis 2021 (in Milliarden). In: Statista - Das Statistik-Portal. Zugriff am 11. Oktober 2017, von https://ezproxy.fhstp.ac.at:2081/statistik/daten/studie/369356/umfrage/prognose-zur-anzahl-der-internetnutzer-weltweit/

Enzensberger, H. M. (1970). Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: *Palaver. Politische Überlegungen* (1967-1973), Frankfurt a. M.: Suhrkamp

European Commission (2016). Wie viel Vertrauen haben Sie in die Medien? Sagen Sie mir bitte für jedes der folgenden Medien, ob Sie ihr eher vertrauen oder eher nicht vertrauen. Wie ist es mit...?. In: *Statista - Das Statistik-Portal.* Zugriff am 04. Oktober 2017, von https://ezproxy.fhstp.ac.at:2081/statistik/daten/studie/339914/umfrage/umfrage-zum-vertrauen-in-die-medien-in-der-eu/

Filmwirtschaftsbericht (2015). Förderungen + Finanzierungen. Zugriff am 06. Oktober 2017, von http://www.filmwirtschaftsbericht.at/15/foerderungen--finanzierungen/herstellungskosten/

Filmwirtschaftsbericht (2016). Kinos. Zugriff am 17. November 2017, von http://filmwirtschaftsbericht.at/15/kino/kinos/

Ford S., Hall A., Ratcliffe D., Fallowfield L. (2000): The Medical Interaction Process System (MIPS): an instrument for analysing interviews of oncologists and patients with cancer. In: *Social Science & Medicine*, Volume 50, 2000, S. 553-566

Friedel, J. (2006). Das Konzept des Videojournalismus. In: Diemand V., Mangold M. & Weiber P.: *Weblogs, Podcasting und Videojournalismus: Neue Medien zwischen demokratischen und ökonomischen Potenzialen.* Heise Medien Verlag, 1. Auflage

Götzke, M. & Knüppel, L. (2009). *Die Veränderung dokumentarischer Formate durch die DV-Technologie. Schneller, näher, persönlicher.* Hamburg: Diplomica

Grimm, J. (2009): State-Trait-Anxiety Inventory nach Spielberger. Deutsche Lang- und Kurzversion. – Methodenforum der Universität. Wien: MF-Working Paper 2009/02

Grisold, A. (2004). *Kulturindustrie Fernsehen. Zum Wechselverhältnis von Ökonomie und Massenmedien*. Wien: Erhard Löcker GmbH

Grunwald, A. (2007). Technikdeterminismus oder Sozialdeterminismus: Zeitbezüge und Kausalverhältnisse aus der Sicht des „Technology Assessment". In: Dolata U. & Werle R.: *Gesellschaft und die Macht der Technik*. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH S. 63 ff.

Gründerszene Lexikon (2017): Disruption. Zugriff am 23. November 2017, von https://www.gruenderszene.de/lexikon/begriffe/disruption

Hagenah, J. & Meulemann, H. (2012*). Mediatisierung der Gesellschaft?* LIT Verlag

Hering, E. & Martin, R. (2017). *Optik für Ingenieure und Naturwissenschaftler: Grundlagen und Anwendungen.* München: Carl Hanser Verlag

Hickethier, K. (2001). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag

Höfer, W. (2013). *Medien und Emotionen: Zum Medienhandeln junger Menschen.* (Dissertation). Wiesbaden: Springer V.S.

Hoffmann, K., Kilborn, R. & Barg, W. (2012). *Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft

Huang, W., Olson, J. & Olson, G. (2002): *Camera Angle Affects Dominance in Video-Mediated Communication.* University of Michigan

Huber, H. (1956). Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen (Spiel mit der Wirklichkeit S.23) in: Hoffmann, K. (Hg.): Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule, München: TR Verlagsunion S. 244 f.

Hubert Burda Media (2016). Was halten Sie von Videos, die einen redaktionellen Beitrag, wie z.B. eine Meldung, Nachricht oder Interview, begleiten?. In:

Statista - Das Statistik-Portal. Zugriff am 06. August 2017, von https://ezproxy.fhstp.ac.at:2081/statistik/daten/studie/430634/umfrage/einstellung-zu-online-videos-die-einen-redaktionellen-beitrag-begleiten/

Huck, C. (2012). Authentizität im Dokumentarfilm. In: Weixler, A. (2012). *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 239-264

Hüningen J. (2012): Lexikon der Filmbegriffe. 16mm-Film. Zugriff am 24. Juni 2017, von http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=446

IMDb (2017): Voices of Iraq. Zugriff am 17. Oktober 2017, von http://www.imdb.com/title/tt0430745/

Iseli, C. (2009). Strategien der filmischen Umsetzung. In: Bader Egloff L.: *Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*. Zürcher Hochschule der Künste, S. 45

JVC Spezifikationen (2017): GY-HM850E, Zugriff am 18. Oktober 2017, von http://jvcpro.de/product/351/gy-hm850e-full-hd-engstudio-schultercamcorder/

Kadlec, K. (2012): *Fernsehen aus dem Rucksack – Eine soziologische Analyse der Digitalisierung von Arbeitswelten am Beispiel des Videojournalismus.* (Diplomarbeit). Universität Wien.

Kiener, W. (1999). *Die Kunst des Erzählens: Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. UVK Verlag

Kliebhan, B. (2008). Leitfadeninterview in: Sehl A. (2008). *Qualitätsmanagement im Videojournalismus. Eine qualitative Studie der ARD-Anstalten.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Krohne, H. W. (2010). *Psychologie der Angst*. Stuttgart: Kohlhammer GmbH

Kruse, A. (2006). *Der Videojournalismus und Michael Rosenblum.* (Diplomarbeit). Hochschule Bremen.

Kuhn, M. (2013). Das narrative Potenzial der Handkamera. Zur Funktionalisierung von Handkameraeffekten in Spielfilmen und fiktionalen Filmclips im Internet. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 2.1, S. 92-113.

Leggewie, C. (2006). Rampensäue, bitte zurücktreten! Vom Blogger-Narzissmus zum Paradigma Kollaboration. In: Diemand V., Mangold M. & Weiber P.: *Weblogs, Podcasting und Videojournalismus: Neue Medien zwischen demokratischen und ökonomischen Potenzialen.* Heise Medien Verlag

Leidenberger, J. (2013). *"Boulevardisierung" von Fernsehnachrichten?: eine Inhaltsanalyse deutscher und französischer Hauptnachrichtensendungen*. Library and information sciences,Dissertation, Université Paris-Est

Lomax, H. & Casey, N. (1998): *Recording social life: reflexivity and video methodology.* Sociological Research Online

MacIntyre, P.D. & Gardner, R. C. (2008): The Effects of Induced Anxiety on Three Stages of Cognitive Processing in Computerized Vocabulary Learning. In: *Studies in Second Language Acquisition.* Vol. 16, Issue 1, S. 1-17

Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. MIT Press Verlag

Marchand, P. (1998). *Marshall McLuhan: The Medium is the Messenger.* MIT Press

Marek, R. (2013). *Understanding YouTube: Über die Faszination eines Mediums.* Bielefeld: Transcript Verlag

Microsoft (2015). Digitale Technologien und das Vertrauen in die Medien. In: *Statista - Das Statistik-Portal.* Zugriff am 04. August 2017, von https://ezproxy.fhstp.ac.at:2081/infografik/3145/einfluss-digitaler-technologien-auf-das-vertrauen-in-die-medien/

Möller, A. (2013). *Die Postproduktion eines Fernsehfilms*. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft

Monaco, J. (2009). *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien.* Rowohlt Taschenbuch Verlag

Monahan, T. & Fisher, J. A. (2010): Benefits of „Observer Effects": Lessons from the Field. In: *Qualitative Research.* Vol. 10, Issue 3, S. 357-376

Morawski, T. & Weiss, M. (2007). *Trainingsbuch Fernsehreportage: Reporterglück und wie man es macht – Regeln, Tipps und Tricks*. Wiesbaden: Springer VS

Nikon Spezifikationen (2017). Nikon D7100. Zugriff am 02. November 2017, von https://www.nikon.de/de_DE/product/digital-cameras/slr/consumer/d7100#tech_specs

Niney, F. (2012). *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms: 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Schüren Verlag

Penner, L. A., Orom, H., Albrecht, T. L., Franks, M. M., Foster, T. S. & Ruckdeschel, J. C. (2007): Camera-Related Behaviors during Video Recorded Medical Interactions. In: Journal of Nonverbal Behavior, Vol. 31, Issue 2, S. 99-117

Petek-Dinges, A. (2012). Aus der Videojournalisten-Ausbildung: Technik wird selbstverständlich vorausgesetzt. In: Dernbach B. & Loosen W. (eds): *Didaktik der Journalistik.* Springer Verlag. S. 245-255

Petko, D., Waldis, M., Pauli, C. & Reusser, K. (2003): Methodologische Überlegungen zur videogestützten Forschung in der Mathematikdidaktik. In: *Zentralblatt für Didaktik der Mathematik*, Volume 35, Issue 6, S. 265-280

Photoindustrie-Verband. (2016). Absatz von Digitalkameras* in Deutschland von 2005 bis 2016 (in Millionen Stück). In Statista - Das Statistik-Portal. Zugriff am 11. Oktober 2017, von https://ezproxy.fhstp.ac.at:2081/statistik/daten/studie/5586/umfrage/entwicklung-der-verkaufszahlen-von-digitalkameras-seit-2005/

Pierce, L., Snow, D. C. & McAfee, A. (2015): Cleaning House: The Impact of Information Technology Monitoring on Employee Theft and Productivity. In: *Journal Management Science*, Volume 61, Issue 10, S. 2299-2319

Pürer, H. (2008). Medien und Journalismus zwischen Macht und Verantwortung. In: *Medienimpulse* Nr. 64 S. 10-15

Rabiger, M. (1998). *Directing the Documentary*. Woburn: Focal Press

Roth, W. (1990). *Der Dokumentarfilm seit 1960.* Bucher Verlag

Rothman, W. (1997). *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press

Schadt, T. (2011). *Das Gefühl des Augenblicks: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Konstanz: UVK. 3. Auflage.

Schändlinger, R. (1998). *Erfahrungsbilder: Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. UVK

Schmidt, A. (2015). *Zwischen Inszenierung und Authentizität. Sprache und Sprechen im Reality-TV.* Sprachreport Vol. 31 (2015) S. 1-12

Schmidt, U. (2011). *Digitale Film und Videotechnik: Filmeigenschaften, Videotechnik und HDTV, Filmabtastung, Hight Definition Kamera, Digitale Aufzeichnung, Digital Cinema*. München: Carl Hanser Verlag

Schönafinger, B. & Dahlern, T. (2008). kanalB oder warum herkömmliches Fernsehen ersetzt werden muss. In: Diemand V., Mangold M. & Weiber P.: *Weblogs, Podcasting und Videojournalismus: Neue Medien zwischen demokratischen und ökonomischen Potenzialen.* Heise Medien Verlag, 1. Auflage

Schuster, L. (2016). Der Dokumentarfilm zu Zeiten seiner Digitalisierung. Zugriff am 2. Dezember 2017, von https://dokupage.wordpress.com/2016/07/14/der-dokumentarfilm-zu-zeiten-seiner-digitalisierung/

Silbernagl, S. & Despopoulos A. (2012). *Taschenatlas Physiologie*. 8. Auflage. Stuttgart: Georg Thieme Verlag KG

Spielberger, C. D. (1972). Anxiety as an Emotional State. In: *Theory and Research* (Vol. 1, pp. 23-49). New York: Academic Press.

Tubefilter (2015). Durchschnittlicher Upload von Videomaterial bei YouTube pro Minute in ausgewählten Monaten von Mai 2008 bis Juli 2015 (in Stunden). In Statista - Das Statistik-Portal. Zugriff am 12. Oktober 2017, von https://ezproxy.fhstp.ac.at:2081/statistik/daten/studie/207321/umfrage/upload-von-videomaterial-bei-youtube-pro-minute-zeitreihe/

Tudor, A. (1973). *Theories of Film*. New York: Viking Press, S. 139

Tufekci, Z. & Wilson, C. (2012): Social Media and the Decision to Participate in Political Protest: Observations From Tahrir Square. In: *Journal of Communication* Vol. 62 Issue 2, S. 363-379

Uhlig, M. (2007). *Manual der Filmkameratechnik.* Waschow: Camera Obscura Verlag

Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst. In: BGBI. Nr. 111/1936 (StR: 39/Gu. BT: 64/Ge S. 19.), von https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848

Vogt, G. (2012). *Videojournalismus: Funktionalität, Geschichte, Empirie*. Dissertation, MDD Verlag, 1. Auflage

Vowe, G. (2006). Infotainment. In: Bentele G., Brosius H. & Jarren O. (Hrsg.) *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften S.100

Wang, T. (2010). Speaking Anxiety: More of a Function of Personality than Language Achievement. In: Chinese Journal of Applied Linguistics, Vol. 33, No. 5, S. 95-109

Wasserman, H. (2017). Citizen video and other § 1983 puzzles. Post vom 09.07.2017, Zugriff am 12. Oktober 2017, von http://prawfsblawg.blogs.com/prawfsblawg/howard-wasserman/

Wieczerkowski, W., Nickel, H. Janowski, A., Fittkau, B. & Rauer, W. (1974). Angstfragebogen für Schüler. In: Leitner, W. (2009). *Zur Problematik von Gesamtleistungswerten bei Konzentrationsleistungsmessungen.* Waxmann Verlag.

Wiedner, D. (2008). *Der Einsatz von Videojournalismus bei regionalen Nachrichtenformaten öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten.* FH Wien, Diplomarbeit.

Wilinska, M. & Bülow, P. (2016). „We are on air now“: the emotionality of video-recording in the institutional setting. In: *International Journal of Social Research Methodology* 2016, S. 343-355

Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. BFI Publishing, 1. Edition

Wittner-Cinetec (2017). Preise für 16mm-Filme. Zugriff am 04. Oktober 2017, von http://www.wittnercinetec.com/epages/WittnerCinetec-Super8-16mm-Film.sf/de_DE/?ObjectPath=/Shops/WittnerCinetec-Super8-16mm-Film/Categories/%2216mm%20Filme%22

Wolfram, M. (2014). *Die kleine Videofibel: Ein Auf- und Nachschlagewerk.* Echomedia Buchverlag

YouTube (2017). YouTube-Presseinhalte. Von https://www.youtube.com/intl/de/yt/about/press/

Zimmermann, K. (2011). *Schlagzeilen, Skandale, Sensationen – Wie Medien und Journalisten heute agieren*. Orell Füssli Verlag

Interviewpartner (Experteninterview)

Kaiser, Philipp (2017): Regisseur, Kameramann, Fotograf. Persönliches Interview, Wien am 04.10.2017, 12:00

Kutzenberger, Dagmar (2017): Schauspielerin, Sprecherin und Mediencoach. Persönliches Interview, Wien am 26.09.2017, 11:00

Marschalek, Marcus (2017): Videojournalist, Redakteur und Projektmanager beim ORF. Telefonisches Interview, Wien am 15.09.2017, 13:00

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Versuchsaufbau mit großer Kamera ..... S. 39

Abbildung 2: Boxplot HF während Interview "minus" HF nach Interview ..... S. 46

Abbildung 3: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 1/ Keine Kamera ..... S. 47

Abbildung 4: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 1/ Kleine Kamera ..... S. 48

Abbildung 5: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 1/ Große Kamera ..... S. 48

Abbildung 6: Boxplot Angst vor dem Interview "minus" Angst nach dem Interview ..... S. 50

Abbildung 7: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 2/ Keine Kamera ..... S. 51

Abbildung 8: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 2/ Kleine Kamera ..... S. 51

Abbildung 9: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 2/ Große Kamera ..... S. 52

Abbildung 10: Angst vor dem Interview "minus" Angst nach dem Interview ..... S. 54

Abbildung 11: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 3/ Keine Kamera ..... S. 55

Abbildung 12: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 3/ Kleine Kamera ..... S. 55

Abbildung 13: Histogramm der Normalverteilung für Vermutung 3/
Große Kamera ..... S. 56

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Alter der Studienteilnehmer ..... S. 42

Tabelle 2: Geschlecht der Studienteilnehmer ..... S. 43

Tabelle 3: Studiengänge der Studienteilnehmer ..... S. 44

Tabelle 4: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 1/Keine Kamera ..... S. 47

Tabelle 5: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 1/Kleine Kamera .... S. 48

Tabelle 6: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 1/Große Kamera .... S. 48

Tabelle 7: Kruskal-Wallis-Test für Vermutung 1 ..... S. 49

Tabelle 8: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 2/Keine Kamera ..... S. 51

Tabelle 9: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 2/Kleine Kamera .... S. 51

Tabelle 10: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 2/Große Kamera .... S. 52

Tabelle 11: Kruskal-Wallis-Test für Vermutung 2 ..... S. 52

Tabelle 12: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 3/Keine Kamera ..... S. 55

Tabelle 13: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 3/Kleine Kamera .... S. 55

Tabelle 14: Varianz, Schiefe und Kurtosis für Vermutung 3/Große Kamera .... S. 56

Tabelle 15: Kruskal-Wallis-Test für Vermutung 3 ..... S. 56

6 Anhang

Information für Studienteilnehmer

Liebe TeilnehmerInnen,

herzlichen Dank, dass Sie sich dafür entschieden haben, an meiner Studie teilzunehmen.

Mein Name ist Clemens Sigel und ich führe im Rahmen meiner Masterarbeit eine Studie im Bereich „digitale Medientechnologien“ durch. Sie werden in einem Interview vor der Kamera Fragen zu Ihrer Zufriedenheit mit der FH Sankt Pölten bekommen. Außerdem wird Ihr Puls gemessen sowie zwei kurze Fragebögen vorgelegt, die ich Sie ersuchen würde vollständig auszufüllen. Bitte beachten Sie dazu folgende Hinweise:

Die Teilnahme an der Studie ist absolut freiwillig. Es steht Ihnen zu jedem Zeitpunkt der Studie frei, die Befragung abzubrechen, ohne dass Ihnen daraus ein Nachteil entsteht.

Es handelt sich bei der Befragung nicht um einen Leistungs- oder Intelligenztest. Es gibt also keine richtigen oder falschen Antworten und es werden auch keine Punkte verteilt. Richtig ist nur das, was auf Sie zutrifft.

Ihre Daten werden vertraulich behandelt, sie werden nur in anonymisierter Form verarbeitet und ausgewertet und nicht an Dritte weitergegeben. Demographische Angaben wie Alter oder Geschlecht lassen keinen eindeutigen Schluss auf Ihre Person zu.

Fragebogen

Alter: .....

Geschlecht: M / W

Studiengang: .....

Wie sehr treffen die folgenden Gefühlsbeschreibungen im Moment auf Sie zu? Kreuzen Sie das auf Sie passende Kästchen an. Es gibt keine richtigen oder falschen Antworten. Überlegen Sie bitte nicht lange und entscheiden Sie dann, wie stark das betreffende Gefühl im Moment bei Ihnen vorhanden ist.

Folgende Aussagen treffen auf mich zu	Überhaupt nicht							Ganz und gar
Ich bin ruhig								
Ich fühle mich angespannt								
Ich bin aufgeregt								
Ich fühle mich ausgeruht								
Ich bin beunruhigt								
Ich fühle mich selbstsicher								
Ich bin nervös								
Ich bin verkrampft								
Ich bin besorgt								
Ich bin vergüngt								

Fragen in der Interviewsituation

Seit wann studieren Sie an der FH Sankt Pölten?

Warum haben Sie sich für diese Hochschule entschieden?

Was gefällt Ihnen besonders gut an der FH?

Wo sehen Sie Verbesserungspotenzial an der FH?

Transkription

Interview Marschalek

Auf der Homepage des ORF werden Sie als Videojournalist angeführt. Produzieren Sie für das Fernsehen oder für das Internet?

Ich halte diese Unterscheidung nicht für relevant. Heute produziert man für visuelle Medien allgemein, ob das dann für das Internet oder das klassische Fernsehen ist, halte ich für unwichtig. Es geht in jedem Fall darum Geschichten mit Bildern zu erzählen. Da stellt sich eher die Frage für welches Format ich Bilder brauche als für welches Endgerät.

Die technischen Standards des ORF erreichen nur professionelle Kameras. Werden für Videojournalisten Ausnahmen gemacht?

Den ORF so allgemein gibt es ja nicht. Je nach Tochterfirma wird auch mit Video unterschiedlich umgegangen. Klar muss es in der Regel eine Richtlinie geben, welche Formate in welcher Qualität anzuliefern sind. Sonst entsteht in kürzester Zeit ein Chaos. Aber auch die Fernsehsender haben schon seit längerer Zeit umgedacht. Es gibt zwar technische Standards die der ORF bei Kameras vorgibt, konkret Full HD bei 50 mbit, aber diese strengen Limits sind am abklingen. Die wichtige Frage ist immer mit welcher Technik eine Geschichte authentisch umgesetzt werden kann. Wenn meine Idee ist, einen Fahrradfahrer mit einem anderen Fahrrad zu verfolgen wird eine GoPro auf einem Gimbal sinnvoller sein als eine Schulterkamera.

Gibt es ein bestimmtes Kameramodell das Sie und andere Videojournalisten gerne einsetzen?

Der ORF hat unterschiedliche Kameras eingekauft, die nicht alle riesen groß sind und Redakteuren zur Verfügung stehen. Zum Beispiel DSLRs mit denen wunderschöne Interviews gedreht werden können. Für Reportagen gibt es die Canon XL 205, die kann ich in den Rucksack stecken und bin unauffällig unterwegs. Man sieht also dass der ORF nicht so streng ist wie man vielleicht vermutet.

Ein häufiger Kritikpunkt am Videojournalismus ist, dass er vor allem aus Einsparungsgründen eingeführt worden wäre. Sehen Sie diese Kritik als berechtigt an?

Natürlich besteht immer die Gefahr dass Redakteure irgendwann aus Einsparungsgründen gezwungen werden sich mit der Technik auseinander zu setzen. Da kann man natürlich auch günstiger produzieren und es gibt Potenzial der Ausnützung. Das haben Privatsender rund um die Welt schon oft versucht. Beim ORF gibt es aber zum Glück einen Betriebsrat der sich um arbeitsrechtliche Regeln kümmert.

Dass vor allem Privatsender aus Einsparungsgründen auch schlecht ausgebildetes Personal als Videojournalisten eingesetzt haben, war problematisch. Da wird zwar günstig produziert aber es wird keine gute Qualität entstehen können. Mittlerweile weiß man das aber und die meisten Fernsehstationen legen großen Wert auf eine gute Ausbildung der Videojournalisten.

Wo sehen Sie die Vorteile eines VJs gegenüber einem EB-Team?

Ein Vorteil den ich als VJ immer wieder erlebe ist, dass ich sehr flexibel und unauffällig Menschen begleiten kann. Da wird man einfach zu einem Teil der Gruppe und die Leute vergessen fast die Kamera. Wenn man mit einem Team und großer Kamera auftaucht ist man immer ein Fremdkörper. Mit der kleinen Videokamera komme ich einfach viel näher an die Menschen heran. Ich habe auch die Erfahrung gemacht dass es mit großen Kameras viele Situationen gibt in denen man etwas nachstellen muss weil man mit der schweren Technik zu langsam war. Und das sieht fast nie authentisch aus.

Könnten Sie sich vorstellten dass die Größe der Kamera einen Einfluss auf Verhaltensmuster gefilmter Personen hat?

Ja das denke ich schon. Man wird mit der kleinen Kamera einfach weniger ernst genommen als ein Redakteur mit Team. Die Leute haben weniger Angst und das hat den großen Vorteil viel näher an die Menschen heran zu kommen. Mit der großen Kamera braucht es viel länger bis sich die Leute entspannen. Kleine Technik hat auf jeden Fall das Potenzial, Distanz zwischen Redakteur und gefilmten Personen abzubauen. Das kann aber auch ein Nachteil sein. Eine gewisse Distanz von Filmemachern zur aktuellen Situation ist in vielen Fällen wichtig, weil nur so Objektivität bewahrt werden kann.

Kann die journalistische Qualität von VJ-Beiträgen mit jenen eines mehrköpfigen Teams mithalten?

Wenn ich alles selbst machen muss: Drehen, Ton aufnehmen und als Redakteur aufmerksam sein, müssen die Hausaufgaben natürlich vorher gemacht worden sein. Vieles an der Arbeit muss in der Vorbereitung genau geplant werden. Wenn das nicht passiert, ist es klar, dass die Qualität am Ende nicht gut sein wird. Außerdem ist man am Ende des Tages sonst völlig kaputt. Aber ein Videojournalist ist nicht unbedingt als Einzelgänger zu verstehen. Oft arbeiten Videojournalisten auch als Team und sind dadurch natürlich flexibel in der Arbeitsaufteilung.

Interview Kutzenberger

Eine der größten Stresssituationen ist für viele das Sprechen vor Kameras. Woran könnte das liegen?

Ich sehe mehrere Gründe warum Menschen Angst haben vor der Kamera zu sein. Wenn ich vor der Kamera einen Fehler mache, ist der für immer gespeichert. Da spielt mit Sicherheit die Angst mit, nicht perfekt zu sein und durch andere Menschen bewertet zu werden. Das hat wahrscheinlich auch mit sozialen Medien zu tun, die einem jeden Tag präsentieren, wie man zu sein hat. Aber auch die Gesellschaft allgemein ist derart darauf fixiert Fehler zu finden, dass sich kaum mehr jemand traut er selbst zu sein.

***Désert, Goncalves* & *Leyens* (2013) beschreiben die Möglichkeit Angst durch gezieltes Training zu reduzieren. Haben Smartphones und soziale Medien den „Trainingseffekt" dass junge Menschen weniger Angst vor Kameras haben?**

Das kann ich mir gut vorstellen. Junge Menschen, die sich regelmäßig mit Smartphones oder anderen Kameras selber aufnehmen und das dann in sozialen Medien posten, sind auf jeden Fall routinierter in Situationen vor Kameras. Man darf aber auch nicht vergessen: Wer sich in dieser Form darstellt hat diesen Schritt bewusst gewählt. Das ist beim gefilmt werden durch andere nicht unbedingt der Fall. Beim sich selbst filmen ist offensichtlich ein starkes Bedürfnis nach Selbstdarstellung da, um die Inhalte geht's dann oft überhaupt nicht.

Gibt es bestimmte Verhaltensmuster die immer wieder beim Sprechen vor Kameras auftauchen?

Was stark auffällt: Viele Menschen verhalten sich vor Kameras ganz anders als sonst. Zum Beispiel beim Sprechen werden plötzlich Wörter verwendet die sonst nie verwendet werden. Da wird oft versucht sich möglichst schön auszudrücken. Häufig fängt auch die Stimme zu zittern an oder die Gestik sieht eingelernt und verkrampft aus. Jedenfalls wirkt das Verhalten nicht mehr authentisch. Genau darum geht's ja auch im Medientraining, dass man sich traut so zu sein wie man ist.

Haben Sie die Erfahrung gemacht, dass die Größe der Kamera Einfluss auf die Sprechangst hat?

Ich glaube kleine Kameras können authentische Reaktionen begünstigen weil sie optisch nicht so präsent sind. Zum einen fühlt man sich weniger beobachtet und zum anderen vergisst man auch schneller, dass die Kamera da ist, weil man sie nicht ständig sieht. Das nimmt dann die Angst weil der Fokus mehr am Inhalt liegt als auf der Kamera.

Interview Kaiser

Menschen scheinen vor Kameras Angst zu haben. Wäre das Verstecken der Kamera eine Option für Dokumentarfilmer?

Mit versteckten Kameras bekommt man zwar authentische Bilder aber ohne die Einwilligung der gefilmten Leute darf das Material nicht verwendet werden. Das gilt auch für kleine Kameras mit denen unauffällig gedreht werden kann. Die sind zwar unauffällig, aber das bringt in der Praxis nur wenig ohne die Einwilligung der Personen.

Hat die Digitalisierung der Kameratechnik dabei geholfen, authentischere Bilder zu bekommen?

Ja, ich denke die digitalen Kameras haben tatsächlich dazu beigetragen. Bei 16mm war man aus Kostengründen zeitlich so limitiert dass jede Minute perfekt funktionieren musste. Da musste man fast alles inszenieren. Außerdem hatten alle so Angst davor dass ein Fehler passiert, dass es fast unmöglich war authentische Reaktionen zu bekommen. Generell muss man aber sagen, dass das Inszenierte oft

authentischer aussehen kann als das was wirklich ist. Es geht auch im Dokumentarischen darum bewusst Entscheidungen zu treffen die dabei helfen sollen, ein authentisches Bild von einer bestimmten Sache zu kreieren.

Haben Sie die Erfahrung gemacht, dass sich die Menschen vor kleinen Kameras weniger verstellen?

Ich glaube das Gefilmt-Werden hat prinzipiell Ähnlichkeiten zu einer Prüfungssituation. Ob die Kamera klein oder groß ist halte ich da nicht für relevant. Das Problem beginnt immer sobald die Menschen wissen dass sie gefilmt werden, selbst wenn sie die Kamera gar nicht sehen. Die große Frage ist nur ob man es schafft dass die Person die Kamera vergisst. Das hängt nach meiner Erfahrung in erster Linie vom Filmteam ab und nicht von der Kamera.

Wie wichtig ist die Kameragröße für Dokumentarfilmer?

Natürlich ist man mit kleinerer Technik flexibler. Damit geht man aber fast immer einen Kompromiss in der Bildqualität ein. Das beginnt schon bei Zoomobjektiven die zwar für Reportagen praktisch sind aber gegenüber Festbrennweiten eine schlechtere Qualität liefern. Eine Verschlechterung der Qualität hat im Grunde auch die Umstellung von Film auf digital gebracht, obwohl die Unterschiede immer geringer werden. Es stellt sich prinzipiell immer die Frage welche Rolle die Bildsprache im jeweiligen Film hat und welche Technik dafür geeignet ist.

Haben kompakte Kameras wie Smartphones oder Spiegelreflexkameras dazu beigetragen dass sich die Menschen an Kameras gewöhnt haben?

Ich glaube dass die Hemmschwelle sich vor Kameras darzustellen vor allem durch soziale Medien gesunken ist. Und natürlich spielen da auch Smartphones und billige Kameras eine wichtige Rolle, sonst wären auf Facebook gar keine Bilder zu sehen. Diese Bereitschaft gefilmt zu werden ist für Dokumentarfilmer natürlich ein Vorteil. Beim Dokumentarfilm will man aber normalerweise zeigen wie die Menschen wirklich sind und nicht wie sie sich gerne präsentieren wollen. Das ist schon ein großer Unterschied zu Facebook und Co.

Hat der Videojournalismus Vorteile gegenüber dem klassischen Team?

Ein Vorteil könnte die Schnelligkeit und Flexibilität von VJs sein. Obwohl auch da ein Team oft schneller reagieren kann wenn die Aufgaben aufgeteilt sind. Ich denke der Videojournalismus konnte vor allem deshalb entstehen, weil der technische

Qualitätsanspruch seit Jahren sinkt. Das haben wir auch den Millionen Handyvideos auf YouTube zu verdanken. Videojournalismus als One-Man-Show hat auf jeden Fall Nachteile in der technischen Umsetzung von Beiträgen. Wenn die Konzentration auf verschiedenen Tätigkeiten gleichzeitig liegt, werden überall Kompromisse passieren müssen. Ich glaube viele Fernsehstationen haben vor allem das Einsparungspotenzial erkannt und setzen deshalb Vjs ein.

Könnte der angesprochene sinkende Qualitätsanspruch auch Vorteile für Filmemacher haben?

Natürlich gibt es auch Vorteile. Wird zum Beispiel eine zufällige Situation in einem perfekten und ästhetischen Bild vom Stativ gedreht, ist das überhaupt nicht glaubhaft. In solchen Situationen wäre ein wackeliges Handyvideo wesentlich authentischer.