Marc Ries

Vernetzte Gaben

Die Performance der Beatles am 25. Juni 1967 von ihrem Song *All you need is love* in einem EMI-Studio in London, die der britische Beitrag zur ersten globalen Fernseh-Liveübertragung *Our World* via Satellit war, haben über 400 Millionen Menschen in 25 Ländern gesehen. Wie war das möglich?: Technisch, in dem sich alle angeschlossenen Empfangsgeräte die über Radiowellen übertragenen Bildsignale weltweit teilten. Sozial, als popkulturelle Konfiguration einer unsichtbaren Masse, die im impliziten Wissen voneinander die gleichen Inhalte teilten.[1]

Es scheint, als ob diese erste globale ‚Wanderung' bzw. Verteilung der Bilder des Songs als Urszene einer libertären Bildökonomie gelesen werden kann. Eine solche Bildökonomie reagiert u.a. auf die Frage ‚Wem gehören die Bilder?' mit der schlichten Antwort: ‚Niemandem. Allen'. Eine libertäre Ökonomie ist also eine solche, die nicht den Besitz an Waren, ihre Transaktionen und den Gewinn priorisiert, sondern deren Zirkulation, den Tausch. Die Waren, besser die Güter, werden dabei für einen bestimmten Zeitraum, den Zeitraum ihrer Übertragung und ihres Gebrauchs, angeboten, ihr Gegenwert ist höchstens der einer Gebühr. Die Bilder selbst sind jedoch für den Augenblick ihrer Ver-

1 In Elias Canetti's Studie *Masse und Macht* (1980) meint die „unsichtbare Masse" jenes Heer an Toten, das sich den Lebenden aufdrängt. Aber auch alle unsere Nachkommen bilden jene unsichtbare Masse, die da kommen wird. Canetti verweist zudem noch auf Bazillen (heute: Viren), die den Körper für uns uneinsehbar bedrohen, und auf die zahllosen Spermien, die genetisch all unsere Ahn*innen enthalten. Massenmedien kennt Canetti nicht und doch können auch diese als Erzeuger unsichtbarer Zuschauer*innen- und User*innen-Massen verstanden werden, die sich geisterähnlich in den Medienkanälen aufhalten und begegnen und deren Existenz in Sozialen Medien alle realweltlichen Begegnungen relativieren (vgl. hierzu auch Ries 2006).

wendung, ihres Genießens oder Konsums befreit von der Frage nach ihrem ökonomischen Wert.[2]

Jedes auf diese Art übertragene Bild, jeder übertragene Ton macht als seine dominante Eigenschaft vielmehr die Gleichzeitigkeit des kollektiven Geteiltwerdens erfahrbar. Viele Menschen sehen und hören zum gleichen Zeitpunkt das Gleiche. Und alle wissen um dieses Teilen, sind in diesem und durch dieses Teilen ‚gleich', als Teil einer medial konfigurierten Öffentlichkeit. Eine solche Egalität, so naiv ihre Annahme womöglich erscheinen mag und so kritisch man sie im Kontext von digitalen Ungleichheiten auch weiterführend lesen muss, agiert dennoch als angenommenes Grundprinzip digitaler Kulturen und ihrer Bewegungen. Egalität setzt dabei ganz grundsätzlich voraus, dass alle die gleiche Idee, die gleiche Einstellung, das gleiche Bild teilen, also nicht jede*r den eigenen Ideen folgt, sondern prinzipiell bereit dazu ist, geteilte Ideen zu akzeptieren, an geteilten Ideen und Bildern zu partizipieren. Und umgekehrt: Geteilte Bilder evozieren eine Gleichheit in ihrem Gebrauch, machen die, die sie gebrauchen, gleich als damit am Kollektiv teilhabend. Demokratien gründen auf dieser Koppelung von struktureller Egalität und Partizipation. Die Gleichheit aller wird zunächst durchaus ideologisch gerahmt vorausgesetzt und damit auch wie selbstverständlich die Teilhabe an gesellschaftlichen Prozessen eingefordert. Sind also geteilte Bilder immer auch proto-demokratische Bilder? Die zitierte Fernsehübertragung der Beatles war im mediengeschichtlich denkwürdigen Jahrzehnt der 1960er-Jahre allenfalls eine Vorahnung auf eine solche egalitär-libertäre Bildökonomie, wie sie heute existiert. Denn die Bilder waren dort zunächst Produkt einer Wertschöpfungskette aus Musikindustrie, popkultureller Heldensaga und einem staatlich kontrollierten Massenmedium. Diesen drei Kräften, der ökonomischen, der mythischen und der staatlichen Kraft, stand das Begehren der Einzelnen in der Masse gegenüber, Sound und Bilder ‚einfach zu genießen'. In der Schlichtheit der Komposition, des Liedtextes und im verspielt-barocken Design des Studios suggerierte

2 Der Libertarismus ist eine extrem uneinheitliche Erscheinung. Es soll hier nur die inhaltliche Richtung angedeutet werden, die seine Verwendung an dieser Stelle motiviert: Eine links-libertäre Ökonomie akzeptiert weder eine staatliche noch eine (neo-)liberale Wirtschaftsform. Ziel ist eine sozial gerechtere Verteilung der Ressourcen, eine Ablehnung von Preisregulation durch Marktgesetze, eine Öffnung hin zur Diversität und Appropriation (vgl. van der Vossen 2019).

die Inszenierung aus 1967 die Aussicht auf ein eher unbeschwertes, von bürgerlichen Konventionen gelockertes Leben.

Eine libertäre Ökonomie in der Epoche des Internets jedoch fordert eigentlich, dass der produzierte Content nicht der Kontrolle einer Institution oder eines Unternehmens unterworfen ist, sondern dieser soll von vielen Einzelnen hergestellt, verteilt und geteilt werden. Unendlich viele Menschen produzieren und gestalten heute Bilder als Gebrauchswerte ihrer Existenz und möchten diese mit anderen tauschen und teilen – aus welchen Absichten und Interessen auch immer, ob aus Lust/Freude oder Unlust/Mißmut, aus guten oder schlechten Affekten heraus. Sie teilen die Bilder womöglich gar unabhängig davon, wie sehr sich das Internet mittlerweile einer radikalen Marktförmigkeit andienen muss. Mit der allumfassenden digitalen Vernetzung, dem Einzug des iPhones 2007 und dem Aufkommen der Ritualmedien YouTube, Facebook, Instagram und Twitter werden jedenfalls neue ‚Freundschaftsverträge' zwischen den Individuen und ‚ihren' Bildern möglich. Nunmehr entscheiden nicht mehr primär die Musikindustrie oder ein staatliches Fernsehmonopol über Relevanz, Präsentation und Repräsentation, sondern die neuen Bilder sind potenziell bereits in ihrer Genese, jedenfalls in ihrer Zirkulation *mit* Individuen geteilte Bilder. Das übertragungstechnisch induzierte Teilen mit anderen und die unsichtbare mitschauende und mitteilende Masse werden dabei in neuen Sichtbarkeiten und neuen, direkt mit jedem einzelnen Körper assoziierten Produktionsformen erweitert und überhöht. Die neuen Bilder sind ~~außerdem~~ stets mit uns, in den Ideen oder Affordanzen unserer Passionen und Techniken, in den Archiven, den Feeds und Blogs, auf den Smartphones. Sie sind Abdruck, Spuren unseres Lebens, unserer Objekte, die so unterschiedlich wie die Einflüsse, die Einwirkungen, die Affektionen der Gesellschaft und der Zeit auf den Einzelnen sind. Vielfach stoßen diese Bilder uns auch zufällig zu. Wir haben sie nicht selber aufgenommen oder sie uns angeeignet, sie sind einfach da und sprechen uns an, drängen sich auf, sind epiphanische Abbreviaturen heterogener Wirklichkeiten, Bildfragmente emergiert aus einer *indifferentia specifica* eines wilden, unkontrollierten Bildherstellens und -zirkulierens. Es sind meistens ‚befreite' Bilder, aus proprietären Verhältnissen gelöst, ihre genuine Autor*innenschaft oder Herkunft interessiert nicht, sie diffundieren ‚einfach' hin und her, geschoben im Labyrinth der Blogs, Plattformen und Kanäle – so proble-

matisch das sein mag. Und die Beziehungen zu Unbekanntem, die wir mit ihnen unterhalten, sind vermeintlich umfassender, als Freundschaften zu vertrauten Menschen je sein können – vielleicht, weil es Bilder sind, die von weit her zu uns kommen, die uns überraschen, unaufgefordert in unserer Hand aufblitzen, den Radius unserer familiären und lokalen Beziehungen, unserer selektiven Weltwahrnehmung aufsprengen, uns woanders sein lassen bzw. uns sogar dazu verpflichten, woanders zu sein.

Ich möchte im Folgenden diese Formen des bildbasierten Teilens entlang von zwei unterschiedlichen Fällen kritisch und konzeptuell erweitern und näher beschreiben.[3] Im ersten Fall geht es um ein Video, das von der sogenannten Bodycam eines Polizisten des Chicago Police Department (CPD) während eines Einsatzes aufgenommen wurde und die Tötung eines schwarzen Jugendlichen zeigt, und das vom CPD im Web freigegeben und insofern mit einer potenziell heterogenen Öffentlichkeit weltweit geteilt wurde. Durch diese dem institutionellen Eigentum der Polizei nur gewissermaßen entzogene und einer Außenwelt übermittelte Aufnahme wurde es jedoch überhaupt erst möglich, den Fall einer eingehenden Analyse zu überantworten. Das Besondere der Aufnahme ist dabei, dass das *Body Worn Video* die Körperbewegungen des Polizisten und seine Handlungen, die zum Tod des Jugendlichen führen, zunächst einfach teilnahmslos registriert. Die Bilder sind Ausdruck direkter mechanisch-körperlicher Gewalt. Ich möchte diese Beziehung von Körper und Bild mit dem Begriff *mediale Korporealität* befragen.

Der zweite Fall ist dem TikTok-Universum entnommen. Hier ist es ein Tanzvideo, das über Soziale Medien und ihre Plattformen geteilt wird. Jedoch ist das Teilen nunmehr ein reziprokes, in einem offenen Kreis an Personen entworfenes Teilen, es ist freiwillig und uneigennützig. Es geht mir hier um ein Teilen, das ich als einen Gabentausch mit Referenz auf Marcel Mauss und Alain Caillé verstehen möchte und so die Tanzvideos als ritualisierte Mittel zur Stabilisierung von Sozialbeziehungen begreifen will. Wiewohl diese beiden medialen ‚Gaben' dabei eine Ambiguität aufweisen, die den Dispositiven der Sozialen Medien geschuldet ist: Jede Aktion auf sozialen Plattformen wird zu-

3 Der Versuch einer Analyse des Teilens als Einheit von *dividere* und *participere* im Zusammenhang mit Dating-Techniken findet sich in Ries 2007.

gleich immer auch einer ökonomischen Datenauswertung zugeführt. Der für mich entscheidende Moment in den Videos jedoch ist jener, in welchem sich Körperliches, Symbolisches und Soziales im Austausch mit den Videos wechselseitig ineinander vermitteln.

I Die Bodycam und der Fall Adam Toledo

> On March 29, 2021, Adam Toledo, a 13-year-old Latino boy, was shot and killed by Chicago Police Department (CPD) officer Eric Stillman in the Little Village neighborhood on the West Side of Chicago. A few hours after the shooting, the CPD described the incident in a tweet as an „armed confrontation". On April 10, Cook County Assistant State's Attorney James Murphy alleged in court that Toledo was armed when the officer shot him. On April 15, Stillman's body cam video recording was released, appearing to show Toledo dropping a handgun before he turned towards Stillman and raised his empty hands, with 838 milliseconds (⅚ of a second) passing between „gun shown in hand and single shot" according to the CPD. An area resident who said she witnessed the shooting from her apartment window across the street said that Toledo was complying with the officer's requests when he was shot, and the Toledo family's lawyer said in an interview that „Adam died because he complied." (Wikipedia 2021)

Abb. 1: Videostill von Adam Toledo, der von der Bodycam des Polizisten aufgenommen wurde

Die öffentliche Reaktion auf die Publikation des Videos der Bodycam des Polizisten war Betroffenheit angesichts der Gewissheit, mit den Bildern der Bodycam quasi direkt an einem Akt des Tötens teilgenommen zu haben. Bilder, die nicht inszeniert oder zensiert waren, entstanden aus einem quasi-routinehaften Akt eines Officers und in völliger Autonomie der Bodycam (also ohne Beteiligung von filmenden Passant*innen wie im Fall von George Floyd). Jedoch gibt es diese Kameras nur, weil sie einen Auftrag haben. Das CPD erwartet von der Bildtechnik, die in den USA etwa seit 2015 zum Einsatz kommt, eine evidenzbasierte Aufnahme der Handlungen ihrer Polizist*innen. Die Bodycam ist Teil der Aktionen des disziplinierten Polizeikörpers, sie dokumentiert die Handlungen und lässt aufgrund dieser Zeugenschaft andere am Geschehen teilhaben. In der Erfüllung ihres Auftrags ist sie zugleich primär unabhängig von einem Gestaltungswillen wie auch gleichsam abhängig von den Akten des Körpers, der sie trägt. Nur ein kleiner Teil der Bodycam-Aufnahmen gelangen an die Öffentlichkeit. Mich interessiert in der Folge diese komplex-eigentümliche Beziehung von Bild-Akt und Körper-Akt.

Die Bodycam, die der Officer als Teil seiner Ausrüstung, als Wearable, an seinem Körper trägt, führt in gewisser Weise eine Eigenexistenz, auch wenn sie mit den Eigenbewegungen des menschlichen Körpers – in dem Fall jenen des Polizisten – synchronisiert ist. Die Bodycam ist somit Teil jener Hybridwesen, die Bruno Latour im Rückgriff auf Michel Serres als „Quasi-Objekte" und die mit der Technik assoziierten Individuen als „Quasi-Subjekte" begreift (Latour 1998, 71). Die Technik ist untrennbar von ihrem *body*, dem Biologisch-Realen, und ebenso von den sozialen Machtwirkungen, in die sie eingebunden ist. Eine Bodycam ist somit ein bio-sozio-technisches Wesen, das mit seiner technischen Wahrnehmung zwischen dem Körper, an dem es fixiert ist, und der Institution, für die es arbeitet, vermittelt.[4] Sie ist eine Art drittes Auge, zugleich ein haptischer Sensor, der auto-

4 Studien zum Einsatz von Bodycams liegen vor allem von den beteiligten Institutionen selbst vor (vgl. etwa Lehmann 2017). Interessant ist der Ländervergleich. Während in den USA die *police accountability* Ziel ist, wird in Österreich und Deutschland mit dem Schutz der Polizeibeamt*innen argumentiert: Übergriffe auf diese sollen besser dokumentiert und sanktioniert werden können. Letztlich jedoch bleibt unklar, „wen die Bodycam beeinflusst: das Agieren des Polizisten oder des Gegenübers oder beider oder von keinem" (Lehmann 2017, 34).

matisch in etwa all jenes aufzeichnet, das von den beiden natürlichen Augen gesehen und vom Körper erfahren wird. Der Körper führt die Kamera. Die Kamera registriert alles, worauf der Körper reagiert, was sich vor ihm ereignet, jedoch ist ihr Blick, ihr Wahrnehmungsfeld verschoben, ist ein anderes als das menschliche. Nicht ein *point-of-view shot* wird aufgenommen, sondern ein *point-of-flesh shot*, ließe sich behaupten: Die technischen Kameraaugen sind etwas unterhalb des Kopfes angeheftet, etwa auf Schulter- oder Schlüsselbeinhöhe oder auch auf Brusthöhe. Die Bilder sind zugleich leiblicher Ausdruck, wie auch Ausdruck eines technischen Systems, sie sind Dinge, die einer eigenen Seinsweise folgen.[5]

Werden diese Bilder schließlich im Netz verbreitet, entwickeln sie eine virale, unkontrollierbare Wucht. In ihrer Übertragung, in ihrer massenmedialen Verteilung drängen sie in sehr viele ‚Räume', zu sehr vielen anderen Menschen und deren Körpern, in denen sie sich weiter ausbreiten – wahrnehmende, empfindende, denkende Körper, die im Vorgang des Teilens unterschiedlich auf das Bild reagieren. Sie mögen das Video, seinen Inhalt, weitertragen, ihn ablehnen, bekämpfen, mit Protesten auf das Ereignis aufmerksam machen. Und dies passiert tatsächlich im Fall der Bodycam-Aufnahmen der Tötung von Adam Toledo: Drei Wochen nach der Veröffentlichung des Videos gibt es bereits einen minutiös dokumentierten englischen Wikipedia-Artikel.[6] Das Video hat sich global verbreitet, verteilt sich weiter in den unterschiedlichen Zonen der Gesellschaft, wird geteiltes Wissen und erreicht mich selbst über den Weblog *Medium Daily Digest*.

Die Bodycam hat – so könnte man zuspitzen – sogar die primäre Aufgabe, ihre Bilder zu (ver)teilen. Bodycam-Aufnahmen sind zu keinem Zeitpunkt private Bilder, Bilder, die einem aufnehmenden Subjekt

---

5 Zu den Bildern, die „im Inneren der Dinge schon aufgenommen und entwickelt" sind, siehe Deleuze 1989, 89–90. Die Videobilder sind ganz nah an diesem allerersten Zustand des Bildes, in welchem es eine Identität von Bild und Bewegung, Licht und Materie/Körper gibt. Jedenfalls ist diese Verbindung schlüssiger als jene, die der Name jener US-Firma, die Bodycams herstellt, behauptet, nämlich Transcend. Diese Kameras machen offensichtlich das genaue Gegenteil von „transzendieren" (siehe https://de.transcend-info.com/Products/No-784 (Zugriff: 05.10.2022)). Zum *point-of-flesh shot* siehe meinen Text „Vorletzte Bilder" (Ries 2018).

6 Wikipedia. „Killing of Adam Toledo" (2021). https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_of_Adam_Toledo (Zugriff: 23.08.2023)

(an)gehören würden. Weil diese Bilder im Auftrag einer Institution entstehen, sind sie auch deren Eigentum, so wie in gewisser Weise auch der Körper des Polizisten im Dienst, als exekutives Organ, Eigentum der Institution, ein Funktionssystem der Gesellschaft ist. Die Kondition der Bodycam ist dabei stets ein Aufnehmen als Mitteilen: ein Mitteilen von Aktivitäten des einzelnen Einsatzes an höhere Funktionsebenen. Es sind zeigende Bilder, die sich in ihrem Zeigen über die Symbolkraft der Sprache erheben und eine rohe, präsemantische Wirklichkeit an andere mitteilen. Es sind Spuren-Bilder, Bilder, die Spuren der Bewegung eines Körpers im Raum aufzeichnen. Im Zeigen auf diese Spuren übertragen die Bilder ein singuläres Wissen über eine ansonsten kaum sichtbare Außenwirklichkeit. Und eigentlich auch über die gleichfalls für die Betrachter*innen unverfügbare Innenwirklichkeit eines Körpers: des Körpers eines Polizisten im Einsatz.

Als die COPA (Civilian Office of Police Accountability) die Aufzeichnung 14 Tage nach dem Vorfall auf ihrem Vimeo-Kanal veröffentlicht, ist nicht nur das Minutenfragment der Verfolgung und der Tötung zu sehen. Das vollständige neunminütige Video zeigt auch das Davor: eine lange Autofahrt, und das Danach – nach der Erschießung.[7] Es sind neun Minuten eines Arbeitslebens zwischen Banalität und Erschöpfung, Routine und Ausnahmezustand. Vermutlich soll die Tatsache, dass man sich dazu entschieden hat, den gesamten Ausschnitt zu veröffentlichen, auch einen Einblick in den Einsatz und die weiteren Handlungen des Officers ermöglichen, eventuell Verständnis für den Täter evozieren – das Töten von unschuldigen Jugendlichen wird dadurch jedoch auf makabre Art und Weise in diese Banalität eingebunden. Es handelt sich um eine Art phänomenologische Liaison unter dem Vorzeichen eines nunmehr geteilten institutionellen Wissens, das potenziell alle, die das Video nun öffentlich sehen können, auf vielfältige Weise affiziert.

In der Bilderfahrung der gesamten Dauer des Vorfalls öffnet sich dabei für mich ein eigentümliches Dabeisein, ein mehrfaches Mitsein: „838 milliseconds (⅚ of a second)“ zwischen „gun shown in hand and single shot“, sagt die Wikipedia-Beschreibung (2021). Aber es ist eben nicht nur diese metrische Bildaufzeichnung interessant, sondern besonders die Zeit nach der Tötung auffällig. Sie eröffnet eine ungewöhn-

7 s. FN 4.

liche, intime Begegnung mit dem Officer nach seiner Tat: Nach den vergeblichen Versuchen einer Wiederbelebung des Jungen gehen wir mit dem Polizisten hinter die Bretterwand auf das angrenzende leere Grundstück, eine große asphaltierte Fläche, im Hintergrund Fabrik- und Wohngebäude – dass die Bodycam noch läuft, scheint er vergessen zu haben. Der Mann geht ziellos auf und ab, im Kreis, er scheint sich der eklatanten Übertretung, der sogenannten *disproportionate violence*, bewusst. Eine zweite Polizistin kommt zu ihm, man sieht im Schattenriss ihre Hand seinen Oberarm berühren. Eine lange Zeit sind wir in eigentümlicher Beziehung mit dem Versuch einer situativen wie mentalen Orientierung des Täters in diesem nur spärlich abgebildeten Chaos. Wir ahnen die liminale Erfahrung, die Überforderung, möglicherweise Verzweiflung des Officers und seiner Kolleg*innen, das Unbegreifliche seiner Tat, die sich in seinem Im-Kreis-Gehen manifestiert. Diese Bilder teilen sich mit, affizieren ein zweites Mal, machen mich ungefragt zum Teil der Psyche dieses Officers. Der Mann setzt sich hin, eine weibliche Stimme sagt ihm, er solle die Kamera ausschalten. Er tut es.

Im Rückblick auf den von der Bodycam festgehaltenen Moment ist anzunehmen, dass der Polizist die Existenz der Kamera während der Aktion, davor und danach, kaum mitgedacht hat. Er hat sicherlich nicht *für* die Kamera gehandelt. Es ist zwar ‚seine' Kamera – *Stillman's body camera* –, über die er jedoch keine Verfügung hat. Sie ist ihm berufsbedingt quasi ‚transplantiert', ohne dass diese Prothese ihn ermächtigen würde, sie bewusst ein- und auszusetzen. Sie arbeitet *eigenlogisch*: Ihre Mission ist es, die exekutiven Handlungen zu registrieren, anderen, Vorgesetzten, oder später gar den ‚Massenmedien', die Möglichkeit zu eröffnen, die Handlungen der Polizist*innen einzusehen, sie zu kontrollieren, zu bewerten, zu kommentieren. Die Bilder sind Dokumente, Zeugenschaften, Beweise für die in der personellen Ausübung von Gesetzen durchgeführten Handlungen. Der Officer fungiert gewissermaßen als der ‚Wirt' für die Kamera, die wiederum den Körper von Adam Toledo erfasst. Aus deren Bewegungen und deren Erleben generiert die Kamera allererst die Kraft, mit ihren Bildern andere Körper zu affizieren.

Im Fall von Adam Toledo hat das CPD die Bilder einer digitalen Öffentlichkeit zugänglich gemacht, um einen öffentlichen Disput zu

ermöglichen.[8] Die Bilder fordern dort automatisch zur Reziprozität auf. Und auch wenn sie dabei bereits von einer Menge an Investigationen, Rationalitäten und Diskursen umgeben sind, so haben sie doch eine gewisse Rohheit, *video brute*, die mich sie anders wahrnehmen lässt als beispielsweise gerahmte Nachrichten in den Nachrichten-Medien. Sie perforieren die um sie gelegten Hüllen der Mediendispositive: Die Begegnung mit ihnen löst Affekte aus. Durch sie hindurch gehe auch ich eine für mich kaum benennbare Beziehung zum anderen ein. *Interior intimo meo*.[9]

Korporeal

Die ausgeführten Verbindungen zwischen Bild-Akt und Körper-Akt möchte ich im Folgenden als *korporeale* begreifen. Das Bewegtbild-Format Video bildet eigenlogisch eine Korporealität aus – es handelt sich um Bilder, die direkt von und mit dem individuellen Körper inmitten seiner Realität sich hervorbringen.[10] Ein Körper wird verpflichtet, oder verpflichtet sich selbst dazu, sich seiner Realität über das Medium des Bildes zu versichern. Das Bild selber wird permissiv, öffnet sich zu Anderen, zu einer Gemeinschaft hin. Um die Erfahrung von Korporealität zu ermöglichen, ist das Bild aufgefordert, sich zu enteigentlichen: also nicht als dieses eine, unvergleichliche Bild zu agieren, son-

---

8 Im Netz finden sich keine konkreten Begründungen für die Veröffentlichung des Videos.

9 Die von Augustinus übermittelte Gotteserfahrung, „innerlicher als mein Innerstes" (2009, 124–125), soll hier verweltlicht auf die Erfahrung mit den besprochenen Körperbildern angewendet werden.

10 Die Überlegungen in diesem Teil habe ich erstmals in dem Text „Film and Video" (Ries 2022) entwickelt. Tracy Alaimo spricht von „trans-corporeality" und meint damit „that all creatures, as embodied beings, are intermeshed with the dynamic, material world, which crosses through them, transforms them, and is transformed by them" (2018, 435). Die Aufwertung von „transhuman agencies" hat im posthumanistischen und im Trans-Gender-Diskurs sicherlich Berechtigung, für mein Anliegen möchte ich auf das „trans" verzichten, da das Korporeale ja in sich bereits relational gedacht wurde und wird. Die Verwendungen von Korporealität bleiben sich ähnlich: Der einzelne Körper, seine Materialität, wird inmitten überindividueller Gefüge zum Austausch mit anderen Körpern ermächtigt. In dem hier besprochenen Fall kann die Videotechnik in all ihren Ausdifferenzierungen als ein solches überindividuelles Gefüge verstanden werden.

dern tatsächlich Medium zu sein. Anders – ritualtheoretisch – formuliert: Zwischen Körper und Bild erfolgt ein Akt der Transsubstanzialisierung, der Körper wird zum Bild und als dieses Bild wird er für andere sichtbar und inmitten dieser Sichtbarkeit formiert sich zugleich ein Kollektiv, ein „verteiltes Handlungsgefüge" (Bennett 2020, Kapitel 2).

Heute sind es vor allem die in Smartphones integrierten oder als Wearable operierenden Kameras, die einen solchen reflexhaften bzw. automatisierten Umgang und damit eine Ausbildung visueller Korporealitäten begünstigen. Die an die Uniform des Officers Stillman fixierte Bodycam registriert, wie schon gesagt, als eine zweite Wahrnehmung autotelisch alle Routinebewegungen und alle Vorfälle, die vom Körper mitausgeführt werden. Die gelebte Wirklichkeit des Körpers wird unmittelbar in das Videoobjekt eingeschrieben. Auf diese Weise ist auch das Sterben von Adam Toledos Körper im Angesicht des Officers, seines doppelten Sehens, eine Gegenwart, die sich als physikalisch-kontingente Spur in der Matrix der digitalen Bilder bewahrt. Und es ist besonders diese Gegenwart, die darauf drängt, sich allen zu zeigen, *die es betrifft*. Zwar kann im Falle eines ‚Dienst-Videos´ dieses einer institutionellen Zensur unterworfen werden. Entscheidender ist aber, dass das CPD das Video dennoch veröffentlicht hat. So wird eine perspektivische Auffächerung des Tatbestandes ermöglicht, die nicht die Faktizität der Tötung allein in den Blick nimmt, sondern die die Tat relational macht, sie um die sie bedingenden Kontexte, Prozesse und Erfahrungen erweitert. In diesem auch semantischen Miteinander von Bild und Körper wäre dann auch, ontologisch gesprochen, jede Frage nach Autor*innenschaft kontingent. Als Maschinenbilder tragen die Bilder erst einmal selbst keine Verantwortung, ebenso wie ihre Verteilung in maschinell konfigurierten Netzwerken vermeintlich ohne Moral vor sich geht. Ihr eigentümlicher Status zwischen Objektsein – im Sinne eines dem Körper oder Material auferlegten oder anvertrauten technischen Objekts – und autonomem Technik*subjekt* ist ihrer Verwendung gegenüber grundsätzlich indifferent. Jedoch ist die Bedingung der Möglichkeit ihrer (Mit-)Teilung diesen Bildern zu eigen: Es sind Bilder, die mit ihrer Produktion zugleich ihre Zirkulation bedingen, zum Zeigen (also als Evidenz) aufgenommen sind und damit auch die kollektive Erwartung provozieren, an ihnen teilzuhaben. So wie Video als Auf-

zeichnungstechnik am Leben der Körper teilnimmt, so teilen die Bilder der Body Cam sich potenziell all jenen mit, die sie sehen wollen.[11]

Mit der Veröffentlichung für eine anonyme Masse an Empfänger*innen exponiert sich der Geber – hier zum einen der Polizist als Movens der Aufnahme, zum anderen die Institution als ihre Bewahrerin – und stellt sich Risiken, die mit den Reaktionen auf das Video potenziell einhergehen. Dieser Akt der Weitergabe des Videos kann, und darum soll es im Folgenden gehen, als eine bestimmte *Gabenform* beschrieben werden. Dies setzt jenseits allen warenförmigen Austauschs, in welchem „die Fungibilität von Personen wie Sachen oberstes Prinzip ist" (Miklautz 2010, 184), die Einmaligkeit der tauschenden Akteur*innen und der Tauschobjekte voraus: *Dieses* Video ist eine *Haecceitas*, eine Diesheit, ein besonderes, selbstständiges Einzelnes.[12] Die Videogabe übernimmt nämlich eine bestimmte Aufgabe, die man als *symbolisches Handeln* beschreiben kann – ein Handeln, das nunmehr Unterschiede voraussetzt und auf diese einzuwirken versucht. Die Form der Gabe ist eine mediale. Will sagen: Der politische Akt der unspezifischen Veröffentlichung auf einem für alle einsehbaren Vimeo-Kanal will den möglicherweise agonalen Sichtweisen auf das Dargestellte anbieten, *im Austausch zu bleiben*. Hier wird also die korporeal geformte Bildgabe im Konfliktraum einer dissoziierten Gesellschaft

---

11 Die Journalistin Allissa Richardson führt Gründe an, dieserart Videos zu verbieten: „I now believe that circulating videos of Black and brown death at the hands of police reinforces white supremacy. It does not deter it. These videos are no longer exposing a corrupt police system. They are a reminder of a social hierarchy that privileges police with qualified immunity, rewards racist vigilantes with internet fame and money, and punishes communities of color with death if they question that order" (https://www.vox.com/first-person/22391964/george-floyd-derek-chauvin-adam-toledo-police-violence (Zugriff: 23.08.2023)). Diese Argumentation unterschlägt jedoch die besprochenen heterogenen Rezeptionsweisen, die solcherart Videos auszulösen vermögen und ignoriert, dass die mannigfachen Proteste gegen das CPD auch das Video als ihren Beweggrund hatten. Zudem gibt es ja keine Verpflichtung (auch nicht für Wissenschaftler*innen), jene verstörenden Bilder zu sehen, jedoch wird sich ohne die Wahrnehmung der hier thematisierten visuellen Korporealität, die eigentümliche Beziehung und Ambiguität von Körper-Akt und Bild-Akt wohl nicht gänzlich erschließen.

12 Der Begriff *Haecceitas* wurde von Johannes Duns Scotus in der Spätscholastik entworfen, er gilt als Ursprung der philosophischen Untersuchung der Individuation in Abgrenzung zu den Quidditas, den allgemeinen Eigenschaften eines Objekt (vgl. Cross 2003 [2022]).

zur sozialen Steuerung genutzt – in dem nun folgenden Fall ist das anders: dort dient sie zur rituellen Einübung in individuelle Vergesellschaftung.

II Wechselseitig aufgeführte Tänze

> Die Gesellschaften haben in dem Maße Fortschritte gemacht, wie sie selbst, ihre Untergruppen und schließlich ihre Individuen fähig wurden, ihre Beziehungen zu festigen, zu geben, zu nehmen und zu erwidern. (Mauss 1975, 141)

So allgemein, unscharf, wuchernd die Bezeichnung von Bewegtbild als „Video" in der Gegenwart ist, so vielfältig sind auch die Videobeiträge auf TikTok. Jedoch ist trotz aller Heterogenität den vielen Videos die Allianz von Körper und Bild gemeinsam. Eine der häufigsten Gebrauchsweisen der Plattform ist eine Hybridform aus *lip-synching* und *dance:* das gemeinsame Performen oder Nach-Performen der Choreografien und der vorab ausgewählten Musikstücke oder Vorgänger-Videos. Ich möchte mich als nächstes auf diese Videos und hier im Besonderen auf die *renegade dance videos* beziehen. So wie alle Videos auf TikTok gibt es diese vorwiegend, um mit anderen geteilt zu werden. Ihre Herstellung dient also zugleich ihrer Streuung, ihrer Zirkulation, ihrer Teilung, ihrer Reproduktion. Nicht das Betrachtetwerden bzw. Konsumieren ist also ihre wichtigste Aufgabe. Sie sollen vielmehr affizieren und dazu motivieren, gleiche bzw. verwandte Videos zu produzieren: Es handelt sich um *wechselseitig aufgeführte Tänze* (vgl. Mauss 1975, 138) als Medien des individuellen wie auch des sozialen Ausdrucks.[13]

Was sind die *renegade dances videos*? Im Herbst 2019 entwickelte Jalaiah Harmon, ein 14-jähriges Mädchen aus Atlanta, den *renegade dance* als *fast-pace*-Choreografie zu den Beats des Songs „Lottery (Renegate)" des Atlanta Rappers K-Camp mit minimalem *lip-synching*

---

13 Ein ‚kleiner' Vorläufer der hier besprochenen Tanzvideos bilden die sog. *Home Dance Videos*, nachgetanzte Popsongs bzw. Videoclips, die quasi als Genre von und auf YouTube mit der Gründung der Plattform 2005 öffentlich sichtbar wurden. Auch hier ist es die oftmals (parodistisch)-transgressive Übernahme des Vorbilds als ästhetische Form, die das Tanzbild bestimmt (vgl. hierzu Peters und Seier 2003).

– „a difficult sequence, incorporating viral moves like the wave and the whoa".[14] Gemeinsam mit ihrer 12-jährigen Freundin Kaliyah Davis performte sie den Tanz und nahm ihn als *side-by-side shot* mit der Smartphone-Kamera auf. Zuerst auf Funimate und Instagram von Jalaiah Harmon gepostet, wurde der Tanz von ihr schließlich auch auf TikTok veröffentlicht, wo er ein *runaway success* war und schnell prominente Nachahmer*innen fand.[15]

In der Folgezeit bewegte das Video Millionen Jugendliche dazu, ihren eigenen *renegade dance* zu performen und damit die existierenden Bewegungen der Vorbild-Videos so gut wie möglich zu imitieren. Was den r*enegade dance* in seiner Konstruktionsweise von anderen *dance challenges* unterscheidet, ist sein Aufnahmeverfahren: Die Front-Kamera des Smartphones in ihrer Bild-Umkehrung dient gleichermaßen als Spiegel – selfie-ähnlich – für die Choreografie. Die Tanzenden sehen sich also in Verdoppelung vor sich selbst agieren, zugleich wird der Tanz aufgezeichnet und kann unmittelbar nach der Performance auf TikTok oder anderen Plattformen erscheinen und zirkulieren. Erst das Kollektivieren des Bildes vollendet den Akt, Teilen wird zum Teil der Produktion der Videos.

Doch was genau geht da vor sich? Klar ist, dass sehr viele Personen auf TikTok das Phänomen nachahmen und teilen, weil sich da etwas mitteilt, etwas, das, kein einfaches Vorbild/Nachbild ist, sondern ein Körperspiel als eine Such- und Ausdrucksbewegung. Am *renegade dance* zeigt sich ein Phänomen, so will ich im Folgenden zeigen, das allererst aus der „Kraft der Dinge" (Mauss 1975, 80) selbst heraustritt. Die „Dinge" dieser Analyse lassen sich als eine Korporealität aus Kör-

---

14 Vgl. https://www.nytimes.com/2020/02/13/style/the-original-renegade.html (Zugriff: 23.08.2023). Der Sound des Hip Hop-Tracks wurde von Jalaiah Harmon gecovert. Mit der Veröffentlichung auf der TikTok-Plattform war er dann als 20-sekündiges Preset verfügbar. Er braucht dort keine Soundoptimierung oder eine nebenangestellte Boombox und es handelt sich bei allen weiteren angefertigten Videos exakt um den gleichen Musikausschnitt, der gemeinsam mit den Videos geloopt wird.

15 Die Originalversion des Tanzes ist on-line nicht mehr verfügbar, hier eine etwas spätere Version mit Charlie D'Amelio und Addison Rae: https://www.tiktok.com/@jalaiahharmon/video/6794179724890475782 (Zugriff: 23.08.2023). Die zahlreichen Nachahmungen haben problematischerweise zunächst Jalaia Harmon nicht als Urheberin ausgewiesen. Mit zunehmender Bekanntheit des Tanzes und mit Unterstützung vieler wurde sie jedoch als diese (an)erkannt.

per und Bild beschreiben – und damit als einen alternativen „fait social total“ (Mauss 1975, 12), so meine Vermutung.

Hybride Videogaben

Ich möchte die geteilten Videotänze also als Videogaben verstehen und sie dem Konzept des Gabentauschs von Marcel Mauss, das er in den 1920er Jahren entwickelt hat (vgl. Mauss 1975), und seiner Weiterführung durch Alain Caillée (2008) annähern.[16] Der Gabentausch lässt sich, so meine These, als Fortführung der eingangs zu dem Beatles-Song geäußerten Gedanken über die Zirkulation des Bildes als Ausdruck einer libertären Bildökonomie lesen. Gleichsam steht er zur Bodycam insofern in Beziehung, als im Konzept des Korporealen die Teilnahme auch als Tausch der Bilder mit den Körpern verallgemeinert werden kann.

Fragt man als Nicht-Jugendlicher, warum es die angesprochene Clip-Kultur auf TikTok gibt, welchen Motiven die häufig jungen Nutzer*innen bei ihren Video-Uploads folgen, und warum TikTok als Plattform so erfolgreich ist, ist man zumeist auf der Suche nach den Bedingungen, die in den gesellschaftlichen Systemen dem Akt (also hier: der Videoproduktion, -rezeption und -verteilung) vorausliegen und aus denen dann dieser abgeleitet werden kann. Vielerorts hat sich die Annahme verbreitet, ein zentrales Motiv der Beteiligung an Sozialen Medien sei der Aufmerksamkeitsgewinn, die Bestätigung eigener – narzisstischer – Wünsche, also die Stärkung der Individualität. Unabhängig davon, ob das stimmt oder nicht: Da die einzelne Produktion und Teilnahme ja (an)getrieben wird von verschiedenen individuellen Verpflichtungen, (Des-)Interessen und Zwängen, ist das Produkt, das Video, sicherlich keine uneigennützige Gabe, sondern eine in kulturindustriellen, neoliberalen Verhältnissen eingelagerte Bedingtheit einer solchen Selbstdarstellung.

Diese Argumentation gilt es jedoch kritisch einzuordnen: Denn ist die Suche nach Aufmerksamkeit nicht selbst ein Hybrid aus *selbstlosem* Wunsch, sich als Teil einer Gemeinschaft zu erfahren, diese Gemeinschaft durch die eigene Teilnahme allererst zu ermöglichen und zu

16 Zu einem der ersten Versuche, Gabentausch und Internet zu verbinden, vgl. Barbrook 2005.

stärken, und dem Selbstinteresse, dem symbolischen Gewinn als dieses Selbst, als Individuum sich in der Gemeinschaft zu behaupten? Geht es nicht darum, sich dem Geben, Nehmen und Erwidern von Körperbildern zu verschreiben, was wiederum bedeutet, sich zu vergesellschaften? In dieser Perspektive wären Soziale Medien wie TikTok beispielsweise als soziale Verstärker für die Nutzer*innen zu begreifen.

Will man die Gabe in diese Tauschszenarien von Sozialen Medien hineindenken, dann ist es Mauss selbst, der für den Nexus von archaischen Gesellschaften und Gegenwart Hinweise anbietet. Im letzten Kapitel seiner Studie über die „Gabe" führt der Soziologe die stete Aktualität des Gabentauschs an:

> Ein großer Teil unserer Moral und unseres Lebens schlechthin verharrt noch immer in jener Atmosphäre der Verpflichtung und Freiheit zur Gabe. Zum Glück ist noch nicht alles ausschließlich in Begriffen des Kaufs und Verkaufs klassifiziert. Die Dinge haben neben ihrem materiellen noch einen Gefühlswert. Wir haben nicht ausschließlich eine Händlermoral. (Mauss 1975, 123)

Der Gabentausch ist für Mauss Voraussetzung für die Bildung von Gemeinschaft und die Gabe wird von ihm als „fait social total" gegen Partikularisierung, Merkantilismus und Rationalismus eingesetzt. Sie ermögliche „soziale Dienste", wie etwa Solidarität und vielleicht den wichtigsten Wert in einem Kollektiv: den der Anerkennung. Mit Gaben versichert ‚die' Allgemeinheit bzw. ‚die' informelle Gemeinschaft eines Sozialen Mediums dem Individuum ihre Anteilnahme an seiner Existenz. Die Gabe entspricht zwar einem symbolischen Transaktionswert innerhalb der Internetökonomie, zugleich jedoch ist sie soziales Zeichen der Zugehörigkeit. Sie ist Aggregat der Vergesellschaftung.

> Hier inspiriert ein komplexer Begriff alle ökonomischen Handlungen [...], und dieser Begriff ist weder der einer ausschließlich freien und kostenlosen Leistung noch des ausschließlich eigennützigen und utilitaristischen Produzierens und Austauschens. Es ist hier eine Art Hybride aufgeblüht. (Mauss 1975, 131)

Der Soziologe Alain Caillé hat die Mauss'sche Analyse des Gabentausches weiterentwickelt und vier Motive für die Gabe vorgeschlagen, die sich dichotom zueinander verhalten: (1) die Verpflichtung und (2) die Freiheit bzw. die Spontaneität; (3) das Interesse und (4) die Uneigennützigkeit bzw. das Vergnügen (vgl. 2008, 74–75). „Aus Verpflichtung

gebe ich, weil ich es muss, um zu erwidern. Aus Interesse gebe ich, um zu empfangen, damit mir gegeben wird – wenn möglich sogar mehr (*do ut des*). Aus Vergnügen gebe ich, um zu geben. Aus Spontaneität gebe ich für nichts" (Caillée 2008, 202–203). Mit dem Internet trat nun ein Massenmedium auf, das den Gabentausch aus der Eigenlogik des Mediums heraus aktualisiert. Dem Internet vorausgehende Medien, etwa die Aufzeichnungsmedien Fotografie und Kino sowie die Übertragungsmedien Telefon, Radio und Fernsehen, unterlagen entweder privaten (klein-familialen, geografisch eng begrenzten) oder zentralistischen Konditionen. Mit der Videotechnik wird Anfang der 1970er-Jahre dann ein Bewegtbild als Aufzeichnung möglich, das von Einzelnen produziert, zugleich jedoch auch von den elektronischen Netzen übertragen werden kann. Die Netzfrequenzen sind zu diesem Zeitpunkt in staatlichem oder privatwirtschaftlichem Besitz, deshalb gelingt dies nur vereinzelt. Erst die Einführung ‚des Internets' mit seiner bidirektionalen Konnektivität, die – in der heute durchaus kritisch gelesenen Vorstellung eines egalitären Web 2.0 – alle mit allen als zugleich Sender*innen und Empfänger*innen verbindet, mit seiner dezentralen Struktur, seinen Kommunikationsprotokollen und seinen Bildübertragungsmöglichkeiten schafft eine mediale Sphäre, in der für viele ein Austausch möglich ist, der persönliche Kreise aufsprengt. Mit den Plattformen steht dafür ein „Ort" bereit, an dem Menschen ihre ‚Dinge' ausstellen und verbreiten können – mögen dies nun Urlaubsfotos sein, Hass-Reden, Verschwörungstheorien, Dokumente oder eben ein selbstchoreografierter Tanz. „Das, was gegeben wird, sind nicht nur Güter, sondern auch Übel, Worte, Sprüche, Beleidigungen, Verletzungen, Tod, Verhexung, Verzauberung oder Rache. Es werden nicht nur Liebe oder Freundschaft gegeben, sondern auch Hass und Ressentiment" (Caillé 2008, 208).[17]

Erst über die Netzwerk-Infrastruktur formt sich, so könnte man meinen, der Wunsch, den privaten Milieus zu entfliehen, sich bzw. sein Video zu veröffentlichen, zu inszenieren und auszutauschen. Gleichzeitig exzediert der Wunsch nach den Bildern und Meinungen der Anderen. Die Aufforderung, die vom Medium dabei ausgeht, ist weniger die einer – in den Anfängen des Internets oft beschworenen – Befrei-

17 Zur Umkehrung der Gabe als „negative Gabe" bzw. zur „Negation der Gabe" im Sinne eines „Nehmen, Ablehnen, Einbehalten", siehe Caillé 2008, 203–205.

ung von der institutionellen Kontrolle und einer Selbstermächtigung des Einzelnen. Die Aufforderung ist vielmehr die, sich zu entäußern, sich zu deprivatisieren, in einem Außen sich zu „reformieren", zu aktivieren, teilzunehmen an einem nunmehr medial konstituierten Gabentausch – wie positiv oder negativ dieser auch codiert oder gestimmt sein mag. Viele Praktiken im Netz (etwa die DIY-Bewegung, also die Bereitstellung einer unzähligen Anzahl von How-to-Videos, Lifehacks oder Tutorials etwa auf YouTube) demonstrieren die Einlösung dieser Aufforderung. Sie könnten als Diagnose dafür gelesen werden, dass es ein Wunsch vieler ist, jene Struktur des Tauschens (von Bildern) auch als realweltliche Hilfeleistung zu übernehmen.

Im Falle der Tanzvideos sind es – so scheint es zumindest nach außen – oft Jugendliche, die sich auf TikTok mit ihren Tanz-Bild-Körpern ‚in Vergesellschaftung einüben', meist sogar abseits der fragwürdigen Domäne der Influencer*innen, die sich wiederum größtenteils der Selbstvermarktung und einer Konsumideologie anzudienen scheinen. Es handelt sich dabei potenziell um eine Altersgruppe, die selber noch über keine oder wenig finanzielle Ressourcen verfügt, die ihre Handlungen in vielen Fällen auch jenseits der ökonomischen Leitkriterien von Kauf, Eigentum und Geldbeziehungen ausrichten kann. Vielleicht sind dies Jugendliche, die im Kontext von Selbstverunsicherung nach Selbstausdruck suchen bzw. mit ihrem Körper Versuche unternehmen. Vielleicht sind es Jugendliche, die mit ihren Videos an den stereotypen Bildzirkulationen Kritik üben wollen und dafür sogar mit den Verteilungsprozessen der Algorithmen in ihrem Körper-Sein kalkulieren. Das Hochkantformat der Kamera jedenfalls begünstigt Derartiges. Mit Mauss könnte man behaupten, dass es sich um junge Menschen handelt, die sich in einer Lebenslage der „Kraft der Dinge" zuwenden, eine magische Gegenwart leben, die an einer von ihnen mitgestalteten Gemeinschaft teilhaben wollen und dafür verschiedene Prozesse der Mimesis, des Teilens, des Austausches ausprobieren. Sie folgen dem „Prinzip unseres Lebens [...]: aus sich herausgehen, Gaben geben, freiwillig und obligatorisch; darin liegt keinerlei Gefahr eines Irrtums" (Mauss 1975, 129). Ein jedes Geben und Erwidern der Gabe passiert dabei, sagt Mauss, zugleich freiwillig und verpflichtend, generös und zwanghaft. Die Plattformen induzieren die Teilnahme mit dem Versprechen der Ausbildung einer Gemeinschaft, eines stets erweiter-

ten Freundschaftskreises (und provozieren damit gegebenenfalls den Neid von Nicht-Nutzer*innen).

> Clans, Altersgruppen und Geschlechter befinden sich – aufgrund der zahlreichen Beziehungen, die sich aus ihren Kontakten miteinander ergeben – in einem Zustand beständiger wirtschaftlicher Erregung, die selbst recht wenig Materialistisches an sich hat; sie ist viel weniger prosaisch als unser Kauf und Verkauf, als unsere Arbeitsverhältnisse oder Börsenspekulationen. (Mauss 1975, 131)

Der Gabentausch in den Sozialen Medien hat wie jeder andere Tausch jedenfalls zwei Seiten. Diese lassen sich unterscheiden in die *instituierende Gabe* und die *instituierte Gabe* (vgl. Caillé 2008, 180). Als Voraussetzung für einen jeden Tausch auf TikTok sind dabei mindestens zwei technische Systeme und die Institution TikTok selbst anzusehen: Da ist zum einen die verwendete Kamera des Smartphones, zum anderen die Übertragungsarchitektur des Internets. Für beide steht das Symbol TikTok. Ist die App auf dem Smartphone installiert und aktiviere ich sie, dann trete ich in die Verfügung der Kamera und des Netzes, werde ich Teil der *instituierenden Gabe* ‚TikTok' im Sinne eines medialen Vergesellschaftungsprozesses. Diese erste Gabe realisiert die Verbindung zu den alliierten User*innen. TikTok und andere Social Media-Plattformen „tragen die Allianz, dienen in erster Linie der Verbindung, ihre symbolische Dimension gewinnt Oberhand über ihre funktionale oder ihre Gebrauchsdimension" (Caillé 2008, 180). Die Ausführungen von Caillé und Mauss zur Gabe lassen sich, so scheint mir, in überraschend passender Weise auf das Internet übertragen, auch wenn ich nicht behaupten möchte, deren Begriff wäre in der Lage, die Funktionsprinzipien des Internets umfassend zu beschreiben. Jedenfalls aber erzeugt der symbolische Akt, der mit der Verwendung der App einhergeht, potenziell ein Bündnis unter den Angeschlossenen, Empfänger*innen wie Produzent*innen, er symbolisiert die Vergesellschaftung und zeigt sich auch an dem eigenartigen Text- und Zeichengemenge, das neben den Videos angelegt ist und etwa Kommentare der Follower*innen enthält, Hashtags oder Videobeschreibungen. Die Videos selbst sind die innerhalb des Regimes *instituierten Gaben*, die gegeben, genommen und erwidert werden. Im Gabentausch, wie er sich im Netz zeigt, lässt sich von diesem doppelten Bündnis ausgehen: vom die Aufzeichnung und die Übertragung und damit das Soziale ermöglichende und symbolisierende, instituierende Band der Plattform

und seiner je individuellen Verwirklichung in den einzelnen, instituierten Videos und ihren tanzenden Körpern.

renegade dance

Welche Kraft wohnt den ausgetauschten Dingen, also den Bildern der tanzenden Körper, inne? Der *renegade dance* ist ein einzeln – auch zu zweit oder mehreren – ausgeführtes Körperspiel, eine bewegte Miniatur fröhlicher ‚Kampfkunst'. Die einzelnen Körperbewegungen wirken kraftvoll, zeichenhaft, expressiv, beinahe burlesk. Der Tanz erscheint als ein Ausdruck, der sich demonstrativ, selbstbestimmt eine öffentliche Präsenz erkämpft, der anzeigt, dass über eine komplexe und schnelle Abfolge einer mit Händen, Armen, einzelnen Körperteilen inszenierten Bewegungsgestalt, ein vitalistischer Abdruck eines Willens zur Selbstbildung sich zu manifestieren vermag. In diesen Bildern vermittelt sich, dass in seiner abgebildeten, im Netz verteilten Bild-Form der einzelne Körper mehr und anders ist, als der Außenblick zu wissen vermag, dass also die Körper sich auch darauf verstehen, sich anders zu artikulieren, als mit den angelernten, erwarteten Körpertechniken einer bestimmten Kultur. Auch die Kürze des Tanzes, vom System festgelegt, ist wesentlich: Es ist Tanzen in ein Fragment hinein. Es gibt schlicht kein Verlangen nach langen Ausführungen, gerade die über die Schnelligkeit bedingte Verdichtung einer 20-sekündigen Choreografie lässt eine kinetische Tanzskulptur, einen kinetischen Bildkörper entstehen, der als ein solcher potenziell leicht imitierbar, wiederholbar ist, ein Lustgewinn folgt schnell. Zudem wird das einzelne Video vom System unhinterfragt geloopt, beginnt also automatisch wieder am Anfang, was in der Wiederholung der Miniatur eine künstliche Ausdehnung ermöglicht, die der Zwiesprache, die Körper und Technik führen, wiederum entspricht.

Auch in den korporeal verfaßten Tanzvideos befindet sich die Videokamera des Smartphones in großer Nähe zum Körper, der ihr diesmal frontal zugewandt ist. Der Körper sieht sich wie in einem Spiegel, interagiert mit diesem seinem Bild. Eine jede Bewegung, eine jede Haltung wird in der Selbstkorrektur und -vergewisserung ermöglichenden Verdoppelung im Spiegelbild aufgezeichnet. Es gibt kein Drittes, nur die Twins – die beiden identischen, miteinander korrespondierenden Körper. Körper-Akt und Bild-Akt falten sich ineinander.

Die Magie der Dinge als Voraussetzung des Gabentauschs findet sich in jenem Prozess, in welchem der einzelne Körper versucht, sich in die vorgetanzte, gelebte Gestalt des übertragenen *renegade dance* hinein zu denken, sie nachzuahmen, sie im Selbstbild zu verkörpern, in diesem Vollzug und in der Weitergabe an die anderen Nutzer*innen die eigene *Hingabe* zu finden. Iris Därmann spricht von einer doppelten Bewegung im Gebrauch der Dinge, hier also eine Tanzfigur oder Tanz-Figuration als Bild. Es gälte, zusätzlich zum Gebrauch der Dinge durch die Menschen, auch „den Gebrauch der Menschen durch die Dinge" wahrzunehmen (2010, 21). Denn der Tanz, als jenes körperlich-symbolische Ding und als Gabe, enthält (all) diejenigen, die den Tanz vortanzen, die Vor-Bild sind. Er überträgt sich im Prozess der Mimesis auf denjenigen oder diejenigen, die die Tanzfigur sich anzueignen versuchen. „In der Gabe sind Person und Sache koextensiv. Kraft der Gabe wird die Person [...] eine affektiv besetzte Sache" (Därmann 2010, 21). Mauss spricht von einem Prozess der Vermischung im Gaben-Akt: „Man mischt die Seelen unter die Dinge; man mischt die Dinge unter die Seelen. Man mischt die Leben ineinander und so verlassen die miteinander vermischten Personen und Sachen ihre jeweilige Sphäre" (1975, 39). Auf diese Weise wird der Gabentausch für die an ihm Beteiligten zu einem sozialen Band.

Das, was uns die Gesellschaft und ihr ökonomisches Diktat jeden Tag von Neuem aufzwingt, die Trennung von Person und Sache, von Ich und Dingen, in einem selbstprofilierenden, unterwerfenden Neoliberalismus, wird also über die Gabe irrelevant, denn nun wird der Einzelne mit der Sache, also dem Tanz und dem Bild des Tanzes, vereint. „Mit der Gabe gibt der Geber nicht nur sich selbst, verleiht er der Sache nicht nur seine Persönlichkeit; er wird mit der gegebenen Sache zugleich auch seinerseits versachlicht, wird selbst zur gegebenen Sache, ja er ist nichts anderes als seine Sache" (Caillé 2008, 166).

Die Abtrünnigen

Ob die eigene Choreografie dann „kreativ" von Millionen erweitert wird, ist nicht maßgeblich. Im Akt des Tausches passiert eine Entdeckung bestimmter Potenzialitäten des Selbstausdrucks. Nicht die Originalität der eigenen Bewegungen und der eigenen Gabe zählt, sondern das Gewahrwerden des Gebrauchs einer Leiblichkeit, die *dynamis*

offenbart. Eine Kraft, die für kurze Zeit einen kinetischen Mikrokosmos zu bewohnen ermöglicht, der sich von allen anderen in der je eigenen Umwelt differenziert. Dabei kann eine neue Beziehung zu jenen entstehen, die gleichermaßen die Gabe ‚für sich entdecken' – abseits aller disziplinären Auflagen der Familie, der Schule, der Gesellschaft. Es geht dabei dann doch in gewisser Weise um die ‚Uneigennützigkeit' in der Handhabe des Mediums. Die Entdeckung der Potenziale des eigenen Körpers wird stets mitangeleitet, verstärkt von dem zweiten Akt, dem der Übertragung. Die Tatsache, dass nicht für sich alleine getanzt wird, sondern der Wunsch stets mitbestimmend ist, sich zu teilen, führt in die Frage nach der ontologischen (Mit-)Teilungsbestimmung des Internets ein. Was teilt sich mit? Folgt man Mauss, dann teilt sich die Kraft der Dinge mit, die wiederum zu einer Gegengabe führt. Andere entdecken diese Kraft für sich und teilen sie mit. Das Netz provoziert das Zusammenkommen und den Austausch, trotz der Aufrechterhaltung der räumlichen Distanz. Der Gabentausch folgt einer *actio in distans*. Und diese bewirkt, dass in Sozialen Medien schnell Wahlverwandtschaften passieren und die Einzelnen „einander doch fremd" bleiben (Mauss 1975, 70). Das „living apart together" (Därmann 2010, 93), das die Gabe bewirkt, mag als zutreffende Beschreibungen für viele Prozesse im Internet gelten.

Im Gabenereignis sind also „soziale, kulturelle, ökonomische, moralische, rechtliche, symbolische, zeitliche und sachliche Aspekte gleichermaßen von Bedeutung" (Miklautz 2010, 185). Auf unseren Fall bezogen meint das die sozialen Beziehungen der möglicherweise weit entfernt voneinander lebenden Akteur*innen, aber auch das ökonomische Kalkül der Plattform, die subkulturelle Rahmung, die symbolische Bedeutung von Freundschaft, und die Eigenart einer bestimmten Tanzfigur bzw. -figuration. Ein jedes geteilte Bild evoziert eine vielstimmige Bindung, eine „Seelen-Bindung", eine Gruppenidentität unter den Follower*innen. Denn das Bild selber hat ja eine „Seele", in ihm wird der eigene tanzende Körper aufbewahrt, ihm wird also vertraut, dass es diesen Körper als einen sich suchenden und in kleinen Choreografien sich artikulierenden Körper demonstrativ zeigt. Ein Bild von sich weitergeben heißt, in okkasionellen Situationen „etwas von sich selbst geben" (Mauss 1975, 26), eine Art Ritualexistenz im Massenmedium TikTok fortsetzen.

Das in einem politischen Sinn Gemeinsame vieler vergleichbarer Tänze auf TikTok und anderen Plattformen ist möglicherweise das – hier eher zufällig – verwendete Wort *renegade* für die Benennung des Tanzes durch Jalaiah Harmon.[18] Renegat*innen wollen sie sein, also „Abtrünnige", die sich von einer bestimmten Konvention loslösen, einer Vorschrift, einem Gesetz oder schlicht einem Habitus, einer Körpertechnik. Die Lust an einer gestischen Rebellion, das mit dem Körper, den Armen und Beinen inszenierte Abwehren, das demonstrative Von-Sich-Weisen, diese fröhliche Kampfkunst „Abtrünniger" findet sich in ironischen Faltungen im *renegade dance* und seinen Nachfolgern wieder. Oder in den Worten einiger Nutzer*innen gesagt:

@nikki.live.3538

> „Notice how Jalaiah literally flows through the dance with ease and hits every step with energy and power, yet this crusty-colonizing bitch can't even keep up, yeah internet tell me who made the dance again?"

@youbu100shelly

> „If only we stood up for each other like this and went on strike to make a difference. This is why they want to keep us segregated to stop the power we have as a unit."[19]

Fazit: Vernetzte Gaben

In den beiden hier theoretisch eingerahmten Fällen lässt sich der Bildertausch als „fait social total" mit zwei je verschiedenen Ausdrucks-

---

18 Als Jalaiah Harmon den Song *Lottery (Renegate)* von K-Camp als rhythmischen Hintergrund nutzt und *renegade* titelgebend für den Tanz einsetzt, dient das Wort als „a reference to the song's intro, which features the tag of the track's producer Reazy Renegade" (siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/K_Camp (Zugriff: 23.08.2023)). Es geht dabei um die erste Zeile des Songs und die einzige, in der das Wort selbst fällt. Diese lautet so: „Wait, (Renegade), go, go, go, go" (siehe: https://www.youtube.com/watch?v=dVfzYoriPgc (Zugriff: 23.08.2023)). Ob nun die Titelwahl als Beliebigkeit ausgelegt werden kann, sei dahingestellt. Jedenfalls ist das offizielle Video von K-Camp in jeder Hinsicht (inklusive Choreografie) Clipästhetischer Durchschnitt. Der von Harmon benutzte Anfang des Tracks und vor allem das Wort *renegade* hingegen gewinnen in der Aneignung und in ihrer Choreografie ein Vielfaches an Aussage.

19 Kommentare auf der TikTok-Seite von Jalaiah Harman zu der in FN 16 zitierten Version des Videos.

und Handlungsformen begreifen, wobei das Gemeinsame die korporeale Sichtbarkeit bzw. Medialiät ist, die die Akteur*innen miteinander in Beziehung setzt, und eine je singuläre Form der Gabe darstellt. Die Differenz liegt jedoch darin, dass in einem Fall Verkörperung als mediale Befreiungsbewegung fungiert und im anderen als ein gefährliches – tödliches – Ausliefern an die institutionelle Macht. Im Fall der Tötung von Adam Toledo ist es die von einer Institution festgelegte Beziehung des Körpers eines Polizisten mit einer an diesem fixierten Kamera und ihrer automatisierten Bildproduktion. In der Veröffentlichung des Videos werden dann alle, die das Video online sehen, zu einem bzw. einer Co-Akteur*in des Einsatzes. Die Körper der Betrachter*innen werden mit den korporealen Bildern konfrontiert, sie setzen sich in ihnen fest und schaffen Zugänge zu einer bisher verdeckten, gewaltvollen Wirklichkeit. Das Teilen der Bilder – die mediale Gabe – kreiert eine Öffentlichkeit, die – auch – auf der Grundlage dieses Bildertausches möglicherweise einen ‚neuen Strukturwandel' dieser Öffentlichkeit mithervorbringt. Der zweite Fall, das ‚abtrünnige' Tanzen und seine Veröffentlichung auf TikTok verweist zunächst auf eine singuläre Aneignung der Bilder zugunsten neuer körperlicher Erfahrungen. Die mediale Korporealität eines tanzenden Körpers erschafft dann eine Gabe, in der sich Materiell-Körperliches mit Symbolischem und Sozialem ineinander wechselseitig vermitteln. Hier ist es die ins Bild übertragene Individualität der Tänzerin, die die vernetzte Videogabe mit einer *Haecceitas* auszeichnet, und eine Aufforderung an alle, die das Video sehen, enthält, ihre je eigene Individuation im (Nach)Tanzen zu entwerfen.

Mein Versuch, den Bildertausch im Internet dabei auch als mit einer korporealen Gegenwart geformte Gabe-Modalität zu verstehen, muss einwilligen, dass sich in der sozialen Praxis weder ‚reiner Tausch' noch ‚reine Gabe' je ereignen – ökonomische und politische Tauschverhältnisse sind ebenso durchzogen von gabenförmigen Anteilen wie umgekehrt Gaben von kommerziellen und ökonomischen Verwertungen, von politischen Prekarisierungen und ästhetischen Interessen beeinflusst sind (vgl. Miklautz 2010). Jedoch lassen sich viele Prozesse in den Bildkanälen nicht ohne eine genaue Beobachtung und Beachtung der jeweiligen Gabenpraxis verstehen, stets vorausgesetzt, dass Gaben eine vielversprechende Antwort in sozialer Hinsicht anbieten – in Form von Anerkennung, Verbindlichkeit und Zusammenleben.

Literaturverzeichnis

Alaimo, Stacy. „Trans-Corporeality". *The Posthuman Glossary*. Hrsg. Rosi Braidotti und Maria Hlavajova. London: Bloomsbury Academic, 2018. 435–437.

Augustinus. *Confessiones/Bekenntnisse*. Stuttgart: Reclam, 2009.

Barbrook, Richard. „The Hi-Tech Gift Economy". *First Monday Special Issue* 3 (2005). https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/631/552 (Zugriff: 05.10.2022).

Bennett, Jane. *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*. Berlin: Matthes & Seitz, 2020.

Caillée, Alain. *Anthropologie der Gabe.* Frankfurt/Main: Campus, 2008.

Canetti, Elias. *Masse und Macht*. Frankfurt/Main: Fischer, 1980.

Cross, Richard: „Medieval Theories of Haecceity". *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2022 [2003]). https://plato.stanford.edu/entries/medieval-haecceity/ (Zugriff: 05.10.2022).

Därmann, Iris. *Theorie der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2010.

Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.

Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/Main: Fischer, 1998.

Lehmann, Lena. „Die Erprobung von Bodycams bei der Polizei. Unterschiede in den Vereinigten Staaten, Österreich und Deutschland". *SIAK-Journal – Zeitschrift für Polizeiwissenschaft und polizeiliche Praxis* 2 (2017): 28–38.

Mauss, Marcel. „Die Gabe". *Soziologie und Anthropologie Band II*. München: Ullstein, 1975 (zuerst frz.: „Essai sur le don", *L´Année Sociologique*, Bd. 1, 1923–1924).

Miklautz, Elfie. *Geschenkt. Tausch gegen Gabe – Eine Kritik der symbolischen Ökonomie.* München: Fink, 2010.

The New York Times. *How George Floyd Was Killed in Police Custody | Visual Investigations* (2020). https://www.youtube.com/watch?v=vksEJR9EPQ8&bpctr=1595486157 (Zugriff: 05.10.2022).

Peters, Kathrin und Andrea Seier. „Private Dancers". *Nach dem Film* (2003). https://www.nachdemfilm.de/issues/text/private-dancers (Zugriff: 05.10.2022).

Ries, Marc. „Film and Video". *Video Theories: A Transdisciplinary Reader*. Bloomsbury Academic. Hrsg. Dieter Daniels und Jan Thoben. New York/London/Dublin, 2022. 155–165.

Ries, Marc. „Massenmedium und Medienmassen. Topologische Überlegungen zum Fernsehen". *Masse Mensch. Das ‚Wir' – sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert.* Hrsg. Andrea Jäger, Gerd Antos und Malcolm H. Dunn. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2006. 189–198.

Ries, Marc. „Vorletzte Bilder“. *Film und Gesellschaft. Denken mit Siegfried Kracauer*. Hrsg. Bernhard Groß, Vrääth Öhner und Drehli Robnik. Wien: Turia + Kant, 2018. 132–142.

Ries, Marc. „‚Zeigt mir, wen ich begehren soll.‘ Begegnung und Internet“. *DATING.21. Liebesorganisation und Verabredungskulturen.* Hrsg. Hildegard Frauneder, Marc Ries und Karin Mairitsch. Bielefeld: Transcript, 2007. 11–24.

van der Vossen, Bas. „Libertarianism“. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2019). https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/libertarianism/ (Zugriff: 05.10.2022).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Videostill aus COPA Chicago. Log # 2021-1112 BWC 1 (2021). https://vimeo.com/536331629 (Zugriff: 23.08.2023).