

VideoEssay

Bricolagen des Bilder-Denkens

JOHANNES BINOTTO

Unter dem Sammelbegriff ›Videoessay‹ versteht man digitale Videos von begrenzter Länge, die etwa einen Spielfilm analysieren, indem Ausschnitte aus diesem entnommen, neu montiert und kommentiert werden. Was einst in Form von schriftlichen, allenfalls mit Standbildern illustrierten filmanalytischen Texten erfolgte, macht der Videoessay somit im selben Format wie sein Untersuchungsgegenstand – er denkt in audiovisueller Form über Audiovisuelles nach. Manche Videoessays haben die Form eines klassischen Vortrags, der mit Bewegtbildern illustriert wird, andere bestehen in einer ganz ohne expliziten Kommentar auskommenden Kompilation von Ausschnitten (ein sogenannter ›Supercut‹), während wieder andere ihr Ausgangsmaterial experimentell destruieren und verfremden. Videoessays zirkulieren auf Streamingplattformen wie *You-Tube* und *Vimeo*, man findet sie als Beigaben auf cinephilen DVD- und *Blu-Ray*-Editionen, unterdessen aber immer mehr auch auf Filmfestivals, als Bestandteil wissenschaftlicher Vorträge oder im Klassenzimmer – und auch seine möglichen Untersuchungsobjekte stammen längst nicht mehr nur aus dem Kino. Wurden bei ihrem Aufkommen in den 2000ern Videoessays vor allem im Kontext der Filmkritik und Filmanalyse wahrgenommen, beschäftigen sich Videoessays mittlerweile mit medialer visueller Kultur *per se* – wie etwa ein Blick auf die neueste, vom britischen Filmmagazin *Sight and Sound* organisierte Umfrage nach den besten Videoessays des Jahres 2023 eindrücklich zeigt.¹

In Bildern denken

Gemein ist diesen ganz unterschiedlichen Videoessays somit weniger ein bestimmter thematischer Inhalt, als vielmehr jenes grundlegende Verfahren audiovisuelles Material nicht mehr nur als Objekt oder Illustration eines Arguments zu verstehen, sondern dieses Material selbst argumentativ werden zu lassen. Oder anders und im Sinne dieser Anthologie formuliert: In

den Bildsituationen des Videoessays repräsentieren die Bilder nicht bloß einen Denkvorgang, sie sind selbst dieser Denkvorgang. Damit ist etwa gemeint, dass nicht oder zumindest nicht nur fertige Argumentationen, wie man sie beispielsweise bereits in einem schriftlichen Text formuliert hat, ans Arbeitsmaterial herangetragen werden, um diese dann audiovisuell umzusetzen, sondern dass sich bei der konkreten Arbeit mit den Bildern selber neue Erkenntnisse und Fragestellungen ergeben: Man wollte vielleicht etwas Bestimmtes mit Bildern belegen, aber bei deren Kombination stößt man unversehens auf etwas, woran man gar nicht gedacht hatte, was man gar nicht wissen konnte, bevor man mit dem Material zu hantieren anfing. Die Bilder scheinen selbst tätig zu werden und gegen und mit uns zu denken. Und statt diesen Eigensinn der Bilder (vgl. Schiesser 2004) zu kaschieren, können Videoessays diesen gerade provozieren, betonen und gleichsam in Aktion dokumentieren.

Dass indes Videoessays überhaupt erst entstehen können, hängt insbesondere daran, dass sich Produktionsbedingungen demokratisieren: Gewiss existieren für die oben skizzierte Ambition des Videoessays, ein Denken in filmischer Form zu sein, bereits eine lange Reihe an Vorbildern, wie etwa die Essayfilme von Maya Deren, Chris Marker, Jean-Luc Godard oder Agnès Varda oder die filmvermittelnden Fernseh- und Videoarbeiten von Alexander Kluge, Harun Farocki oder Hartmut Bitomsky. Doch deren Arbeiten waren noch davon abhängig, dass sie als professionelle Filmschaffende überhaupt erst Zugriff auf die benötigten technischen Apparate wie Filmkameras und Schneidepulte und Zugang zu den Archiven der Cinematheken und Fernsehanstalten hatten. Demgegenüber ist der Videoessay solchen Einschränkungen nicht mehr länger unterworfen. Im Zuge der Digitalisierung stehen die nötigen filmischen Mittel unterdessen auch einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung: Unsere Smartphones sind zugleich auch ganze Filmstudios, inklusive hochauflösender Kamera und Schnittprogramm, und was wir auf unseren Displays betrachten, lässt sich mittels Screen-Recording auch speichern und aneignen. Zudem liefern Streamingplattformen nicht nur Archivmaterial, das verwendet werden kann, sondern dienen ihrerseits als Vorführ- und Verbreitungskanäle für die so entstehenden Videoessays – unbehindert von einstigen Gatekeepern wie Produktionsfirmen, Fernsehredaktionen oder Festivalkuratorien. Wir alle können Videoessays machen, jetzt in diesem Moment, nach unseren ganz eigenen Vorstellungen und mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln.

Ich möchte mich im Folgenden dann auch nicht an einer präskriptiven Definition des Videoessays versuchen, noch will ich eine Anleitung geben, wie Videoessays zu machen seien. Nicht nur wäre das angesichts der aktuell sich explosionsartig diversifizierenden Produktion notwendigerweise zum Scheitern verurteilt. Vor allem widerspräche es dem, was ich als wohl interessantesten Aspekt an Videoessays verstehe, nämlich sich gerade nicht an vormals geltende Format-, Genre- und Disziplingrenzen zu halten, sondern diese laufend zu überschreiten und neu miteinander zu kombinieren. Ich möchte also stattdessen gerade diese Widerständigkeit

des Videoessays gegenüber einhegenden Definitionen betonen, um so die Potentialitäten des Videoessays als ein in Bildern verfahrenendes Denken zu skizzieren und anhand zweier eigener Videoessays und deren Verfahren konkret erläutern.

Basteln als Erweiterung

Das zentrale Konzept für eine solche Ausfaltung der Potentialitäten des Videoessays als produktiver Bildsituation ist für mich das der *Bricolage*. Die *Bricolage*, verstanden als Bastelei, bringt dabei bereits treffend die Situation auf den Punkt, in der wir uns dank der neuen Zugänglichkeit von ›Bildmaschinen‹ befinden: Wir haben uns mit unseren persönlichen digitalen Geräten, mit unseren Computern, Tablets und Smartphones auch Bildgeneratoren und Vorführapparate zugelegt, ohne für deren Verwendung eigens ausgebildet zu sein. Wir alle machen Videos, obwohl die wenigsten von uns über eine Filmbildung verfügen. Ob fürs eigene Album oder für *Tiktok* oder *Instagram*, wir kreieren, wir kadrieren und montieren, wir archivieren, kompilieren und kuratieren. Wir basteln die ganze Zeit mit Bildern.

Der Videoessay ist zugleich Produkt wie Reflexion dieser neuen Zugänglichkeit von Produktionsmitteln. Dabei kann der amateurhafte, bastelnde Zugang hier besonders offensichtlich werden; dann etwa, wenn einzelne Videoessayist:innen mit ihren begrenzten Mitteln einen mit großem Budget und unter hochgradig professionalisierten Produktionsbedingungen entstandenen Hollywoodfilm auseinandernehmen. Filmfans basteln so mittels Videoessays an den von ihnen verehrten Filmen, indem sie diese umschneiden, neu arrangieren und mit Paratexten versehen.

Noch fundamentaler aber ist der Videoessay eine Bastelei in dem Sinne, dass er seine Macher:innen immer wieder dazu bringt, sich in einem Format zu versuchen, dessen Regeln man nicht beherrscht, nicht beherrschen kann, weil diese noch gar nicht festgeschrieben sind. Aber auch, weil der Videoessay als hybrides, zugleich wissenschaftliches und künstlerisches Format uns laufend dazu zwingt, den Bereich der eigenen Expertise zu verlassen: Als Medienwissenschaftler bin ich darin geübt, meinen Gegenstand gleichsam ›von außen‹ zu analysieren. Solche Trennungen zwischen Produktion und Rezeption, die wir gewöhnlich in unseren analytischen Untersuchungen aufrechterhalten, lässt der Videoessay indes gerade nicht mehr zu. Vielmehr macht der Videoessay mich unweigerlich selbst zum Filmemacher. In der jungen Form des Videoessays sind auch alte Wissenschaftsprofis nur wieder bastelnde Amateure. Und eben darin wäre denn auch einer der Gründe zu sehen, warum der Videoessay als wissenschaftliche Forschungsmethode innerhalb des akademischen Kontexts und bei aller ihm entgegengebrachten Faszination laufend auch auf Widerstände stößt: Der Videoessay beraubt uns jener Sicherheit akademischer Expertise, auf die wir uns sonst stützen. So nehme ich beispielsweise oft wahr, dass Videoessays zwar gerne im Hochschulunterricht verwendet

werden, Studierenden vermehrt auch die Möglichkeit gegeben wird, Videoessays als Leistungsnachweise zu produzieren, die jeweiligen Dozierenden sich dabei aber nur selten selbst in dem Format versuchen mögen. Stattdessen werden für Inputs zum Erstellen von Videoessays gerne Personen außerhalb der Akademie hinzugezogen und damit die Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst, die der Videoessay eigentlich aufzubrechen versucht, gerade wieder bestätigt. Zu groß scheint manchen offenbar das Risiko, die eigene wissenschaftliche Autorität einzubüßen, wenn man beim Basteln erwischt wird.

Dabei eröffnet doch gerade die Bastelei einen Möglichkeitsraum, der die Grenzen des bereits etablierten Wissens sprengt und ausdehnt. So jedenfalls hat bereits Claude Lévi-Strauss die Bricolage stark gemacht als Praxis eines erweiternden, wilden Denkens außerhalb bereits fixierter Pfade und vorgegebener Zweckbestimmungen:

»Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant und beschafft werden müssten: die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen. [...] Jedes Element stellt eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen dar; sie sind Werkzeuge, aber verwendbar für beliebige Arbeiten innerhalb eines Typus.« (Lévi-Strauss 1968: 30f.)

Statt die Verwendungszwecke von Werkzeugen und Materialien als bereits definiert hinzunehmen, erfindet die Bastelei gemäß Lévi-Strauss neue Weisen ihrer Handhabung und Interaktion. Die Bastelei schafft Neues, indem sie bereits vorhandene heterogene Elemente in ungewohnte, produktive Beziehungen zueinander setzt. Das könnte auch als gute Beschreibung von Videoessays taugen. Auch diese arbeiten jeweils mit dem, was bereits »zur Hand ist«: mit existierendem Film- und Bildmaterial, mit vorhandenen Texten und mit den Werkzeugen, die die eigenen Geräte bieten. Durch das Konstellieren dieser bereits vorhandenen Elemente entsteht indes etwas, was in keinem der beteiligten Elemente selbst schon enthalten war: Indem ich für einen Videoessay etwa Ausschnitte aus einem gegebenen Film neu arrangiere, kann ich dadurch etwas sichtbar werden lassen, was im ursprünglichen Film gar nicht zu sehen war. Weder musste ich dazu selbst neues Filmmaterial drehen noch neue Geräte konstruieren, son-

dem vielmehr ausprobieren, wozu das vorgefundene Material, wozu die existierenden Geräte auch noch dienen könnten.

Wie solch eine Bricolage des Videoessays konkret aussehen könnte, soll im Folgenden anhand zweier eigener Videoessays aufgezeigt werden, zwei Videoessays, die auf ihre je eigene Art mit vorhandenem Material und existierenden Geräten arbeiten, davon aber jeweils ungewöhnlichen Gebrauch machen und sie in neue Beziehungen setzen.

Practices of Viewing: Screenshot

Screenshot ist das vierte Video in meiner zwischen 2021 bis 2023 entstandenen Videoessay-Serie *Practices of Viewing*, die sich heutigen Sehgewohnheiten und -techniken von Filmen widmet und sich dabei fragt, in welchem Verhältnis unsere neuen Sehpraktiken zur Mediengeschichte des Films stehen. Und die Videoessays dieser Serie fragen auch, welche philosophischen, phänomenologischen Implikationen mit diesen neuen Sehpraktiken einhergehen und wie sie unsere Wahrnehmung und unsere Körper umgestalten. Dabei konzentriert sich jedes Video auf eine bestimmte, neuartige Praxis des Filmkonsums, wie etwa die Möglichkeit, dass wir Filme vorspulen oder pausieren oder einzelne ihrer Szenen wiederholen können. Es werden aber auch Phänomene untersucht, die wir wohl nicht sogleich als filmische Sehpraxis anerkennen würden, wie etwa die des Schlafens im Kino oder des Bilderverzichts zugunsten bloßer Bildbeschreibungen.



Abb. 1

Der hier zur Diskussion stehende Videoessay beschäftigt sich, wie es der Titel bereits ankündigt, mit der Praxis des Screenshot-machens, also der Möglichkeit auf unseren Computern oder Mobilgeräten per Tastenkombination einen Schnappschuss der Bildschirmoberfläche zu erstellen (Abb. 1). Tatsächlich ist der Screenshot eine absolut alltägliche Geste geworden, die sich bei weitem nicht nur auf unseren Umgang mit Bewegtbildern beschränkt, sondern längst zu einer der grundlegenden Kulturtechniken des digitalen Zeitalters zählt. Indes, wie Paul

Frosh in seiner *Poetics of Digital Media* argumentiert, ist der Screenshot trotz seiner Allgegenwart ein merkwürdig unterreflektiertes Phänomen geblieben:

»Unlike selfies [...] screenshots are largely neglected in public debate and scholarly research, despite the fact that they are everywhere put to work. Utterly ubiquitous as a method of quoting from digital media, usually within digital media, the screenshot continually escapes our attention as a distinctive cultural practice, a representational form that draws upon and promotes a particular set of epistemological and ontological assumptions. [...] we almost exclusively look through screenshots to focus on what they depict, and almost never look at them to foreground how they operate« (Frosh 2019: 62)

Als eine *method of quoting* setzt der Screenshot frühere Kulturtechniken des Zitierens und Annotierens fort, wie ich zu Beginn des Videoessays im Verweis auf die Praxis des Anstreichens in Büchern andeute. Zugleich aber steht der Screenshot, insbesondere dann, wenn er aus einem Film ein Standbild macht, in einem noch komplexeren Verhältnis zum Ausgangstext als etwa ein wörtliches Zitat aus einem Buch, findet hier doch ein Medienwechsel statt: So vermittelt ein Screenshot ja eben nicht, was eigentlich mediale Grundeigenschaft des Ausgangsmaterials wäre, nämlich bewegt zu sein. Statt *moving images* zeigt der Screenshot immer nur ein Stand-Bild. Und doch ist dieses Standbild, obwohl unbewegt und somit grundverschieden vom Film, aus dem es entnommen wurde, zugleich integraler Bestandteil eben dieses Films. Es ist somit auch nicht zu verwechseln mit den sogenannten *Publicity Stills* eines Films, jenen Webefotografien, die während oder nach dem Dreh am Set aufgenommen werden, um dann für Kino-Aushänge, Werbeplakate und Print-Publikationen verwendet zu werden. Denn während diese Werbebilder nie aus exakt demselben Winkel fotografiert werden wie demjenigen der Filmkamera und somit notwendigerweise immer vom tatsächlichen Film abweichen, zeigen uns die Screenshots die tatsächlichen einzelnen Kader, aus denen ein Film gebaut ist. Doch während die Set-Fotografien als Bilder konzipiert und verwendet werden, die – im übertragenen und buchstäblichen Sinne – für sich stehen, ist die Verwendung einzelner Kader aus einem Filmstreifen eigentlich ein Verstoß und gerade nicht vorgesehen. Schließlich setzt die Illusion des bewegten Bildes ja gerade voraus, dass man das einzelne Kader eines Films nicht als solches sieht, sondern dass dieses sich auflöst in der raschen Abfolge von einem Kader zum nächsten. Mittels Screenshots brechen wir also gleichsam aus dem Fluss der Bilder einzelne Stücke heraus und machen sichtbar, was normalerweise unterhalb unserer Wahrnehmungsschwelle verborgen bleiben soll.

So, wie bei Lévi-Strauss die Bastelnden »Überreste«, »Abfälle und Bruchstücke« als ihr Arbeitsmaterial verwenden, wären somit auch die Screenshots als Bruchstücke und Überreste

des Films zu verstehen. Und aus eben diesen Bruchstücken versucht mein Videoessay nun sein Argument zu basteln.

Dabei hat mich zum einen interessiert, wie sich in dieser Faszination für diese Screenshot-Bruchstücke unser eigenes Begehren zeigt, der Filme habhaft zu werden, sie buchstäblich festhalten zu können. Zugleich aber entstand im Verlauf der Arbeit an diesem Videoessay auch die Idee, ob sich nicht diese Bruchstücke aus vorhandenen Filmen selbst wieder zusammenfügen ließen, indes nicht zum ursprünglichen, sondern zu einem neuen, einzig aus heterogenen Überresten bestehenden Film. Mit dem kleinen Collage- oder besser Bricolage-Film, mit dem ich meinen Videoessay abschließe, agiere ich diese Idee aus.

Was mich an der so entstandenen Bricolage nach wie vor fasziniert, ist, wie fundamental anders deren tatsächliches Erleben im Vergleich zu meinen vorgängigen Überlegungen ist. So bin ich beispielsweise betroffen, wie intim sich diese Bilderfolge für mich anfühlt, viel entblößender, als ich je etwas von mir öffentlich preisgeben würde. Und zugleich ist die Bilderfolge doch merkwürdig abstrakt, rätselhaft und lässt keine direkten Schlüsse zu, in welcher Form sich hier eigene Wünsche und Obsessionen genau zeigen. Vielmehr, so wurde es mir bestätigt, animiert die Bilderfolge die Zuschauenden zu ihren je eigenen Assoziationen und Erinnerungen. Parallel zur Bricolage des Videoessays beginnen somit in den Köpfen des Publikums zugleich auch eigene *Found-Footage*-Filme aus ihren persönlichen Screenshots und Erinnerungen zu laufen.

Vor allem aber interessiert mich, wie der so kreierte Bricolage-Film unsere Vorstellungen von künstlerischer und analytischer Kontrolle und Autor:innenschaft aushebelt: Ich frage mich, wer oder was genau den hier entstandenen Film gemacht hat. Sind es die Filmschaffenden, aus deren Filmen die von mir verwendeten Bilder ursprünglich stammen? Bin ich es, indem ich diese Screenshots überhaupt erst gemacht habe, in Reaktion auf sowohl bewusste wie unbewusste Überlegungen und affektive Anziehungen? Oder sind es nicht vielmehr der Computer und der schiere Zufall, aufgrund derer die Bilder aneinandergereiht wurden und dadurch miteinander zu interagieren beginnen? Denn tatsächlich entstand die Reihenfolge der Bilder als gleichsam blindes Experiment, in dem ich einfach meine Sammlung von über 800 ungeordneten und unsystematisch beschrifteten Screenshots in eine Filmsoftware importierte und mir dann vorspielen ließ.

In der Tat beschränkt sich die Urheber:innenschaft mithin auf keine:n der genannten beteiligten Akteur:innen. Der so entstandene Bricolage-Film hat keinen alleinigen Ursprung, sondern ist vielmehr das Werk aller daran beteiligten Akteur:innen, menschlichen ebenso wie nicht-menschlichen, und ist von bewussten Entscheidungen ebenso gesteuert wie von unbewusstem Begehren, von Zufällen und Hardware, meinen Händen und verborgenen Programmcodes.

Indes ist es merkwürdig genug, dass ich erst nach Beendigung des Videoessays, ja sogar erst dann, als ich ihn einem Publikum vorführte, bemerkt habe, dass sich ein bestimmtes literarisch-filmisches Motiv durch den ganzen Videoessay und insbesondere auch durch den abschließenden Bricolage-Film zieht, nämlich die Figur der Frankenstein-Kreatur. Obgleich nicht konzeptuell intendiert, sondern nur zufälliger Effekt, wirkt diese Wiederkehr des Frankenstein-Motivs freilich im Nachhinein als sinniger Kommentar zum ganzen Videoessay und seinen Verfahren, ist doch auch die Kreatur in Mary Shelleys Roman ein Bricolage-Körper, der sich aus den Überresten und Bruchstücken anderer Körper zusammensetzt, dabei aber doch zu einem gänzlich neuen Wesen wird.

Practices of Viewing: Screenshot erscheint mir darum geeignet, Potentialitäten von Videoessays aufzuzeigen, nicht nur, weil er ganz konkret Bild-Situationen kreiert, indem er einzelne Standbilder zueinander konstellierte, sondern auch, weil er vorführt, wie ein audiovisuelles Denken zugleich assoziativ *und* analytisch vorgehen kann. Der Videoessay ist tief verwurzelt in einer fundierten medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Technikgeschichte von Filmen und Fotografie und ist zugleich auch ein offenes ästhetisches Gebilde, das nicht nur bestimmte Thesen belegen, sondern vielmehr neue, von mir nicht zu kontrollierende Assoziationen und Affekte im Publikum anstoßen kann.

Damit ist der vorliegende Videoessay für mich auch die eindrückliche Bestätigung einer Unvorhersehbarkeit und Unvorwegnehmbarkeit von Praxis: Obwohl ich die im Videoessay entwickelten Ideen und Argumente bereits früher schriftlich festgehalten hatte, musste ich den Videoessay und mithin den abschließenden Bricolage-Film erst machen, um überhaupt erst zu erkennen, was ich hier eigentlich tue. Und so sehr ich mir auch das Konzept des Videoessays vorgängig überlegt hatte, so traf mich die affektive Wirkung des fertigen Videoessays doch ganz unvorbereitet. Es machte mir einmal mehr klar, dass konkretes Hantieren an und mit Bildern nicht bloß die Folge von vorgängigen theoretischen Überlegungen ist, sondern vielmehr selbst einen Akt der Theoriebildung darstellt. Das Basteln mit Bildern ist Reflexion *in actu*. So wie das Wort ›Reflexion‹ vom lateinischen *reflectere* – ›zurückbiegen‹ stammt, so schlagen die Bilder, die in einen neuen Zusammenhang gezwungen und dadurch gleichsam verbogen werden, unweigerlich aufeinander und auf mich zurück: Über zufällig entstandene Bildkombinationen beginnen disparate Filmmomente sich gegenseitig zu kommentieren und neu zu denken und stoßen wiederum beim Publikum weitere Reflexionen an.

Metaleptic Attack

Das riskante Basteln mit Bildern als Form analytischer Reflexion gilt in wohl noch größerem Maße auch für das zweite Beispiel, den experimentellen Videoessay *Metaleptic Attack* (Abb.

2). Ausgangspunkt dafür war einerseits eine langjährige Beschäftigung mit Alfred Hitchcocks *The Birds* von 1963 und insbesondere mit den für diesen Film angestellten film- und sound-technischen Experimenten, andererseits ein spielerisches Basteln-wollen mit unbekanntem technischen Geräten.



Abb. 2

Bereits Hitchcocks Film versammelt neues technisches Gerät zum Zwecke des Experiments. So stammen bekanntlich die Laute der im Film angreifenden Vögel nicht von tatsächlichen Tieren, sondern wurden von den Komponisten Remi Gassmann und Oskar Sala elektronisch am Trautonium erzeugt, einem Vorläufer der späteren elektronischen Synthesizer (vgl. Wierzbicki 2008). Der Sound der Vögel stellt damit eine Fortsetzung und den Kulminationspunkt von Hitchcocks bereits mit seinem ersten Tonfilm *Blackmail* praktizierter experimenteller Verwendung von Filmsound dar (vgl. Weis 1978). Und ebenso wie der Sound der Vögel nicht natürlichen, sondern elektronischen Ursprungs ist, so sind auch ihre Körper in zentralen Szenen des Films nur als leicht durchschaubare optische Effekte präsent, die nachträglich in die Filmbilder hineinkopiert wurden (vgl. Krohn 2000: 238ff.). Ließe sich Hitchcocks Film also bereits selbst als Experimentalfilm sehen, in dem die Gewalt der titelgebenden Vögel eine ist, die eigentlich von nichts anderem als den filmtechnischen Apparaturen selbst herrührt, so interessierte mich, diese implizite Selbstreflexivität und experimentelle Herangehensweise von *The Birds* in Form eines experimentellen Videoessays zu spiegeln und zu betonen.

Der andere, mindestens ebenso wesentliche Impuls ging hingegen von zwei elektronischen Geräten aus, die ich kürzlich erworben hatte und mit denen ich spielen und basteln wollte: Einerseits einem elektromagnetischen Mikrophon, einem Mikrophon also, das nicht akustische Schallphänomene, sondern vielmehr elektromagnetische Wellen, wie sie etwa von elektrischen Gerät erzeugt werden, hörbar macht; und andererseits einem vom niederländischen Künstler Gijs Gieskes entwickelten Videomixer, der es erlaubt, die Bildsignale eines klassischen Röhrenfernsehers zu stören. Eher zufällig benutzte ich als Material, um besagten Vi-

deomixer auszutesten, jene berühmte Szene aus *The Birds*, in welcher die Vögel eine Gruppe fliehender Kinder angreifen.

Dabei gaben mir die mittels Videomixer entstehenden Verfremdungen des elektronischen Bewegtbildes den Eindruck, als würde dadurch der Angriff der Vögel noch ausgedehnt und verabsolutiert: Anstelle der Figuren im Filmbild schien hier nun das Filmbild selbst attackiert zu werden. Die Vögel, die ja – wie etwa Slavoj Žižek aufgezeigt hat – bereits in Hitchcocks Film nicht wirklich aus der Erzählwelt zu stammen scheinen, sondern gleichsam von außen ins Filmbild eindringen (Žižek 1992: 220f.), verbinden sich in meinem Videoexperiment nun endgültig mit der medientechnischen Apparatur, welche die Bilder zuallererst hervorbringt. Analog dazu stammt auch der Soundtrack meines Videoessays von den verwendeten technischen Apparaten selbst, deren Kreischen und Schreien ich mittels elektromagnetischen Mikrofons hörbar machte.

Obwohl Hitchcocks Film aggressiv verfremdend, setzt somit mein Videoessay eigentlich nur jene experimentellen Praktiken fort, welche dieser bereits anwendete. Der Videoessay wird gleichsam zur Fortsetzung und zum Remake des behandelten Films. Und die Verfahren der Metalepse, also des Übergreifens von der extra-textuellen Ebene der Filmtechnik auf die Ebene der Filmhandlung, die man schon bei Hitchcock implizit beobachten kann, werden im Videoessay fortgesetzt und radikalisiert.

Dazu passt dann auch, dass der Audiokommentar zu Beginn des Videoessays, der die elektronischen Sound-Experimente von *The Birds* anspricht, von Hitchcock selbst stammt, indes nicht nur von ihm allein: Denn es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus den Tonaufnahmen jener Gespräche, die François Truffaut, unter Mithilfe und Mitarbeit der gemeinsamen Vertrauten und Übersetzerin Helen Scott, mit Hitchcock geführt hatte. Damit ist bereits die von mir verwendete Tonaufnahme ein Produkt metaleptischer Verdoppelung und Übertragung, in der nicht nur der Regisseur beteiligt ist, sondern auch die Übersetzerin und mithin auch das technische Gerät des Tonbands und Mikrofons.

Ebenfalls im Sinne einer metaleptischen Fortführung taucht als Überleitung von diesem Eingangskommentar zum tatsächlichen Videoexperiment die Hand von Oskar Sala, dem Sound Designer von *The Birds*, auf und dreht an einem Regler – grade so, als würde er damit mein eigenes Experiment starten. Was folgt, ist ein Experiment, das mir umso erfolgreicher scheint, je mehr es mit dem Zusammenbruch von Bildtechnologie operiert. Bereits in einem anderen Zusammenhang habe ich vorgeschlagen, die ästhetische Praxis des Videoessays mit dem Freud'schen Begriff der Fehlleistung zusammen zu denken (vgl. Binotto 2021). *Metaleptic Attack* nimmt diese Idee vom Videoessay als Fehlleistung vollends ernst, indem hier die gestörten, fehlerhaften Bild- und Tonsignale selbst als analytische Intervention benutzt werden. So wie sich für die Psychoanalyse die Logik des Unbewussten gerade in Fehlleistungen wie Versprechern und Verhörern zeigt, also in momenthaften Aussetzern des Bewusstseins-

sapparats, und gerade diese für den analytischen Prozess stark macht, so nutzt auch dieser Videoessay genau jene Momente, in denen die Medienapparatur nicht auf gewohnte Weise funktioniert, sondern Aussetzer und Signalunterbrechungen produziert. Und genau in diesen angeblichen Fehlern zeigt sich das Wesen von Hitchcocks Film.

Metaleptic Attack darf als wissenschaftlich fundierter medientheoretischer Kommentar zur komplexen technischen Verfasstheit eines Filmklassikers gelten. Und zugleich behauptet er sich selbst als Experimentalfilm, der auch ganz unabhängig vom Ausgangsmaterial funktioniert. Tatsächlich hatte ich das Glück, diesen Videoessay bereits sowohl im Kontext einer filmwissenschaftlichen Vorlesung zu zeigen, als auch im Rahmen von Experimentalfilmfestivals und erhielt entsprechend interessant divergierende Reaktionen: Während etwa in Gesprächen im akademischen Kontext das filmhistorische Argument sogleich aufgegriffen wurde, man sich aber über die experimentellen, ohne zusätzliche explizite Erläuterungen auskommenden Verfahren verwundert zeigte, haben umgekehrt im Kontext des Experimentalfilms Zuschauende die affektive Wirkung von Bild- und Tongestaltung gelobt, waren aber im Gegenzug erstaunt über die bibliographischen Verweise auf wissenschaftliche Literatur.

Was *Metaleptic Attack* für mich zudem merkwürdig zwischen wissenschaftlichen Disziplinen und künstlerischen Verfahren oder vielmehr an beiden Orten zugleich situiert, ist schließlich auch, als wie fokussiert und zugleich unkontrollierbar sich das von mir versuchte Experiment erweisen sollte. Tatsächlich wäre es mir unmöglich, all die im Videoessay gezeigten Bildmanipulationen, all die Glitches und Verformungen ein zweites Mal in derselben Weise zu erzeugen.

Dem wissenschaftlichen Anspruch einer Replizierbarkeit von Forschungsergebnissen genügt meine Versuchsanordnung somit gerade nicht. Vielmehr ist der Videoessay Resultat einer nicht wiederholbaren Performance an und mit versagendem Gerät; eine Performance, die nicht nur spontan und weitgehend unberechenbar war, sondern auch – wie bereits im Beispiel von *Screenshot* – für mich selbst in hohem Maße unsichtbar: Die zuweilen verblüffenden Veränderungen des Bildes, von denen der Videoessay zeugt, waren während des Experiments für mich oft gar nicht so zu sehen, sondern wurden erst hinterher und in der Verlangsamung vollends sichtbar.

Wiederum und noch vehementer als *Screenshot* ist somit der Videoessay *Metaleptic Attack* ein Gemeinschaftswerk heterogener Beteiligter: Eine Bastelei, nicht nur zwischen existierendem Filmmaterial und appropriierendem Videossayisten, sondern auch zwischen Mixern und Mikrofonen, zwischen Stromstärken und Kathodenstrahlen, elektromagnetischen Wellen und trägen Augen, Kassetten, Knöpfen, Kabeln, Ohren und Texten.

Situation des Videoessays

Sowohl *Screenshot* als auch *Metaleptic Attack* führen somit den Videoessay vor als Bild- oder allgemeiner als Medien-Situation im Wortsinne: also als ein Handlungsfeld, in dem verschiedene Materialien, unterschiedliche Medien und divergierende Verfahren, aber auch wir selbst als Publikum und Filmschaffende platziert, situiert und miteinander konstellierte werden. Diese in einer Situation versammelten Akteur:innen folgen dabei nicht bloß den Intentionen von mir als Videoessayproduzent, sondern interagieren vielmehr gegenseitig und mit mir auch auf ganz ungeplante Weise, so wie die zufälligen Bildkombinationen in *Screenshot*, die sich plötzlich gegenseitig zu kommentieren scheinen, oder so wie die gestörten Bild- und Tonsignale in *Metaleptic Attack*, die an dem vertrauten Filmklassiker basteln.

Diese neuen Basteleien ermöglichende Situation möchte ich schließlich auch als eigentliche Definition des Videoessays vorschlagen, als ein unstetes Spannungsfeld zwischen unterschiedlichen Positionen und Interessen.

Christian Keathley situierte in einem der frühesten Aufsätze zum Videoessay dessen Praxis auf einem Spektrum zwischen erklärendem und poetischem Ausdruck (vgl. Keathley 2011) und Jason Mittell hat jüngst dieses Spektrum um den »explorativen Impuls« (Mittell 2024: 20) als dritter Richtung erweitert. Ausgehend von diesem dynamischen, aber immer noch allzu linearen Verständnis, sehe ich den Videoessay stattdessen in einem mehrdimensionalen Spannungsfeld vibrierend, mit dem Theoretischen, dem Experimentellen, dem Persönlichen und dem Historischen als seinen verschiedenen Gravitationskräften und Ausrichtungen (Abb. 3).

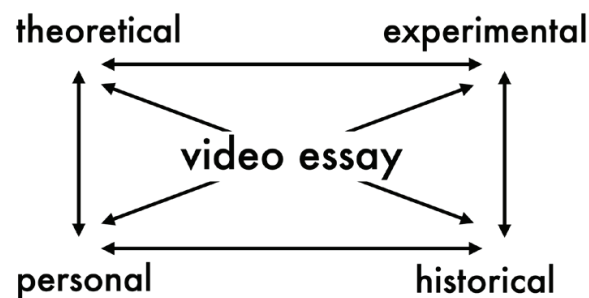


Abb. 3

Videoessays setzen sich durch die Verwendung von vorhandenem Filmmaterial mit dessen spezifischen Geschichten auseinander, während die Auswahl des Materials höchstwahrscheinlich von bestimmten theoretischen Interessen geleitet ist. Durch den Remix des vorhandenen Filmmaterials verwandle ich es jedoch in mein eigenes Material, mit dem ich experimentiere, und bin dabei zwangsläufig persönlich involviert.

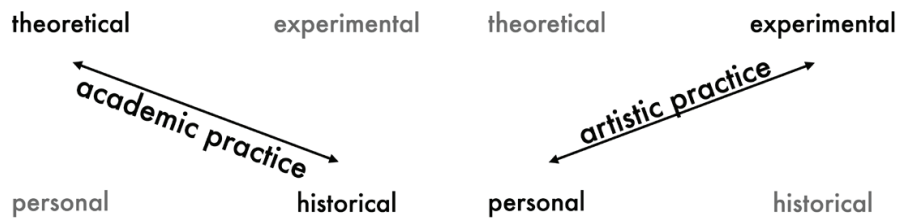


Abb. 4

Dabei macht das vorgeschlagene Diagramm gut sichtbar, wie sich in Videoessays akademische Methodologie als auch künstlerischen Praxis kombinieren und gegenseitig kreuzen: Während der Rückgriff auf theoretische Argumente und die Arbeit mit historischen Daten als klassisch wissenschaftliche Verfahren gelten dürften, ist die Erforschung des Persönlichen und das freie Experimentieren etwas, das wir eher mit einer künstlerischen Praxis in Verbindung bringen würden.

Gewiss ließe sich das Diagramm dazu verwenden, verschiedene Stile von Videoessays danach zu unterscheiden, inwieweit sie eher zur einen Ecke oder Achse tendieren als zur anderen. Das eigentlich Wesentliche indes scheint mir, dass der Videoessay, als Situation verstanden, eben gerade nicht nur eine einzige Position in diesem Feld beziehen muss, sondern vielmehr gerade erlaubt, diese vier unterschiedlichen Aspekte zusammenspielen zu lassen, sie ineinander zu falten – als dynamisches Faltbild, als eine wilde Bricolage.

Anmerkungen

- 1 Siehe URL: <https://www.bfi.org.uk/polls/best-video-essays-2023> [22.06.2024]

Quellennachweise

- Binotto, Johannes (2021): In Lag of Knowledge. The Video Essay as Parapraxis. In: Herzogenrath, Bernd (Hrsg.): Practical Aesthetics. London: Bloomsbury Academic, S. 83–93.
- Keathley, Christian (2011): La Caméra-Stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia. In: Clayton, Alex/Klevan, Andrew (Hrsg.): The Language and Style of Film Criticism. London: Routledge, S. 176–91.
- Krohn, Bill (2000): Hitchcock at Work. London: Phaidon.
- Lévi-Strauss, Claude (1968): Das wilde Denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mittell, Jason (2024): The Chemistry of Character in Breaking Bad: A Videographic Book. Ann Arbor, MI: Lever Press. E-book: <https://doi.org/10.3998/mpub.14330227>. [22.06.2024]
- Schiesser, Giaco (2004): Arbeit am und mit Eigensinn. In: Schwarz, Hans-Peter (Hrsg.): Produktionsweisen. Zürich: hgkZ, S. 174–193.
- Weis, Elisabeth (1978): The Sound of one Wing Flapping. In: Film Comment. Jg. 14, Heft 5, S. 42–48.
- Wierzbicki, James (2008): Shrieks, Flutters, and Vocal Curtains: Electronic Sound / Electronic Music in Hitchcock's The Birds. In: Music and the Moving Image. Jg. 1, Heft 2, S. 10–36.

Žižek, Slavoj (Hrsg.) (1992): Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock. Wien: Turia & Kant.

Abbildungen

Abb. 1: Standbild aus Johannes Binotto: *Practices of Viewing: Screenshot*. 2021. <https://transferences.org/screenshot/> [22.06.2024]

Abb. 2: Standbild aus Johannes Binotto: *Metaleptic Attack*. 2021. <https://transferences.org/metaleptic-attack/> [22.06.2024]

Abb. 3: Videoessay-Diagramm

Abb. 4: Videoessay-Diagramm, erweitert

Jasmin Böschen / Andrea Sabisch / Lukas Sonnemann / Anna Stolz (Hrsg.)

Bildsituationen

kopaed
München 2025