

aus: Philipp Brunner, Tereza Fischer, Marius Kuhn (Hg.):
Freie Sicht aufs Kino. Filmkritik in der Schweiz. Marburg: Schüren 2019

Analyse in Bewegung

Johannes Binotto

Der Videoessay
als Zukunft
der Filmkritik



Der Ausdruck der Hände – von Harun Farocki



Die Analyse gehöre zu jenen «unmöglichen Berufen», bei denen man sich schon von Anfang an darauf gefasst machen müsse, dass sie misslängen, heisst es bei Freud.¹ Das passt als Charakterisierung auch dort, wo man sich für die Analyse nicht die Psyche, sondern einen Film (oder auch ein anderes Kunstwerk wie ein Musikstück, einen Tanz, eine Performance etc.) vorgenommen hat. Auch das Schreiben von Filmkritiken erscheint mir oft als unmögliches Beruf, weil es verlangt, ausgerechnet das in einen Text zu übersetzen, was nicht als Text gegeben ist. Es sind die bewegten Bilder und die dynamischen Klänge, die den Film als audiovisuelles Medium auszeichnen. Daher scheint es umso paradoxer, wenn die Filmkritik genau das mittels Schrift zu beschreiben versucht. Frustration ist damit zwangsläufig: Wer kennt nicht das zermürbende Gefühl, dass uns beim Versuch, in Worte zu fassen, was ein Film macht, genau das durch die Lappen geht, wovon wir eigentlich berichten möchten?

Was sich nicht schreiben lässt

Auf dieses grundlegende Dilemma der Filmkritik weist auch der Philosoph Raymond Bellour hin, wenn er in seinem gleichnamigen Aufsatz von 1975 den Film als einen «texte introuvable», als einen unauffindbaren Text, beschreibt.² Selbst wenn man die schriftliche Analyse mit präzise gewählten Standbildern illustriert, wird dadurch die Eigentümlichkeit des bewegten Bildes gerade verpasst. Vielmehr, so formuliert er an anderer Stelle, ist der Film «ein flüchtiger Körper: unmöglich, ihn wirklich zu zitieren, noch ihn zu umfassen. Darüber hinaus ist er extrem vieldeutig, und seine bildlich-analoge Materie entzieht sich der Sprache. Diese Unnachgiebigkeit, die seine Faszination, seinen Reiz ausmacht (wie bei allen flüchtigen Gegenständen), setzt der Analyse Grenzen.»³ Zugleich aber beschreibt Bellour in ebendiesem Zusammenhang eine andere Form der Filmanalyse und Filmkritik, die an die Stelle der geschriebenen treten oder diese ergänzen könnte, eine Auseinandersetzung mit Film nämlich, die in audiovisueller Form verfahren würde, die also, statt nur von Filmen zu erzählen, selbst Film wäre. 1975, als Bellour diese Überlegungen äussert, sieht er bereits erste Ansätze zu dieser neuen Form der Filmkritik in dem Fernsehmagazin «Cinéastes de notre temps» von Janine Bazin und André S. Labarthe, in dem seit 1964 Œuvres nicht länger nur beschrieben, sondern anhand von ausgewählten und kommentierten Filmclips untersucht werden.

Wie gross das Potenzial einer solchen filmisch verfahrenden Filmanalyse ist, konnte Bellour damals nur erahnen. Es sollte sich aber bald und vehement in einer ganzen Reihe von Versuchen zeigen, den Film und seine Geschichte in Form von Videos zu erschliessen, so etwa in Jean-Luc Godards Opus magnum, dem achteiligen Dokumentarfilm *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998), oder in Hartmut Bitomskys virtuosen Montagen aus Ausschnitten, Standbildern und abgefilmten Monitoren wie etwa *Das Kino und der Wind* und *die Photographie* (1991). Zu denken wäre auch an Harun Farockis insistierende Film-Bild-Hinterfragungen, beispielsweise in *Der Ausdruck der Hände* (1997), oder an Alain Bergalas Filmbildungsinitiativen wie die Videoreihe *Le cinéma, une histoire de plans* (1998), eine nicht zuletzt für den Unterricht entwickelte Filmgeschichte anhand von analysierten Einzeleinstellungen.

Filme neu sehen (und machen)

Für Bellour war Mitte der Siebzigerjahre die Aussicht, «Film zum Mittel seiner eigenen Kritik»⁴ einzusetzen, noch grösstenteils utopische Zukunftsmusik. Und auch bei den oben genannten Beispielen war die Möglichkeit, mit filmischen Zitaten anstelle von Verschriftrungen zu arbeiten, noch dadurch eingeschränkt, dass man zuallererst über den Zugang zum Material, technische Fertigkeiten und die entsprechenden kostspieligen Apparate verfügen musste.

War also die Möglichkeit, sich aus der Filmgeschichte seine eigenen audiovisuellen Essays zu montieren das Privileg Einzelner, so hat sich diese Situation in den letzten Jahren und im Zuge der Verbreitung digitaler Speicherformate weitgehend demokratisiert: Digitale Medien wie DVD, Blu-ray oder das heutige Streaming erlauben, dass man nicht länger vom Kinodispositiv oder dem Programm des Fernsehens abhängig ist, sondern die Filme selbst besitzen und je nach Wunsch betrachten kann. Und im Gegensatz zur Kinosituation erlauben diese Medien durch ihre vereinfachte Handhabung und Funktionen wie Spulen, Springen und Pausieren ein anderes, detailliertes und wiederholtes Sehen. Dieses «delayed viewing», wie es die Filmtheoretikerin Laura Mulvey genannt hat, bildet für sie denn auch den Ausgangspunkt einer neuen, zwischen fetischistischem Zelebrieren und atomisierender Analyse pendelnden Cinephilie.⁵ Zudem aber erlauben diese Medien nicht nur, sich die Filmgeschichte ganz zu eigen zu machen, sondern vereinfachen zugleich auch den Wechsel vom Filmkonsum zur Filmproduktion: Wer über einen Computer verfügt, kann mit kostenlosem erhältlicher Software die digitalen Filmfiles nicht nur betrachten, sondern auch rippen, schneiden und zu neuen Clips komplizieren. Professionelle Schnittprogramme sind längst auch für private Userinnen und User erschwinglich, und mit unseren Smartphones tragen wir alle hochauflösende Filmkameras in unseren Taschen. Derweil versorgen uns Streamingplattformen wie Youtube nicht nur mit Filmmaterial, das man bearbeiten kann, vielmehr sind sie im selben Zug auch Distributionskanal, über den sich die eigenen Filme präsentieren lassen.

Videoessay als Boom

Dieses Zusammenspiel zwischen einer durch digitale Verfüg- und Handhabbarkeit von Filmen neu belebten Cinephilie einerseits und den vereinfachten technischen Möglichkeiten zur eigenen Filmproduktion andererseits hat dazu geführt, dass die einst vagen Vorstellungen Bellours von einer audiovisuellen Filmanalyse unter dem Stichwort «Videoessay» zu einem Massenphänomen geworden sind. Seit Ende der Nullerjahre erlebt das Format des Videoessays, in dem anhand von Filmausschnitten Verfahren des Kinos und Eigenschaften bestimmter Werke analysiert werden, eine sagenhafte Ausdifferenzierung und Verbreitung.⁶ Besonders erfolgreiche Exemplare wie jenes über die Bewegungs choreografien bei Akira Kurosawa von Taylor Ramos und Tony Zhou (aus deren Reihe *Every Frame a Painting*), über die Schematisierung von



Touching Sound – Videoessay von Johannes Binotto



Hallo, mein Name ist Toni und
das ist "Every Frame a Painting".

Akira Kurosawa. Composing Movement – Videoessay von Taylor Ramos und Tony Zhou

Zentralperspektiven bei Stanley Kubrick von *Kogonada* oder über die Grossaufnahmen von Gesichtern bei Steven Spielberg von *Kevin B. Lee* wurden seit ihrer Veröffentlichung mehrere Millionen Mal angespielt.

Dabei reichen die unterschiedlichen Ansätze vom sprechtextlastigen Audiovortrag, der mit Ausschnitten unterlegt wird, bis zum gänzlich ohne Kommentar auskommenden Supercut, der verschiedene Einstellungen eines Films mehr oder weniger assoziativ nebeneinanderstellt. Und während die einen ein klar didaktisches Ziel verfolgen und dabei autoritär erklärend vorgehen, tendieren andere in Richtung des deutungsoffeneren Experimentalfilms.⁷ Mittlerweile finden sich Videoessays als «Extras» auf cinephilen DVD-Editionen wie etwa dem amerikanischen Label «Criterion» oder der britischen «Masters of Cinema»-Reihe von «Eureka!» und sind als «additional content» auf Filmstreamingplattformen wie Fandor und MUBI zu finden. Oder sie sind auf spezialisierten Youtube- und Vimeo-Kanälen zusammengestellt, wie etwa dem von *Catherine Grant* betreuten Vimeo-Kanal «Audiovisualcy. An Online Forum for Videographic Film Studies». Und mit *peer-reviewed* Onlinemagazinen wie «*In-Transition*» oder «*The Cine-Files*» hat der Videoessay unterdessen auch seine eigenen Wissenschaftspublikationen. Dabei lässt sich anhand zentraler Exponentinnen und Exponenten wie Catherine Grant und Kevin B. Lee, aber auch *Matt Zoller Seitz*, *Adrian Martin* und *Cristina Álvarez López* schön zeigen, wie sich der Videoessay im Spannungsfeld zwischen Filmwissenschaft, Filmkritik und Experimentalfilm situiert: Während der aus der Filmpraxis kommende Kevin B. Lee mit seinen über 360 Videoessays wie vielleicht kein anderer die breite Popularisierung des Formats vorangetrieben hat (und unterdessen eine Professur für «Crossmedia Publishing» an der Stuttgarter Merz Akademie innehat), befördert die Filmwissenschaftlerin Catherine Grant mit ihren eigenen Arbeiten, Videoessaysammlungen und zahlreichen Initiativen, etwa ihrem Blog «Film Studies for Free», die wachsende Vernetzung des Videoessays in der akademischen Sphäre. Filmkritiker und -kritikerinnen wie Zoller Seitz, Martin und Álvarez López publizieren ihre Videoessays parallel neben klassischen Filmbesprechungen und Aufsätzen und führen damit die enge Verzahnung zwischen den unterschiedlichen medialen Formaten vor. Neben dieser professionellen Auseinandersetzung ist der Videoessay vor allem aber auch ein Tummelplatz für Filmfans, die mit ihren selbst gemachten Best-of-Montagen die eigenen Filmlieblinge feiern. Unterdessen hat aufgrund der wachsenden Bedeutung des Formats wie auch in Reaktion auf eine immer grösse Unübersichtlichkeit das British Film Institute in Zusammenarbeit mit der eigenen Zeitschrift «Sight & Sound» bereits 2017 und 2018 Umfragen unter Expertinnen und Experten veranstaltet, um die jeweils besten Videoessays des Jahres aufzulisten.

Videoessay in Deutschland ...

Während also in Grossbritannien und insbesondere den USA das innovative Format grosse Beachtung findet, sind Videoessays im deutschsprachigen Raum noch deutlich weniger verbreitet. In Deutschland wären jedoch insbesondere die Initiativen des Filmwissenschaftlers Volker Pantenburg und des Filmpublizisten Michael Baute zu nennen, insbesondere das von Baute geleitete

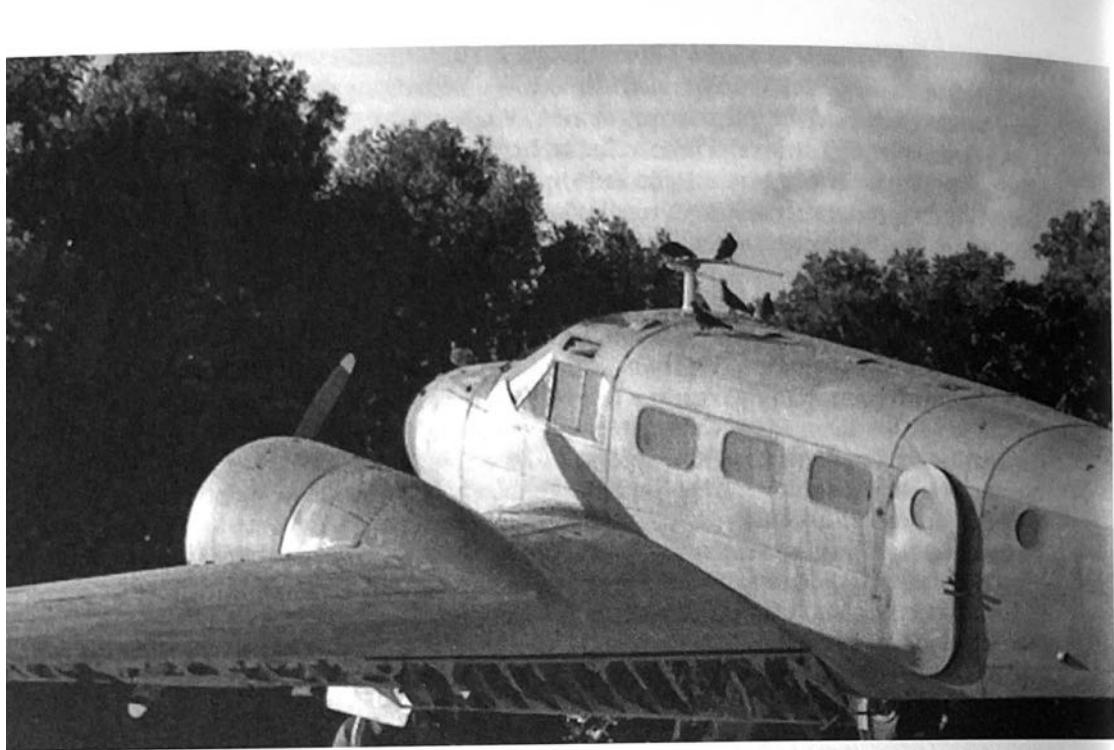
Forschungsprojekt «Kunst der Vermittlung». Im Rahmen dieses Projekts werden die Herkunft, die Geschichte wie auch die aktuelle Bedeutung dessen aufgearbeitet, was zum weiten Feld des «filmvermittelnden Films» gehört – all jene Versuche also, das Wissen über Film durch Filme selbst zu befördern.⁸ Dazu zählt als aktuell profilierteste Form der zeitgenössische Videoessay, zu dem auch Pantenburg forscht. Und Baute veranstaltet seit 2012 regelmässig Seminare im Hochschulkontext, in denen die Studierenden selbst Videoessays erstellen.⁹

... und der Schweiz

In der Schweiz schliesslich sind Videoessays (wie überhaupt die Frage nach zukünftigen neuen Formaten der Filmkritik) zentrales Thema in dem von der Künstlerin Ruth Baettig und dem Philosophen Giuseppe Di Salvatore geführten Onlinemagazin «Filmexplorer», so etwa in ihren Interviews mit Exponenten wie Michael Baute oder Kevin B. Lee. Daneben aber ist es vor allem die Zeitschrift «Filmbulletin», die nicht nur im gedruckten Heft regelmässig auf Videoessays hinweist und diese diskutiert, sondern 2017 auch auf ihrer Website eine eigene Rubrik für Videoessays eingerichtet hat. Dort sind vor allem die Arbeiten des Filmkritikers Oswald Iten und von mir selbst zu sehen. Meines Wissens sind wir in der Schweiz die wohl einzigen Filmpublizisten, die bereits mehr oder weniger systematisch und regelmässig eigene Videoessays machen und dabei auch international wahrgenommen werden. Trotz dieser kleinen Auswahl lassen sich anhand unserer unterschiedlichen Herangehensweisen sowohl die Möglichkeiten des Videoessays als auch die zukünftigen Herausforderungen dieses Formats zeigen.

Best-Practice-Beispiel aus der Schweiz

Oswald Iten, der neben seiner Tätigkeit als Filmjournalist und Kurator auch als Zeichner arbeitet, ist Spezialist für Animationsfilm und Filmmusik. Er setzt seine Expertise nicht nur in seinen schriftlichen *close-readings*, sondern auch in seinen Videoessays um, etwa wenn er den Kinofilm *The Lego Movie* (Phil Lord, Christopher Miller, 2014) innerhalb der Tradition des Animationsfilms und des sogenannten Brickfilms verortet¹⁰ oder wenn er in seinem Videoessay *A Very Rare Bear* die besondere Schauspielleistung des animierten Bären aus *Paddington* (Paul King, 2014) analysiert.¹¹ Besonders einzigartig aber sind Itons Analysen von Tonspuren – einem zwar zentralen, in Videoessays aber nach wie vor eher selten untersuchten filmischen Aspekt. Während sich ein Gros der Videoessays ganz auf die visuelle Wirkung filmischer Einstellungen konzentriert und diese mit einem Off-Kommentar oder neuer, emotionalisierender Musik unterlegt, geht es bei Iten gerade um eine Schulung des genauen Hinhörens. Mit seinem virtuosen Einsatz von oftmals aufwendigen Visualisierungsstrategien versucht er, gewissermassen sichtbar zu machen, was wir oft nur unbewusst hören. Exemplarisch dafür ist sein Videoessay *Melodramatic Railway Sounds* über den Einsatz von Geräuschen in David Leans Klassiker des britischen Kinos *Brief Encounter* (1945).¹² Eine Eisenbahnstation stellt in diesem Melodrama um zwei Verheiratete, die drohen in eine gemeinsame Affäre zu schlittern, den zentralen Schauplatz dar. Damit ist nicht



Über Schreiben – Videoessay von Angelina Hofer, Hemen Heidari und David Bucheli



nur eine visuelle, sondern auch – und möglicherweise vor allem – eine akustische Folie gegeben, vor der sich die Handlung abspielt: All die spezifischen Geräusche, die hier zu hören sind – das Schellen der Bahnhofsglocken, das Pfeifen der Dampflokomotive, das Stampfen der Maschine, das Rattern auf den Schienen –, sind durch den Handlungsort gegeben und haben damit zunächst die Funktion einer auch akustisch realistischen Abbildung. Zugleich aber dienen sie, wie Iten überzeugend zeigt, als Signale nicht nur des Schienen-, sondern auch des emotionalen Verkehrs. Die Bahnhofsgeräusche, weil assoziiert mit dem, was die beiden Hauptfiguren hier erleben, werden zu akustischen Ankerpunkten, die in den Figuren und alsbald auch in uns Affekte auslösen. Die realistische Geräuschkulisse vor Ort ist zugleich expressiver Ausdruck subjektiver Empfindung. Sound wird zum Trigger: Was draussen rattert, klingt zugleich im Innern.

Mit seinem Off-Kommentar, vor allem aber mit der präzisen Montage von Ausschnitten und dem gezielten Einsatz von stilisierten Symbolen für die jeweiligen Geräusche betreibt Iten eine erstaunliche Sensibilisierung unserer Sinne. Gerade weil in Leans Film die Quellen der jeweiligen Geräusche kaum je gezeigt werden, überhört man sie umso lieber als bloss atmosphärisches Hintergrundrauschen. Indem Iten mit seinen grafischen Symbolen die Quelle des Klangs in die Filmausschnitte hineinzeichnet, während wir zugleich im Filmbild die Reaktion auf die Geräusche in den Gesichtern der Figuren ablesen können, wird die Tonspur in unserer Wahrnehmung gleichsam näher herangezoomt. Nach diesem Videoessay wird man nicht nur Leans Film, sondern wohl auch sonst im Kino nicht mehr gleich unbefangen hören wie zuvor.

Zu Recht hat der Videoessayist und -forscher David Verdeure auf filmscapel.com, seinem Onlinekompetenzzentrum für Materialien zum Videoessayformat, Itons Melodramatic Railway Sounds als Best-Practice-Beispiel für die Untersuchung von Filmakustik aufgeführt. In seinem kurzen Begleittext spekuliert Verdeure darüber hinaus, dass so wie Leans Film wohl auch Itons Videoessay dereinst ein Klassiker werden dürfte, «a classic – in videographic sound studies».¹³

Experimente mit beschränkten Mitteln

Im Vergleich zu Oswald Itons nicht zuletzt auch technisch virtuos gemachten, oftmals ein grosses Korpus an Filmmaterial überschauenden Analysen verfahre ich in meinen eigenen Videoessays bislang betont reduziert. Statt ganze Filme oder gar Œuvres sind es jeweils nur einzelne Szenen oder kurze Momente, auf die ich mich in meinen Analysen konzentriere. In Facing Film beispielsweise ist es nur eine einzige (zugegebenermassen aber sehr berühmte) Kamerafahrt aus John Fords Stagecoach (1939) auf das Gesicht des Hauptdarstellers John Wayne zu, die ich wiederholt und in Zeitlupe betrachte und mit Überlegungen Jean Epsteins zu filmischen Grossaufnahmen wie auch mit Gedanken zur Materialität des filmischen Mediums kontrastiere.¹⁴ Je konzentrierter man nämlich diesen filmischen Moment betrachtet, umso mehr fallen einem neben Waynes Gesicht scheinbar unwesentliche Details auf, wie Unschärfen im Bild oder Flecken und Kratzspuren auf dem Filmmaterial. Ebendiese angeblich peripheren

Erscheinungen, die vermeintlich nicht zum eigentlichen Film gehören, versuche ich als zentrale Elemente unseres filmischen Erlebens in den Vordergrund zu rücken, indem ich die Sequenz wiederhole, sie verlangsame oder neu beschneide und mittels Digitalzoom auf bestimmte Details in den Bildern fokussiere. In ähnlicher Weise verfahre ich im Videoessay *Touching Sound* mit der Tonspur: Indem ich das Ende von Robert Aldrichs Film noir *Kiss Me Deadly* (1955) Bild für Bild, vor- und rückwärts betrachte, entsteht durch diesen ruckelnden Vorgang eine komplett veränderte Tonspur, die nicht mehr naturalistisch wirkt, sondern eine unheimliche, plastische Soundsubstanz wird, ganz im Sinn der Experimente der Musique concrète aus den Fünfzigerjahren.¹⁵ US-amerikanisches Genrekino und europäische Musikavantgarde treffen so überraschend zusammen.

Mit ihrem Schwerpunkt auf experimentellen, künstlerischen Verfahren situieren sich meine Videoessays näher am Experimentalfilm, insbesondere an den Found-Footage-Arbeiten von Künstlern wie Christoph Giradet und Matthias Müller oder Peter Tscherkassky. *Touching Sound* wurde denn auch nicht nur im Videoessaykontext rezipiert, sondern lief als Wettbewerbsfilm an Festivals wie den Kurzfilmtagen Winterthur und der Videoex in Zürich sowie in einem Experimentalfilmprogramm des International Film Festival Rotterdam.

Diversität statt Normierung

Die Arbeiten von Oswald Itens und mir zeigen recht exemplarisch, wie uneinheitlich und unterschiedlich das Format Videoessay genutzt werden kann. Während Itens Beiträge mit durchaus didaktischem Anspruch und auf filmwissenschaftliche Weise Inszenierungsverfahren des Kinos erläutern, sind meine Arbeiten sehr viel weniger erklärend und mehrdeutiger. Und während Itens nicht zuletzt durch hohe technische Virtuosität beeindruckt, arbeite ich mit betont eingeschränkten, durchaus auch amateurhaften Mitteln (was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass ich kein ausgebildeter Filmmacher bin). Die Tatsache aber, dass sowohl Itens als auch meine Videoessays international breit wahrgenommen werden und wir beide mit unseren Arbeiten gleich mehrfach in den Umfragen des British Film Institute zum «Best Video Essays of 2017» und «Best Video Essays of 2018» aufgeführt wurden, spricht dafür, wie sehr die Stärke von Videoessays offenbar gerade in ihrer Diversität liegt.

So hat auch unlängst Kevin B. Lee, dessen enormer Output an Videoessays in ganz besonderem Mass den aktuellen Boom angestoßen und geprägt hat, darauf hingewiesen, wie das anfangs als neu und originell wahrgenommene Format des Videoessays unterdessen selbst von Klischees und Formeln geprägt zu sein droht.¹⁶ Lees eigene Arbeiten im Bereich dessen, was er «desktop documentary» nennt, sind ein Versuch, aus den bereits sich verkrustenden Bildklischees des Videoessays auszubrechen. Die Vitalität und die Zukunft dieses Formats werden weniger in einer Vereinheitlichung der Verfahren liegen, wie sie etwa in einschlägigen «How to»-Anleitungen auf Youtube angeboten werden, sondern darin, wie sehr es als Labor für ganz unterschiedliche Experimente mit und an Filmen genutzt wird.

Ohne analoge Publizistik keine digitalen Essays

Einig sind sich die Exponentinnen und Exponenten der Szene auch darin, dass der Videoessay sich nicht darin erschöpfen darf, bloss das audiovisuelle Pendant zu einer geschriebenen Analyse oder Filmkritik zu sein, sondern dass er etwas genuin Eigenständiges leisten muss, was sich in dieser Form eben nicht in einem Text sagen lässt.¹⁷ Damit sollte auch klar werden, dass der Videoessay gerade nicht das blosse Gegenteil zum schriftlichen Text darstellt (wie man es vielleicht eingangs bei meiner Gegenüberstellung von Schrift und Film hätte denken können). Entsprechend steht der Videoessay nicht in Konkurrenz zur klassischen Filmpublizistik, vielmehr erweitert er diese.

Wer also glaubt, der Videoessay stelle die Zukunft der Filmkritik dar, indem er deren traditionelle Formen obsolet mache, verkennt nicht nur die nach wie vor eminente Bedeutung schriftlicher Filmpublizistik, sondern hat auch von Videoessays wenig Ahnung. Sehr erhellend ist in diesem Zusammenhang der «Nachruf», den Tony Zhou und Taylor Ramos im Dezember 2017 auf ihre gemeinsame Videoessayserie Every Frame a Painting verfasst haben. Ihren Arbeiten, die wie erwähnt mit zu den am breitesten rezipierten überhaupt gehör(t)en, wurde zuweilen vorgehalten, allzu stark ein bloss konsumistisches und mithin vereinfachendes Modell des Erklärvideos zu bedienen, das eine eingehende Beschäftigung abkürzt, anstatt sie anzuregen. Auch dass sie, im Unterschied zu stärker akademisch geprägten Videoessays, auf explizite Bezugnahmen auf filmtheoretische Texte verzichten, schien zu bestätigen, dass es in ihren Beiträgen vor allem darum gehe, einen möglichst niederschwelligen und betont nicht akademischen Zugang zum Kino zu propagieren. Umso bemerkenswerter ist es, wie sehr in dem Nachruf die Bedeutung von klassischer Offlinerecherche betont wird: «A huge percentage of the internet is the same information, repeated over and over again. This is especially apparent on film websites; they call it aggregation but it's really just a nicer way to say regurgitation. So go to the library. Read books. We cannot emphasize this enough: read books, read books, read books. Your work is only as good as your research, and the best research tool we have is the public library (or a film archive/research library if you're lucky).»¹⁸

Ausgerechnet Zhou und Ramos, die es wie wenige andere verstanden haben, mit ihren populären Videoessays das Onlinekonsumverhalten geschickt auszunutzen, machen damit klar, wie sehr gerade das neuartige Format auf traditionellen Formen der Filmkritik aufbaut und avancierte Onlinepublizistik nach wie vor auf Offlinerecherche angewiesen ist. Anders formuliert: Ohne analoge Zeitschriften und Bücher keine digitalen Videoessays.

Investitionen ins konzeptuelle Denken statt in Software

Bedenkt man sowohl seine Anfänge in den frühen Initiativen der Filmvermittlung¹⁹ als auch seine andauernde Angewiesenheit auf Offlinerecherche, dann wird zudem klar, dass der Videoessay nicht nur ein digitales, sondern vielmehr ein hybrides Format darstellt, in dem sich analoge und digitale Techniken des Wissens und Forschens notwendigerweise überkreuzen und ergänzen. Diese



Melodramatische Geräusche bei David Lean – Videoessay von Oswald Iten



Tatsache müsste auch als Warnung an die Adresse der Kultur- und Bildungspolitik gelten: Will man unter dem Stichwort der Digitalisierung populäre, onlinewirksame Formen wie den Videoessay fördern, dann darf dies nicht auf Kosten traditioneller Filmpublizistik gehen. Man würde damit genau jene Ressourcen kappen, auf die der Videoessay angewiesen ist.

Genauso wenig ist es sinnvoll, in Software und digitales Equipment zu investieren, wenn man im Gegenzug bei der Filmbildung und der Filmvermittlung spart. Vielmehr zeigen gerade aktuelle Diskussion eindrücklich, wie wenig nachhaltig es ist, wenn Videoessays zwar in ihrer Gestaltung professioneller daherkommen, inhaltlich und konzeptuell aber oberflächlich bleiben. So hat Kevin B. Lee kritisch auf die Tendenz hingewiesen, Videoessays zwar einen attraktiven und konsumfreundlichen «polished look» zu verleihen, im selben Zug aber die Komplexität der Inhalte zu reduzieren.²⁰ Einer solchen Verflachung arbeiten auch die Interfaces sozialer Medien zu, etwa wenn auf Facebook ein Video bereits beim blossen Drüberscrollen abgespielt wird, allerdings ohne Ton. Das hat, wie Lee berichtet, dazu geführt, dass er in seinen Videos, die er für die Filmplatform Fandor gestaltet hat, dazu angehalten wurde, auf Voice-over zu verzichten oder die Videoessays so zu gestalten, dass sie bereits bei einem blos flüchtigen, oberflächlichen Betrachten attraktiv wirken.²¹ Auch der Umstand, dass in den Statistiken von Youtube ein Film bereits als «gesehen» verbucht wird, wenn man nur zehn Sekunden hängen geblieben ist (bei Facebook ist der Leitwert gar nur drei Sekunden), deutet darauf hin, dass nicht die eingehende Beschäftigung mit Inhalten, sondern ein möglichst rascher Konsum das primäre Ziel dieser Plattformen ist. Zugleich wird aber genau dieser schnelle Konsum als ermüdend und unbefriedigend erlebt.

Wiederum ist genau hier die Bildungspolitik gefordert, indem sie durchaus traditionelle Lesefähigkeiten wie auch die kritische Auseinandersetzung mit audiovisuellen Formen fordert – eine Förderung, die nicht zuletzt auch darin bestehen muss, das Wissen um die analoge Geschichte des Films und der Filmpublizistik zu erhalten und zu erweitern. Denn nur mit diesem Wissen ist man befähigt, jenseits des glatten Konsums komplexe Videoessays überhaupt verstehen, geschweige denn selbst machen zu können.

Originelle Inhalte statt konventionelle Looks

Professionell wirkende Videoclips können mittlerweile bereits automatisch von Programmen hergestellt werden. Gerade das aber macht klar, wie wenig ein Look alleine noch als Wert gelten kann. Nicht nur können wir alle heute mit der richtigen Software elegant aussehende Videos machen, die Software selber macht die Videos bereits. Darin kann das Zukunftsträchtige des Formats also nicht liegen. Vielmehr wird sich seine Avanciertheit bei den Inhalten und Konzepten, in der eigenständigen Verbindung von komplexem Inhalt und eigenwilliger formaler Gestaltung zeigen müssen. Entsprechend haben auch verschiedene Expertinnen und Experten, die von der Überproduktion an clever aussehenden, aber inhaltsarmen Videoessays gelangweilt sind, bei der jüngsten BFI-Umfrage zu den «Best Video Essays of 2018» oft Arbeiten gewählt, die sich einem solchen Trend zur Glätte widersetzen.

Auch den Erfolg meiner eigenen Essays, die mit extrem reduzierten technischen Verfahren, dafür aber stark konzeptuell und theoretisch komplex operieren, verstehe ich in dieser Hinsicht als Bestätigung. Die Bedeutung und Zukunft des Videoessays als Format liegt gerade darin, nicht die dominierenden Formen digitalen Konsums zu verstärken und sich ihnen anzuschmiegen, sondern diese vielmehr zu hinterfragen.

Die Zukunft der Zukunft?

Trotz allem Potenzial, das dem Videoessay innewohnt: Er steht genauso wie die klassische Filmpublizistik vor einer ungewissen Zukunft. So stellt sich etwa die Frage, inwiefern sich die jüngsten Bestrebungen zu einer Verschärfung des Urheberrechts in der EU auf das Arbeiten mit fremdem audiovisuellem Material auswirken werden. Uploadfilter, die automatisiert überprüfen, ob es sich bei hochgeladenen Daten um urheberrechtlich geschützte Inhalte handelt, könnten auch all jene Videoessays aussortieren, die mit Filmausschnitten arbeiten. Zwar darf man sich auch beim Arbeiten mit audiovisuellem Material auf das Zitierrecht berufen, dies umso mehr, wenn man sich im wissenschaftlich-publizistischen Kontext bewegt. Dieses Zitierrecht für die konkreten Fälle geltend zu machen, könnte jedoch für die einzelnen Betroffenen aufwendig werden. Für die Nachhaltigkeit und Weiterentwicklung des Videoessays ungleich bedrohlicher scheint mir jedoch das Wegbrechen fundierter Filmpublizistik, die – wie oben dargelegt – eben nicht nur eine durch den Videoessay zu überwindende antiquierte Form darstellt, sondern vielmehr die Basis ist, auf und mit der sich auch der Videoessay entwickelt.

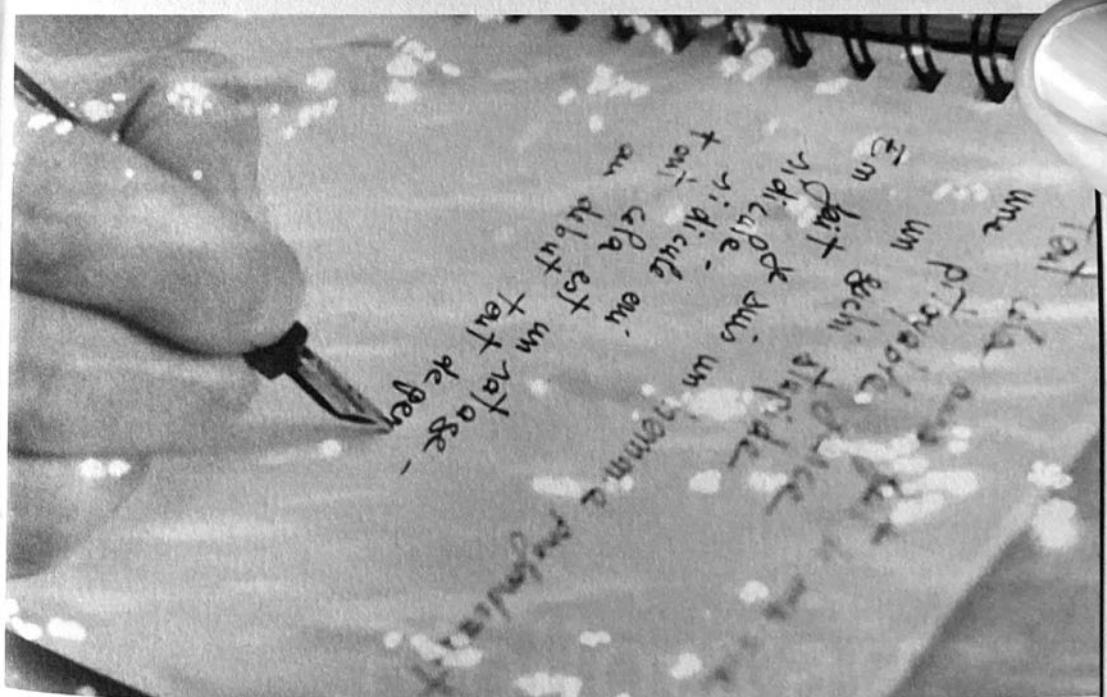
Das grösste ungelöste Problem aber ist ein ganz pragmatisches, nämlich die Frage, welche Freiräume und mithin Finanzierungsmodelle es gibt, um die Arbeit an Videoessays überhaupt kontinuierlich zu ermöglichen. Bislang entstehen sowohl international als auch in der Schweiz Videoessays zum Grossteil unentgeltlich und parallel zur eigentlichen Erwerbstätigkeit. Das ist umso heikler, wenn man bedenkt, wie zeitaufwendig die Herstellung von Videoessays ist. Der neben der Haupterwerbstätigkeit kaum zu bewältigende Zusatzaufwand ist denn auch einer der Gründe, warum viele die Produktion ihrer Videoessays wieder einstellen. Auch bei der Beendigung einer derart erfolgreichen Videoessayserie wie Every Frame a Painting dürfte dies ein entscheidender Faktor gewesen sein. Dass hingegen Videoessays im Auftrag von Filmmagazinen gemacht und so (zumindest teilweise) vergütet werden, ist die Ausnahme. Werden sie hingegen im Auftrag von Filmstreamingplattformen erstellt, besteht die Gefahr, dass vonseiten des Unternehmens Druck ausgeübt wird, wie die Inhalte zu präsentieren seien. Solche Beiträge sollen nicht fundierte filmkritische Auseinandersetzung sein, sondern in erster Linie Werbung.

Während die Entwicklungsmöglichkeiten des Videoessays im ohnehin bereits prekären Feld der Filmkritik eher als prekär einzuschätzen sind, gibt es vonseiten der Akademie ein wachsendes Interesse an diesem Format und auch noch Ressourcen. In den bereits erwähnten Seminaren Michael Bautes entstehen studentische Videoessays, die unter Umständen wiederum für die Filmkritik anschlussfähig sind. So wurde der im Rahmen eines solchen Seminars entstandene



Eine fundamentale Frage:

Akira Kurosawa. Composing Movement – Videoessay von Taylor Ramos und Tony Zhou



Über Schreiben – Videoessay von Angelina Hofer, Hemen Heidari und David Bucheli

Videoessay Über Schreiben (2018) von Angelina Hofer, Hemen Heidari und David Bucheli, der Claire Denis' Beau Travail (1999) untersucht, auch in die Videoessayrubrik des «Filmbulletin» aufgenommen (begleitet von einem Artikel im gedruckten Heft von einer der Koautorinnen des Essays).

Auch in meinem eigenen Unterricht an der Filmhochschule in Luzern sowie am Englischen Seminar der Universität Zürich gebe ich meinen Studierenden die Möglichkeit, Leistungsnachweise und Bachelorabschlussarbeiten in Form von Videoessays (mit zusätzlichem wissenschaftlichem Textdossier) einzureichen.²² Meine Hoffnung ist dabei nicht zuletzt, dass im Hochschulkontext experimentelle Videoessays entstehen, die nicht nur wissenschaftliche und künstlerische Praktiken miteinander verbinden, sondern auch den Bogen von der akademischen Film- und Medienwissenschaft zur Filmkritik und -publizistik schlagen.

Der Videoessay ist in Bewegung. Und hoffentlich erst am Anfang.

- 1 Sigmund Freud: «Die endliche und die unendliche Analyse», in: «Gesammelte Werke», Bd. 16, London: Imago 1950, S. 57–99, hier S. 94.
- 2 Raymond Bellour: «Der unauffindbare Text», in: «Montage AV», Heft 8/1 (1999), S. 8–17.
- 3 Ders.: «Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)», in: «Montage AV», Heft 8/1 (1999), S. 18–23, hier S. 18.
- 4 Siehe Anm. 2, S. 16.
- 5 Laura Mulvey: «Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image», London: Reaction Books 2006.
- 6 Überblicksstudien zum Videoessay: Volker Pantenburg: «Videographic Film Studies», in: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.): «Handbuch Filmanalyse», Wiesbaden: Springer 2019; Chiara Grizzaffi: «Il film attraverso i film. Dal testo introvabile al video essay», Mailand: Mimesis Edizioni 2017; Tiago Baptista: «Lessons in Looking: The Digital Audiovisual Essay», Dissertation: Film and Screen Media, Birkbeck, University of London 2016; Cristina

Álvarez López und Adrian Martin: «Introduction to the Audiovisual Essay: A Child of Two Mothers», in: «Necsus: European Journal of Media Studies» (Herbst 2014), <https://necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/> (aufgerufen am 8.7.2019).

- 7 Ein erster Versuch der Typologisierung findet sich in Kevin B. Lees «What Makes a Video Essay Great?» von 2014: <https://vimeo.com/199577445> (aufgerufen am 10.7.2019).
- 8 Vgl. <http://www.kunst-der-vermittlung.de>.
- 9 Siehe dazu: Michael Bauté: «Über Video-Essay-Seminare», in: «Zeitschrift für Mediawissenschaft» 11 (Herbst 2014), S. 193–196, sowie: Ders. und Stefan Pethke: «Sehen Sprechen Herstellen. Gespräch über Seminare zur Produktion filmvermittelnder Filme», in: «Nach dem Film», Nr. 13: Filmvermittlung, <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/sehen-sprechen-herstellen> (aufgerufen am 11.7.2019)
- 10 Zu sehen: <https://vimeo.com/216332459> (aufgerufen am 7.7.2019).
- 11 Zu sehen: <https://vimeo.com/286554590> (aufgerufen am 7.7.2019).
- 12 Zu sehen: <https://vimeo.com/291452767> (aufgerufen am 7.7.2019).
- 13 Vgl. www.filmscalpel.com/melodramatic-rail-way-sounds/ (aufgerufen am 8.7.2019).
- 14 Zu sehen: <https://vimeo.com/231289717> (aufgerufen am 11.7.2019).
- 15 Zu sehen: <https://vimeo.com/254016728> (aufgerufen am 10.7.2019).
- 16 Vgl. Pascaleine Sordet: «Aussensicht: Der Standpunkt von Kevin B. Lee», in: «Cinébulletin», Nr. 509 (April, Mai 2019), S. 14–15, hier S. 15.
- 17 Siehe dazu auch: Cristina Álvarez López und Adrian Martin: «Writing in Images and Sounds» in: «Sidney Review of Books» (Februar 2017), <https://sydneyreviewofbooks.com/writing-in-images-and-sounds/> (aufgerufen am 3.3.2019).
- 18 Tony Zhou: «Postmortem: Every Frame a Painting», in: Medium (3.12.2017), www.medium.com/tonyzhou/postmortem-1b338537fabc (aufgerufen am 10.7.2019).
- 19 Siehe Anm. 8
- 20 Kevin B. Lee: «The Cinematic Power of the Individual», in: «Filmexplorer» (Oktober 2017), <https://www.filmexplorer.ch/forum/room-for-discussion-digital-criticism-of-moving-images/the-cinematic-power-of-the-individual-kevin-b-lee/> (aufgerufen am 11.7.2019).
- 21 Vgl. Vortrag von Kevin B. Lee im Rahmen der Konferenz «Post-Cinema and The Future of Digital Images» vom 6.3.2017 an der École normale supérieure, Paris. www.ohnk.net/projet-190-postdigital-postcinema,ab Timecode 01:04:30 (aufgerufen am 12.7.2019).
- 22 Was es bedeutet, film- und kulturwissenschaftliche Forschung an der Universität mittels Videoessays zu betreiben und was sich dadurch für wissenschaftstheoretische, aber auch pragmatisch-didaktische Fragen ergeben, wird auch das Thema eines zukünftigen Forschungsprojekts sein.