**Digitale Amnesie**

**Zur Historisierung des Videoessays**

**I.**

Aktuelle Diskussionen über den Videoessay erwecken häufig den Eindruck, das Phänomen sei vor knapp zehn Jahren aus der überraschenden Begegnung von sozialen Netzwerken, erschwinglicher Schnittsoftware und erfolgreichen Plattformen wie *YouTube* oder *vimeo* entstanden. Wenn überhaupt eine historische Kontextualisierung erfolgt, so werden entweder essayistische Film- und Videopraktiken im Stil Chris Markers und Jean-Luc Godards oder *Found Footage*-Montagen aus der Experimentalfilmgeschichte bemüht. Diese Scheu vor einer umfassenderen, auch weniger kanonisierte Formen berücksichtigenden Historisierung des Genres ist sicher kein bewusster Akt, aber sie führt zu einer deutlich spürbaren und unproduktiven Verengung des Blicks. Ich will in dem folgenden Kurzbeitrag zunächst grob die Entwicklung der letzten Dekade aus meiner Perspektive skizzieren, anschließend kurz einige Schwierigkeiten benennen, denen sich das Interesse für die Vorgeschichte des analytischen Videoessay gegenübergestellt sieht, und abschließend zwei Beispiele für prähistorische, protodigitale Formen der *Videographic Filmstudies* zeigen.

Den Hintergrund, von dem aus ich spreche, stellt zum einen das Projekt [„Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films“](http://www.kunst-der-vermittlung.de) dar, für das wir, Michael Baute, Stefan Pethke, Stefanie Schlüter, Erik Stein und ich 2007 Geld von der Kulturstiftung des Bundes bekamen, so dass wir 2008 und 2009 eine Recherche zu diesem Genre durchführen und die Ergebnisse in insgesamt 16 Veranstaltungen in Berlin, Köln und Wien sowie auf einer umfassenden Website präsentieren konnten. Zum anderen haben Michael Baute und ich in Weimar einige Jahre lang regelmäßig ein Studienmodul für Master-Studierende angeboten, dessen eines Seminar sich der Theorie und Geschichte des Formats widmete, während im anderen, von Michael als Block an zwei Wochenenden unterrichtet, kurze analytische Kommentarfilme zu jeweils einem Film entstanden.

**II.**

Ab etwa 2007, und vor allem in amerikanischen Weblogs, später dann in Online-Magazinen der „Cinephilia 2.0“, sind immer häufiger kurze, analytische Videoformate zu bemerken, die mit den Bildern und Tönen eines Films versuchen, etwas über die ästhetischen Eigenheiten von Filmen herauszufinden. Diese Arbeit wird von Amateuren geleistet, die ihrer Cinephilie unter den neuen, vernetzten Medienbedigungen einen neuen Ausdruck geben. Etwa fünf Jahre später, ab 2012, wird insbesondere die US-amerikanische Filmwissenschaft darauf aufmerksam, dass hier etwas passiert, das nicht nur hübsch anzusehen ist, sondern auch akademische Relevanz haben könnte oder sollte. Vorangetrieben von Catherine Grant und anderen, die innerhalb der zeitgenössischen *Film Studies* cinephile Positionen vertreten, beginnt das, was man als zügige Akademisierung des Formats bezeichnen könnte. Die [erste Ausgabe der Netzzeitschrift„Frames“ (2012)](http://framescinemajournal.com/?issue=issue1) sowie die Gründung von [„[in]transition“](file:///C%3A%5CUsers%5Cfriso_000%5CDesktop%5C%28http%3A%5Cmediacommons.futureofthebook.org%5Cintransition%5C) als erstem Journal, das sich ausschließlich diesem Format widmet, sind wichtige Stationen dieser Entwicklung, die in Europa wenig später ebenfalls nachvollzogen wird.

Parallel dazu beginnt auch an Universitäten der Versuch, das praktische Arbeiten mit Bildsequenzen und Texten, mit kurzen Montagen und Kommentierungen, in die film- und medienwissenschaftlichen Curricula einzubinden. Was dabei nach meinem Eindruck wenig geschieht, ist eine Auseinandersetzung mit den Kriterien, was einen „gelungenen“, in Forschungs- oder Lehrkontexten tatsächlich hilfreichen Videoessay von anderen Formen unterscheidet. Parallel zu den Bemühungen vieler Kunsthochschulen um PhD-Programme und die Nobilitierung von „artistic research“ bleibt auch hier weitgehend unklar, wie sich Video-Essays im Schnittfeld von Kunst, Wissenschaft und Lehre verorten lassen könnten und sollten.

Die hier geschilderte Entwicklung lässt bereits ahnen, dass eine Historisierung des „Videoessay“ unter den gegebenen Bedingungen mit Aufwand verbunden wäre. Der täglich zunehmende Vorrang des Digitalen führt in der Praxis des video-essayistischen Arbeitens dazu, dass als primäres Material, aber auch zur Kontextualisierung der eigenen Arbeit einzig das zur Verfügung steht, was in Datenform existiert, sei es auf DVD oder BluRay, sei es als AVIs, mp4s oder andere Files. Arbeiten, die nur auf VHS, in anderen Videoformaten oder auf analogem Filmmaterial vorliegen, Dokumente aus Archiven, Fernsehsendungen etc. kommen nur dann in Betracht, wenn sie – aus oft äußerst kontingenten Gründen – bereits durch das Nadelöhr der Digitalisierung gegangen sind. Der Vorzug dieser Arbeitsform, die sich mit großem Geschick zwischen Filmdateien, FinalCut und zahllosen Online-Quelle bewegt, ist darin zugleich ihr Nachteil.

In der Konsequenz heißt dies aber auch, dass jede historisierende Perspektive davon bestimmt ist, welche Arbeiten aus der Vergangenheit kanonisiert genug sind, um digital vorzuliegen. Erst kürzlich wurde, anlässlich der Eröffnung des neuen Arsenal-Archivs in Berlin, erneut darauf hingewiesen, dass aus der Gesamtmenge existierender Filme nur ca. 5% digitalisiert sind. Wer diese 5% mit „der Filmgeschichte“ identifiziert und darauf seine medienhistorischen Hypothesen bildet, handelt also bestenfalls grob fahrlässig.

In unserem Fall heißt das: Die Monopolstellung von „Found Footage“-Arbeiten und Essayfilm bei der Suche nach den Vorgängern des Video Essay hat nicht zuletzt damit zu tun, dass von Bruce Conner bis Peter Tscherkassky, von Godard bis Marker zumindest die großen Namen über YouTube, ubu.com und erst recht über Filesharing-Plattformen als Datenpakete vorliegen.

Es gibt darüber hinaus aber auch eine erkennbare Sprachbarriere, denn sowohl die Praktiken als auch die diskursive Begleitung der *Videographic Film Studies* finden so gut wie ausschließlich auf Englisch statt. Wenn man im europäischen Kontext nach eindeutigen Vorläufern des Genres sucht, wird man sie – unter anderem – in den Arbeiten von Westdeutschen Fernsehredaktionen und französischen Bildungsinitiativen finden. Diese Arbeiten, die zum Beispiel als BETA-Kassetten in den Archiven der Sender oder als VHS-Tapes in Privatsammlungen Staub ansetzen, sind nicht nur nicht digital, sie sind zu allem Überfluss auch auf Deutsch oder Französisch und im Normalfall nicht untertitelt. Man darf sich keine Illusionen machen: Kein Sender hat ein Interesse, etwa die damals „filmkundlich“ genannten Sendungen öffentlich zugänglich zu machen. Ökonomisch ist das nicht rentabel, urheberrechtlich wäre es unter Umständen schwierig. Und auch wenn die öffentlich-rechtlichen Sender die Arbeiten durch Fernsehgebühren finanziert haben, besteht keinerlei Bereitschaft, das Material zu pädagogischen oder wissenschaftlichen Zwecken zu verbreiten.

Der prototypische Video-Essayist, den ich mir – Ausnahmen bestätigen die Regel – jung, männlich, etwas nerdy und englischsprachig vorstelle ist insofern mit zwei Herausforderungen konfrontiert, wenn er sich für diese Kontexte interessierte:

(1) Er müsste den digitalen Arbeitsplatz verlassen und sich nach Paris, Köln oder anderswo begeben, um dort Fernsehgeschichte oder die Historiographie französischer Bildungsinitiativen zu erforschen.

(2) Er müsste deutsch oder französisch, oder gegebenenfalls noch andere Sprachen sprechen; woher kann ich wissen, ob nicht das jugoslawische Fernsehen in den 1970er Jahren phantastische Video-Essays produziert hat?

Wahrscheinlich liegt hier ein Risiko, das über die Frage des Videoessays hinausweist und für filmhistorische Arbeit generell gilt. Archivarbeit ist teuer und zeitaufwendig, sie impliziert Reisen, Terminvereinbarungen, die Auseinandersetzung mit Zugangsberechtigungen und urheberrechtlichen Schranken – kurz: sie hat gegenüber dem komfortablen Klicken, Cutten und Pasten einen sehr schweren Stand. Zugleich wäre dies der Punkt, an dem eine Europäische Film- und Medienwissenschaft eine wichtige Aufgabe sehen könnte, denn die Ausgrabungsarbeit, die wir im Rahmen von „Kunst der Vermittlung“ begonnen haben, ließe sich nur im Rahmen von weiteren bezahlten Forschungsprojekten realisieren. Die Geschichte schreibt sich nicht von selbst.

**III.**

Was sich bei einer historischen Recherche schnell herausstellt, sind die unterschiedlichen Schichten, an denen die Historiographie des Genres einsetzen könnte: Es ist eine Geschichte unterschiedlicher Medien, in denen das Fernsehen, VHS und DVD, aber auch der analoge Schneidetisch sowie der analytische Projektor eine Rolle zu spielen hätte. Es ist aber zugleich auch eine Geschichte verschiedener Institutionen und Infrastrukturen, die von Sendern und einzelnen Redaktionen, von bildungspolitischen Initiativen handeln müsste. Zu kartieren wären sozusagen die unbekannteren Seitenarme eines in seinem Mainstream gut erfassten cinephilen Stromes, seine Ausläufer in die Gebrauchsfilmregionen, an denen analytische Arbeiten mit spezifischen Funktionen und erst in zweiter Hinsicht „Kunst“ in Auftrag gegeben wurden. Es wäre dies, so meine Hypothese, eine Geschichte, die aus der Begegnung der Cinephilie mit den Infrastrukturen und Möglichkeiten öffentlich-rechtlicher Sender einerseits (wie in Deutschland) oder aus der Konfrontation cinephiler Traditionen mit politisch gewollten Bildungskonzepten (wie in Frankreich) überhaupt erst möglich wird.

Dies als Vorbemerkung zu zwei Beispielen, die ich anführen möchte für das, was man im unwahrscheinlichen Fall der Recherche finden könnte. Es entbehrt natürlich nicht der Ironie, dass ich diese Beispiele nur zeigen kann, weil sie hier und jetzt als AVI-files vorliegen, wir sie also im Rahmen unseres Projekts „Kunst der Vermittlung“ umgerechnet haben in die heute gültige Währung des Digitalen.

(1) [Clip aus Farocki: Song of Ceylon](https://dl.dropboxusercontent.com/u/1018737/Pantenburg_Farocki.mov)

Die 30-minütige Sendung über Song of Ceylon von Basil Wright ist die letzte von drei Sendungen der Reihe „Telekritik“, die Harun Farocki für den WDR gemacht hat. Wie der Titel der Reihe deutlich macht, geht es um das Fernsehen, mit der Pointe, dass hier die Filmgeschichte, genauer Wrights für John Grierson’s Filmabteilung der GPO gemachte Film Song of Ceylon als Schulungsmaterial gegen die Phrasenhaftigkeit und den visuellen Analphabetismus aktueller TV Berichterstattung in Stellung gebracht wird.

(2) [Clip aus Douchet: La règle du jeu](https://dl.dropboxusercontent.com/u/1018737/Pantenburg_Douchet.mov)

Die Analyse von La règle du jeu, aus der dieser kurze Ausschnitt stammt, ist Teil einer Serie mit dem Titel „Image par Image“, die zwischen 1987 und 1989 unter der Leitung von Jean Douchet für den Einsatz in Schulen erstellt wurde. Gegenstand der sehr umfassenden, jeweils 45-minuten langen Analysen sind kanonisierte Klassiker, neben Jean Renoirs Film etwa Citizen Kane, Panzerkreuzer Potemkin, The Birth of a Nation oder Fritz Langs M. Die Serie steckt voller überraschender Ideen, wie sich die räumliche Konfiguration einer Szene, Fragen der Bildkomposition oder, wie hier, Kamerabewegung mit den Mitteln von Split-Screen, verdeutlichenden Piktogrammen und anderen Video-Tricks vermitteln lassen. Sie nimmt in einigen Punkten vorweg, was Alain Bergala ab den 1990er Jahren in seinen Analysen für DVD-Extras und den Bildungskontext, lässt aber auch an Kevin Lee’s Analysen der Kamerabewegung in den Filmen Miklós Jancsós oder Paul Thomas Anderson denken.

Farockis Fernsehsendung ist 41 Jahre alt, die Folge von „Image par Image“ wurde vor 29 Jahren produziert. Die eine ist ein Produkt der Infrastruktur TV-Studio und des damals üblichen Sendeformats 16 mm. Die andere erzählt von der Idee, Videokassetten wie Bücher in die Schulen zu bringen, um Film zu unterrichten. Beide Arbeiten können Anlass sein, über die Vorgeschichte der Videographic Film Studies Auskunft zu geben. Über ihre Medien, Institutionen und Infrastrukturen. Ohne die bewusste und mühsame Rückkehr ins Analoge drohen die existierenden historischen Kontextualisierungsversuche zu Symptomen einer digitalen Amnesie zu werden.