

Der Video-Essay im Kontext wissenschaftlichen Arbeitens

Unter dem Begriff „Videoessay“ versteht man im Allgemeinen eine Form der Filmanalyse, die nicht mehr allein den geschriebenen Text verwendet, sondern mit den Bildern des zu analysierenden Gegenstandes das Ergebnis formuliert. So entstehen auf Plattformen wie Keyframe/Fandor Kurzfilme, die auf ästhetische Eigenschaften, Zusammenhänge oder Entwicklungen in Filmen und/oder Genres hinweisen, indem sie Ausschnitte aus Filmen montieren und meist mittels eines Voice Over verbinden. Das Verfahren ist zwar so alt ist wie der Found-Footage- Film, trotzdem kommt ihm inzwischen vor allem innerhalb der *New Cinephilia* gesteigerte Bedeutung zu, und es hat seinen Weg inzwischen über die Vermittlung auch in die Lehre film- und medienwissenschaftlicher Studiengänge gefunden. Diese Aneignung des Films kann durchaus kontrovers diskutiert werden, da sie Filmrezeption mit der Bearbeitung der Filmdatei unkommentiert gleichsetzt. Und natürlich ist die filmwissenschaftliche Arbeitsweise, Filmausschnitte und Stills aufzubereiten und zu kommentieren, eine dem Videoessay verwandte Form.

Die folgenden Texte basieren auf den Vorträgen, die auf dem Workshop der AG Filmwissenschaft am 27.5. 2016 gehalten wurde.

Volker Pantenburg: 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“](#) 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 Medienbedingungen 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“ \(2012\)](#) sowie die Gründung von „[in]transition“ 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 interessiert:

(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](#)

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](#)

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 Jancsó's 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.

Chris Wahl: Richard Misek, der erste peer-reviewed video essay und die Zukunft des Formats

Der wahrscheinlich erste Video-Essay, der jemals in einem peer-reviewed journal veröffentlicht wurde, war Mapping Rohmer von Richard Misek, erschienen 2012 in einem von Catherine Grant herausgegebenen Special Issue von Frames: <http://framescinemajournal.com/article/mapping-rohmer-a-video-essay/>

Misek arbeitete weiter an dem Essay, der sich 2013 zu dem ca. einstündigen Film Rohmer in Paris entwickelt hatte und auf mehreren internationalen Festivals zu sehen war. Auf der Basis eines Interviews, das ich mit Richard Misek geführt habe, möchte ich ihn und seine Arbeit vorstellen sowie ein paar allgemeine Gedanken zum Thema Video-Essay entwickeln.

E-Mail-Interview mit Richard Misek 18. Februar 2016

1. Is MAPPING ROHMER really the first peer-reviewed video-essay ever?

Well, to be specific, according to Catherine Grant (the great driving force behind the academic video essay) it's 'probably the first double-blind peer-reviewed video essay' – though I just say it's the first ever peer-reviewed video essay and wait for someone to prove me wrong. She published it in a special issue of an online journal called *Frames* that she edited in 2012, though video essays had already been posted on her Audiovisualcy Vimeo group for at least a couple of years previously.

2. What was your motivation to make a video-essay? What kind of training and knowledge did you have?

I used to work as a video editor before I became an academic, so I came to it with the advantage of technical skills that many academics don't have, though for a long time I never made the connection that it could be used as an academic tool. Throughout my PhD (in the mid-late 2000s), I would have regular conversations with a fellow PhD about the idea of using film to research film. Surely images could speak about images as eloquently as words. But how would one actually go about doing it? Neither of us had any answers. Then when I saw the first video essays appear on *Audiovisualcy*, it clicked that I could use my editing skills academically.

Speaking more generally, I think most film and TV academics have the most important skill for making video essays, viz. an understanding of how moving images function. But editing skills are also important – video essays need a certain basic level of technical polish. That's why, for a UK Arts and Humanities Research Council project that I'm currently running, I'm focusing on providing academics with editing skills and with the chance to collaborate with video editors.

3. Why did you choose the topic of Eric Rohmer and his films?

I had just finished my PhD and started my first job at Bristol University. It was a cold winter, and I had no friends, so I would go to the university library every night and take out DVDs. For some

reason, they were especially well-stocked in Rohmer films, so I found myself watching lots and lots of films that – let's be honest – are very similar to each other. That started me thinking about patterns of variation and repetition in his film, and the thought-process led on from there.

4. Why did you decide to make a longer essay out of MAPPING ROHMER?

First I wrote a seminar paper on Rohmer, illustrated with lots of clips, then a conference paper which probably was about 70% clips (over which I still talked 'live'), so it was a small step to make a 20 minute video with voice-over (which I called MAPPING ROHMER). That worked very well, as I could just stand up and press play instead of sweating in front of an audience. I first showed a cut of it at Remix Cinema conference at Oxford in 2010, but then I found I still had a lot more ideas about Rohmer to explore, so it just got longer and longer. At some point, at about the 45 minute mark, I sensed it was on the verge of becoming a film, and that it needed something more than film analysis, so I added a narrative layer and started thinking along more aesthetic lines – about its structure, its editing style, music, etc. Though to be honest, right up until a few months before ROHMER IN PARIS came out, I didn't really know whether my 'film' would make sense to anyone other than myself.

5. Would you consider yourself a cinephile, did you make this video-essay because of your love for films, or are films simply data and you a data artist?

I'm absolutely a cinephile. I have deep, deep, deep love of film. Film is how I make whatever sense of my life that I am able to make. Without film I would be nothing. I might just as well sit on a pillar in silence for the rest of my life. Of course, yes, in a sense – my methodology did turn Rohmer's films into data – there certainly came a point when I had such a complete mental database of shots from his films that I could just 'random access' whatever I needed (though I also made a keyworded database of his films, just in case of mental blanks). But no matter how many pieces I broke his films into, and no matter what violence I did to them through montage, I never lost sight of the entirety of his oeuvre. It was a loving violence that I inflicted on him!

6. What's so important in calling your films video-essays instead of essay films?

MAPPING ROHMER (20 mins) is a video essay; ROHMER IN PARIS (70 mins) is definitely a film not a video essay. The key difference, beyond length, is aesthetic. My primary goal with the video essay was to shed light on Rohmer's films. My primary goal with the film, though it also sheds light on Rohmer, was to make something beautiful. Often, of course, the distinction is far from obvious: one filmmaker I really like is Jean-Gabriel Périot, who makes really thoughtful political montages (for example, a powerful work using footage of French women who had their heads shaved after the war for sleeping with Nazis). They're all up on *Vimeo*, but they've also all been screened at festivals – so I guess that makes them films. But in his case, as they're all short films, the distinction is perhaps not so important. If, nowadays, a film is definable as a well-made video, then perhaps essay films are definable as well-made video essays.

7. Where is the connection between found-footage and compilation films, remixes and mashups, film essays and video essays, installations in art galleries based on film history?

I think that would take a book to answer. Clearly, many of these practices are based on available technology – Erika Balsom writes about how VCRs and new projector technology made Douglas Gordon's 24 Hour Psycho possible. Video essays, mashups, and remixes, as well as artworks like Christian Marclay's *The Clock* were all made possible by DVDs and ripping software (especially the great 'Handbrake'!). So they have a familial connection, but of course the intention behind them can be very different. For example, artists' approaches are often based on treating movies as data, while 'found footage' film-makers tend to be more engaged with the context of the works they use. The institutional environments within which the works are shown also tend not to overlap: if a video is being shown in a gallery or a film at a festival, an artist will almost never put it up online – to do so would be to immediately kill its chances of being sold. So, in a way, I'd say that all the forms you mention in your question together comprise a continuous spectrum of approaches to moving images, but that (like Newton did with the rainbow) institutions tend to divide this spectrum into separate units.

8. Is there a real future for the video essay in the academic context or is this simply a trend that will go by, and video-essays are rather a suitable tool for film critics?

A very interesting and timely question. Someone recently asked me to list my favourite video essays, and I couldn't honestly name one. Essay films – yes, many: Marker, Faroki, Peter Mettler. Artists' reuses of cinema – again, many: Peter Tscherkassky, Martin Arnold, Christian Marclay, Nicolas Provost, Douglas Gordon. Video essays – none. I think this isn't necessarily a problem – see my answer to question 10. One reason for this is that – as you suggest – though the video essay is very good for close analysis, as soon as your discussion moves into abstraction, what to put on screen becomes very tricky. In the 'I love you' section of my film, I just had a black screen for six months before I figured out how I could illustrate cinephilia through a visual metaphor.

Another difficulty is that video has its own pace, and though you can slow it down and speed it up to fit what you want to say, there's always a tension between how fast a scene travels and how fast the commentator travels.

My feeling is that the video essay is an important advance inasmuch as it allows academics for the first time to use moving images directly in their work, but that – academically – it's not a stable and complete form. I suspect future developments might well move back towards some kind of hybridity between written text and moving images. Something like 'scrollies' – the kind of online newspaper articles that the *New York Times* and *The Guardian* sometimes do, which are text-based, but feature embedded videos, data visualisations, and interactivity.

9. Do you use video-essays for teaching purposes (making and/or analyzing video-essays)? Would you recommend that, and if yes: What is the best way to teach them?

I haven't done this so much as right now I just teach production, so I can't offer much advice at this moment – but I would absolutely love to do it more, and I'll report back when I do. My instinct is that they can form incredibly powerful teaching tools – perhaps even more useful as teaching tools than as methods of communicating research (see below). My one experience of using them was an exercise called '60-second Psycho' where I got students to make a 60-second avant-garde montage out of Hitchcock's film. It proved to be a really effective way of getting students to look

closely at the film, to consider the stylistic distinctions between mainstream and avant-garde cinemas, and then to express some of these differences through their films. What I didn't do, and would do now if I did this again, was to get students also to write about the process of making their videos. My instinct is that making and writing should go together. Sorry I can't offer more guidance right now!

10. Is the video-essay a heuristic tool to understand moving images in terms of artistic research or is it just a good way to present the results of a proper scholarly work?

I've recently started work on a project, which has provided me with the funding to invite a number of senior academics to collaborate with film-makers/editors in the production of a video essay. From their emails, and from my broader discussions with various academics about video essays over recent months, I note two distinct responses. Firstly: frequent skepticism about the potential of the video essay to make a significant contribution to film and media studies, and a sense that people are quite underwhelmed by the overall quality of video essays that have so far been produced. BUT, secondly: tremendous enthusiasm to make a video. I'd say at least 70% of the film scholars I've contacted have, despite hesitation about technical issues, required little or no persuasion to give it a go. This seems to confirm your very, very interesting suggestion that video essays may indeed be heuristic tool. Perhaps what is most useful about them is the process that they allow the academic to go through rather than the product that results. There is no doubt that for many academics the production of video essays makes possible another way of viewing the image, often less encumbered by scholarly intention and more open to the nuances and details of particular shots. But if this is the case, it leaves the video essay in a precarious position – though ever more may continue to be made, there is no guarantee that the video essay will ever become an established and reliable mode of academic expression.

11. Do you see different kinds of genres of video-essays? Can you give examples?

Given that the the video essay is itself a hybrid form, I'm hesitant to go too far in trying to schematise this hybridity. At the same time, for those who want to produce video essays, having a sense of the range of what others are currently doing is probably helpful, so I've divided the attached viewing list into loose categories.

Here's a compilation of some of what are generally regarded as the best video essays currently around.

Juxtaposition and close analysis

This is arguably what the video essay does best:

- Christian Keathley (2011, 8'). [Pass the Salt](#)
- Most videos by Tony Zhou, e.g. [The Bad Sleep Well \(1960\) - The Geometry of a Scene](#)
- Kogonada (2012, 1'). [Ozu/Passageways](#)
- Steve Anderson (2015). [Wes Anderson's The Shining](#)
- Ian Garwood (2014). [The Poetics of the Explanatory Audiovisual Essay](#)
- Miriam Ross (2014). [Vertical Framing Video Essay](#)

Close to art

Methodologies used by video essayists often overlap with those of visual artists:

- Filmscalpel: [12 Silent Men](#) (compare with Mika Taanila, [My Silence](#))
- L.J. Frezza (2014): [Nothing](#)
- Aitor Gametxo: [Variation on the sunbeam](#)
- Covadonga G. Lahera: [INFLAMES](#)

Extended works

Occasionally a video essay can approach the complexity of a written article:

- Kevin L. Ferguson (2014). [Volumetric Cinema](#)
- Erland Lavik. [Style in The Wire](#)
- Max Tohline (2015) [Editing as Punctuation in Film](#)
- Irene Gustafson. 2016. 'Facing the Subject (On Observation)' (coming out in InTransition in late March)

Essay films

- Short films by Jean-Gabriel Périot, e.g. [Even If She Had Been A Criminal](#) (2006) and [200000 Phantoms](#) (2007). Périot's films exist somewhere between essay film and video essay: short, made on video, viewable on Vimeo, but also widely screened at festivals.

[Here](#) is another list of some of the the best video essays around, gathered by Catherine Grant, with a few well-chosen sentences on each and embedded clips.

Finally, Kevin B. Lee has started an annual 'best of' video essay poll on Fandor's Keyframe – worth checking.

Winfried Pauleit: Transformationen der Wissenschaftskultur

0. Vorspann

Ich möchte das, was wir unter Video-Essay diskutieren, gerne in einem weiteren Rahmen kontextualisieren, und zwar als „Transformation der Wissenschaftskultur“. Dazu habe ich drei Begriffe gestellt: Ästhetisierung, Mediatisierung, Diversifizierung. Mit diesen Begriffen möchte ich ein Arbeits- oder Gedankenfeld aufspannen. Eine meiner Arbeitshypothesen heißt: „Wir sitzen alle am Schneidetisch“. Damit meine ich, dass sich unsere Wissenschaftsproduktion mit dem Arbeitsmittel Computer verändert. Aber nicht im Sinne eines Medien-Apriori, sondern in der Praxis der Wissenschaftsproduktion zeigen sich Ästhetisierung, Mediatisierung und Diversifizierung. Oder einfacher formuliert: Künstlerische Praxis (Filme / Videos machen) und Wissenschaftspraxis (Filmwissenschaft betreiben) nähern sich einander an. Und zwar auf sehr vielfältige Weise! Gleichzeitig halten wir an der filmwissenschaftlichen Buchproduktion fest. Die aktuelle Produktion von filmwissenschaftlichen Handbüchern in unserem Fach ist für mich Ausdruck dieser Tendenz, die ich eigentlich gerne in der heutigen Diskussion des Video-Essays mitbefragen würde. Und zwar weil ich vermute, dass sich darin unser gegenwärtiges Wissenschaftsverständnis spiegelt: In einer sehr einfachen Hypothese vielleicht so: Die Transformation der Wissenschaftskultur bringt neue Formate und Verunsicherungen hervor. Auf diese Verunsicherungen reagieren wir mit der Produktion von Orientierungswissen in etablierten Formaten. Der Video-Essay und das Handbuch wären dann Ausdruck gegenwärtiger filmwissenschaftlicher Praxis zwischen Transformation und Bewahrung.

Neben dem Video-Essay gibt es andere Formate wie Comic Book Essay, Video-Vorlesung, Erklär-Videos, Wissenschaftsfernsehen usw. Es geht mir also um Kontextualisierung des Phänomens Video-Essay. Drei Anmerkungen sollen dies versuchen: 1. werde ich Annäherungen von Kunst und Wissenschaft beschreiben, damit die Ansätze meiner Vorredner kommentieren und einen eigenen Ansatz hinzufügen, 2. will ich drei Modelle der Annäherung unterscheiden, die auch für den VideoEssay relevant sind, und 3. möchte ich über Konsequenzen spekulieren.

1. Annäherung von Kunst und Wissenschaft

Volker Pantenburg, Chris Wahl und Robin Curtis haben drei unterschiedliche Schlaglichter präsentiert, die die Annäherung von Kunst- und Wissenschaftspraxis reflektieren: Volkers Perspektive verstehe ich als Verschiebung in einen dritten Bereich, jenseits von Kunst und Wissenschaft. Im Zentrum stehen dabei andere Akteure: die Vermittler (filmpädagogische Initiativen, Fernsehredaktionen). Diese bringen eine Vielfalt von Formen hervor, in denen sich auch künstlerische und wissenschaftliche Teile finden, ohne aber einen Kunst- oder Wissenschaftsanspruch zu formulieren. Volker benennt sie als Kommentierungspraktiken und Montagetechniken, die an anderer Stelle als „filmvermittelnde Filme“ gebrandet wurden. Chris' Perspektive auf Richard Misek zeigt exemplarisch die Annäherung von Kunst- und Wissenschaftspraxis an einem Fallbeispiel. Der Akteur Richard Misek ist Künstler und Wissenschaftler. Die Zuspitzung besteht m.E. darin, dass Misek nicht nur im Kunst- wie im Wissenschaftskontext erfolgreich ist, sondern mit derselben Produktion in beiden Feldern agiert. Seine Produktion wird sowohl in der Kunst, wie in der Wissenschaft akzeptiert und evaluiert. Robins Perspektive verschiebt in eine andere Disziplin, die Kunstgeschichte. Und sie geht von den Betrachtern und ihren Praktiken der Aneignung aus. Die Skizze als künstlerisches Nachvollziehen

ästhetischer Eigenschaften wird zum Medium der Analyse, die im Nachvollziehen die ästhetische Erfahrung und den mit der Skizze verbundenen Affekt herausstellt.

Man kann diesen Perspektiven weitere an die Seite stellen: Zumindest erwähnen möchte ich meine eigene Hypothese von „Filmwissenschaft als Videoüberwachung“. Denn die Aneignung per Video spielt m.E. der Produktion von visueller Evidenz (im Sinne von Beweismitteln) zu, die ich auf dem Hintergrund der Überwachungsdiskurse und Kontrollpraktiken betrachtet habe. Ein einfaches Beispiel für die Produktion visueller Evidenz ist die Serialisierung von Einstellungen, Motiven oder Szenen: Sie findet sich häufig in sogenannten Videoessays, aber auch im experimentellen Filmschaffen z.B. von Matthias Müller. Der Gewinn dieses Verfahrens im Video-Essay ist eine bessere Operationalisierung des Analysegegenstandes: Dabei wird eine empirisch-statistische Grundierung von Daten „nahelegt“, und eine sozialwissenschaftlich orientierte Querschnittsperspektive eröffnet.

Gewinn und Verlust gleichzeitig ist vermutlich die Fokussierung auf die Bildebene, die Kameraarbeit und Schnitt betrachten hilft, aber die Register von Ton und Text eher ausblendet oder hinten anstellt, weil die Tonebene für den Voice-over benötigt wird. Zumal blendet die Konzentration auf visuelle Evidenz auch die Erfahrungsebene der körperlichen Affizierung durch einen impliziten Distanzierungseffekt der Analyse vermutlich eher aus. Wenn es tatsächlich stimmt, dass Video-Essays meist mittels Voice-Over gestaltet werden, dann sollte eine Befragung dieses Umstandes folgen: Was bedeutet die Einschreibung von akusmatischen Stimmen in Filmclips? Insbesondere dann, wenn keine Autorengeste vollzogen werden soll, also wenn es nicht darum geht, ein neues Kunstwerk herzustellen? Oder anders: Welche Rolle spielt das Timbre, der Klang der Stimme für die filmwissenschaftliche Analyse?

Als Pendant zu meiner Überwachungshypothese sehe ich hier eine Selbstkonstitution als Stimme im medialen Raum am Werk. Der Wunsch, in den medial-akustischen Raum des Films einzudringen und sich (als angehender Wissenschaftler) dort Gehör zu verschaffen. Bzw. den filmischen Raum anzudeuten und mit dem Film / über den Film zu sprechen. Auch das eine Evidenzproduktion: ich spreche im Angesicht des Films, nahe am Gegenstand. Ich zeige damit, dass ich über den Gegenstand verfüge, ihn erkannt habe. Oder auch: ich werde als Stimme Teil des Video-Essays: Die Aufnahme meiner Stimme und die Bilder des Films verbinden sich. Das ist auch eine Übung zur Erweiterung des Repertoires wissenschaftlichen Schreibens: Im Video-Essay muss man komprimiert, auf den Punkt und entlang vorgegebener Zeitlichkeiten sprechen (und schreiben). Die Vorgabe der Zeitlichkeit macht einen geplanten Umgang mit dem Kommentar erforderlich. Die Sätze sind weniger autonom, sondern müssen sich an der Bildspur orientieren (wie beim Audiokommentar einer DVD).

2. Ästhetisierung, Mediatisierung und Diversifizierung

In einem anderen Kontext habe ich solche Annäherungen von Kunst und Wissenschaft als Praxis des „Doing-image-text“ bezeichnet und drei Modelle unterschieden: Im ersten Modell (Ästhetisierung von Wissenschaft) werden textbasierter Wissenschaftsproduktion Bild (und Ton) hinzugefügt. Kunsthistorische Vorträge mit Diaprojektion arbeiten seit 140 Jahren nach diesem Modell. Zu wissenschaftlichen Kommentaren werden Bildketten montiert. Man befindet sich in einem Dunkelraum und der Sprecher gewinnt acousmatische Züge einer allwissenden Stimme ohne Körper.

- Evidenzproduktion der Serie,
- Auratisierung des Erfahrungsraums

- Autor/Kommentar verbindet sich mit den Bildern

- Präsenzproduktion

Trotz der Verkettung lassen sich Wissenschaft (Text) und Kunst (Bild) scheinbar eindeutig unterscheiden. Seit 1910 gibt es das Setting der Dia-Doppelprojektion: Die Verkettung bringt eine grundlegende Methode hervor: das vergleichende Sehen (Heinrich Wölfflin), mit seinen 5 Grundbegriffspaaren: malerisch linear, flächenhaft tiefenhaft, geschlossen offen, einheitlich vielheitlich, klar unklar. Kritik: Universalismus, Formalästhetik.

Im zweiten Modell (Mediatisierung von Wissenschaft) erfolgt die Wissenschaftsproduktion durch die audio-visuelle Produktion selbst. Das geht auf die Anfänge der Filmproduktion zurück: Gemeint ist die Aufzeichnung von materiellen Vorgängen zur Evidenzproduktion und zur Sicherung von experimentellen Verfahren. Das zweite Modell geht davon aus, dass das audiovisuelle Bewegungsbild selbst die wissenschaftliche Erkenntnis herstellt und nicht nur durch anschaulichen Beweis sichert und in der Vorführung vermittelt. Ein Beispiel hierfür wären die Filme der Encyclopaedia Cinematografica, die vor einer Weile im Kunstkontext von Christoph Keller re-inszeniert wurden. Aus der Anschauung oder aus der ästhetischen Erfahrung muss die Erkenntnis in Kommentare oder wissenschaftliche Thesen übersetzt werden – Oder aber eine Person spricht die Erklärungen während der Vorführung ein. Oder noch besser: er / sie spricht gleich selbst in die Kamera und ins Mikrofon. Auch in diesem Modell lassen sich sprachbasierte Wissenschaftsproduktion und evidenzbasierte Bildproduktion unterscheiden. Aber beide Verfahren unterstützen sich gegenseitig in der Evidenzproduktion.

Das dritte Modell (Diversifizierung von Kunst und Wissenschaft) verändert die Voraussetzungen, unter denen Kunst und Wissenschaft sich annähern. Es gibt unterschiedliche Versuche, die vorausgesetzte Trennung von Text (Wissenschaft) und Bild (Kunst) außer Kraft zu setzen: Die Figur des Sprachspiels (Jean-François Lyotard) versucht die Wissenschaftsproduktion der ästhetischen Produktion anzunähern und kontrollierende Metadiskurse zu unterlaufen, ebenso die Grapheme, mit denen die Dekonstruktion (Jacques Derrida) arbeitet. Ein ähnlicher Versuch ist die Begriffsbildung „imagetext“ des Bildtheoretikers W.J.T. Mitchell (1994). Dieser versucht mit seiner Begriffskonstruktion die Unterscheidung von Text und Bild auszuhebeln. Seine These ist, dass die Unterscheidung (von Text und Bild) auf einer politisch motivierten Setzung beruht. Mitchell stellt demgegenüber heraus, dass jeder Text Bildteile aufweist, und jedes Bild Textteile enthält. Kurz zusammengefasst lautet seine Hypothese: es gibt nur hybride Formen. Das lässt sich auch auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft übertragen. Das dritte Modell impliziert dann eine fortlaufende Befragung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft. Während die Filme der Encyclopaedia Cinematografica eine Mediatisierung von Wissenschaft darstellen, so ist Christoph Kellers Projekt der Re-Inszenierung eine Grenzüberschreitung und eine Befragung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft.

3. Konsequenzen

Die Diskurse zum Video-Essay im Kontext filmwissenschaftlichen Arbeitens sind von diesen drei Modellen geprägt. Es erscheint mir sinnvoll, die unterschiedlichen Verwendungsweisen auf ihre jeweiligen Voraussetzungen und Ziele zu befragen. Oder anders formuliert:

Was will der Video-Essay?

Was steht auf seiner Fahne, Ästhetisierung, Mediatisierung – oder Diversifizierung, und damit die Befragung des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst?

Bonustrack

Michael Baute unterrichtet seit einigen Jahren an verschiedenen Hochschulen die Praxis des Video-Essays und hat dabei mit den Studierenden eine ganz eigene Form gefunden. [Auf dem Vimeo-Kanal](#) von Michael Baute finden sich ausgewählte Video-Essays, die von Studierenden in Seminaren produziert worden sind.