Film und Video. Marc Ries

Video/Film. Introduction, in: Dieter Daniels, Jan Thoben (ed.), *Video Theories: A Transdisciplinary Reader*. Bloomsbury Academic, New York, London, Dublin, S. 155-165, 2022.

Heute scheint das Digitale, damit die zweite Existenzform von Video nach einem ersten elektronisch-analogen Dasein, auch das Kino in seiner technischen Kondition komplett zu bestimmen. Jedoch ist zu fragen, welche Relevanz sowohl eine technische oder material-ästhetische Differenzwahrnehmung von Filmbild und Videobild, als auch die aktuelle Konvergenz für eine Aufklärung ihrer fluktuierenden Beziehung im historischen Prozess haben. Anhand der in diesem Kapitel vorgestellten Texte soll die Mannigfaltigkeit der Einlassungen, Zugänge, Teilhaben von Film und Video in ihrer Wesensverschiedenheit beschrieben werden.

Film ist *da*. Ein solider Körper aus Bildern, der in einem arbeitsteiligen Prozess der Herstellung und Gestaltung als dieser zumeist erzählende Körper in die Welt kommt, zunächst an nur für ihn bestimmten Orten gesehen wird (*movie theaters*) heute jedoch auch in kleiner Form auf unzähligen Displays erscheint. Wenn Film in diesem seinem Dasein wahrgenommen wird, dann als Werkbild, als in sich abgeschlossenes, gegenständliches Artefakt und in der kommodifizierten Form einer Bildware.

Video hingegen ist *fort da*.[1] Video ist als dieses Bild und dieser Ton eine Menge an Signalen, ist ‚Signalbild' (in Differenzierung zum filmischen ‚Werkbild'), das sich von den Dingen und Körpern selbst fort- und voran bewegt, in seinem *flow* vielerlei stabile Zwischenformen annehmen kann, da ist, jedoch gleich wieder entschwindet, wiederkommt. Video ist nur bedingt verfügbar, verfügt jedoch über viele Teilelemente aller Existenzweisen, versorgt Erzählungen, ist selber keine, hat eine nur poröse Warenform, ist jedoch der Ökonomie und Politik gegenüber viabel. Video ist die Positiv-Folie von Nietzsches Gott, "er sah mit Augen, welche Alles sahn, - er sah des Menschen Tiefen und Gründe, alle seine verhehlte Schmach und Hässlichkeit. [...] er kroch in meine schmutzigsten Winkel. Dieser Neugierigste, Über-Zudringliche...".[2] Oder, um es mit den Worten von Jonas Mekas zu sagen: "film is an art, but video is a god."[3]

In diesem Kapitel werden zunächst die Beziehungsmodi von Film und Video dargestellt, dann in schematischer Annäherung das Verhältnis von Bild und Realität für das Kino, das Fernsehen und das Video abseits formaler Konditionen beschrieben. Und in einem dritten Teil die Gebrauchsweisen von Video für das Kino, wie sie in den Texten dieses Kapitels Gegenstand sind, vorgestellt und weitergeführt.

Phänomenologie einer Beziehung

1. Video im Film

Welches Interesse zeigt das Kino in Filmen an Video? Worauf zielt die Inklusion des anderen Bildes innerhalb einer filmischen Erzählung? Das Kino denkt über Fernsehen, dann Video nach. Konstruiert ein

---

[1] Freuds Formel des *fort da* aus "Jenseits des Lustprinzips" kann als wichtige Referenz für Übertragungsmedien gelesen werden. Etwas wird mir genommen, entzieht sich mir, ist abwesend, doch ich vermag es wieder zurückzuholen, es zu vergegenwärtigen. Das Spiel ist kein Ersatz, sondern eine Selbstermächtigung. Video vermag, das, was unerreichbar oder verloren schien, wieder sicht- und verfügbar zu machen, den eigenen Körper, den eigenen Ausdruck etwa. Siehe Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: Gesammelte Werke Bd. XIII, Frankfurt am Main 1999, S. 11f.

[2] Friederich Nietzsche, Der hässlichste Mensch, in: *Also sprach Zarathustra*, München: de Gruyter 1988, S. 331 - "positiv" deswegen, weil Video sicherlich den einzelnen Menschen überlebt und nicht umgekehrt!

[3] Jonas Mekas, siehe Hollis Frampton, The Withering Away of the State of the Art, in: Douglas Davis, Allison Simmons, eds., *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1977, p. 24. Reprinted in this chapter.

Meta-Bild, das die gesellschaftlichen Gefüge der Videotechnik zu Narrativen formt, etwa jenes eines verlogenen TV-Regimes, das in ideologischen Fangstricken die Entfremdung vorantreibt.[4] Es lassen sich in einer ersten Annäherung vier intermediale Beziehungsmodi von Film und Video nachzeichnen. Eine jede Beziehung markiert Video als das andere, das dem Kino fremde, außerhalb seiner Grenzen angelegte Bild. Und zugleich entdeckt das Kino Video als jene Kontrastfigur, mit dem es das eigene Subjektsein umso schärfer formulieren kann.[5]

Video als Nachricht. Die eigene, in sich ruhende, weil geschlossene filmische Erzählung lässt sich perforieren mit der Übertragungswirklichkeit der Fernsehbilder, Bildströme, die aus der Welt in die Innenräume der Wohnungen, der *living rooms* und der Erzählung eindringen und den Lauf der Dinge beeinflussen.[6] Das *hors-champs*, das Außerhalb-des-Bildfeldes, enthält nunmehr ein Dispositiv, das mit dem des Kinos differiert. Dieses Off ist ein "radikaleres Anderswo", schlicht eine andere Wesenheit, mit dem sich das Kino verschwistert, um narrative aber auch epistemische Mehrwerte zu generieren.[7] In einer Nachrichtensendung werden Bilder ausgestrahlt, die für den Fortgang der filmischen Erzählung Informationen enthalten, TV verifiziert ein Geschehen, das hoch fiktional ist, mit einem Realitätsverweis, der keiner ist. Diese Bilder kommen aus einer Außenwelt, konstruieren eine paradoxe Beglaubigung des filmischen Als Ob - paradox, da nicht mit der filmischen Technik umsetzbar - und stimulieren die narrativen Kräfte. Die, der vom Regime der Fernsehsender hergestellten Ko-Realität nachgebildeten oder simulierten Bilder sind Rohstoff für das filmische Erzählen.[8] Zugleich stimulieren sie das (Nach-)Denken der Zuschauer über die Medien-Differenz, bilden eine Reflexivität aus, die beide Bildtypen einer Prüfung unterzieht.[9]

Video als Feier des Selbst. Als eine zweite Beziehungsform feiert das Videobild eine - filmische - Individuation innerhalb der narrativen Logik. In Luis García Berlangas Film *Tamaño natural* (ES 1974) macht Michel eine Puppe in idealisierten Frauenformen - er hat sie aus Japan kommen lassen - zu seiner Lebensgefährtin. Eine Portapak-Ausrüstung ermöglicht ihm, die Interaktionen mit der Puppe, die sieben unterschiedliche Namen bekommt, aufzuzeichnen, ihre Verkleidungen, den Tanz, das Beisammensein. Nach der Aufnahme sitzen beide, Michel und die Puppe, auf dem Sofa und schauen sich gemeinsam die Bilder ihres Glücks an. Um dieses Glück mit den Worten von Hollis Frampton zu umschreiben: "The gratification was so intense and immediate..."[10] Auch hier ist Video ein Verifizierungs- und Validierungsmedium des eigenen Lebensentwurfs. Während der Film selber eine beobachtende Rolle einnimmt, dokumentiert das Bild im Bild die ungewöhnlichen Handlungen. Michel und die Puppe spielen nun nicht bloß für die Filmkamera, sondern erschaffen ihre eigene biographische Bildwelt mit Video. Als Zuschauer habe ich die beklemmende Empfindung, dass diese Bilder im Vergleich zu den Filmbildern nicht vollständig mir gehören, mich nicht adressieren. Das zweite Bilder, das dem Film fremde, individuierte Videobild, das sich instantan in die

---

[4] Medien- und insbesondere TV-Satiren sind ein Genre, das eine gewisse Beständigkeit in der Filmgeschichte aufweist, exemplarisch Frederico Fellini, Ginger und Fred (I 1986), Gus Van Sant, To Die for (USA 1995).

[5] Siehe zu den Überlegungen in diesem Kapitel die präzisen historischen Analysen von Jonathan Rosenkrantz in Electronic Labyrinths: An Archaeology of Videographic Cinema, Stockholm 2019.

[6] Ich beziehe mich in diesem ersten Teil auf Fernsehnachrichten, jedoch kann die Überlegung für Smartphones und ihr Input an Videonachrichten in Filmen gleichfalls gelten.

[7] Zum relativen und absoluten Off siehe Gilles Deleuze, Das Bewegungsbild. Kino 1. FM , 31f.

[8] Eine besonders eloquente Vereinnahmung des Fernsehens initiiert Fritz Lang in *While the City sleeps* (USA 1956). Ein Reporter, zugleich Nachrichtensprecher, adressiert in seiner Sendung direkt den Mörder, der - im Schuss/Gegenschuss - aus seinem Wohnzimmer tatsächlich der Übertragung zuschaut.

[9] Aber es sind nicht nur Nachrichten, die aus Apparaten drängen, oftmals dient der Fernsehapparat auch als Index bestimmter bürgerlicher Lebenswelten, Kinder sitzen auf der Coach und schauen Animationen, sind also *woanders*, während die filmischen Erwachsenen ernste Dinge im Hier und Jetzt verhandeln.

[10] "The gratification was so intense and immediate that I felt confused. I thought I might be turning into a barbarian ... or maybe even a musician." Dieserart beschreibt Hollis Frampton seine erste Erfahrung mit Video. Siehe Hollis Frampton, The Withering Away of the State of the Art, a.a.O. Fussnote 3, S. 167. Reprinted in this chapter.

Lebenswelt integriert, feiert das Selbst - auch wenn dieses Selbst "bloß" ein Schauspieler und eine Puppe sind. Soziale Medien haben dieser Video-Feier längst Absolution erteilt.

Video als Tatort und Kontrolle. Früh schon beginnt sich das Kino für Überwachungsszenarien zu interessieren und entwirft Kontrollsysteme, die wenig später Alltag wurden.[11] Hier fasziniert wohl das Vermögen eines Dispositivs, die Wirklichkeit einer Störung, einer Abweichung, eines Makels ohne Regie und Drehbuch als eine rohe, objektivierte zu übertragen und als *video brut* - die Bilder sind meist s/w, unscharf, seltsam kadriert - neue Assoziationskräfte für das Kino freizusetzen. Michel wird sein Portapak selber zur Überwachung seiner Geliebten einsetzen und prompt sie beim Fremdgehen überführen.[12] Mittlerweile sind in Filmen wie auch in Serien von Überwachungskameras aufgenommene Bilder als Evidenzzeichen für Delinquenz extrem beliebt.

Video als New-Flesh
Kino nutzt TV und Video um aus ihren elektro-magnetischen Konditionen okkulte, demiurgische, distopische Qualitäten bzw. Fiktionen zu generieren. Und auf diese Weise wiederum als Meta-Bild retrospektiv und projektiv gleichermaßen die Ontologie der Bilder "transmedial" aufzuklären. Die Kräfte, die auf diese Weise dem anderen Medium zugesprochen werden, bestätigen wiederum das Kino in seinem Als-Ob Kreationismus.[13]

2. Film-Werden. Video als Film

Das Kino anverwandelt sich Video als viable Bildakte, die durch ihre kontingente Relation mit Wirklichkeit sich als nützlich erweisen für eine Erzählung. Das den Videobildern eigene Fragmenthafte, ihre registrierende, spuren-verzeichnende Funktion, ihr semiotischer Überschuss, ihre Assoziation mit dem Nicht-Sichtbaren, dem Ausgeschlossenen wird von Filmemachern und Videoaktivisten zunächst als eine Art proto-politischer Mehrwert ihrer Ästhetik in Video-Filmen eingesetzt. So sind beispielsweise Godards Videoessays der 70er Jahre, *Six fois deux* und *France tout détour deux enfants* zwar im Auftrag des Fernsehens entstanden, doch organisiert ein filmisches Denken die Teilelemente, verdichtet sie in eine semantische - theoretische wie narrative - Kohärenz, die asynchron zu einer Fernsehgrammatik arbeitet.[14] Dies geschieht im Sinne einer der Tendenz nach häretischen Weiterentwicklung des Films mit einigen Abweichungen in Richtung Videoaktivismus oder linker Video-Ethnographie.

Mit der Digitalisierung differenziert sich das Film-Werden von Video, das Kino wirft in Teilen sein Produktionssystem ab, eignet sich Videobilder als Found Footage-Material an, maschinell produzierte, automatisierte oder betroffene Videos von unbekannten Videomacherinnen, konzentriert sich auf Montage und Off-Text, schafft so neue Filmästhetiken, neue Erzählweisen. Das Bild als Nachricht, als Zeugenschaft, als Spur eines Geschehens wird autonom, löst sich aus konventionellen Schemas, folgt einem Eigenwert, wird zur hyper-naturalistischen Fiktion oder zur unwiderlegbaren Anklage. In Daniel Myrick und Eduardo

---

[11] Exemplarisch für die Gegenwart: Andrea Arnold, *Read Road,* UK 2006. Siehe weitere Beispiele bei: Dietmar Kammerer, Bilder der Überwachung, Suhrkamp, Frankfurt a. M.. 2008, hier „Verbrecher im Kino und vor der Kamera“ S. 273 – 284. Und siehe: Nicole Falkenhayner, Media, Surveillance and Affect Narrating Feeling-States, Routledge 2018, hier: Chapter 3, Being captured: Tools of Surveillance as Tools of Fictional Becoming

[12] *Peeping Tom* von Michael Powell (GB 1960) kann als Beispiel *avant la lettre* für eine "Störung" wahrgenommen werden, für die das Video-Dispositiv das geeignete Instrument - dann auch der Porno-Industrie - sein wird; in John Glenns´ *James Bond - Octopussy* (GB/USA 1983) ist Video als sexistisches *closed circuit* Verfahren für den Helden im Einsatz.

[13] Exemplarisch: Tobe Hooper, *Poltergeist*, Can/USA 1982, David Cronenberg, *Videodrome* USA 1983, Kathryn Bigelow, *Strange Days*, USA 1995.

[14] Siehe hierzu den Beitrag von Thomas Helbig, Video in the work of Jean-Luc Godard, in diesem Kapitel.

Sánchez´ *Blair Witch Project* (USA 1999) rivalisieren noch eine 16mm Kamera und eine Videokamera um einen gesteigerten Realismus; *Faceless* A/UK 2007 von Manu Luksch kombiniert ausschließlich Aufnahmen aus Londoner Überwachungskameras mit einem suggestiv-narrativen Off-Text, gesprochen von Tilda Swinton; In *L´eau argentée - Syrie autoportrait /Silvered Water - Syria Self*-Portrait (SY/F 2014) von Ossama Mohammed, Simav Bedirxan entsteht eine Filmcollage von, auf Videoplattformen gesammelten Videoclips der im totalen Zerfall begriffenen syrischen Stadt Holms und klandestin aufgenommenen Videofragmenten vor Ort.[15]

3. Video-Werden. Film als Video

Digitales Video - als *Aufzeichnungsmedium* und *Trägermaterial*, als *Postproduktionstechnologie* und als *Distributionsmedium* - gilt gegenwärtig als universales Medium für Bewegtbild. Jedoch hat diese "Übernahme" das System Kino strukturell nicht verändert. Bewährte Filmsprachen und -ästhetiken übernehmen die Technik zu ihren Bedingungen. Auch die Distribution wird nur erweitert: Filme werden abseits ihrer territorialen Projektion in Kinos auf Plattformen im Netz zu Übertragung angeboten. Diese Film-Videos sind verkleinerte Entitäten, die bloß ihr Erscheinungsformat - die Maßverhältnisse - einer anderen Technik angepasst haben. Die innere Konstitution der Filme, die filmische Eigenlogik, die auf kohärente, vorausbestimmte, konditionale Bildkörper aufbaut, behauptet sich auch in den durch Video und zuvor Fernsehen vorgenommenen Umformungen und Reformatierungen.[16]

Modellrealität / Korealität / Korporealität

Film im Kino und als Massenmedium folgt der Ausbildung einer *Modellrealität*, einer *Modellwelt*. Das Modell formt sich aus Bestandteilen der Hierwelt, doch ist die narrative, ästhetische Ausbildung eine, die ein Eigenrecht beansprucht und das Modellhafte der Hierwelt in unterschiedlicher Weise ausdeutet. Die Vorstellung eines Films ist stets von der Vorstellung der Wirklichkeit entrückt, sie ist schlicht eine andere. Auch wenn ein Film vorgibt, ein realistisches Bild bestimmter Lebenszusammenhänge zu zeigen, so verweist seine Eigenlogik dennoch auf die Modellbildung, ohne die der Film gar nicht existieren könnte. Das Modellieren betrifft wesentlich die Auswahl des Gezeigten. In und aus den Szenen arbeitet der jeweilige Film an (s)einer *Modellaussage*. Er konzentriert seinen Plot auf Ausschnitte, die seine Erzählung oder seinen Bericht zu verdichten ermöglichen und den Zuschauern schnell zu der (erwarteten) Aussage führen. Ob diese nun geteilt wird oder nicht. Natürlich arbeiten auch viele Filme an unklaren Aussagen, an Verrätselung. Doch das wiederum ist nur möglich im Zusammenhang mit dem von ihm allererst ausgebildeten Modell. Innerhalb des Modells arbeitet eine Erzählung und arbeiten Schauspieler.

---

[15] Zu letzterem siehe den Beitrag von Marc Ries, Vorletzte Bilder, in: Bernhard Groß, Vrääth Öhner, Drehli Robnik (eds.), Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer. Wien, Berlin: Turia und Kant: 2018, S. 132-143. Reprinted in this chapter.

[16] Aus rezeptionsästhetischer Perspektive hingegen ist eine Differenzerfahrung in der Bildwahrnehmung vorauszusetzen. Siehe hierzu auch den Beitrag von Tetsuo Kogawa, Video: The Access Medium, in: Michael Renov and Erika Suderburg (eds.), Resolutions. Contemporary video practices. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 51 - 59. Reprinted in this chapter. Digitales Heimkino bildet nicht nur ein anderes atmosphärisches Dispositiv, auch die Verfügungsgewalt über Filme im Anhalten, Rückspulen, Switchen auf TV-Sendungen wird unberrechenbar. Zudem ändert sich das körperliche Verhältnis zum verkleinerten Bild, in einer die Kinoerfahrung verwerfenden Umkehrlogik, sind die Körper der Zuschauer nun stets größer als die der oftmals radikal verkleinerten Bilder auf den Pads oder Smartphones.

Bildet das Kino Modellrealitäten aus, so das Fernsehen als eine Sozialtechnologie eine *Korealität*. Eine mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit korrelierende zweite Wirklichkeit: *so wie* im Leben. Die TV-Wirklichkeit der News, Features, Shows und Dokumentationen steht in einem ununterbrochenen Austausch mit der sozialen und natürlichen Wirklichkeit. Wenngleich diese ähnlich wie im Film nur ausschnitthaft gezeigt wird, sind die Bilder aufgrund des Raum/Zeit-Regimes des Mediums diesen Außenwirklichkeiten kongruent. Die "Darsteller" spielen nicht nach einem Script sondern sind Selbst-Darsteller. Das Fernsehen bildet Aussagen aus, die typisiert sind und deren schnelle Übersetzbarkeit in die Lebenswelten der Zuschauer problemlos gelingt.

Video wiederum bildet eigenlogisch eine *Korporealität* aus. Bilder, die direkt vom Körper aus *sich selber* hervorbringen. Dies geht in verschiedenen Modi vor sich, die mit der Diversität der Objekte korrespondieren und die die korporeale Beziehung von Körper und Bild jeweils exakt einlösen. Man kann die Differenz Film/Video entlang der Korporealität vielleicht am besten so darstellen: Obwohl in Erzählfilmen gestorben wird, stirbt kein einziger Akteur. In Videos hingegen sterben Menschen. Unlängst etwa unter weltweiter Beobachtung George Floyd.[17] Video ist eine Art gesellschaftlicher Index, ein Sensor für den Zustand der Körper in der Gegenwart. Film verbleibt im fiktionalen Modus des *Als Ob*. Auch im Fernsehen wird gestorben, jedoch unter der vermittelnden Zensur einer moralisch-politischen Instanz und innerhalb des Korrealitätsvertrages mit den Zuschauern. Und natürlich gilt auch das Gegenteil: In Videos kann ein Werden beobachtet werden.

Korporeale Videos verhandeln die Realität eines Körpers - einer Maschine, einer Straße, ein in seinen Handlungen, seinen Veränderungen, seinen Verwandlungen sich manifestierendes Individuum. Diese Videobilder haben kein Script, keine Schauspieler, kein Studio. Video ist wesentlich Spurensuche. Ist das fotografische Bild selber Abdruck einer indexikalischen Beziehung, die von symbolischen Codes überlagert ist, so ist das Video an vielen Stellen pure indexikalische Aufzeichnung, also unmittelbare Aufnahme der existentiellen Beziehung von Körpern zur Kamera, zur Umwelt, bzw. zum Videomaterial. Am besten überprüfbar ist dies an Videotechniken, die völlig unabhängig von Menschen ihre Arbeit versehen, wie in diversen Überwachungsdispositiven, aber auch in bildgebenden Verfahren der Medizin oder in video-gestütztem Coaching. Hier ist die ästhetisch-symbolische Konfiguration auf ein absolutes Funktionsminimum reduziert bzw. eingelassen in systemrelevante Konventionen, Muster, Typisierungen (Kontrollblick, medizinischer Blick). Wichtig ist, dass die Relation zwischen Körper und Kamera ungestört ist. Also keinen inszenatorischen Überlegungen folgt. Ein solches Video ist verkettet mit seinem Referenten, übernimmt eine Beziehungslogik, wie sie Barthes für das fotografische Bild beschreibt.[18] Jedoch ist, entgegen Barthes´ Argument, die Zeitlichkeit des Videobildes pure Gegenwart, und wenn die Aufnahme zu einem späteren Zeitpunkt gesehen wird, dann sieht man in eine *vergangene Gegenwart*, eine Gegenwart, die insistiert, die sich auffächert in differierende "Spitzen der Gegenwart" [19]. Das Korporeale ist stets Ereignis, eine Ereigniszeit, die sich der historischen Segmentierung widersetzt und ein "direktes Zeit-Bild" formt.

---

[17] The New York Times*, How George Floyd Was Killed in Police Custody | Visual Investigations*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=vksEJR9EPQ8&bpctr=1595486157, Abruf am 3.9.2020. "The Times has reconstructed the death of George Floyd on May 25. Security footage, witness videos and official documents show how a series of actions by officers turned fatal. (This video contains scenes of graphic violence.)" Dies auch ein Beispiel für die medien-übergreifende Verwendung von Video, etwa auf den on-line Seiten von Print-Medien.

[18] Siehe Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985, Kapitel 10, 12, 32, 34.

[19] Zur Zeitlichkeit von Video kann an dieser Stelle nur verwiesen werden auf, zum einen, Maurizio Lazzarato, Videophilosophie, Berlin 2002, Kapitel *Video, Ströme und reale Zeit*, <<Maurizio Lazzarato, “Video, Flows, and Real Time,” chapter 3 of Videophilosophy: The Perception of Time in Post-Fordism, ed. and transl. Jay Hetrick (New York: Columbia University Press, 2019), 81–94;>>. Zum anderen auf den Vorschlag, eine Argumentation von Gilles Deleuze zur "Simultaneität der Gegenwartsspitzen" in: Kino 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt am Main 1991, fünftes Kapitel, zu übertragen auf die Präsenzdoktrin des Videobildes.

Heute sind es die in Smartphones integrierten Kameras, die an ihren reflexhaften Umgang und zur Ausbildung visueller Korporealitäten in einer dieserart pluralisierten Gegenwart appellieren.[20]

Kunstweisen und Gebrauchsweisen

Die Einführung tragbarer, mobiler Videotechnik ab Ende der 60er Jahre wird in unterschiedlichen (sub-) kulturellen Räumen als eine Sanktion wahrgenommen, kommt doch dieserart ein Bild mit einem neuen Namen in die Welt, das die kulturindustrielle Indoktrinierung des Fernsehregimes zu "heilen" versprach und die Anerkennung einer Produktivkraft mit dem Wunsch nach *social change* bewirkte.[21]

Der Einbruch von Video kommt einer symbolischen Enteignung institutioneller Massenmedien gleich. Die Wahrnehmungen von Filmautoren, Künstlern, politischen Aktivisten in dieser Anfangszeit beschwören die Viabilität der Technik in ihrer Anwendung auf gesellschaftliche Wirklichkeit. Die offenen Gebrauchsweisen von Kamera und Rekorder, die geringen Kosten, die einfache und schnelle Verfügbarkeit, die mit der elektronischen Bild-Auflösung erreichte "Wesensgleichheit" von Bild und Ton, aus der heraus die produktive Verfremdung der Bilder mit dem Videosynthesizer gelingt, die unmittelbare Anwesenheit des Bildes am Display, die Porosität des Materials, das Indifferent-werden von Autorenschaft, all das korrespondiert mit einem Willen, nicht von Scripts oder Studios aus bewegte Bilder zu entwerfen, sondern von tatsächlichen Begegnungen, von Kollisionen in öffentlichen Räumen, von Situationen und Zufällen, von sozialen Widersprüchen. Videobilder werden zu *Bildakten*, die abseits von Repräsentation und Affektpolitik als Akteure in das gesellschaftliche Leben eindringen. So zumindest das Wunschbild der politischen wie künstlerischen Avantgarde der Zeit.[22]

In den hier versammelten vier Texten von Film-/Videokünstlern wirkt die Spannung weiter, die von den Entgrenzungsvisionen jener Aufbruchszeit ausgelöst wurde. Eine gegen-institutionelle Kraft wird imaginiert, da zwischen dem Tool - der Kamera, ihrem Rekorder - und dem Nutzer weder politische noch ökonomische Regulierungen wirken, der Produzierende und sein Bild sind "frei". Gleichwohl war die Wahrnehmung auf das Medium stets mit dem Wunsch assoziiert, das Systemmedium Fernsehen mit den egalitären Produktionsmitteln zu verändern, das "bessere Fernsehen" partizipativ zu entwerfen, auf diese Weise auch positiv auf die Gesellschaft einzuwirken. So wird in den Texten Video und Fernsehen oft synonym verwendet, es verbleibt eine technische wie ästhetische Unentschiedenheit.[23] Die Souveränität von Video bleibt in dieser Frühzeit ungewiss.

Die Emphase der Texte konzentriert sich auf die Unterschiede von Film und Video. Film und alle andere Kunst wird "vorbereitet", ist "vorausbestimmt", ist "konditional", so Douglas Davis.[24] Seine filmischen Konditionen folgen eigenen Gesetzen der Aufnahme, der Montage, der Erzählung. Ein industrielles System arbeitet an der Herstellung von popkulturellen Bildwaren, die stets eine Überwältigung der Zuschauer intendieren, "es ist eine Erfahrung größer als das Leben". Dabei gehören diese Bilder nicht dem Publikum, man mietet sie sozusagen für den Zeitraum der Betrachtung. Dass sie Konzernen gehören, interessiert nicht.

---

[20] Ein aktuelles metamorphotisches Phänomen in der Videokultur sind etwa die *transitions* auf Tiktok.

[21] Hierzu die aktivistischen Ausgaben von *Radical Software*, insbesondere die erste Ausgabe vom Frühling 1970: https://www.radicalsoftware.org/e/volume1nr1.html, Abruf am 3.9.2020.

[22] Zum gesellschaftlichen, utopischen Potential siehe die Einleitung zu Kapitel 9.

[23] Etwa Gene Youngblood in der ersten Ausgabe von Radical Software: "Television is one of the most revolutionary tools in the entire spectrum of technoanarchy. Television, like the computer, is a sleeping giant. But those who are beginning to use it in revolutionary new ways are very much awake." Siehe zur Ausdifferenzierung der Terminologie im Detail die Einleitung zu Kapitel 5.

[24] Hierzu den Text von Douglas Davis, Filmgoing/Videogoing: Making Distinctions, in: The American Film Institute Reports: "The Movie Going Experience," Vol. 4 No. 2, May 1973. Reprinted in this chapter.

Video hingegen ist eine von Anfang an angeeignete Bildware, die auf Augenhöhe mit den Nutzern kommuniziert. Video ist mit dem Besitz der Hardware aus allen staatlichen ~~oder~~ und teils privatwirtschaftlichen Produktionssystemen entlassen, ein jeder macht eigene Bilder, verfügt über sie.[25] Die Bilder werden aufgenommen, sie sind instantan sichtbar und mobil, d.h. Orten gegenüber indifferent (nicht an ein Zuhause gekettet, wie TV). Sie reagieren auf die Okkasion, aus der sie hervorgehen und zeigen sich dieser Situation ohne Abstand.

Video wird anfangs als *performatives Medium* wahrgenommen. Paiks Manipulationen des Monitors bilden die Urszene. In dieser dem Bild und seinem Dispositiv eingeschriebenen Interaktivität und der dem Benutzer zugedachten *agency* in seiner Beziehung zum Medium identifiziert Tetsuo Kogawa die *Access*-Potentialität von Video.[26] Video eröffnet vielfach Zugänge, Zugriffe, Anschlüsse im Austausch der Benutzer mit der Kamera, den Bildern und alternativen Distributionsnetzwerken. Dies wiederum konvergiert mit der Übertragbarkeit von Videobildern. Die Access-Qualität wird mit der Digitalisierung von Video, mit der Koppelung an Rechner und in der Folge an das Internet in hohem Maße bestätigt.

Video erweitert die Befragung der Bilder, es wird zu einem *analytischen Medium*, das die verfügbar gemachten Filmbilder, Fernsehbilder, "operative Bilder" (Farocki) in eine Untersuchung ihrer medialen und politischen und ökonomischen Konditionen und Möglichkeiten holt. Daraus entstehen selbst-reflexive Verkettungen von Bild und Ton, die, etwa in Godards Video-Essay *Histoire(s) du Cinéma*, einer Geschichtsschreibung des Kinos zuarbeiten. Filmbilder werden in ihrer Übertragung als Videobilder zu diskursiven Elementen, die visuelle Argumentationen ausbilden. Haroun Farocki entwirft eine regelrechte filmische Didaktik, die den Betrachter den Arbeitsplatz, also den Schnittplatz mit dem "Analytiker" teilen lässt, wir sehen Bilder, die andere Bilder kommentieren, Bilder, die in- und übereinander gleiten, in "unendlicher Semiose" (Peirce). In seinem Selbstporträt *Schnittstelle* (1995) sind wir Teil einer "geradezu pädagogische(n) Vorführung der Produktion eines elektronisch "gemischten" (und nicht mechanisch "geschnittenen") Bildes (als) exemplarische Versuchsanordnung".[27] Viele "Lehrfilme" Farockis kreisen um den Vergleich zweier Bilder am Videoschnittplatz. "Der kleinste Plural rief schwindelerregend die Unendlichkeit hervor," so beschreibt Haroun Farocki seine Zwei-Bilder-Urszene in der Wahrnehmung einer doppelten Leinwand bei Andy Warhol.[28] Mit diesem analytischen Turn wird zwischen dem Film und dem Zuschauer nun der Autor oder eben Analytiker der Bilder als ein *dritter Akteur* ins Bildfeld integriert. Video gilt hier als ermächtigendes Technikritual, das den notwendig ausgeschlossenen Dritten einer Filmproduktion als Handelnden sichtbar macht.

In Quereinfluss/Weiche Montage verweist Farocki direkt auf Godard: „Mein Ausgangspunkt war, daß man beim Schneiden eines Films nur ein Bild sieht, beim Schneiden eines Videos jedoch zwei: das bereits montierte und die Vorschau des nächsten. Als 1975 Godard „Numéro deux" veröffentlichte, einen 35-mm-Film, der (zumeist) zwei Videomonitore abbildet, war ich sicher, daß hier die neue Erfahrung am

---

[25] Zum Home Video siehe die Einleitung zu Kapitel 10. Diese Innovation geht durch Online Video on Demand wieder verloren, insofern die „Hardware" zwischen den Usern und den Servern aufgeteilt wird, dh. der Speicher für das Weiteverteilen wieder bei privatwirtschaftlichen Produktionssystemen liegt.

[26] Hierzu den Text von Tetsuo Kogawa, Video: the access media, a.a.O. Fussnote 16. Reprinted in this chapter

[27] Christa Blümlinger, Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst, Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 239.

[28] Siehe Quereinfluss/Weiche Montage https://newfilmkritik.de/archiv/2002-06/quereinflussweiche-montage/ Die von Antje Ehmann und Haroun Farocki realisierte Ausstellung *Kino wie noch nie* (2006) setzt diese Analyse im Ausstellungsraum fort. Eigentümlich ist, dass alle Arbeiten mit Filmbildern arbeiten, diese als Videobilder gezeigt werden, die Werkliste verzeichnet lapidar etwa die Präsentation der "Kinogeschichtlichen Archetypen" als "5 Videos, s/w und Farbe, Ton. Der Mediensprung wird hier nicht reflektiert.

Videoschnittplatz zur Darstellung kam, der Vergleich zweier Bilder. Was ist diesen zwei Bildern gemeinsam, was kann ein Bild mit einem anderen gemeinsam haben?“[29]

Für Gabor Bódy wird die über die elektronische Physik erreichte "genetische" Verwandtschaft von Bild und Sound zu einem wesentlichen Impuls für die Arbeit mit Bildern, in der Folge wird der Computer für das Filmemachen zum Universalmedium, "which grants the artist an ornamental freedom of image-organization".[30]

Video produziere einen *generic eroticism*, so Hollis Frampton, der sich für ihn in den *mandalas of feedback* zeigt, in den spezifischen Bild-Variationen, die die Videotechnik aufbietet, um alternierende Perspektiven auf ihre Gegenstandsfelder anzubieten.[31] Die Suche nach dem einen richtigen, wahren Bild wird aufgegeben zugunsten eines Vergleichs, einer Gegenüberstellung, einer Vervielfältigung der Möglichkeiten, welche Wahrheitsanteile ein Bild noch aufbieten kann. Auch wenn der Videosynthesizer für viele *cinematographer* keine praktische Relevanz hat, so wirkt dieses "monster of possibilities" dennoch als eine Denkfigur für die eigene Arbeit.[32]

Eine für die Handhabe von Video als "wilde" Aufzeichnung einer singulären Wirklichkeit wichtige Entscheidung ist die Entthronung des Auges zugunsten der Hand. Video entmachtet das Zusammenspiel von Auge und Denken und lässt beiläufige Bilder entstehen, Bilder aus Situationen und Okkasionen, die sich keiner opto-rationalen Kontrolle unterwerfen.[33]

Godard hat in unterschiedlichen Kontexten ein Lob der Hand formuliert. In *Six fois deux* spricht Godard auf einem Feld mit einem Bauern und bittet ihn, mit seinen Händen die Gesten seines Tages nachzuerzählen - im Vergleich zu einem Arbeiter in der Fabrik. Der Bauer ist am Anfang etwas verlegen und beginnt dann eloquent die Hände durch seinen Tag zu bewegen. Die Kamera zeichnet das Gespräch der Hände auf der gleichen Höhe wie diese auf, mehr nicht. Sie filmt nicht von einem analytischen oder konditionierten Blick aus, sondern ist Teil inmitten der Choreographie, wiedererschafft Okkasionen im Bild ohne visuelle Suppremate. Die Videokamera, so Godard, versetzt "das Auge von seinem gewohnten Ort in die Hand".[34] In dem Videoessay *Histoire(s) du Cinéma* ist ein Still jener Einstellung aus *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* von Fritz Lang zu sehen, in der ein Agent der Unterwelt ein M auf seine Hand malt, dieses wird er demnächst dem Mörder als ein für alle lesbares Zeichen auf seinen Mantel aufdrucken. Im Still - und das nun auch der Video-Einsatz - steht der Satz: "Seul la main qui efface peut écrire/Only the hand that erases can write". In seinem bisher letzten Videoessay, *Livre d´image* fällt der Satz: "La vraie condition de l´homme, c´est de penser avec ses mains"/"Man´s true condition: to think with hands".

In der zweiten Phase, ab der Digitalisierung des Videobilder und der Entwicklung und Vermarktung entsprechender Kameras Ende der 90er Jahre, wird das Videobild zu einem universalen Bild, vor allem da

---

[29] Quereinfluss/Weiche Montage https://newfilmkritik.de/archiv/2002-06/quereinflussweiche-montage/, abgerufen am 3.11.2020.

[30] Siehe den Beitrag von Gábor Bódy, Video and Film, in: Siegfried Zielinski und Peter Weibel (ed.), State of Images: The Media Pioneers Zbigniew Rybczynski and Gabor Body, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2011, p. 80 - 84. Reprinted in this chapter.

[31] Siehe Hollis Frampton, The Whithering Away of the State of the Art, a.a.O. Fussnote 16. Reprinted in this chapter.

[32] Siehe hierzu die Ausgabe von *Vision*, das Magazin des *Television Laboratory at wnet/13*, August 1973, in dieser Ausgabe ist auch der Text von Douglas Davis veröffentlicht.

[33] Siehe hierzu auch den Beitrag von Marc Ries, Vorletzte Bilder, a.a.O. Fussnote 15. Reprinted in this chapter.

[34] Siehe die Kompilation von Thomas Helbig, Video in the work of Jean-Luc Godard, in diesem Kapitel. Hier auch interessiert der Wunsch von Godard nach einer sehr kleinen 35 mm Kamera, sein Gespräch mit dem Entwickler Jean-Pierre Beauviala, Genèse d´une caméra. Première épisode, Deuxième épisode, in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Éditions de l´Êtoile - Cahiers du cinéma 1985, S. 519-557.

die extrem miniaturisierte Videotechnik in Smartphones integriert wurde und also das Video-machen zu einer Tätigkeit *à part* wurde, ohne bestimmte ästhetische Absichten. Das schnelle von und mit den Körpern vollzogene Aufnehmen all der Dinge, die betreffen (*which matters*) - wen auch immer, ist Gebot der Jetzzeit. Zugleich vermögen die Bildbearbeitungsprogramme auf privaten Rechnern und die Apps in Smartphones die kreativ-manipulierende Handhabe von Video fortzusetzen. Und das Kino arbeitet am Film-werden der ins Unendliche anwachsenden Videoarchive und Videopopulationen.

Filmwissenschaft und Video

In den 70er Jahren sind es semiologische Methoden filmwissenschaftlicher Bildanalyse, die in der Feinstruktur des Filmkörpers "sprachliche" Zeichenmechanismen aufdecken. Diese lassen sich auf den "Anti-Körper" von Video nicht einfach übertragen, wie Kogawa betont: "To the extent that semiotics considers video a capsule of image-signs, it must restrict its work to the signification system. To deal with the "outside" or to look beyond the image-sign system is illegitimate."[35] Aufgrund der *Access*-Leistungen des Mediums kann eine Theoriebildung, die sich exklusiv auf die Sinnstrukturen innerhalb Bildes konzentriert, nicht weiterhelfen. Auch die etwas später sich international wirksam artikulierende neoformalistische Filmanalyse hat in ihren narratologischen, *audience*-orientierten Konzepten wenig Offenheit für die schwach-kohärenten, non-narrativen, kontingenten Bildflächen von Video. So ist nachvollziehbar, dass Roy Armes in seinem Buch *On Video* (1988) den Irrweg, Video-Studies ausgehend von Film-Studies vorzunehmen, abweist. Sein Vorschlag, Video in einem erweiterten Feld aller audio-visuellen Techniken des 19. und 20 Jh. zu untersuchen, ermöglicht, aus der "self-sufficiency" der filmwissenschaftlichen Orthodoxie auszubrechen. Sein Buch *On Video* kann als ein erster Versuch gewertet werden, aus dem historisch-technischen und sozialen Kontext heraus, die Eigenlogik der Video-Ästhetik zu entwerfen.[36]

Gilles Deleuze hat im zweiten Band seiner Philosophie des Kino, *Das Zeitbild Kino 2*, der 1985 erschien, auf eine notwendige Fortsetzung des filmischen Bildes hin zum "audio-visuellen Bild" verwiesen, das Audio-Visuelle wird Teil der komplex-wuchernden Ausdifferenzierungen des Zeit-Bildes, es entwirft eine doppelte Heautonomie von Visuellem und Sonorem, "die durch eine Spalte, einen Zwischenraum, einen irrationalen Schnitt voneinander getrennt sind"[37]. Der Eindruck entsteht, dass Deleuze, etwa im Verweis, dass das visuelle Bild nun "archäologisch, stratigraphisch und tektonisch" wird, im nachmodernen Film (Syberbergs´, Straub&Huillets´, Duras´...) jene Bestandteile vorfindet, die direkt auf Video übertragbar sind. Denn diese Bilder werden "zur gleichen Zeit *gelesen* und gesehen. [...] Lesen heißt: Bilder neu verketten, nicht nur verketten; es heißt: Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes."[38] Mit ihnen entstehen Deleuze zufolge die neuen "geistigen Automaten und psychischen Automaten"[39], die auch schon Gene Youngbloods *videosphere* beleben. In einem Brief an den Filmkritiker Serge Daney macht Deleuze klar, dass der Film aufhören muss "Film zu machen, er müßte eigene Beziehungen mit Video, Elektronik und digitalen Bildern eingehen, um einen neuen Widerstand zu erfinden und der Fernseh-Funktion von Überwachung und Kontrolle die Stirn zu bieten". Es gilt, gegen die Kontroll-Mächte "eine Kunst der Kontrolle (zu) erfinden, die so etwas wie eine neue Widerstandsbewegung wäre".[40] Mit dieser spekulativen Aussicht schließt Deleuze in gewisser Weise an die Frühzeit des Video-Aktivismus an.

---

[35] Siehe den Beitrag von Tetsuo Kogawa, a.a.O. Fussnote 16, page 2. Reprinted in this chapter

[36] Siehe das Vorwort von Roy Armes zu seinem Buch, On Video, New York: Routledge. Reprinted in this chapter.

[37] Gilles Deleuze, *Das Zeitbild Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 321.*

[38] ebd., S. 312, 314. Den Begriff Heautonomie verwendet Deleuze, i. s. von "Selbstgesetzgebung", das Visuelle und das Sonore folgen je eigenen Gesetzen.

[39] ebd, Kapitel 10 Schlussfolgerungen.

[40] Gilles Deleuze, Brief an Serge Daney: Optimismus, Pessimismus und Reisen, in: Unterhandlungen 1972-1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 113, 112. Diese Überlegungen erweitert Deleuze dann im "Postskriptum über die Kontrollgesellschaft, ebd., S. 254-261.