

# Lektüremöglichkeiten schaffen, Autor\*innenschaft generieren.

Ein Gespräch zwischen Michael Baute  
und Katja Kynast zum studentischen  
Videoessay

Michael Baute  
und  
Katja Kynast

aus:

Julia Bee / Gerko Egert (Hrsg.)

Experimente lernen, Techniken tauschen

*Ein spekulatives Handbuch*

Seite 313–332

Weimar und Berlin: Nocturne 2020

---

MICHAEL BAUTE ARBEITET ALS FILMVERMITTLER U. A.

AM HARUN FAROCKI INSTITUT IN BERLIN

KATJA KYNAST ARBEITET ALS KULTURWISSENSCHAFTLERIN

IN BERLIN

## MICHAEL BAUTE: HOW TO

---

- ↳ An Videoessay Seminaren (Baute 2014) können am besten um die 15, maximal 20 Studierende teilnehmen.

Man braucht:

---

- einen Film als gemeinsame Referenz und »Untersuchungsgegenstand« des Seminars
  - einen Raum zum Filmvorführen und -diskutieren
  - Computer mit Digitalschnittsoftware (bspw. Final Cut, Premiere, DaVinci Resolve)
  - Tonaufnahmegeräte
  - mindestens 20 Stunden Zeit – besser mehr –, die auf zwei Seminarblöcke verteilt werden (die jeweils zwei oder drei Tage dauern)
- 

Die Aufgaben der Lehrkraft ändern sich im Rahmen dieser Seminare mehrfach.

- Anfänglich ist recht viel vorbereitend zu bereden, z. B. mögliche Formen audiovisueller Essays, zu denen Referenzen gezeigt werden können (bspw. Videoessays, die in vorangegangenen Seminaren mit ähnlichen Rahmenbedingungen entstanden sind).
- Dann muss der zu analysierende Film geschaut werden.

## HOW TO

- Danach – mittels der Vorführung einzelner Sequenzen, von Schnitten, Einstellungen, Einzelbildern dieses Films – so genau wie möglich über das Gesehene sprechen.
  - Aus diesem Sprechen, das schonmal ein, zwei oder drei Tage dauern kann, formen sich dann nach und nach mögliche Themen für Essays.
  - Diese Essaythemen ordnen wir Produktionsgruppen zu. Eine Produktionsgruppe umfasst mindestens zwei und maximal drei Leute.
- 

Das zusammengenommen ist der erste Block eines solchen Seminars. Dabei hat es eher noch »theoretisch« zuzugehen, es handelt sich um das Formulieren von Absichten.

Bestenfalls liegen dann zwei oder drei Wochen, aber nicht viel mehr, zwischen oben skizzierten ersten und dem zweiten Block. In dieser Zwischenzeit müssen die Produktionsgruppen ihre Arbeit konzeptuell und organisatorisch weiter vorbereiten.

---

Im zweiten Teil des Seminars wird es dann »praktischer«.

- Die Lehrkraft begleitet die Prozesse der Montage, also den Rohschnitt, der sich peu à peu verfeinert. Dieser Rohschnitt (der sich ausschließlich aus Material des behandelten Films speist) ist zunächst am ehesten als »Stoffsammlung« zu beschreiben.

Die Gruppen wählen grob und blockhaft Ausschnitte aus dem Film aus; legen Kataloge spezifischer Motive an; indizieren rekurrierende Ton- und Bildverfahren, Schnittbesonderheiten; und so weiter.

- Der Montageprozess hat dann nach und nach immer raffinierter zu werden, einerseits auf der Ebene der Bildmontage, vor allem aber durch die anderweitige Erschließung der Bilder durch einen selbstverfassten und -eingesprochenen Kommentartext. Die Lehrkraft ist dabei dafür da, die Gruppenprozesse zu begleiten und mit Hinweisen hilfreich zu sein: Bei der Strukturierung der sich herauskristallisierten Beobachtungen, der Argumente, der Konzeption, Verfassung, Aufnahme und Montage der Kommentartexte.
- Außerdem obliegt es der Lehrkraft, Feedback durch andere Gruppen zu provozieren, die ja zeitgleich mit ähnlichen Prozessen und deren Problemen zu tun haben.

---

Am Ende des zweiten Blocks sind die Videoessays längst nicht fertig.

- Nach der offiziellen, gemeinsam verbrachten Seminarzeit arbeiten die Studierenden bis zum Ende des Semesters an ihren Videoessays weiter. Bei Bedarf erhalten sie währenddessen Kommentare von der Lehrkraft.
- Schön, aber nicht immer möglich, ist, wenn es sich schließlich ergibt, die fertiggewordenen Videoessays (und den Film, von dem sie handeln) gemeinsam und mit interessiertem Publikum anzuschauen und

zu diskutieren; in einem Kino vor Ort z. B., so dass die Arbeiten nach außen geraten. Aber leider haben Unis nur manchmal Geld dafür.



[ Michael Baute ]      Lass uns konkret von diesem Seminar ausgehen, das du gemacht hast, über Farocki. Das ist ein Seminar an der HU-Berlin, ein Bachelorseminar.

[ Katja Kynast ]      Ja, es war ein Bachelorseminar, das ich im Wintersemester 2014/15 am Institut für Kulturwissenschaft gegeben habe, wo ich wissenschaftliche Mitarbeiterin war. Ich hatte in den vorigen Semestern einige Seminare im Bereich der Kultur- und Wissensgeschichte gegeben und hatte Lust, dieses Mal etwas zu einem\*r zeitgenössischen Künstler\*in zu machen. Im Hamburger Bahnhof war zu der Zeit Harun Farockis Installation *Ernste Spiele* ➤ Harun Farocki: Ernste Spiele, 06.02.2014 bis 18.01.2015, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin. ◀ zu sehen, die ich mir, auch zur Vorbereitung, angesehen habe. An dem Vormittag hat Farocki dort gerade mit einer Gruppe junger Leute, Studierende wahrscheinlich, einen Workshop gegeben. Im Vorlesungsverzeichnis hatte ich auch einen Ausstellungsbesuch angekündigt und ich dachte daran, Farocki zu einem Gespräch ins Seminar einzuladen. Im Sommer 2014 ist Farocki unerwartet verstorben und das war erst einmal ein Schock. Ich erwähne das in diesem Kontext vor allem, weil dies das Seminar sicher verändert hat, anders grundiert hat, und vor allem auch die Studierenden im Umgang mit dem Werk beeinflusst hat.

Das Seminar habe ich »Harun Farocki – Filme, Installationen, Kontexte« genannt. Es hätte aber auch »Harun Farocki – Filme und Texte« heißen können,

denn wir haben uns eigentlich in jeder Sitzung sowohl mit Farockis filmischen/künstlerischen Arbeiten beschäftigt als auch mit seinen Texten: als Autor der *Filmkritik* sowie vieler autobiographischer und filmtheoretischer Texte (Farocki 1998, 2001, 2011).

Wir haben zum Beispiel auch jede Sitzung damit begonnen, dass wir uns aus Farockis autobiographischem Text *Rote Berta Geht Ohne Liebe Wandern* (Farocki 2009) vorgelesen haben; jeweils eine Passage, die den Zeitraum des aktuell von uns bearbeiteten Werkes umfasst. Ich mag die Texte aus der *Roten Berta* sehr und die Studierenden konnten ihnen, meine ich, auch viel abgewinnen. Aber ich vermute auch, dass sie das Vorlesenlassen immer auch als Disziplinierung verstanden haben; da kommen ja Erinnerungen an die Schulzeit hoch. Und es ist tatsächlich ein zweifelhaftes Exerzitium, ein Seminar, das sich ja im Gegensatz zur Vorlesung durch eine kritische Diskussionskultur und interaktive Gestaltung auszeichnet, mit der »Stimme des Meisters« zu beginnen. Aber die Texte sind einfach so toll, eröffnen unmittelbar den zeithistorischen Kontext, die Produktionsbedingungen und ein reflexives Verhältnis zur jeweiligen Arbeit, dass ich das trotzdem durchziehen wollte.

Einige rote Fäden des Seminars haben sich dann erst im Laufe des Semesters durch die gemeinsamen Text- und vor allem Filmlektüren herauskristallisiert. Man hängt oft bestimmten Ideen in der Vorbereitung nach, aber im Seminar stellt sich dann heraus, dass sie zum Beispiel zu abstrakt waren und am Kern vorbeigehen. Viele methodisch-theoretische und auch thematische Bezüge bilden sich erst im Seminar und natürlich durch die Interessen, Vorkenntnisse und Fragen der Studierenden heraus, das ist oft meine Erfahrung gewesen.

Im Prinzip haben wir Farockis Werk als Fundus genutzt, sowohl was die Theorien angeht als auch das Material und die Methoden, die, wie ich finde, in der theoretisch-methodischen Offenheit bei einer gleichzeitigen Präzision in der Beschreibung und der Analyse,

der kulturwissenschaftlichen Herangehensweise sehr entspricht.

## 8

Das Seminar behandelte also sowohl Harun Farocki, beziehungsweise dessen Werk, als auch Themen, Konstellationen, die er (filmisch) erforscht. Wir haben uns an manchen Tagen mehr mit seiner Filmästhetik beschäftigt, etwa mit Fragen der Text-Bild-Montage oder dem Prinzip der »Minimalen Variation« (Farocki 1969: 10–11) und an anderen haben wir Farockis (filmische) Forschungen zu bestimmten Themen und Gegenstandsbereichen weitergetrieben. So haben wir uns beispielsweise im Anschluss an die Exkursion im Hamburger Bahnhof mit Überwachungs- und Kriegstechnologien beschäftigt oder nach Sichtung des kürzeren Films *Der Ausdruck der Hände* (Harun Farocki, D 1997) philosophische und kulturwissenschaftliche Ansätze zur »denkenden Hand«, zur »Zuhandenheit« und zu Taktilität und Taylorismus diskutiert. Farocki hat sich hier, sowohl in methodisch-theoretischer Hinsicht als auch was das thematische Feld betrifft und wie es abgesteckt wird, als sehr produktiver Autor für ein kulturwissenschaftliches Seminar erwiesen.

Ich habe dabei auch wiederholt die Erfahrung gemacht, dass es die Seminarsituation und die Diskussionen verändert, wenn statt eines Textes ein Film diskutiert wird. Mir fällt es viel leichter mit einem Film eine Seminarsituation – im Gegensatz zur Vorlesung oder Methodenübung – herzustellen und wirklich gemeinsam zu diskutieren und sich darin zu üben. Es reichen nach meiner Erfahrung übrigens auch schon Bilder, es muss nicht Film sein.

Die Frage, die sich dann daran anschließt, ist, was sind interessante Weisen von Lektüre? Und wie kommt man zu diesen? Es stand ganz klar die Frage im Raum, wie die Studierenden auch noch auf andere Weise anknüpfen wollen und können als in Form eines Referats oder einer Hausarbeit und sehr schnell habe ich dann an deine Arbeit mit Studierenden gedacht und dich dann ja auch ins Seminar eingeladen.

## 9

### Multimediale Präsentationen

[ M.B. ] Gibt es institutionelle und formale Rahmenbedingungen für solche »anderen Weisen der Lektüre«?

[ K.K. ] Bei den Praktiken, die wir hier besprechen, sind an einer Institution wie der Universität generell und verschärft bei dem Pensum, das die Studierenden in ihrem Bologna-beschleunigten Studium (Horst et al. 2013) absolvieren müssen, die formalen Voraussetzungen von Bedeutung. Das Farocki-Seminar fand im Vertiefungsmodul »Episteme – Strukturen – Medien« statt und es war zu erwarten, dass einige Studierende eine Modulabschlussprüfung (MAP) ablegen wollen. MAPs sind meist Hausarbeiten, Referate mit Verschriftlichung, mündliche Prüfungen oder Klausuren. Die Prüfungsordnung der Humboldt-Universität sieht aber auch sogenannte multimediale Prüfungen vor.

Dies ist in der fächerübergreifenden Satzung (ZSP-HU) geregelt. § 96 definiert multimediale Prüfungen als »Prüfungen, in denen innerhalb einer bestimmten Bearbeitungszeit ein Thema selbständig aufbereitet und unter Nutzung unterschiedlicher Medien auf wissenschaftlichem Niveau präsentiert wird« (Oberfell 2017) und lässt also einiges an Interpretationsspielraum.

Auf die Kriterien für »wissenschaftliches Niveau«, also die Frage, wie multimediale Präsentationen, in unserem Fall also Videoessays, bewertet werden, kommen wir ja noch zu sprechen. Interessant finde ich hier schon einmal die Formulierung, dass das Thema auf wissenschaftlichem Niveau »präsentiert« werden muss, was ja bedeutet, dass die Art der Präsentation selbst, also ästhetische Kriterien, in die Bewertung einfließen. Vielleicht überinterpretiere ich da und es ist auch sicher sinnvoller, sich hier die (Bewertungs-)Praxis anzusehen.

[ M.B. ] Du benutzt die Prüfungsform »multimediale Präsentation« auch bei anderen Seminaren?

[ K.K. ] Ja. Welche Prüfungsformen im Seminar möglich sind, entscheidet der/die Dozent\*in und muss dies an das Prüfungsbüro melden. Ich habe, wenn ich mich richtig erinnere, eigentlich immer auch multimediale Prüfungen erlaubt. Meist haben nur ein oder zwei Studierende davon Gebrauch gemacht, unter anderem sicher auch, weil die fachspezifische Prüfungsordnung festlegt, dass mindestens drei MAPs im Bachelorstudium Hausarbeiten sein müssen. Die Kulturwissenschaft ist eben bei aller Hinwendung zu Praktiken, Techniken usw. eine textbasierte Wissenschaft und die grundständige Lehre soll die Studierenden dahingehend befähigen. Dies gilt in besonderem Maße für die auf Kulturgeschichte und –theorie fokussierte Berliner Kulturwissenschaft.

Es war auch so, dass die filmischen Präsentationen oder Videoessays, die ich in vorigen Seminaren bekommen habe, vom Niveau sehr schwankten. Die Studierenden wurden und werden nicht in diesem Medium ausgebildet und in meinen anderen Seminaren wurden auch auf der theoretischen Ebene nicht so intensiv film-ästhetische Fragen diskutiert, wie in dem Seminar zu Farocki. Ich habe auch in vorherigen Seminaren, in denen multimediale Präsentationen entworfen wurden, die Studierenden bei der Arbeit beraten und unterstützt, soweit es mir möglich war, aber die Voraussetzungen für eine intensive Betreuung waren nicht gegeben. Und als sich abzeichnete, dass in dem Farocki-Seminar viel mehr Studierende eine multimediale Prüfung, wir nennen es ab jetzt vielleicht Essayfilm, als Form wählen wollen, war es mir wichtig, der Arbeit an den Filmen hier auch den nötigen Rahmen geben zu können.

## Essayfilm

[ M.B. ] Da kam dann ich mit meinen Anschlüssen an den »Essayfilm« ins Spiel. Ich kann, bezogen auf diesen »nötigen Rahmen«, vielleicht kurz einen Aspekt hervorheben, der mich interessiert: Der Essayfilm scheint mir innerhalb der Geschichte des filmischen Mediums auf einen Bedarf zu reagieren, nämlich dass im Film Material in

Formen zu bringen sein müsste, die auf Einheitlichkeit oder Angleichung nicht soviel Wert legen (Einheitlichkeit und Angleichungen, die beispielsweise durch Genrevorgaben vorgesehen sind). Es wäre für unser Gespräch nicht zielführend, nun die Geschichte und Theorie von Essayfilmen anzubringen. Erwähnenswert scheint mir, das häufige Vorkommen von (eigenen und fremden) Zitaten, in beispielsweise Filmen von Chris Marker/Agnès Varda, von Godard, oder auch von Farocki, Autor\*innen also, deren Arbeiten oft als prägend für den Essayfilm angesehen werden. Dieses Vorkommen von Zitaten im Essayfilm ist ja anschließbar an Fragen »wissenschaftlichen Arbeitens«: mittels Zitaten werden auch dort unterschiedliche Quellen miteinander in einen Austausch gebracht. Und im besten Fall stellt dieser Austausch mittels der – hier dann: essayistischen, also »testenden«, »ausprobierenden« – Verbindungen etwas über die Summe der Zitate Hinausgehendes her. Und noch besser wird es dann, wenn innerhalb dieses Prozesses die unterschiedliche Herkunft und Materialität der Zitate nicht vom Begehren nach einer allumfassenden Synthese eingeebnet werden.

[ K.K. ] Es gibt ja auch am Institut für Kulturwissenschaft eine Tradition mit Filmessays zu arbeiten. Diese Tradition ist vor allem mit dem Namen Christina von Braun verknüpft, die als Filmemacherin und Kulturwissenschaftlerin 1994 auf den Lehrstuhl für Kulturtheorie berufen wurde. Sie hat viele Seminare gegeben, in denen Studierende Filme erarbeitet haben. Diese wurden durch Tutorien begleitet, in denen das technische Know-How vermittelt wurde. Über ehemalige Studierende und Mitarbeiter\*innen von ihr, hatte sich diese Tradition immer ein wenig fortgesetzt, wenn auch nicht in gleicher Form und Intensität.

## Kriterien multimedialer Präsentationen

[ M.B. ] Kaum eine\*r ist ja als Dozent\*in ausgebildet, solche Produktionsformen zu begleiten – redaktionell, editorisch– und sie dann später auch noch zu bewerten.

Gibt es da über die Tradition von Christina von Braun eine Art Rahmen? Vorgaben, wie kulturwissenschaftlich-multimediale Präsentationen, zu denen auch Videoessays gehören könnten, auszusehen haben? Länge? Wie viel Zitat? Wie viel Selbstgedrehtes? Wie viel Vorgefundenes? Gibt es sowas?

12

[ K.K. ] Das ist natürlich ein wichtiger Punkt und auch eine Frage, die immer wieder im Kollegium diskutiert wurde. Wie bewerten wir Arbeiten, die nicht textbasiert sind? Über die Bewertungskriterien für Hausarbeiten können sich Geisteswissenschaftler\*innen leichter verständigen und sie werden auch transparent gemacht, beziehungsweise ebenfalls in Tutorien vermittelt. In Hausarbeiten wird beispielsweise geprüft, ob der formale Aufbau (Gliederung, Inhaltsverzeichnis usw.) stimmt, ob korrekt zitiert wurde, die Originalität der These beziehungsweise Fragestellung und Schlüssigkeit der Argumentation werden bewertet, und natürlich die Wissenschaftlichkeit der Argumentation (Belegbarkeit der Thesen, verwendete Quellen und Literatur) usw.

Wie lässt sich das auf eine multimediale Prüfung übertragen? Beziehungsweise müssen wir erst einmal die Frage stellen, was wir übertragen wollen und welches Wissen, welche Fertigkeiten die Studierenden in einer multimedialen Prüfung anwenden und zeigen sollen. Die Kriterien wurden und werden immer wieder unter Kolleg\*innen diskutiert. Ästhetische Entscheidungen, die künstlerische Umsetzung des Projekts sind hier sicher wichtig, aber vor allem geht es darum, zur Reflexion ästhetischer Entscheidungen zu befähigen. In der Kulturwissenschaft wird es deshalb so gehandhabt, dass zu jeder multimedialen Prüfung auch ein schriftlicher Teil gehört, in dem die thematischen und ästhetischen Entscheidungen des praktischen Teils kritisch analysiert, kontextualisiert und reflektiert werden.

## Autor\*innenschaft

[ M.B. ] Weil ich meist außerhalb des universitären Betriebs arbeite, ist deine Frage nach den Kriterien im

13

Ableich mit der üblichen Unipraxis für mich nicht leicht zu beantworten. Ich habe keine Erfahrung, wie Arbeiten normalerweise beurteilt werden. Mich interessieren Lektüren und ihre Artikulationen und zu deren Beurteilung nutzte ich ein pragmatisches Kriterium, das ich »Stimmigkeit« nenne. Mir geht es dabei um den Prozess des Aneignens von Genauigkeit und Vielfältigkeit im Betrachten und dessen Bedenken, also um die Validität der Lektüren. Für die Beurteilung beobachte ich also die Rezeption und die daraus entstehenden Lektüren, und frage mich, ob die Quellen (in meinem Fall meist Filme) reich und vielfältig und genau angeschaut werden. Was sich für mich durch eine Autor\*innenschaft ausdrückt, die so gestaltet sein und wirken soll, dass sie als Reflexion der Lektüre den Transfer in eine andere Form organisiert. Ich frage mich also zweitens, ob die Lektüre mittels einer adressierbaren Autor\*innenschaft plausibel und »stimmig« gemacht wurde.

Was meine ich mit der »Verbindung von Lektüre und Autor\*innenschaft«? Die Lektüre ist für mich noch keine Autor\*innenschaft. Lektüre kann ja ohne ihre Artikulation bestehen. Ich kann sagen: Ich bin Leser\*in und kann das auch sein, ohne das Lesen in eine artikuliert Form zu bringen. Sobald das Rezipieren kommuniziert wird, fängt Autor\*innenschaft an. Teilnehmende stellen ihre Lektüre vor und sind dann verantwortlich dafür, dass diese kritisierbar oder revidierbar ist.

In den Videoessay-Seminaren, die ich an Unis, Kunst- und Filmschulen mache, nutze ich dieses Verständnis von Lektüre und Artikulation als Anforderung, experimentell am Formulieren eigener Autor\*innenstimmen zu arbeiten. Man muss nicht viel mehr mitbringen als eine Neigung dafür, ein zu entfachendes Autor\*innenschafts-Begehren, das Interesse, eine »Stimme« zu entwickeln.

Daraus leite ich für mich schließlich dieses vielleicht »weich« nennbares Kriterium für die Beurteilung ab: »Stimmigkeit«. Die Lektüreartikulation bekommt innerhalb der Videoessay-Form Stimmigkeit mittels gesprochener, den Bildern zugeordneter Kommentar-

sprache. Diese Kommentarsprache ist ein Text, der mit dem Sichtbaren der Bilder kommunizieren muss. Die gleichzeitig ablaufenden Bilder werden über die Augen, der kommentierende Text über die Ohren aufgefasst (und hat deswegen eine material andere Stimmigkeit als von mittels der Augen aufgefasste Texte). Das Resultat dieser zugegeben etwas schematischen Differenz ist: Ich kann ganz einfach an der Timeline des Films »stimmige« oder »weniger stimmige« Passagen ausmachen und deren Verteilung in meine Beurteilung einfließen lassen. »Gut« und »stimmig« ist, wenn ablaufendes Bild und ablaufender Text eine sinnhafte Verbindung eingehen; weniger gut und stimmig ist, wenn das nicht passiert.

14

## Workshop

[ K.K. ] Deshalb hat mich der Workshop auch so nachhaltig beeindruckt. Ich hatte dich eingeladen, weil du sehr viel Erfahrung in Videoessay-Seminaren hast, dich mit Harun Farockis Werk sehr gut auskennst. Aber letztlich war dieses Denken *outside the box*, dass du eben zum Beispiel auch mit ganz anderen Kriterien an so eine »MAP« rangehst, unglaublich produktiv.

[ M.B. ] Meine Funktion in deinem Seminar war zunächst ja nicht auf die Konzeption von Videoessays ausgerichtet. Ich war als Fachmann für Farocki eingeladen, weil ich bei einigen seiner Filme und Kunstprojekte mitgearbeitet hatte. Ich sollte einerseits darüber berichten, andererseits über Farockis Zusammenarbeiten mit dem Spielfilmregisseur Christian Petzold und schließlich über ein Kulturprojekt ↗ »Kunst der Vermittlung – Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films« (<http://kunst-der-vermittlung.de/>), letzter Zugriff 18. September 2019. ↖ , das Volker Pantenburg, Stefanie Schlüter, Stefan Pethke, Erik Stein und ich (unter anderem anschließend an Farockis audiovisuelle Werke zur Filmgeschichte) durchgeführt hatten. Im Anschluss an meine Präsentation haben dann einige der Studierenden Interesse gezeigt, ihre Seminararbeiten als Film bzw. Videoessay zu gestalten, also als multimediale

15

Präsentationen. Auf dieses Interesse antwortend, haben wir dann am Ende des Semesters einen kurzen Workshop gegeben, bei dem wir – ich ein bisschen wie ein Redakteur – die Konzepte der Studierenden diskutiert haben. Dieser Workshop war zeitlich allerdings nicht so ausgreifend wie bei den Videoessay-Seminaren, die ich sonst mache (siehe das *how to* oben); ich glaube, wir hatten einen halben Tag Zeit, die Projekte zu besprechen. Und danach haben die Studierenden alleine daran weitergearbeitet.

[ K.K. ] Es sind in den Workshops mit dir, die an das Farocki-Seminar anschlossen, ganz beeindruckende, auch überraschende, Filme entstanden. Die Filme nehmen sehr unterschiedlich formal und/oder inhaltlich auf Farockis Arbeiten oder das Seminar Bezug und unternehmen davon ausgehend eigene bildliche und theoretische oder auch bildtheoretische Forschungen. Bei den meisten Arbeiten, vielleicht bei allen, würde ich sagen, dass dort geforscht wurde, dass sich Autor\*innenschaft formulierte.

Gemeinsam ist allen hier entstandenen Filmen, ohne dass wir das als Kriterium vorgegeben hätten, dass sie sich intensiv und auf politische Weise mit Blickdramaturgien, Blickregimen und Fragen der Wahrnehmung beschäftigen.

*Schaulust* von Sophie Habeck zum Beispiel arbeitet zu einer Sequenz aus der Fernsehsendung *Wetten Dass* vom Dezember 2010. Eine Sequenz, die beginnt, als der Wettkandidat Samuel Koch vorgestellt wird und die mit dem Abbruch der Sendung endet. *Schaulust* analysiert mittels Voice-Over die Kameraführung und Montage, die Wahl des Ausschnitts, Narrative, die in der Präsentation der Figuren (Mutter, Vater, die »Ersatzeltern« Thomas Gottschalk und Michelle Hunziker), enthalten sind, den Einsatz von Musik, die Dramaturgie des Spektakels. Der Videoessay fokussiert den Moment, in dem, ausgelöst durch den Unfall von Samuel Koch, die Inszenierung des Spektakels das Skript verlässt, während die



Routinen der ›Schaulust‹ unter anderen Vorzeichen weiterarbeiten.

16

[ M.B. ] Es gibt in dem Film die konzeptionelle Entscheidung für das Durchlaufenlassen der behandelten Sequenz in Echtzeit (was den Film auch entsprechend lang macht: 20 Minuten 54 Sekunden). Als Zuschauer\*in ist man also die ganze Zeit orientiert, am Zitierten. Diese permanente Anwesenheit des Behandelten wäre in einem ›reinen Text‹ kompliziert zu bewerkstelligen. Nur bei einigen Momenten wird diese Sequenz angehalten und das Bild eingefroren, um Akzente zu setzen. Doch meist lagert sich der lakonische, distanziert Beobachtungen artikulierende Kommentar ganz unaufdringlich an die Bilder an.

Dieses Verfahren erzeugt bei mir einen »Autor\*innenschaftseffekt«. Es wird ein Verfahren gefunden, parallel zur Ausbreitung des Materials eine adressierbare, kommentierende ›Stimme‹ zu generieren, eine Stimme, die sich die ganze Zeit über dem Stress aussetzt, in einem überprüfbar Verhältnis zum Behandelten agieren zu müssen.

[ K.K. ] Ich erinnere mich außerdem an *Kneel* von Richard Gersch und Jamie MacDonald, der ausgehend von Harun Farockis *Schöpfer der Einkaufswelten* (Harun Farocki, D 2001) die Lenkung von Blicken und Körpern thematisiert und mit Choreographien und Gestiken, die aus einem religiösen Kontext stammen, assoziiert.

Eine andere Arbeit von Jasmin Astaki-Bardeh hat sich mit der Ästhetik in den Selbst-Darstellungen von Social-Freezing-Unternehmen beschäftigt. Hier war der Textanteil verhältnismäßig umfangreicher, weil die filmischen Arbeiten Teil eines größer angelegten Projekts sind.

Ein Videoessay mit dem Titel *gan/z/erstückerlt* von Johanna Tirnthal beschäftigte sich mit Bildverhältnissen und dabei vor allem mit Montage als Ideologie sowie als Form der Ideologie- und Gesellschaftskritik. Filmhistorische und montagetheoretische Analysen waren

17

dabei in einem selbstgesprochenen Kommentar über das montierte Footage-Material gelegt.

Eine weitere Arbeit mit dem Titel *Perspektivwechsel* von Gia Lisitano fragte nach dem Zusammenhang von Darstellungstraditionen und gesellschaftlichen Strukturen beziehungsweise Machtverhältnissen. Das macht sie, indem sie den Zugriff auf Bilder thematisiert, wie sie von Suchmaschinen und kunstgeschichtlichen Traditionen vorgegeben sind. Man sieht, typisches Farocki-Motiv, die Arbeit an einem Monitor.

[ M.B. ] Ich erinnere mich auch noch an *Augmented Perception* von Celine Jünger. Das Thema des Films ist schon im Titel adressiert. Der Untertitel des 7 Minuten langen Videos ist: »mit Farocki denken«. Der Film nutzt Topoi, Motive und Verfahren aus Farockis Werk.

In der ersten Einstellung sieht man einen Schreibtisch, an den die Protagonistin tritt. Dann Schnitt: Eine nahe Einstellung über die Schulter der Protagonistin. In ihrer linken Hand hält sie einen schwarzen Filzstift, mit dem sie auf ihren rechten Zeigefinger das Wort »Digitus« schreibt. Dazu hört man einen von ihr aus dem Off eingesprochenen Text: »Meine Finger fungieren als Vermittler zwischen mir und meiner digitalen Umwelt. ›Digitus‹ ist Lateinisch für ›Finger‹. Das abgeleitete Adjektiv ›digitalis‹ bedeutet ›den Finger betreffend‹. Durch die neue Technologie ist eine neue, allgemeingültige Sprache von kommunikativen Gesten entstanden. Auch sie ist, wie jede menschliche Arbeit, auf eine sehr geringe Anzahl von Grundbewegungen aufgebaut, wie Hinlangen, Greifen, Bringen.«

Während wir den letzten Satz hören, gibt es einen zweiten Schnitt auf die dritte Einstellung des Films. Man sieht nun nicht-selbstgedrehtes Material: Eine in mehrere kleine Bildkader aufgeteilte Zusammenstellung von »Touch Gestures«, mit denen man mittels Gesten der Finger bei Smartphones oder Computern Funktionen ausführen kann (Scrollen, Zoomen usw.).

In diesen ersten drei Bildern etabliert Jünger's Essay ihr Verfahren und ihre ›Autorinnen-Stimme‹. Der

Film agiert mit selbstgedrehtem und mit im Internet vorgefundenem Material und wird später auch ein Verfahren etablieren, bei dem er (mittels Split-Screen) diese beiden Ebenen miteinander verschaltet, ihre Gleichzeitigkeit, Co-Präsenz vermittelt. Grob gesagt, handelt der Film von dieser Verschaltung – des »Lebens« und dessen digitaler, computerisierter Organisation.

Wir könnten nun noch lange über diese Arbeit (und die anderen) sprechen, aber vermutlich uferte der Text dann aus. Lass uns mit ein paar Ausschnitten aus einem Text von Celine Jünger schließen, in dem sie über das Seminar und ihre multimediale Präsentation berichtet:

»Durch die Beschäftigung mit dem Werk von Harun Farocki und dessen Rezeption entwickelten wir im Seminar ein bestimmtes Verständnis des Bildlichen, welches dieses Werk durchdringt und erlernten somit eine spezifische Perspektive auf unsere visuelle Umwelt. Beispielsweise untersuchten wir Bilder nach ihren (operativen) Funktionen und analysierten, von welche Machtstrukturen sie durchzogen sind.

Im Seminar wurde uns aber nicht nur ein Verhältnis zum Werk von Harun Farocki vermittelt, sondern auch ein Verständnis der filmischen Form als Medium des Erkenntnisgewinns, der Forschung und Reflexion. Dies wurde besonders durch die Möglichkeit verstärkt, selber mit dieser Form arbeiten zu können.

Diese neue Perspektive veranlasste uns Fragen an die Bilder zu stellen, die uns im Alltag begegneten und ließen sie zum Ausgangsmaterial für eigene audiovisuelle Arbeiten werden.

Dass ich meinerseits nicht auf die schriftliche Form beschränkt war, habe ich als besonders ergiebig empfunden, da ich so das neu erlangte Verständnis direkt in der eigenen Bildproduktion anwenden und erproben konnte.

Die Form des Videoessays bot es an, durch die Montage von *Found Footage* Material, Bilder in neue Zusammenhänge zu stellen und somit eine Bedeutungs-

ebene zu schaffen, in der ich meine theoretischen Überlegungen transportieren konnte.

Im Laufe des Semesters beschäftigten wir uns viel mit Wahrnehmungsprozessen und so wurde die Reflexion darüber, wie die Arbeit im Seminar meine eigene Wahrnehmung von Bildern verändert hat, selbst Bestandteil meines Videoessays.

Es wurde mir ermöglicht, die Form des essayistischen Films durch das eigene Anwenden einer freien, assoziativen und subjektiven Arbeitsweise erfahren zu können und somit ein sehr viel tieferes Verständnis von dieser Gattung zu erlangen.

Ich habe es als sehr befreiend empfunden, das Seminar mit einer Arbeit abzuschließen, die von der Auseinandersetzung mit Farockis Werk inspiriert war, ohne dass ich dabei eine, wie normalerweise von mir als Studentin der Kulturwissenschaft gefordert, gewisse objektive Haltung einnehmen musste, um meine Arbeit in die wissenschaftliche Rezeption des behandelten Werkes einzureihen.

Durch die freie Aufgabenstellung sah ich mich selbst viel mehr als eine Autorin, der ein kreatives Potenzial zugetraut wird.

Die im Seminar gelesenen Texte habe ich vielmehr als Inspirationsquelle für eigene Gedanken wahrgenommen, als wie gewöhnlich als mögliche Textbelege, mit denen ich meine Reflexionen stützen und wissenschaftlich rechtfertigen könnte.«

- Baute, Michael (2014):  
»Über Video-Essay-Seminare«, in:  
Zeitschrift für Medienwissenschaft 11,  
S.193–196.
- Farocki, Harun (2011):  
Soft Montages. Weiche Montagen,  
Yilmaz Džiweior / Kunsthaus Bregenz (Hg.),  
Köln/Bregenz: Walther König.
- Farocki, Harun (2009):  
Rote Berta Geht Ohne Liebe Wandern,  
Köln: Strzelecki Books.
- Farocki, Harun (2001):  
Nachdruck/Imprint. Texte/Writings,  
Susanne Gaensheimer/Nikolas  
Schafhausen (Hg.), Berlin: Vorwerk 8.
- Farocki, Harun/Silverman, Kaja (1998):  
Von Godard sprechen, Berlin: Vorwerk 8.
- Farocki, Harun (1968):  
»Minimale Variation, Semantische  
Generalisation«, in: Film, vol. 7, 11,  
S. 10–11.
- Horst, Johanna Charlotte et al./Unbedingte  
Universitäten (Hg.) (2013):  
Bologna-Bestiarium, Zürich/Berlin:  
Diaphanes.
- Obergfell, Eva Inés (Die Vizepräsidentin für  
Lehre und Studium) (2017):  
Fächerübergreifende Satzung zur Rege-  
lung von Zulassung, Studium und Prüfung  
der Humboldt-Universität zu Berlin  
(ZSP-HU), Verkündungsstand: 01.07.2017  
(Nichtamtliche Lesefassung).