Une minute pour une image revisited – ein Format künstlerischer Filmvermittlung

Von Noëmie Stähli, Katja Lell

Zusammenfassung

Der Beitrag beschreibt die Erfahrungen der Autorinnen aus einem Workshop mit einem filmischen Kurzformat, das von der Filmemacherin Agnès Varda inspiriert wurde. Dabei gehen sie beispielhaft den spannungsvollen Potenzialen von Blicken nach, die sich aus dem filmpädagogischen Setting und dem Arbeiten mit audio-visuellem Material eröffnen. Sie fragen danach, wie durch die ambivalenten Blickbegegnungen ein Vermittlungsraum für widersprüchliche Sichtweisen geschaffen werden kann.

Eine Minute Film zu, mit und durch ein(em) Bild, so ließe sich das filmische Kurzformat *Une minute pour une image* (Agnès Varda 1982) beschreiben. Dieses Kurzformat ist der Dreh- und Angelpunkt einer Reihe von Workshops, die wir seit 2018 entwickeln.[1] In diesen steht das praktische Arbeiten mit Film im Zentrum; wir arbeiten mit Bildern, schreiben Texte, nehmen Ton und Sprache auf und sprechen über das Gesehene, Gedachte und Gehörte.

Ausgehend von den Erfahrungen aus den verschiedenen Workshops skizziert der Text Ideen und Fragen für eine künstlerisch-ästhetische Filmvermittlung. Dabei wollen wir Besonderheiten der Vermittlungssituationen durch kurze künstlerische Filme aufzeigen und über bildende Potenziale von Blickbegegnungen für eine künstlerisch-ästhetische Filmbildung nachdenken. Das Konzept entleihen wir *Une minute pour une image*,[2] einer Serie von Minifilmen der Filmemacherin Agnès Varda, die in Zusammenarbeit mit dem *Centre National de la Photographie* und dem Fernsehsender FR3 im Jahr 1982 entstand. Es wurde im Laufe einiger Monate täglich ein Kurzfilm ausgestrahlt, in dem während einer Minute jeweils eine Fotografie gezeigt und kommentiert wird (Cine Tamaris o. J.). Der Kommentar zum Bild wird von unterschiedlichen Personen gesprochen: Bäcker*innen, Taxifahrer*innen, prominentere Personen wie Marguerite Duras, aber auch die Filmemacherin selbst. Erst im Abspann des Filmes wird bekannt gegeben, von wem die Fotografie stammt und wer die Fotografie jeweils bespricht. Sie interessiere sich nicht so sehr für kanonisiertes Wissen über die jeweiligen Fotografien, formulierte Varda (2010, S. 78) ihre Idee zur Fotofilm-Serie, sondern für verschiedene Lesarten von Bildern, die an Fotografien herangetragen würden. Die Sichtweisen der Fernsehzuschauer*innen treffen so auf die scheinbar subjektiven Perspektiven der Kommentator*innen und eröffnen die Möglichkeit, das jeweilige Foto erneut zu sehen und ‚neu' zu lesen.

Als eine Form filmischer Bildbetrachtung hat Vardas Fotofilm-Serie unsere Aufmerksamkeit auf sich gezogen und war Anlass für die Entwicklung des Filmvermittlungsformats *Une minute pour une image revisited*, das es uns ermöglichte, Bildproduktion, -rezeption und künstlerisch-praktische Artikulationen für eine ästhetische Filmvermittlung zusammenzudenken. Die scheinbar simple Mise en Scène und die Kürze der Fotofilme erlauben es, diesen zeitlich aufwendigen Prozessen in ihren Verschränkungen nachzugehen.

Une minute pour une image – Blickkreuzungen in *Collages* (1983)

Die Tagung *Mikroformate* an der Universität zu Köln behandelte neben anderen Phänomenen vermehrt sehr kurze audiovisuelle Bewegtbildformate, wie sie im Netz und auf Social Media-Plattformen zirkulieren, wie beispielsweise GIFs und Micro Movies. An diesen lassen sich unterschiedliche Beobachtungen hinsichtlich ihrer Ästhetik formulieren, wie beispielsweise die emotionale und dramaturgische Dichte, die häufig auf einen *‚Point of tension'* ausgelegt ist (Porombka 2017). Trotz ihrer relativen Kürze un-

terscheiden sich die ‚Mikrofilme' aus *Une minute* hinsichtlich der ästhetischen Merkmale wesentlich von den Mikroformaten der Social Media. Nicht nur ist der Entstehungskontext ein gänzlich anderer – die Filme wurden in den 1980er-Jahren für das Fernsehen erstellt und sind somit nicht in den Produktions- und Rezeptionszirkeln zu verorten, in denen sich die heutigen Mikrovideos und GIFs auf den Social Media-Plattformen bewegen –, auch fehlt hier auf den ersten Blick der Effekt der Verdichtung und Zuspitzung, die für Micro Movies bezeichnend zu sein scheint. Außerdem fand im ursprünglichen Fernsehformat keine Wiederholung statt, die Filme wurden einmalig ausgestrahlt und sollten so zum Teil eines imaginären, flüchtigen Albums werden, wie Varda die Idee zu *Une minute* beschrieben hat (Cine Tamaris o. J.).

Vardas Fotofilme folgen einer anderen Art der Verdichtung, die wir am Beispiel eines Fotofilms der Serie und seiner Vermittlungssituation entfalten wollen: Eine Fotografie wird in unterschiedlichen Einstellungen, gelegentlich durch Zoom-in und Zoom-out, inszeniert und dabei von einem Voiceover-Kommentar begleitet. Am Beispiel des Fotofilms zur Fotografie *Collages* von Gerard Marot (1983) aus der Serie *Une minute* wollen wir das Verhältnis von Verdichtung und Blickkreuzung beschreiben, das für unser Nachdenken über einen filmvermittelnden Anschluss an *Une minute* wichtig war.

Der Kurzfilm zeigt die Schwarzweiß-Fotografie *Collages*, auf der vier ältere, weiblich gelesene Personen zu sehen sind, deren Augenpartie mit schwarzen Balken nachträglich überdeckt wurde. Sie sitzen nebeneinander, vergnügt sind sie der Kamera zugewandt. Über ihren Schoß hinweg liegt unnatürlich ausgestreckt ein nackter junger Mensch, dessen Penis sich sichtbar im Mittelpunkt der Komposition befindet. Die Fotografie scheint überfordernd, irritierend, unverständlich. Das Bedürfnis, das Bild in Ruhe zu erkunden, wird vom Voiceover gestört, das die Betrachter*in augenblicklich mit einem Geflecht von Assoziationen konfrontiert, die diese teilweise nicht einzuordnen vermag. Die Stimme des Voiceovers setzt zweifach an und betont die Eigenartigkeit der Collage und entfaltet Verknüpfungen von der Pieta, hin zu Sozialhilfe und weiblichem Begehren im Alter. „X-rated movies, La Pieta, Social Security, The Oedipus complex, elderly women and love, incognito women and a boy showing his penis."[3] Am Ende des einminütigen Films steht eine direkte Ansprache an die nackte Figur im Bild, die von der Sprecherin mit Jesus assoziiert wurde: „Sleep, baby Jesus, close your eyes, otherwise you'll get black tape over your eyes, too." Die Stimme gibt eine mögliche Leserichtung vor. Eine Kompliz*innenschaft mit der Stimme tut sich auf. Handelt es sich doch um ein*e Leser*in, die ebenfalls versucht, die Fotografie zu begreifen und sich somit in einer ähnlichen Situation befindet wie wir. Statt eine distanzierte Betrachtung im Sinne einer klassischen Bildanalyse zu liefern, konfrontiert uns die Erzählerin im Voiceover mit der Rätselhaftigkeit der Fotografie. Es stellt sich die Vermutung ein, dass es sich tatsächlich weniger um ein Begreifen als ein Eingreifen handelt; denn die Voiceover Stimme will aktiv in die Fotografie eingreifen, indem sie die Augen und den Penis mit schwarzem Tape zu überkleben droht: „[A] nd two strips over your genitals like a cross right in the middle of the image, where the cross in the lens focused this picture." Die Rätselhaftigkeit der Fotografie wird nicht auf-, sondern überdeckt. Es entsteht eine imaginäre Überlagerung, bei welcher der Mittelpunkt der Fotografie, der gleichzeitig das Geschlecht der nackten Figur darstellt, verdeckt werden soll. Im imaginierten, schwarzen Tape scheinen unterschiedliche Blicke aufeinanderzutreffen. In der Begegnung mit dem Blick der Erzählerin stellt der Fotofilm Fragen zu anderen Blicken und schafft Differenzen: Wer wird von was oder wem wie angeblickt? Welche Sichtweisen produzieren welche Bedeutungen? – Durch die Blicke, die in diesem Fotofilm miteinander konfrontiert werden, scheint ein rätselhaftes Angeblickt-Werden vorstellbar, mit dem gleichsam Bedeutungen vervielfacht und verdichtet anstatt vereindeutigt werden.

Die hier beschriebenen Momente einer Verdichtung zwischen Voiceover und Fotografie stellen Kreuzungen von Blicken her, die weniger mit einer dramaturgischen Zuspitzung zu tun haben – sie produzieren kein Begehren nach dem Kommenden, keine dramaturgische Auflösung –, vielmehr resultieren sie aus sich zeitlich und medial überlagernden Sichtweisen, die sich in der fotofilmischen Inszenierung kreuzen.

Vardas *Une minute* steht in Bezug zu anderen Formen von Kommentarfilmen, wie beispielsweise den filmvermittelnden Filmen Jean Douchets *Image par Image* ebenfalls aus den 1980er-Jahren (Baute o. J.). Wie Michael Baute feststellt, handelt es sich hier zunächst um Modellanalysen von westlichen Filmklassikern (beispielsweise Fritz Langs *Metropolis*).

„Es ist nicht so, dass die Filme [von Douchet; K.L.] den Eindruck vermitteln wollen, während ihres Ablaufs etwas zu entdecken. Es sind von ihrer Dramaturgie her keine ‚Abenteuerfilme'. Was *Image par Image* zeigt, ist zuvor wohlgeordnet worden, nimmt aufeinander Bezug, strukturiert. Es geht über die Auseinandersetzung und Interpreta- tion einzelner kanonischer Filme darum, vom Besonderen des behandelten Films her allgemeine Strukturen und Analysemethoden filmischer Artikulation aufzubereiten."

(Baute o. J.)

Vardas *Une minute* unterscheidet sich von den genannten Filmen nicht nur durch die ungewöhnliche Kürze und zielt auch nicht auf eine geordnete Filmanalyse ab, mit dem Ziel die Fotografie besser zu verstehen, sondern bietet eine Folie, durch die Verkreuzungen und Überlagerungen differenter Sichtweisen und Perspektiven erprobt werden können. Damit geht weniger eine Reduktion, mehr eine Vervielfältigung und Öffnung von Bedeutungen der fotofilmischen Inszenierung einher. Diese scheinen bereits in der brüchigen Medialität des Fotofilms angelegt zu sein: Hámos et al. (2010) schreiben dem Fotofilm in seiner Intermedialität zu, Zwischenräume zu ermöglichen, in denen sich dialogisch Imaginationen bilden können:

„Diese Zwischenräume im Fotofilm sind von ebenso großer Bedeutung wie die stehen- den Bilder selbst. Wir spüren die Abwesenheit von etwas, die leeren Stellen, die sich als Freiräume erweisen, sobald wir sie mit Assoziationen füllen." (Ebd., S. 15)

Diese assoziativen Verknüpfungen basieren aber nicht nur auf aktuellen Wahrnehmungen, sondern können als eingebunden in biografische Erfahrungs- und gesellschaftliche Machtzusammenhänge verstanden werden. Bezüge zu erinnerten Bildern, kollektiven Bildgedächtnissen, subjektiven Bilderfahrungen, erlernten bildanalytischen Betrachtungsweisen vermischen sich in der Zwischenräumlichkeit des Fotofilms. In dieser skizzierten Zwischenräumlichkeit treffen wir, so unsere These, auch auf den Blick des ‚Anderen', der sich mit unserem Blick kreuzen kann. Im so sich bildenden Blickgef(l)echt sehen wir Potenziale, sich im ‚eigenen' Blick fremd zu fühlen, was *Une minute* zu einem guten Ausgangspunkt für filmvermittelnde Überlegungen macht.

Ästhetische Filmvermittlung durch *Une minute pour une image* – Oder: Wie kannst du so etwas darin sehen?

Wir wollen einzelne Besonderheiten der Vermittlungssituationen durch *Une minute* und die Potenziale von Blickkreuzungen aus Perspektive einer ästhetischen Filmbildung nachspüren. Insbesondere möchten wir uns fragen, inwieweit die Begegnung von Blicken in der spezifischen Vermittlungssituation eine differenzkritische Perspektive auf Filmvermittlung eröffnen kann. Ästhetische Filmbildung verstehen wir nicht als ein Erlernen und Verstehen von Codes, sondern als eine Begegnung mit Filmen, die von Fremdheitserfahrungen und Irritationen geprägt ist und statt endgültiger Antworten suchende Artikulationen produziert. Darin impliziert ist ein Bildungsbegriff, der Bildung als Begegnung mit radikaler Fremdheit, einer „unendliche[n] Suchbewegung nach Artikulation für die mediale Verfasstheit von Welt- und Selbstverhältnissen, die nur performativ im Medialen vollzogen werden kann", versteht (Zahn 2014, S. 67). Ästhetisch bildende Erfahrungen mit Filmen können befremdende Begegnungen mit Blicken ermöglichen sowie ein schnelles Urteilen und Vereindeutigen kurzfristig aufheben. Sie haben das Potenzial, machtvoll geprägte Blickverhältnisse zu verschieben und neu zu ordnen. Dieses Potenzial wird insbesondere künstlerischen Kurzfilmen zugesprochen, da diese die Blickweisen selbst wahrnehmbar machen und somit die Sehgewohnheiten der Zuschauer*innen durchkreuzen können. Vorausgesetzt ist dabei zudem, dass eine Vermittlungssituation nicht zwangsläufig zu Bildung führt, sondern ‚nur' Möglichkeiten für Bildungsmomente eröffnen kann (Wimmer 2010).

In den von uns inszenierten Vermittlungssituationen lassen wir uns von den beschriebenen Erfahrungen mit *Une minute* leiten. Zu Beginn der Vermittlungssituation findet eine Sichtung und Diskussion eines Films aus der Reihe *Une minute* statt.[4] Die Teilnehmer*innen stellen ausgehend von einer Fotografie ein Voiceover her, sprechen es ein und bearbeiten dieses ggf. in einem Schnittprogramm, sodass am Ende ein eigener kurzer Fotofilm entsteht. Im Anschluss werden die Filme gemeinsam angeschaut und diskutiert. Es ist uns wichtig, im Rahmen des Workshops nicht nur gemeinsam zu sichten und zu diskutieren, sondern auch praktisch-künstlerisch zu arbeiten. Indem wir zum Mikrofon für die Voiceover-Aufnahme und/ oder zum Schnittprogramm greifen, können wir auf eine affektive Weise ergriffen werden, die sich abseits sprachlich orientierter Reflexions- und Artikulationsformen bewegt. Essayfilme als „praktische Filmkritik" (Baute 2014, S. 194) können Formen medialer Selbstreflexion und einer spezifischen Art der Wissensproduktion befördern, die als „audiovisuelle Forschung […] eine Sensibilisierung für die „Medialität von Wissen und Erfahrung über Welt" schaffen [kann]." (Bee o. J.)

Durch das gemeinsame Schauen aller von den Teilnehmer*innen produzierten Fotofilme findet in der Sichtungssituation eine Ausdifferenzierung des Sehens statt. Wir sehen unterschiedliche Fotofilme, die sich um ein und dieselbe Fotografie drehen. Diese pro-

duzieren Äußerungen wie „Das sehe ich aber ganz anders.“, „Wie kannst du das darin sehen?“, „Das verstehe ich nicht.“ oder „Was will sie damit sagen?“. Sie tauchen – begleitet von Verwunderung, Ärger, aber auch Begeisterung – im Seminarraum auf. Darin geht es nicht nur um die Blickbegegnungen mit dem Fotofilm, sondern auch um Begegnungen mit den Blicken der anderen Teilnehmer*innen im Raum, die ein Befremden und Unverständnis produzieren und gleichsam ein Aushalten unterschiedlicher, vielleicht sogar widersprüchlicher Sichtwei- sen erfordern können. Vorschnellen Bewertungen könnte so Einhalt geboten werden, sodass differenzierte und vielfältige Wahrnehmungsweisen, angeknüpft an die eingangs formulierte Frage „Wer wird von was wie angeblickt?“, ins Zentrum rücken.

Am Ende dieses Textes scheint für uns das Format lange nicht umfassend genug beschrieben. Es stellt für uns einen Anfang mit weiterführenden Anknüpfungspunkten für unsere zukünftigen Workshops dar. Diese bestehen darin, den beschriebenen Verkreuzungen weiter nachzugehen und sie insbesondere hinsichtlich einer differenzkritischen Filmvermittlung zu erforschen, die neben den Blickverhältnissen auch das schweigende Wissen, die Körper und Stimmen stärker in den Vordergrund rückt.

Anmerkungen

[1]Die Workshop-Reihe umfasst bisher fünf Workshops, die an unterschiedlichen Institutionen, auf Tagungen, an Universitäten und in Schulen in der Schweiz und in Deutschland – nicht zuletzt auch an der Tagung an der Universität zu Köln – angeboten und für die jeweils unterschiedlichen Situationen adaptiert Konzipiert wurden sie insbesondere für Studierende und (angehende) Lehr-er*innen.

[2]Im Folgenden abgekürzt als ‚*Une minute*‘.

[3]Alle Zitate aus dem Film wurden von den Autor*innen aus den englischen Untertiteln übernommen.

[4]Obwohl die Workshops je nach Ort, Teilnehmer*innen, Institution unterschiedlich verlaufen, lassen sich hier einige sich wiederholende Vermittlungsmomente

Literatur

Baute, M. (o. J.). Filmvermittlung und Cinéphilie: Jean Douchet. Zur Reihe „Image par image“. Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films. Abgerufen am 03.11.2020 von https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie--douchet/zur-reihe-image-par-image/

Baute, M. (2014). Über Video-Essay-Seminare. Zeitschrift für Medienwissenschaft, 11(2), 193–196.

Bee, J. (o. J.). Ciné-Ethnographie und audiovisuelle Forschung: Teil 1 Gedanken zu Anderen Wissenspraktiken in der Lehre. Abgerufen am 03.11.2020 von http://andereswissen.de/de/media/cine-ethnographie-und-audiovisuelle-forschung

Cine Tamaris (o. J.). Une minute pour une image. Abgerufen am 03.11.2020 von https://www.cinetamaris.fr/une-minute-pour-une-image/

Hámos, G., Pratschke, K. & Tode T. (2010). Schöpferische Konstruktionen – Eine Einführung. In Ders. (Hrsg.), Viva Fotofilm: bewegt / unbewegt (S. 9–16). Marburg: Schüren.

Porombka, S. (2016). Sekundentricks. In Mikroformaten erzählen. Abgerufen am 03.11.2020 von https://vimeo.com/140168222

Porombka, S. (2017). Sekundentricks. Über Vines, GIFs und das Gelingen von kleinen Formen im Web 2.0. Zeitschrift Kunst Medien Bildung. Abgerufen am 03.11.2020 von

http://zkmb.de/sekundentricks-ueber-vines-gifs-und-das-gelingen-von-kleinen-formen-im-web-2-0/

Varda, A. (2010). Filmfotomontage. Textfragmente, ausgewählt von Christa Blümlinger. In: Hámos, K. Pratschke & T. Tode, (Hrsg.), Viva Fotofilm. bewegt / unbewegt (S. 71–81). Marburg: Schüren.

Wimmer, M. (2010). Lehren und Bildung. Anmerkungen zu einem problematischen Verhältnis. In K.-J. Pazzini, M. Schuller & M. Wimmer (Hrsg.), Lehren bildet? Von Rätsel unserer Lehranstalten (S. 13–39). Bielefeld: transcript.

Zahn, M. (2014). Performative Bildungen des Films und seiner Betrachter_innen. Filmbildungstheoretische Überlegungen für eine Praxis ästhetischer Filmvermittlung. In S. Martin & L. Eckert (Hrsg.), FilmBildung (S. 59–71). Marburg: Schüren.

Filme

Garance, C. N. P. & Varda, A. (1982). ‘Collages‘ aus der Kurzfilmreihe *Une minute pour une image.* Frankreich.

Une minute pour une image revisited – ein Format künstlerischer Filmvermittlung

Von Noëmie Stähli, Katja Lell

Eindringlich (nichts) sehen spricht über durch Kunst sichtbar Gemachtes und seine Effekte. Ich möchte dies in meinem Kommentar um Überlegungen zu Affektivität und Relationalität ergänzen.

Die zerstreute, flimmernde Wahrheit der sozialen Medien in *Abstrakter Film* von Birgit Hein ist eine, in der die Realitäten derer, die mit *handheld cameras* filmen und also laufend(e) Bilder generieren, sich ähneln. Sich für das europäische Auge ähneln, müssten wir sagen. Das europäische Auge, das Sand, Männer, rennende Hosenbeine, Fuchteln sieht; das europäische Ohr, das Schreie und Warnungen hört, die es nicht genauer dekodieren kann. Das die Gefährdung dieser Situationen nicht genauer kennt.

Mich schockiert die Mischung aus Ungenauigkeit und Eindringlichkeit in diesem Film: Mir und dem Großteil des europäischen Publikums wird vor Augen geführt, dass es nichts weiß, dass es nicht zuordnen kann, wo die Szene spielt, nicht verstehen kann, was gesagt wird und in welchem Dialekt, wer wer ist – und warum geschossen wird. Birgit Hein zeigt uns zwar Bilder, aber sie verweigern ihre gewöhnliche informative Funktion. Eben darum wirkt der Film so stark. Die Eskalation ist absehbar und eindringlich, ihr Verlauf und Ausgang aber sind unklar, „Gewalt an sich“, so die Argumentation der Autorinnen Ute Vorkoeper und Tanja Wetzel, in abbrechenden Bildern, unterfüttert von der sich immer wiederholenden Tonspur, die all den Sequenzen und ihren unterschiedlich verwackelten Bildern unterlegt ist. Von jeweils konkreten Settings und Welten (aus) zu abstrahieren ist eine Qualität von Kunst seit der Moderne, wie auch die Beispiele im zu kommentierenden Artikel zeigen – doch hier ist es eine spezifisch europäische kulturelle Ignoranz, die uns dazu zwingt, vom Setting zu abstrahieren, weil sie es nicht vermag, vom Setting *aus* zu denken. Sonst sähe dieser Film vielleicht ganz anders aus, würde andere Bilder zeigen oder wäre vielleicht auch gar kein Film – es gibt genug Möglichkeiten und Lösungen dafür. Uns aber, als Rezipient*innen, trifft er, eben weil er es nicht vermag, vom Setting aus zu denken, weil er von ihm weg denkt und es als Collagematerial missbraucht. Wir ergänzen dann die Fehlstellen mit Betroffenheit.

Ich konstatiere also, in gewisser Weise mit den beiden Autorinnen, dass *Abstrakter Film* es nahelegt, auf eine kulturelle, eine weiße Projektion dessen zu kommen, was die spezifische Gewalt der Kriege im sogenannten arabischen Raum sein könnte – für uns, die wir sie nicht selbst erleben, weil die Gewalt längst aus dem globalen Norden ausgelagert wurde. Solche Projektionen sind verallgemeinernd und bieten allzu viel Angriffsfläche für latenten Rassismus.

Abstrakter Film anschauen ist daher mehr als nur eine Darstellung von Gewalt sehen, es ist auch performativ und erzeugt ein Gefühl von Gewalt, nicht allein durch das, was es zeigt, sondern mehr dadurch, dass es mir die Orientierung entzieht, ethisch, politisch, körperlich: indem es negiert, dass man es doch ja vielleicht auch besser machen könnte. Angst kann man gemäß Brian Massumi (2010) auf verschiedene Arten erzeugen, zum einen in der Antizipation eines furchteinflößenden Ereignisses und indem von Angst gesprochen wird, zum anderen durch die Ausübung von Tätigkeiten, die wir mit einer Gefährdung verbinden, wie davonrennen oder hektisch atmen. Angst haben ist mit Konditionierungen verbunden, die uns auch hier, bei den so offensichtlich im Loop abgespielten Schüssen und Detonationen, zusammenzucken lässt. Mit Sara Ahmed (2006) wäre die Frage der Orientierung anzusprechen, die uns abhanden kommt, wenn geschossen wird und jemand mit der laufenden Kamera losrennt; auch bei Ahmed dreht sich die Argumentation um eine Konditionierung: Wird die Konditionierung auf die Vertikale und die Horizontale, der rechte Winkel – die *straightness* – durchbrochen, zeitigt das körperliche und auch affektive Reaktionen. Wenn die Bilder kippen oder „auseinanderfliegen“, wie Hein einmal sagte, wird aus dem Film Ernst.

Verrückt scheint Birgit Heins formale Ernsthaftigkeit darin, eine experimentalfilmisch-malerische Komposition aus dokumentarischen Bildausschnitten zu erzeugen; auch ihre konzeptuell motivierte Beschränkung auf eine einzige Sorte von Material, eine, in der die Filmenden keine bewusste Kadrierung mehr vornehmen können. Mein eigenes, an Krieg und Terror nicht gewöhntes Körpergefühl produziert in Reaktion darauf beim Sehen die fixe Vorstellung, selbst das Handy und damit in der Hand der Filmenden zu sein. Dort liegt der einzige *safe space,* die einzige Konstante dieser Bilder: zwischen Hand und Handy. Hier – in dieser Vorstellung von der Hand, die das Handy hält, betrifft die Arbeit mich, hier geht sie mich affektiv an.

Die Gewalt betrifft neben dieser somatischen Ebene eine zweite, eher reflexive Ebene. Meine eigene Verletzbarkeit, mit Judith Butler gedacht, ist die Basis, um Verletzbarkeit allgemein, die Verletzbarkeit anderer, zu verstehen. Und auch hier wird mir Gewalt angetan und Gewalttätigkeit vorgeführt: Gerade im Streben nach Bezüglichkeit und trotz (oder wegen) meiner generellen Verwiesenheit auf a/Andere, meiner Relationalität, verkenne ich mein Gegenüber. Es ist nicht zu vermeiden, andere zu verkennen, denn was sie zu denen gemacht hat, die sie sind, kann ich nicht vollends ergründen. Butlers politische Theorie, ihre mit Beziehungen befasste Neue Ontologie, widerspricht damit in gewisser Weise der Logik der ethischen Anrufung, des Appells – als eine Zumutung.

Die Auswahl der Gegenstände, die Vorkoeper und Wetzel zum Gegenstand ihrer Analyse gemacht haben, ist ernsthaft: performative Bilder und gefährdete Körper, die Themen Gewalt und Tod und das sich Entziehen und Verschwinden von Körpern, Bildern und Abbildern; sowie verschiedene Mittel der Kunst, dem zu begegnen: Repräsentation, Minimalismus, konzeptuelle und materialästhetische Herangehensweisen, und zuletzt noch: der ungewöhnliche leichtfüßige Glaube ans Verändern-Können, ans Berge--Versetzen, mittels kollaborativer Wunder mit dem Beispiel Francis Alÿs.

Woran also könnten andere Politiken der Verletzbarkeit (Lloyd 2008: 92) ansetzen? Was wären gelungene Politiken der Übersetzung jener Relationalität, die uns – auch in der Bildung – vorangeht? Diese Frage adressiert nun nicht zum ersten Mal künstlerisch interessierte Bildungsarbeit und pädagogisch interessierte Kunst. Wenn schon völlige Gewaltlosigkeit nicht möglich ist, wie Judith Butler sagt, so ist es doch nötig, darauf hinzuarbeiten, die Arbeit der Macht zu dokumentieren, wahrzunehmen und zu verschieben. Let’s continue to re-orientate ourselves towards each other.

Literatur

Ahmed, Sara (2006): Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others. Durham: Duke. Butler, Judith (2010): Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt/M.: Campus, darin bes.: Überlebensfähigkeit, Verletzbarkeit, Affekt, S. 39-64.

Butler, Judith (2005): Gefährdetes Leben: politische Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp. Butler, Judith (2003): Kritik der ethischen Gewalt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lloyd, Moya (2008): Towards a cultural politics of vulnerability: precarious lives and ungrievable deaths. In: Carver, Terrell und

Samuel Allen Chambers (Hrsg.): Judith Butler's Precarious Politics: Critical Encounters. London: Routledge, S. 92-105.

Massumi, Brian (2010): Angst (sagte die Farbskala). In: Ders.: Ontomacht: Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin: Merve, S. 105-129.