

Entzönungen – Zur Erogenität des Filmischen und ihrer Ver- schiebung im Videoessay

Johannes Binotto

Triebschicksale sind auch Begriffsschicksale. In unserem alltäglichen Sprachgebrauch hat sich der freud-sche Ausdruck der »erogenen Zone« so erfolgreich und breit etabliert, dass uns seine psychoanalytische Herkunft schon gar nicht mehr bewusst ist. Im Feuilleton der Tageszeitung taucht der Begriff ebenso selbstverständlich auf wie in der Werbebroschüre für den Massagestab und kein Lifestylemagazin, das nicht mit Checklisten wie »8 erogene Zonen bei Frauen« oder »15 geheime Lustpunkte beim Mann« aufwartet. Demgegenüber hat merkwürdigerweise der dazugehörige Begriff der »Erogenität« (die Schreibweise ist die von Freud) kaum Karriere gemacht. Man mag die Probe aufs Exempel machen und in einer beliebigen Runde von »Erogenität« sprechen und wird nur Stirnrunzeln ernten, während die Anwesenden bei der Erwähnung von erogenen Zonen bestimmt sofort wüssten, wovon man spricht.

Erogenität jenseits der erogenen Zonen

Tatsächlich ist dieses extreme Ungleichgewicht zwischen den maximal geläufigen »erogenen Zonen« auf der einen und der nahezu unbekannten »Erogenität« auf der anderen Seite durchaus instruktiv. Es spiegelt sich darin eine extreme Spannung zwischen Versprechen von Eindeutigkeit und verunsichernder Unkontrollierbarkeit. Denn an der Rede von erogenen Zonen gefällt wohl vor allem die Zone: Sie impliziert, dass sich sexuelle Lust eindeutig in bestimmten Regionen des Körpers situieren und mithin festlegen, ja buchstäblich einzonen lässt. Wenn die oben erwähnten Magazine erogene Zonen in ihren Ratgebern mit besonderer Vorliebe zu »Lustpunkten« reduzieren, radikalisieren sie die Idee der Zone und führen dabei eigentlich nur besonders explizit jene mechanistische Konzeption von Sexualität vor, die auch sonst gerne mit der Vorstellung von erogenen Zonen einhergeht: Bitte hier streicheln, dort lecken. Lust entsteht, wenn die »richtigen« Punkte am eigenen und fremden Körper behändigt werden.

Demgegenüber meint hingegen der Begriff der Erogenität etwas radikal anderes, wenn nicht gar das Gegenteil solch einer Libidoaktivierung auf Punktdruck. In seinem Aufsatz *Zur Einführung des Narzissmus* von 1914, in dem Freud den Begriff der

Erogenität einführt, heißt es: »Nennen wir die Tätigkeit einer Körperstelle, sexuell erregende Reize ins Seelenleben zu schicken, ihre Erogenität [...]. Wir können uns entschließen, die Erogenität als allgemeine Eigenschaft aller Organe anzusehen, und dürfen dann von der Steigerung oder Herabsetzung derselben an einem bestimmten Körperteile sprechen.«¹ Statt sich auf Zonen oder gar Punkte eingrenzen zu lassen, wird also an der Erogenität gerade ihre Fähigkeit zur andauernden Verschiebung und Entgrenzung betont. Wenn Freud seine Aussage wirklich ernst meint, alle Organe hätten die Eigenschaft der Erogenität, dann sind mithin auch nicht nur jene äußeren Organe wie etwa die Genitalien gemeint, die wir gemeinhin als erregbare Körperregionen erachten, sondern auch innere wie etwa Milz oder Leber. Wie viel von einer solchen Erogenisierung des Körperinneren bewusst wahrzunehmen sein mag, bleibe dahingestellt. Brisant ist vielmehr, dass eine solche auf alle Organe ausgedehnte Erogenität die Grenzen zwischen Innen und Außen überschreitet und stattdessen den erregbaren Körper als ein topologisches Gebilde entwirft, als das, was man in der Mathematik eine nicht-orientierbare Fläche nennt, wie etwa ein Möbiusband oder eine Klein'sche Flasche. Wie die Klein'sche Flasche, dessen Außenseite in die Innenseite übergeht, was bewirkt, dass wer Wasser aus einer Klein'schen Flasche gießt, damit zugleich Wasser in sie hineingießt, lässt auch die potenziell auf alle Organe sich ausdehnende Erogenität keinen Gegensatz zwischen Außenhaut und Innenraum des Körpers gelten. Freud wird denn auch in seinem Fragment gebliebenen *Abriss der Psychoanalyse* von 1938 schreiben: »[E]igentlich ist der ganze Körper eine solche erogene Zone«² und damit den Begriff der Zone eigentlich ad absurdum führen: Denn wenn die Zone kein abgeschiedener Bereich mehr ist, sondern potenziell alles umfasst, verliert das Wort jeden Sinn. Vielmehr gilt, dass alles zum Schauplatz der Erogenität werden kann. Abhängig davon, wie weit wir den Begriff des Körpers fassen – was ist zum Beispiel mit den Kleidern, die ich anlege, dem Ring, den ich über den Finger oder andere Körperteile ziehe, das Messer mit dem ich mich ritze? – überschreitet die Erogenität vielmehr auch die Unterscheidung zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem, Leib und Gegenstand, Lebendem und Totem.

Dass potenziell alles zum Ort der Erogenität werden kann, hört sich unerhört an, deckt sich aber durchaus auch mit unserer eigenen Alltagserfahrung: Wer hat noch nicht erlebt, dass eine Körperstelle, an der ein beehrter Mensch uns zum ersten Mal berührt, mit einem Schlag erregend aufgeladen wird? Das kann an der rechten Schulter ebenso gut passieren wie am linken Fuß, an Wange, Ellenbogen oder Innenschenkel.

Besonders eindrücklich hat Serge Leclaire diesen Prozess der Erogenisierung als eine Inskription beschrieben, in der durch eine Liebkosung eine Unterscheidung erzeugt, eine Differenz in den Körper eingetragen wird, die den Zugang zur Erfahrung der Lust als einer »reinen Differenz« eröffnet.³ Dabei aber betont Leclaire meines Erachtens an diesem Akt der erogenen Inskription allzu sehr das Definitorische, etwa wenn er insistiert, dass mit ihr »ein für allemal ein Unterscheidungsmerkmal gesetzt ist.«⁴ Mit dem Fokus auf diesem »ein für allemal« droht die fundamentale Verschiebbarkeit und Unwägbarkeit der Erogenität bereits wieder aus dem Blick zu geraten und stattdessen scheint es dann in der Folge darum zu gehen, eine zwar je individuelle und somit durchaus nicht-normative, für die einzelne Person aber gleichwohl definierende Karte und Geschichte der eigenen Körpereinschreibungen »ein für allemal« nachzuzeichnen. Wieder sind wir abgedriftet von der Erogenität als dynamischer Prozess und bei der erogenen Zone als bestimmbarer Endpunkt gestrandet.

Im Gegensatz dazu möchte ich bei der Erogenität als einem Konzept bleiben, in dem es weniger um fixierende Markierungen als um Entgrenzungen, weniger um Definitionen als um Potenzialitäten geht. Ich folge damit eher Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in ihrem *Anti-Ödipus* Leclaires erogene Inskriptionen zu lesen versucht haben, als Beispiel dessen, was sie den »organlosen Körper« nennen werden: »In diesem Sinne benennt Leclaire als »erogenen Körper« nicht den zerstückelten Organismus, vielmehr die Äußerung präindividuelle und präpersonaler Singularitäten, die reine, verstreute und anarchische Vielheit ohne Einheit noch Totalität [...].«⁵

Wie Monique David-Ménard gezeigt hat, ist diese von Deleuze und Guattari entworfene »Theorie der Sexualität, die es ablehnt, die Organe unter einem Organismus zu vereinigen« der

freudschen Psychoanalyse sehr viel näher, als sie selber zugeben mögen.⁶ Bereits der freudsche Begriff der Erogeneität, so David-Ménard andernorts, ist eine radikale Wegbewegung von einer bloß genital verstandenen Sexualität und betont stattdessen deren absolute Plastizität. Sexualität selbst definiert sich durch ihre erogene Verschiebbarkeit: »erogenous displacements characterize the sexual as such«.⁷

Erogeneität des Filmischen

Ich könnte diesen Satz von Monique David-Ménard übernehmen und anstelle des Sexuellen den Film einsetzen. Auch der Film, so wäre meine Behauptung, ist ganz grundlegend durch erogene Verschiebung charakterisiert. Genau das macht den Film fruchtbar, nicht bloß als Repräsentationsform, sondern als eigentliche*n Analytiker*in des Sexuellen. Die Plastizität der Erogeneität, die sich nicht auf dafür angeblich vorgesehene Zonen beschränken lässt, sondern wandert und in ihrer Beweglichkeit potenziell alles erogen aufladen kann, ist für die bewegten Bilder des Films nichts weniger als der übliche Fall. Mit seinen Nahaufnahmen, die plötzlich eine Körperstelle, aber auch einen Gegenstand mit erregendem Eigenleben ausstatten können, mit seinen Schwenks und Zooms, die andauernd etwas anderes ins Bild rücken als neues temporäres Zentrum – mit all diesen Verfahren bricht der Film unentwegt mit unseren Vorstellungen eines strukturierten Organismus und zeigt sich vielmehr als ein ständiges Werden, das auch unsere Körper mitreißt, destrukturiert, umbaut und verwandelt. Auch der Umstand, dass der Film nicht auf meiner Haut oder auf meinen Genitalien, sondern auf einer Leinwand oder einem Screen spielt, erweist sich hier als Erkenntnisgewinn: Es könnte unser Bewusstsein schärfen, dass auch sonst die Erogeneität nicht bei Hautzonen Halt macht, sondern sowohl ins Körperinnere mikroskopisch vorzudringen als auch vom menschlichen Körper sich wegzubewegen vermag und ebenso Gegenstände, Farben, Licht, Texturen, Klänge zu erogenen Schauplätzen und Akteuren macht.

Ein solcher Zugang zum Film als Medium der Erogeneität ist nicht zuletzt interessante Ergänzung und Korrektiv zu jenem einflussreichen Strang der psychoanalytischen Filmtheorie, die

am Medium des Film vor allem die Prozesse fetischistischer Fixierung untersucht hat.⁸ So sehr es zutrifft, dass das Kino uns allzu gerne zur Heteronormativität erzieht, insbesondere in seinen Darstellungen von Frauen, welche auf der Leinwand zu fetischisierten Konsumobjekten ruhig gestellt werden sollen, so besitzt der Film doch zugleich die Fähigkeit, gerade solche Normen zu verflüssigen und stattdessen immer neue Formen der Lust zu erfinden. Sogar noch das Beispiel des viel gescholtenen pornografischen Films kann dies betätigen: Das Meme »Rule 34« besagt, dass im Internet zu allem Vorhandenen Pornografie existiert und bedeutet nichts anderes als die Möglichkeit, dass sich auch mit filmischen Mitteln potenziell alles in eine erogene Zone verwandeln lässt.

Freilich machen unterschiedliche Filme von diesem Potenzial unterschiedlich avancierten Gebrauch. Ein besonders radikales Beispiel dafür, wie man sich diese andauernd sich verschiebende Erogeneität des Films vorstellen könnte, ist noch immer Alain Resnais' Film *Hiroshima Mon Amour* von 1959 nach dem Drehbuch von Marguerite Duras. Insbesondere dessen Anfang führt uns die Plastizität der Erogeneität in einer Folge von fünf unkommentierten Einstellungen vor, die ebenso körperlich intim wie uneindeutig, ebenso sexuell aufgeladen wie abstrakt wirken. Diese Bilder sind allesamt Zeugnisse von erogenen Verschiebungen und dies in gleich mehrfacher Hinsicht, sowohl in Bezug auf das, was auf den Bildern zu sehen ist, als auch darauf, wie diese Bilder gestaltet sind und wie sie aufeinander folgen. So erkennen wir auf dem ersten Bild zwar eine Hand und einen Arm, die sich auf etwas anderes legen, was wahrscheinlich ebenfalls ein menschlicher Körper ist. Aber ist dieses Andere ein fremder oder der eigene Körper? Sind es möglicherweise nicht nur zwei, sondern drei, vier, oder gar n-viele Körper, die hier ineinander verschlungen sind? Der Bildausschnitt lässt es uns nicht eindeutig erkennen. Die Körper indes berühren sich nicht nur gegenseitig, sondern sind zusätzlich von feinem Staub oder Sand bedeckt, der auf sie herunter rieselt. Auch dieses Material berührt die Körper und wird umgekehrt von diesen berührt. Es folgt eine Überblendung zu einer zweiten Einstellung, die sich jedoch kaum von der ersten zu unterscheiden scheint. Schon dieser Umstand ist irritierend. Überblendungen dienen sonst gerne dazu, möglichst disparate

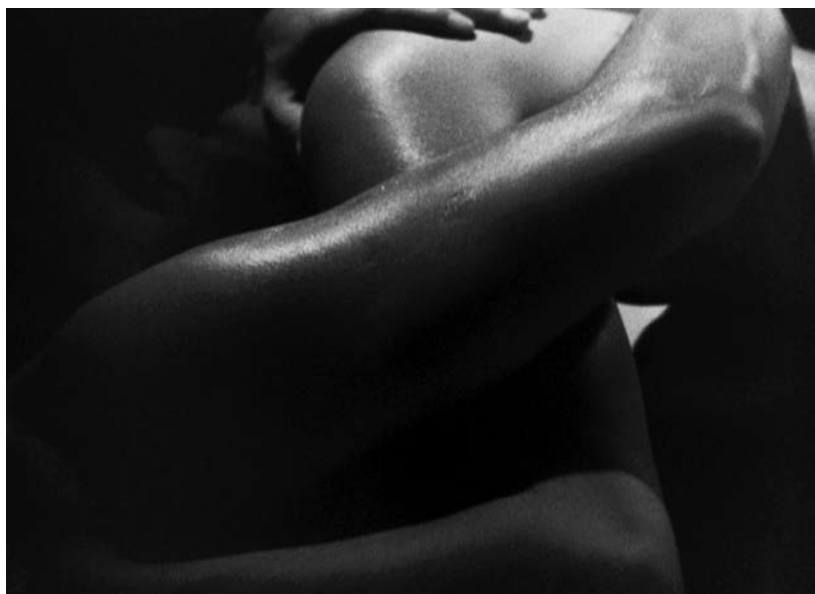




Abb. 1: Verschiebungen, Screenshots aus *Hiroshima Mon Amour*



Schauplätze zu verbinden. Hier hingegen ist die Veränderung zwischen den Bildern zugleich kaum wahrnehmbar, wird aber durch die Überblendung besonders betont. Eine Verschiebung, die zugleich subtil und auffällig ist. Immer noch sehen wir aus derselben Perspektive die ineinander verschlungenen Gliedmaßen von Körpern, einzig der Staub, der sich auf der Haut abgesetzt hat, erscheint nun nicht mehr blass, sondern glitzernd. Eine weitere Überblendung führt uns zur dritten, und danach zu einer vierten Einstellung, in der nun auch die Körperglieder ihre Position gewechselt haben, und statt mit Staub oder Glitzer ist die Haut nun mit Schweiß bedeckt.

Die fünfte Einstellung schließlich, mit der erstmals auch der Sprechtext einsetzt, ist die wohl am klarsten zu lesende: wir erkennen eine Umarmung, die Hände einer Person, welche die Schultern einer anderen umfassen, während sich die Finger sich tief in den Körper krallen.

Diese Finger, welche Druckstellen am anderen Körper erzeugen – zeigen wohl am klassischsten das, was Leclair »erogene Inskription« nennt. Interessant ist jedoch, dass auf der Tonebene genau dieser Moment kombiniert ist mit dem ersten, rätselhaften Satz des Films: »Tu as rien vu à Hiroshima. Rien.« – »Du hast nichts gesehen in Hiroshima. Nichts.« Das einfach zu lesende Bild wird durch Kombination mit dieser Aussage bereits wieder fragwürdig. Eine Spannung wird erzeugt zwischen der extremen visuellen Nähe einerseits und der Behauptung andererseits, man habe nichts gesehen. Und wo wir im Bild menschliche Körper sehen, spricht die Stimme von der Stadt Hiroshima. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Mikro- und Makrokosmos, Leib und Stadt werden – so wie bereits vorher die Körper und der Staub – ineinander verschränkt.

Damit führt die ganze Anfangssequenz von *Hiroshima Mon Amour* etwas vor, was ich einen Prozess der Entzonung nennen möchte: Die Bildausschnitte sind allesamt so gewählt, dass sie eine eindeutige Situierung und Identifizierung systematisch erschweren. Anders als man vielleicht erwarten würde, bringt die größere visuelle Nähe hier keine bessere, sondern eine erschwerte Sicht. Wo sonst Filme mit einem sogenannten *Establishing Shot* anfangen, einer Bildeinstellung, die uns den Handlungsort Orientierung bietend im Überblick zeigt, beginnt *Hiroshima Mon*



Abb. 2: Eindrücke, Screenshot aus *Hiroshima Mon Amour*

Amour mit Einstellungen, die ich als *Destablising Shots*⁹ bezeichnen würde, Bilder also, die gerade dazu dienen, die gewohnte Wahrnehmung des Publikums zu destabilisieren. Wo der *Establishing Shot* den Handlungsraum als mehr oder weniger klar umrissene Spielzone zeigt, verunmöglichen die *Destablising Shots* von *Hiroshima Mon Amour* gerade eine solche Einzonung. Die Kamera liefert keinen Überblick, sondern nur Details. Aber auch in diesen Details kommt es nicht zu einer Fixierung. So nah die Kamera den sich liebkosenden Körpern auch kommt, so sehr lässt sich dabei das Sexuelle dieser Szene doch nie auf einzelne Körperstellen, auf einzelne Punkte festlegen, sondern erscheint vielmehr ausge dehnt und versprengt in endlos sich vervielfältigende und verschiebende Mikro-Sensationen: Die Lust hat keinen festen Sitz, sie durchquert das Körperinnere ebenso wie sie über die Haut perlt und in Staub- und Glitzerpartikeln aufwirbelt. Präindividuelle und präpersonale Singularitäten, wie Deleuze und Guattari diese nennen würden. Eine polymorphe Sexualität, die diesen Namen tatsächlich verdient.

Nahaufnahmen, sogenannte *Close-ups*, so hat etwa Laura Mulvey gezeigt, dienen im Kino mit Vorliebe einer kapitalistischen Kommodifizierung und Fetischisierung der Stars, insbesondere wenn es sich um *Close-ups* des Gesichts handelt.¹⁰ Die intimen Nahaufnahmen von *Hiroshima Mon Amour* hingegen liefern gerade solche Verfestigungen nicht, sondern führen stattdessen eine Erogeneität der andauernden Abweichung vor. Trotzdem sind uns diese abweichenden Bilder alles andere als fremd. Vielmehr würde ein Großteil des Publikums beim Betrachten von *Hiroshima Mon Amour* bestätigen, dass in diesem Film sexuelles Erleben so präzise porträtiert wird wie selten im Kino. Das spricht dafür, dass dieser Film gerade in seinen uneindeutigen Bildern eine Entzonung erlebbar macht, die der Erogeneität per se eigen ist. Gerade die scheinbaren Abstraktionen des Films erweisen sich als realistische Darstellung und Analyse von Sexualität.

Eine Videonotiz

Hiroshima Mon Amour ist nicht nur exemplarischer Untersuchungsgegenstand, sondern könnte zugleich auch Anlass und

Inspiration sein, die Erogeneität des Filmischen in der eigenen filmanalytischen Arbeit weiter zu verfolgen und auszudehnen. In meinem Theorieunterricht für Filmschaffende an der Kunsthochschule Luzern habe ich angefangen, Filmgeschichte nicht nur in Form von Sichtungen, anschließenden Diskussionen sowie der Lektüre von Sekundärtexten zu vermitteln, sondern zugleich in Form von Arbeitsaufträgen, in denen Filmklassiker zu eigenem, neuem Material gemacht werden, mit dem sämtliche Teilnehmende experimentieren sollen. So müssen die Studierenden und auch ich selber wöchentlich kurze Videonotizen von maximal zwei bis drei Minuten zu erstellen, in denen jede und jeder von uns eine Stelle aus einem gemeinsam gesehenen Filmklassiker auswählen und in unterschiedlicher Weise kommentieren. Ähnlich, wie man es im Studium gewohnt ist, Stellen in Texten zu unterstreichen, sollen Stellen in Filmen markiert und erläutert werden, die uns als besonders relevant erscheinen. Dabei sind jeweils wechselnde Richtlinien zu beachten. Einmal soll beispielsweise nur ein einziges Bild eines Films in Form eines *Screenshots* ausgewählt und mit einem Audiokommentar kombiniert werden, ein anderes Mal soll ein Zitat aus einem vorgegebenen Theorietext über eine Filmszene gelegt werden. Diese wechselnden Richtlinien sind arbiträr, aber trotzdem nicht einfach zufällig, sondern werden gemeinsam und immer in Hinsicht auf den jeweiligen Film gewählt.

Im Falle von *Hiroshima Mon Amour* lautete der Auftrag im Frühlingssemester 2020, eine Stelle aus diesem Film zu kommentieren, allerdings ohne jegliche verbalsprachlichen oder schriftlichen Mittel, allein mittels gestischer Eingriffe.¹¹ Dabei ist unter anderem die Videonotiz von Sara Čolić entstanden, in der sie auf den Bildschirm ihres Computers eine transparente Folie legt, auf die sie mit einem Stift im Verlauf einer Szene zeichnet. Čolić fokussiert auf die Hand des Protagonisten, die auch in der Szene selbst zum Anlass einer assoziativen Verkettung wird, und nimmt sie als Ausgangspunkt, um entlang der Form der Hand und ihren Bewegungen eine Art Schema der Szene zu zeichnen.

Diese Videonotiz ist faszinierend in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur macht sie uns mit einfachen Mitteln darauf aufmerksam, welche Bedeutung die Hand und deren Gesten im Film haben, sondern schafft damit zugleich einen neuen Film, in dem



Abb. 3: Zeichnung, Screenshot aus der Videonotiz von Sara Čolić

Vollständige Videonotiz kann betrachtet werden unter



die Gesten der Figuren mit den Gesten von Sara als Analytikerin in Dialog treten, sich buchstäblich überlagern und vermischen. Am Ende bleibt auf der Folie eine Zeichnung zurück, als eine überdeterminierte Erinnerungsspur, die sowohl die Bewegungen in der Filmszene als auch Saras Bewegungen dokumentieren, dabei aber zugleich unlesbar machen: Hätte man nur die Zeichnung zur Hand, könnte man weder die Szene, auf der sie basiert, noch die analytische Arbeit, zu der sie Anlass bot, rekonstruieren. Auch dies: Die Erinnerungsspur, die sich nicht ausdeuten lässt, bildet ein, wenn nicht gar das zentrale thematische Motiv in *Hiroshima Mon Amour*. Die Videonotiz macht uns etwas über den Film klar, ist aber zugleich das Gegenteil von didaktisch, sondern fungiert eher als Einladung oder Verführung im buchstäblichen Sinn, sich auch selbst in solcher Weise gemeinsam mit den bewegten Bildern durch einen Film zu bewegen und führen zu lassen.

Diese Videonotiz erweist sich offensichtlich auch als eine Arbeit mit und an der Erogenität des Films: Nicht nur ist die Hand in dieser Szene, wie auch sonst im ganzen Film, ein Werkzeug erogener Inskription, sondern sie wird zugleich selber von Resnais' Filmkamera einerseits und Saras Stift andererseits berührt, getroffen, gestreichelt und dabei als sinnlich aufgeladen spürbar. Damit verliert die Hand sogleich auch wieder ihren herausragenden Status. Der Prozess der Erogenisierung bleibt nicht an der Hand alleine kleben, sondern gleitet weiter. Das Irritierende, dabei aber gerade Faszinierende der Stiftzeichnung, die über diese Szene aufgetragen wird, ist nämlich, dass die Zeichnung erhalten bleibt, auch wenn die Bewegungen innerhalb des Filmbildes weitergehen und sogar die Bildeinstellung wechselt. Weil sich das darunter liegende Filmbild verändert hat, scheint das darüberliegende Schema nicht mehr zu passen.

Vereinzelt passiert es Čolić sogar, dass sich die Folie auf dem Bildschirm ein wenig verschiebt, wodurch eine allfällige Kongruenz zwischen Stiftzeichnung und Filmbild nur noch unmöglicher wird. Genau aber diese fehlende Kongruenz ist es, was Erogenität auszeichnet: Sexuelle Lust und Körperstellen stehen nicht in einem stabilen eins-zu-eins Beziehungsverhältnis (wie es der Begriff der erogenen Zone vielleicht glauben machen könnte), sondern verschieben sich vielmehr andauernd, sowohl gegenseitig als auch

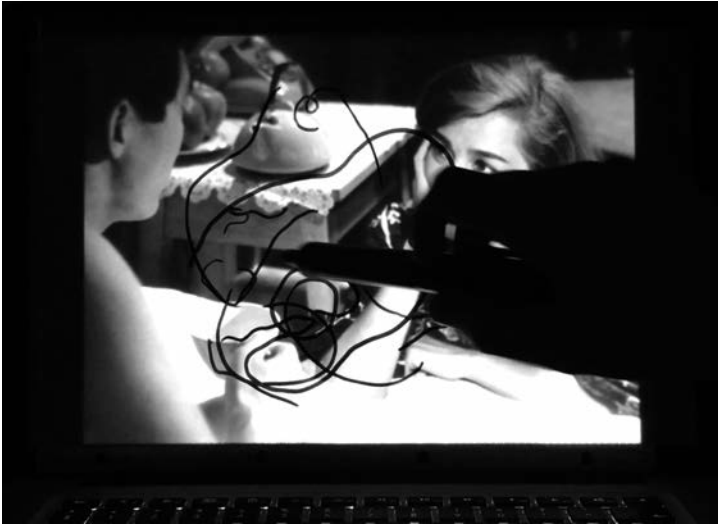


Abb. 4: Nicht kongruent, Screenshot aus der Videonotiz von Sara Čolić

im Verhältnis zueinander. Die Videonotiz zeichnet also nicht nur nach, wie sich innerhalb der Filmszene erogene Zonen laufend verschieben, sondern die Zeichnung selbst schafft weitere, andauernd sich verändernde erogene Zonen. Die Zeichnung umreißt nicht, sondern sie entgrenzt.

Entgrenzende Zeichnungen

Man könnte sich dabei auch an die Bedeutung der Zeichnung als erogener Entgrenzung in der Kunst erinnern fühlen, etwa an die als wilde Kritzeleien erscheinenden Striche auf den Bildern Cy Twomblys, über die Roland Barthes geschrieben hat:

Der Strich – jeder aufs Blatt hingeschriebene Strich – verneint den wichtigen Körper, [...] durch den Strich deplatziert sich die Kunst; ihr Brennpunkt ist nicht mehr das Objekt des Begehrens (der schöne in Marmor erstarrte Körper), sondern das Subjekt dieses Begehrens: der Strich, wie geschmeidig, leicht oder unsicher er auch sein mag, verweist immer auf eine Kraft, eine Richtung; er ist ein *energon*, ein Arbeiten, das die Spur seines Triebes und seiner Verausgabung lesbar macht.¹²

Noch näher verwandt scheint dieses erogenisierende Nachzeichnen mit der Live-Performance und Installation *Up To And Including Her Limits* der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann. In dieser Arbeit aus der Mitte der 1970er Jahre ließ sich die Künstlerin nackt an einem Seil von der Decke hängen und begann, an diesem Seil schwingend, die sie umgebenden Wände mit Farbstiften zu überzeichnen. Währenddessen wird auf die Künstlerin und die Wände ein weißes Rechteck projiziert, was der Performance zugleich den Anschein einer Filmvorführung gibt. Zudem wird die Performance auf Videos festgehalten, die später zusammen mit den von farbigen Linien überdeckten Wänden in Form einer Video-Installation ausgestellt werden. Schneemann, die sich auch in ihren berühmten Experimentalfilmen einer radikalen Erforschung und Entgrenzung von Sexualität gewidmet hat¹³, überlagert in dieser Arbeit disparate Medien, Existenzweisen

und Wahrnehmungsformen, Film, Video, Malerei, Licht, Körper, Wand, Bewegung und Spur zu einer polymorphen Erfahrung von Erogeneität.

Videoessays als Entzonungen der Filmgeschichte

Das oben beschriebene Arbeiten mit Videonotizen wie jener von Sara Čolić steht im Zusammenhang mit einem von mir geleiteten Forschungsprojekt zum möglichen Einsatz von Videoessays in Hochschullehre und Forschung.¹⁴ Unter dem Sammelbegriff »Videoessay« macht seit etwa fünfzehn Jahren zunächst im englischsprachigen Raum, unterdessen aber auch verstärkt global ein Präsentationsformat auf sich aufmerksam, das Filme oder ganz allgemein Bewegtbilder zu deren eigener kritischen Analyse einsetzt. Bei Videoessays (bzw. *audiovisual essays* oder *videographic research essays*) handelt es sich um wissenschaftlich-analytische Abhandlungen in audiovisueller Form, meist um ein Digitalvideo von begrenzter Länge, das zum Beispiel einen Spielfilm in Form von Ausschnitten und Zitaten analysiert, indem Filmclips kompiliert, ummontiert, neu formatiert sowie kritisch annotiert werden, etwa mittels eines Audiokommentars oder durch Einsatz von Schemata, Datenvisualisierungen und Textzitaten. Videoessays finden sich beispielsweise als Zusatzmaterialien auf DVDs und BluRays, unterdessen aber vor allem auf Streamingplattformen wie Youtube oder Vimeo, und mit peer-reviewed Online-Zeitschriften wie *[In-]Transition*, *The Cine-Files* oder *Necsus* hat der Videoessay unterdessen auch seine eigenen Wissenschaftspublikationen.¹⁵

Ursprünglich aus Filmkritik und Filmwissenschaft sowie cinephilem Fantum hervorgegangen, ist das Gros dessen, was als Videoessay publiziert wird, auch heute noch betont didaktisch und dabei oft normativ. Meist geht es in Videoessays darum, im Stile eines Schulfilms mittels Filmausschnitten bestimmte filmästhetische Verfahren zu erläutern oder Zusammenhänge zwischen verschiedenen Werken innerhalb eines Oeuvres oder Filmgenres aufzuzeigen. Die Position der Videoessayistin oder des Videoessayisten wird dabei nur selten zur Diskussion gestellt. Stattdessen wird mit Vorliebe aus der autoritären Perspektive des Experten oder der Expertin heraus erklärt.

Im Gegensatz dazu interessiert mich sowohl in meinen eigenen Videoessays wie auch in unserem Forschungsprojekt diese neue Form audiovisueller Forschung als eine dezidiert experimentelle Praxis, in der neben dem zu untersuchenden Material immer auch die eigenen videoessayistischen Verfahren reflektiert werden. Statt bloß Abbildung eines vermeintlichen Expert*innenwissens sind Videoessays vielmehr Experimentalsysteme, die erst im eigenen Prozessieren den Untersuchungsgegenstand miterzeugen.¹⁶ Die Praxis des Videoessays, so habe ich in anderem Zusammenhang argumentiert, wäre in diesem Sinne immer auch als eine Parapraxis (das englische Wort für Freuds Begriff der Fehlleistung) zu verstehen.¹⁷ Statt einen zu untersuchenden Film mithilfe des eigenen Expert*innenwissens auszudeuten und auf die bewussten ästhetischen Entscheidungen der Filmschaffenden zurückführen zu wollen, könnte es in Videoessays genau darum gehen, das auftauchen zu lassen, was an dem betrachteten Film noch nicht gewusst, was unbewusst ist. Genau dies sehe ich in der Videonotiz von Sara Čolić exemplarisch verwirklicht. Statt erschöpfend wäre eine so verfahrenende Filmanalyse vielmehr eröffnend: Sie öffnet den Filmtext und lädt ein, an und mit ihm weiter zu arbeiten im Prozess einer potenziell endlosen Analyse.

Im Lichte des hier vorliegenden Textes ließe sich dieser grundlegende Anspruch an Videoessays nun auch als ein Prozess der Erogenisierung beschreiben: Statt einer fetischisierenden Festbeschreibung von besonders anziehenden (erogenen) Momenten eines Films, deren Bedeutung die Filmanalyse ein für alle Mal eingrenzen und bestimmen soll, können Videoessays vielmehr vorführen, wie sich die Faszination an einem Film verschieben lässt, wie sich scheinbar unbedeutende Stellen eines Films erogen aufladen lassen. Mehr noch: Sie können zeigen, wie diese Aufladung durch eine gegenseitige erogene Inskription entsteht, sowohl des Filmmaterials durch die Videoessayist*in als auch der Videoessayist*in durch das Filmmaterial.

Spur und Überschreitung

In meinen eigenen Videoessays versuche ich diesen Prozess der gegenseitigen Inskription ebenfalls zu erforschen. So etwa in *Trace*

von 2020, der aus meiner eigenen Videonotiz im Unterricht zu *Hiroshima Mon Amour* hervorgegangen ist.¹⁸ Darin nehme ich das Bild einer rätselhaften Spur, welche an einer Stelle des Filmes auftaucht und auch den Hintergrund während des Filmvorspanns bildet, und versuche parallel dazu mit den eigenen Händen und Gegenständen den möglichen visuellen und haptischen Assoziationen dieses mysteriösen Bildes nachzuspüren. Während ich mich frage, ob es sich bei diesen Spuren um Kratzer auf Stein, um Narben der Haut, Gewächse oder Schriftzeichen handelt, berühre und behandle ich mit meinen Händen Objekte und lasse mich umgekehrt von diesen befühlen und buchstäblich beeindrucken.

Statt eine finale Erklärung zu geben, worum es sich bei dem rätselhaften Spurenbild aus *Hiroshima Mon Amour* handelt, geht es meinem Videoessay also gerade darum, ein Gefühl zu bekommen für die notwendige Unabschließbarkeit einer solchen Untersuchung – und dafür, dass gerade in dieser Unabschließbarkeit der Reiz oder besser: die Erogeneität dieses Rätselbildes liegt.

Im Videoessay *Crossings*, den ich zur selben Zeit wie *Trace* gemacht habe, nehme ich eine Szene aus Ulrike Ottingers *Freak Orlando* von 1981 zum Anlass, um dessen Thema – Körper, die sich nicht in herrschende Normen und deren binäre Logik fügen – auch auf meinem eigenen Körper abspielen zu lassen.¹⁹ Es handelt sich dabei um jene traumartige Szene, als die von Magdalena Montezuma gespielte Göttin Orlanda Zyklopa von einem wütenden Mob aus dem Kaufhaus von Freak City gejagt wird. Einzig Delphine Seyrig in der Rolle der Kaufhausansagerin Helena Müller möchte sie aufhalten und rennt ihr nach. Es kommt darauf zu einer Begegnung an der Glastür, die Orlanda eben noch hinter sich zu ziehen konnte und auf der die Farbbeutel, die die wütende Meute ihr (oder ihm? them?) nachgeworfen hatte, zerplatzen. Orlanda auf der einen, Helena auf der anderen Seite der Scheibe betrachten sich, während Helena mit ihren Händen die das Glas hinunterlaufende Farbe wegzuwischen versucht, diese dabei aber nur noch mehr verteilt.²⁰ Das Glas trennt die beiden Personen voneinander, macht einen Haut-Kontakt unmöglich, zugleich aber ist der Moment hochgradig sinnlich und körperlich, weil das Glas und die Farbe selbst als eine neue Haut erfahren wird, die sich streicheln lässt. Mehr noch: Es ist, als würde Helena nicht



Abb. 5: Spuren behändigen, Screenshot aus dem Videoessay *Trace*

Videoessay *Trace* kann betrachtet werden unter



nur das Glas in der Filmerzählung, sondern zugleich das Filmmaterial selbst berühren und seine Farben verwischen.

Die Farbe auf der Scheibe erschwert die Durchsicht zum anderen Körper, bringt aber zugleich das Medium als ein nicht minder körperliches, sinnliches und erotisches Phänomen ins Spiel: das Medium der Scheibe, das Medium der Farbe und mithin das Medium des Filmstreifens, der doch ebenfalls eigentlich nichts anderes ist als eine mehr oder weniger transparente Haut, auf der mittels Fototechnik Farbe aufgetragen wurde. Trotz, oder vielmehr gerade wegen der trennenden Scheibe ereignet sich in dieser Szene ein erotisches Spiel, nicht nur zwischen den beiden Figuren, sondern auch zwischen den verschiedenen Objekten und Materialien, die hier versammelt und berührt werden.

Die Szene ist ein exemplarischer Fall dessen, was Laura Marks als »haptic visuality« beschrieben hat, als eine Wahrnehmung, die zugleich nur auf der Leinwand oder dem Screen stattfindet, dabei aber gleichwohl den ganzen Körper involviert: »Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze.«²¹ Und weiter:

Regardless of their content, haptic images are erotic in that they construct an intersubjective relationship between beholder and image. The viewer is called upon to fill in the gaps in the image, to engage with the traces the image leaves. By interacting up close with an image, close enough that figure and ground commingle, the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image—not to know it, but to give herself up to her desire for it.²²

Dieses Begehren, sich auch selbst in diese verschiedenen erogenisierten Schichten der Szene einzulassen und mit ihnen zu vermischen (*to commingle*) steht im Zentrum meines Videoessays *Crossings*. Der Mehrschichtigkeit von *Freak Orlando* – sowohl im visuellen als auch übertragenen Sinne – sollen weitere Schichten, metaphorische und konkrete, hinzugefügt werden. Etwa indem ich der Szene Zitate von Gertrud Koch zur Scheibe als Medium



Abb. 6: Haptische Visualität, Screenshot aus *Freaky Orlando*



Abb. 7: Involvierung, Screenshot aus dem Videoessay *Crossings*

Videoessay *Crossings* kann betrachtet werden unter



und mit Zitaten von Elizabeth Grosz zum Freak als einer Figuration der Grenzüberschreitung hinzufüge. Vor allem aber auf der Ebene der Bildgestaltung trage ich weitere Schichten auf: Ich habe dafür die Szene aus Ottingers Film auf eine Leinwand projiziert und von dieser abgefilmt. Zwischen Projektor und Leinwand aber habe ich eine Glasscheibe platziert und mich hinter diese Scheibe gestellt, sodass ich in meinem Videoessay selbst mit im Film von Ottinger erscheine. Auf die Glasscheibe vor mir habe ich wiederum im Verlauf des Videoessays weiße Farbe aufgetragen, wodurch einerseits das Filmbild aus dem Projektor besser zu sehen ist, während ich selbst allmählich hinter der Farbe verschwinde.

Damit spiele ich einerseits die Filmszene nach, tue dies aber gerade *innerhalb* dieser Filmszene. Ich bin selbst mit ganzem Körper in das erotische Spiel der Szene involviert und zugleich ist mein Mit-Spiel eine analytische Intervention, ein Bruch, eine Störung, eine Zäsur, die den Verlauf der Szene skandiert. Ich versuche, den Betrachtenden meines Videoessays eine Wahrnehmung zu ermöglichen, wie bei Ottinger Erogeneität »als allgemeine Eigenschaft aller Organe« (Freud) erfahren wird, wobei damit auch alle »Organe« des Filmischen gemeint sind, wie etwa Licht, Schauspiel, Klang, Bewegung, Bildausschnitt, Farbe usw. Und zugleich versuche ich klarzumachen, dass ich, obwohl ich diese Erogeneität videoessayistisch zu analysieren versuche, von dieser selbst nicht ausgenommen bin.

»[I]l n'y a pas de métalangage« heißt es in Lacans *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien*.²³ Dies müsste die Erkenntnis auch des Genres Videoessay sein: Dass auch dessen Analyse keine metafilmische angebliche Außenposition sein kann, sondern dass der Videoessay immer auch selbst im Filmischen mit verstrickt ist, so wie auch das Filmische immer zugleich seine eigene Analyse betreibt. Darin besteht seine Schwierigkeit und auch seine Lust, kurzum: seine (und unsere) Erogeneität. —

- 1) Freud, Sigmund: *Zur Einführung des Narzissmus* (1914), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, London 1946, Imago, S. 137–170, hier: S. 150
- 2) Freud, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, London 1941, Imago, S. 63–73, hier: S. 73
- 3) Leclair, Serge: *Psychoanalysieren – Ein Versuch über das Unbewusste und den Aufbau einer buchstäblichen Ordnung*, Wien 2001, Turia + Kant, S. 65–71
- 4) Ebd., S. 76
- 5) Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus – Kapitalismus und Schizophrenie I.*, Frankfurt a. M. 1977, Suhrkamp, S. 418
- 6) Vgl. David-Ménard, Monique: *Deleuze und die Psychoanalyse*, Zürich/Berlin 2009, Diaphanes, S. 75–96
- 7) David-Ménard, Monique: »Variation, Components and Accidents – Critical reflections on Freud's concept of the drive«, in: van Haute, Philippe; Westerink, Herman (Ed.): *Deconstructing Normativity? Re-reading Freud's 1905 Three Essays*, London/ New York 2017, Routledge, S. 87–100, hier: S. 98
- 8) Insb. Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington 1989, Indiana University Press, S. 14–38; Siehe auch: Dies. »Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture« in: *October*, 1993, Vol. 65. S. 3–20
- 9) Ich habe diesen Begriff des *Destablising Shots* erstmals im Zusammenhang mit einem anderen Filmanfang, jenem von Jane Campions *The Piano* vorgeschlagen. Binotto, Johannes: »Destabilisierung der Lust. Zu Jane Campions »The Piano«, in: *Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino*, 2020, Nr. 387, S. 24–25
- 10) Mulvey, Laura: »Close-ups and Commodities«, in: *Fetishism and Curiosity*, Bloomington 1995, Indiana University Press, S. 40–50
- 11) Die Sammlung dieser Videonotizen zu *Hiroshima Mon Amour* ist zu sehen unter: <https://schnittstellen.me/lehre/filmtheorie/eigene-filmgeschichte/ii-geste-hiroshima-mon-amour/>
- 12) Barthes, Roland: *Cy Twombly*, Berlin 1983, Merve, S. 25–26
- 13) Vgl. Schneemann, Carolee: *Imaging Her Erotics – Essays, Interviews, Projects*, Cambridge MA, 2001, MIT Press
- 14) Video Essay – Futures of Audiovisual Research and Teaching, online: <https://videoessayresearch.org>
- 15) Zum Überblick siehe etwa: Pantenburg, Volker: »Videographic Film Studies«, in: Hagener, Malte; Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020, Springer, S. 485–502; Keathley, Christian; Mittell, Jason; Grant, Catherine (Hg.): *The Videographic Essay – Criticism in Sound and Image*, Montreal 2016, erweiterte Neuausgabe 2020; Grizzaffi, Chiara: *I film attraverso i film. Dal »testo introvabile« ai video essay*, Milano 2017, Mimesis; Baptista, Tiago: *Lessons in Looking: The Digital Audiovisual Essay*, Dissertation, Film and Screen Media, Birkbeck, University of London, 2016

- 16) Zum Begriff des Experimental-systems siehe: Rheinberger, Hans-Jörg; Hagner, Michael: »Experimentalsysteme«, in: Dies. (Hg.): *Die Experimentalisierung des Lebens – Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin 1993 Akademie Verlag, S. 7–27
- 17) Binotto, Johannes: »In Lag of Knowledge. The Video Essay as Parapraxis«, in: Herzogenrath, Bernd (Ed.): *Practical Aesthetics*, London 2021, Bloomsbury, S. 83–93
- 18) Zu sehen unter: <https://schnittstellen.me/videoessays/trace>
- 19) Zu sehen unter: <https://schnittstellen.me/videoessays/crossings>
- 20) Kaja Silverman hat auf einen ganz ähnlichen Moment in Ottingers vorhergehendem Film *Bildnis einer Trinkerin* von 1979 besonders hingewiesen, in dem man die Hauptfigur durch eine Scheibe sieht, über die plötzlich Wasser fließt, wodurch der Anblick auf den Frauenkörper sich verformt. Silverman liest mit Bezugnahme auf Lacan diesen Moment dahingehend, dass hier die Idealisierung (bzw. Fetischisierung) des weiblichen Körpers durch einen männlichen Blick und dessen Fixierung zu einem begehrenswerten Spiegel-Bild radikal durchkreuzt wird. Vgl. Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*, New York 1996, Routledge, S. 47–51
- 21) Marks, Laura: *The Skin of Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000, Duke University Press, S. 162
- 22) Ebd., S. 183
- 23) Lacan, Jacques: *Écrits*, Paris 1966, Seuil, S. 813