

Die TV-Dokumentation *Meine Flucht* greift auf Videos in ihrer digitalen Form zurück, auf die Handyvideos, mit denen Geflüchtete die Wege und lebensbedrohlichen Situationen ihrer Flucht mit dem Smartphone in der Hand dokumentiert haben. Hier geht es in der Analyse um die relationale Bildpraxis des Filmens mit dem Smartphone als eine anthropomediale Verschränkung von menschlicher und technischer Wahrnehmung und die ästhetischen Freiräume, die sie eröffnet. Anhand der temporalen Ästhetik des *Live* soll auf die ästhetische Dimension der performativ-prozessuellen Produktion medialer Echtzeit eingegangen werden. Die Analysen stellen somit analoges und digitales Video einander gegenüber, um aus einer kontrastiven und konturierenden Analyse die zeitlichen Veränderungen einer digitalen Bildkultur herauszuarbeiten.

3.2 Analyse: Exilerfahrung auf VHS - »Flotel Europa«

Die Videos, aus denen sein Film *Flotel Europa* (2015) besteht, sind genauso beschädigt und verblichen wie seine eigenen Erinnerungen, so formuliert es der Regisseur Vladimir Tomic.¹⁶ In den Neunzigerjahren bricht das ehemalige Jugoslawien in einem blutigen Bürgerkrieg zusammen. Millionen Menschen fliehen, darunter auch Tomic mit seiner Mutter und seinem Bruder. Ein vorläufiges Zuhause finden sie schließlich auf einem schwimmenden Wohncontainer im Hafen von Kopenhagen, den dessen Bewohner mit bitterem Humor als »Flotel Europa« bezeichnen. Fest an der Kaimauer vertäut und doch getrennt von der neuen Heimat an Land, ist das »Flotel Europa« so etwas wie eine schwimmende Metapher für die instabile Lebenssituation der Geflüchteten. Etwa tausend Menschen verschiedener ethnischer und religiöser Zugehörigkeiten müssen in dieser Flüchtlingsunterkunft auf engstem Raum zusammenleben. Jede Familie bewohnt eine Schiffskabine, gekocht wird auf kleinen Herdplatten in der ehemaligen Großküche. Etwas mehr Platz bieten auf dem »Flotel Europa« nur die Gemeinschaftsräume, die für Feste oder für gemeinsame Fernsehabende genutzt werden.

¹⁶ Die folgenden Informationen zur Entstehung dieses Films stammen aus Gesprächen mit dem Regisseur während eines Screenings auf der Berlinale 2015 und einem weiteren Screening an der ETH Zürich im März 2018.

Außenansicht des Flotel Europa

Einer der Geflüchteten hatte damals die ungewöhnliche Idee, etwas Geld zu sammeln, um ein paar Videokameras und Kassetten zu kaufen und diese dann als eine sehr analoge Form der »Videobotschaft« an die daheimgebliebenen Familien und Freunde zu schicken. *Flotel Europa* besteht aus diesem VHS-footage, das Tomic nach all den Jahren bei seinen Freunden und Verwandten eingesammelt und digitalisiert hat, was diesen Film zu einer Art kollektivem VHS-Kassetten-Gedächtnis macht. Dieser Film sei so etwas wie eine Therapie gewesen, um die Erinnerungen an den Krieg und die schwierige Zeit auf dem »Flotel Europa« zu verarbeiten, so Tomic.

Flotel Europa versammelt nicht nur die großen, dramatischen Erinnerungsbilder einer Flucht- und Exilerfahrung, sondern gerade die kleinen Bilder des Wartens und der alltäglichen Langeweile. Visuell wie narrativ handelt es sich bei diesem Film um ein Patchwork aus kleinen Ereignissen, ungelenken Kamerabewegungen und instabilen Videobildern, welche die affektive Dynamik menschlicher Emotionen und elektromagnetischer Materialitäten gleichermaßen zum Ausdruck bringt. So instabil wie die Videobilder dieses Films sind, so war auch dessen Produktionsprozess von wechselnden zeitlichen Dynamiken der Latenz, des Wartens und plötzlicher Dringlichkeit geprägt. Die Idee hatte Tomic lange mit sich herumgetragen und nach insgesamt zwei Jahren Vorbereitung geht dann alles sehr schnell. Ein guter Freund aus Serbien kommt für nur vier Wochen zu Tomic nach Kopenhagen, um mit ihm gemeinsam den Film zu schneiden. Um seine eigenen

Erinnerungen als Skript für den Off-Kommentar aufzuschreiben, braucht Tomic nur wenige Tage. Erst habe er überlegt, nachträglich Interviews zu drehen und dazu die Videos einzuspielen. Dann habe er sich aber recht schnell dafür entschieden, nur das VHS-footage zu verwenden und es mit einem Off-Kommentar zu verbinden, in dem er von seinen eigenen Erinnerungen erzählt, so Tomic.

Als Film lässt sich *Flotel Europa* konzeptuell schwer einordnen und bewegt sich zwischen *Found-footage*-Film, Home-Video und Fernsehdokumentation.¹⁷ Wenn Tomic davon spricht, dass die Videos aus *Flotel Europa* genauso beschädigt und verblichen seien wie seine eigenen Erinnerungen, dann ist dies nicht als eine bloße Metapher zu verstehen, sondern auch als ein Hinweis auf die Verschränkung von menschlichen und technischen Erinnerungsprozessen, die im Folgenden untersucht werden soll.

Mit der von Lorenz Engell beschriebenen »Liquidation des Intervalls« ist bereits deutlich geworden, dass das elektronische Bild schon auf der technischen Ebene seines audiovisuellen Erscheinens ein in intensiver Weise zeitliches Bewegtbild darstellt, weil es technisch als zeitliches Signal existiert und als audiovisuelles Bewegtbild aus dem Aufleuchten und Verlöschen einzelner Bildpunkte hervorgeht. In diesem Sinne ist das elektronische Videobild ein ereignishaftes Bild, das eben auch aufgrund seiner technischen Form über eine gewisse Sensibilität für die Aufzeichnung von Ereignissen verfügt. Diese spezifische Zeitlichkeit des elektronischen Videobildes äußert sich auch in der Instabilität seiner Speicherung, die Ina Blom wie folgt beschreibt:

An electromagnetic recording is a notoriously ephemeral entity, designed to trigger a constant stream of new signals, and hence subject to all uncertainties that pertain to the production of electronic events. Signals from a converted light source pass through a wire wrapped around an iron core in order to produce an electromagnet, whose fluctuating energy levels will magnetize the metal oxide particles that are glued to a band of tape. If all goes well, these dynamized metal particles will contain the shifting voltages of the video signal, so that it can be rescanned in playback and converted back into light on the phosphor coated screen of a cathode ray tube. This is not recording in the sense of making an imprint on a material. The process of magnetizing metal oxide particles is perhaps better described as creating predispositions for a

¹⁷ Darin ähnelt er beispielsweise Harun Farockis und Andrei Ujicas Film *Videogramme einer Revolution* (1992), der in ähnlicher Weise Fernsehbilder und Amateurvideoaufnahmen versammelt, welche die Massendemonstrationen und die politischen Ereignisse festhält, die mit dem Sturz des rumänischen Diktators Nicolae Ceaușescu 1989 in Verbindung stehen. Farocki und Ujica machen dabei nicht nur die medialen Bedingungen von Geschichtsschreibung deutlich, sondern auch die Videokamera zu einem eigenständigen Protagonisten.

certain type of behaviour or performance, but without guarantee of success, since demagnetization is always possible.¹⁸

Speicherung besteht hier nicht in der *Einschreibung* von Licht auf ein Trägermedium (»imprint on a material«), wie noch beim fotochemischen Bild, sondern in der Erzeugung einer *Vorschrift* dafür, wie elektromagnetisch gespeicherte Spannungszustände zu einem sichtbaren Bild umgesetzt werden können (»predispositions for a certain type of behavior«). Obwohl diese fotochemischen und elektronischen Bildprozesse unterhalb der zeitlichen Schwelle menschlicher Wahrnehmung operieren, wird ihr materiell-technischer Unterschied mit bloßem Auge sichtbar, wenn man ein Videoband betrachtet. Anders als bei einem Filmstreifen ist ein Videoband radikal unbildlich. Statt einer Reihe sichtbarer, gerahmter Phasenbilder sieht man nur die dunkelbraun glänzende Oberfläche des Magnetbandes, auf der die Videobilder elektromagnetisch gespeichert sind. Mit dem elektronischen Bild und dem Magnetband des Videos werden sichtbare »Bilder« zu elektromagnetischen oder numerisch codierten »Vorschriften«,¹⁹ die nur von Maschinen lesbar sind und erst auf Bildschirmen zu sichtbaren Bildern werden.

Als Signal, dessen Spannungszustände elektromagnetisch aufgezeichnet werden, markiert Video medientechnisch – wie bereits angemerkt – ein wichtiges Moment der sogenannten Digitalisierung. Bewegtbilder entstehen nicht mehr, wie noch beim filmischen Bild, aus materiell fixierten Phasenbildern, sondern aus der Umformung von elektromagnetischen oder numerischen »Vorschriften«. Dies ist der bereits angesprochene Aspekt der *Doppelseitigkeit* elektronischer und digitaler Bewegtbilder, auf den Deleuze hingewiesen hatte. Es handelt sich dabei um eine Abstraktion vom sichtbaren Bild zum Bild als Code, der medienhistorisch mit dem analogen Video einsetzt, das als Signal kontinuierlich durch die elektromagnetische Umordnung von Metaloxidpartikeln auf dem Band repräsentiert wird. Digitales Video²⁰ stellt hiervon eine weitere Abstraktion²¹ dar, weil hier

18 Blom, *The Autobiography of Video*, 2016, S. 160.

19 Der Begriff der *Vorschrift* ist hier im Sinne von Friedrich Kittler als *Einschreibung* eines Signals auf einen materiellen Träger zu verstehen. Edisons Phonograph ist hierfür ein Beispiel bei Kittler, das gleichzeitig auf die Dimension des Geräuschhaften aufmerksam macht, als eine instabile Sinnlichkeit, die aus dem hervorgeht, was in der symbolischen Notation der Notenwerte nicht darstellbar ist, sich aber materiell in Edisons Wachsplatten mit einschreibt. Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 1986, S. 37–49.

20 Zur Bestimmung des Verhältnisses von analog/digital muss man an dieser Stelle, wie eingangs kurz angemerkt, zwischen einer materiellen Ebene der Speicherung und der jeweiligen Codierung unterscheiden. Bevor Halbleiterspeicher aufkommen, wird bei digitalem Video die Bildinformation zwar digital codiert, materiell aber ebenfalls auf Magnetbändern gespeichert.

21 Vgl. Lucas Hilderbrand, *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, London, 2009, S. 11–12.

das kontinuierliche Signal durch eine Abfolge diskontinuierlicher Zustände dargestellt wird, die wiederum durch einen Zahlenwert beschrieben werden.²² Diese medientechnische Form der Abstraktion vom elektronisch-analogen hin zum numerisch-digitalen Bewegtbild hat neben technischen auch bildpraktische Auswirkungen. Mit einer Videokamera lassen sich Bewegtbilder einfacher, schneller und billiger produzieren, bearbeiten, verbreiten und rezipieren. Dadurch verkürzen sich auch die Eigenzeiten der dazu notwendigen technischen Prozesse. Die fotochemische Entwicklung entfällt beispielsweise beim Video ganz. Auf der anderen Seite führt diese intensivierte Zeitlichkeit des Bewegtbildes aber auch dazu, dass dessen audiovisuelle Form immer stärker von der fortlaufenden Stabilisierung durch technische und mathematische Prozesse abhängig wird. So ist beispielsweise das digitale Bild auf die Stabilität von Datenverbindungen und Formaten, ausreichende Speicher- und Rechenkapazitäten und nicht zuletzt auf die Leistungsfähigkeit des jeweiligen Endgerätes angewiesen.

Auf die spezifische Instabilität und Zeitlichkeit des Videobildes weist auch Ina Blom in der weiter oben zitierten Passage hin, wenn sie vom Videobild als einer »notoriously ephemeral entity« spricht.²³ Auffällig ist auch, dass Blom hier die Metaphorik des Flüchtigen und Fluiden aufgreift, von einem »stream of new signals« oder »fluctuating energy levels« spricht. Metaphorisches Sprechen ist hier auch eine Art Übersetzungsleistung, die dazu dient, hervorzuheben, dass mit der spezifisch technischen Zeitlichkeit des Videobildes auch spezielle Formen der Speicherung und Erinnerung einhergehen.

»Kontakt-Halten« spielt nicht nur für die Geflüchteten auf dem »Flotel Europa«, sondern auch für die technischen Prozesse des Videos eine zentrale Rolle. Mit einer technisch präzisen und hintergründig zugleich pathologisierenden Beschreibung listet das *Kompendium der Bildstörungen im analogen Video*²⁴ eine Vielzahl an Instabilitäten auf, darunter auch das Ereignis eines »Kontaktverlusts«, eines sogenannten *Drop-outs*:

Kurzer Signalausfall, der entweder durch einen punktuellen, mangelnden Kopf-zu-Bandkontakt oder durch eine lokale Verletzung der Magnetschicht verursacht wird. Bereits sehr kleine Fremdkörper auf dem Band, z. B. dislozierter Bandabrieb, Staubkörner oder sogar Fingerabdrücke, können zu Dropouts führen, wenn die Videospur an dieser Stelle bedeckt ist und vom

22 Vgl. Wolfgang Coy, »Analog / Digital. Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien«, in: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Christoph Tholen (Hrsg.), *Hyperkult II*, Bielefeld, 2005, S. 15–27.

23 Blom, *The Autobiography of Video*, 2016, S. 160.

24 Johannes Gfeller/Agathe Jarczyk/Joanna Philips (Hrsg.), *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video*, Zürich, 2013.

Wiedergabekopf nicht mehr lückenlos gelesen werden kann. Häufig tritt dies bei degradierten Magnetbändern auf.²⁵

Ein solcher Drop-out,²⁶ d. h. ein »Ausfall« von Bildinformationen, erscheint im Bild in Form von weißen Punkten oder ganzen Linien. Solche Drop-outs lassen sich im Sinne von Deleuze als abweichende Bewegungen verstehen, die eine temporale Form von Differenz hervorbringen. Wie noch zu zeigen sein wird, sind Drop-outs in diesem Sinne nicht bloß technische Defekte, sondern funktionieren als ästhetische Effekte. Als abweichende Bewegungen setzen sie in *Flotel Europa* neue ästhetische Erfahrungen frei und sorgen dafür, dass dieser Film insgesamt von den großen, dramatischen Erzählungen von Flucht und Exil abweicht. Wenn in der zitierten Passage von der »lokale[n] Verletzung der Magnetschicht« und »Fremdkörper[n]« die Rede ist, verbirgt sich in dieser unfreiwillig anthropomorphisierenden Sprache auch ein Hinweis auf die enge Beziehung zwischen technischen und menschlichen Erinnerungsprozessen und deren Instabilität und Zeitlichkeit. Nimmt man diese anthropomorphisierende Metaphorik methodisch ernst, könnte man sagen, dass Video über eigenständige Formen der Erinnerung verfügt, deren Instabilitäten auch in der Wahrnehmung der Zuschauenden Erinnerungsprozesse auslösen oder transformieren. Technische Bildmedien zeichnen die Vergangenheit nicht nur auf – sie formen auch Erinnerungsprozesse. Eine fotochemisch fixierte Erinnerung unterscheidet sich daher von einer elektromagnetisch fixierten Erinnerung, wie Bloms Ausführungen zeigen. Materielle Abnutzung oder die fehlerhafte Umsetzung vom gespeicherten Signal zum Bild ziehen instabile Bildformen nach sich, die Erinnerung als etwas Instabiles und Wandelbares sichtbar und spürbar werden lassen.

Vladimir Tomic hat für die Produktion von *Flotel Europa* die VHS-Kassetten zwar digitalisiert, allerdings ohne deren Störungen und Verlusterscheinungen zu korrigieren. Konservieren bedeutet damit nicht in einem konservativ bewahrenen Sinne die Stabilisierung eines gegebenen Zustandes oder gar die Wiederherstellung eines angeblich ursprünglichen Originals. Als Film aus digitalisierten VHS-Kassetten ist *Flotel Europa* eher die vorläufige Stillstellung der durch materielle Abnutzung und fehlerhafte Bildprozessierung immer wieder auftretenden Instabilitäten. Während man diesen Film beispielsweise über das Internet streamt, kann es möglicherweise erneut durch den Übertragungsprozess zu einem Verlust der Bildqualität oder zu *glitches* kommen.

Neben Drop-outs sind auch andere instabile Bildformen für *Flotel Europa* charakteristisch, wie wellenförmige Strukturen im Bild, die nach der Taxonomie der

25 Gfeller/Jarczyk/Philips, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video*, 2013, S. 62.

26 Wichtig ist das Bedeutungsspektrum dieses Begriffs und dessen normative Aspekte zu beachten. Als »Drop-outs« werden auch Personen wie Studienabbrecher oder Arbeitslose beschrieben, die aus der gesellschaftlichen Ordnung »herausfallen«.

Symptome im *Kompendium der Bildstörungen im analogen Video* wahrscheinlich auf Knicke und andere materielle Deformationen des Videobandes zurückzuführen sind.²⁷ Insgesamt ist *Flotel Europa* ästhetisch durch einen schwer beschreibbaren VHS-Look aus bunten und etwas matschig wirkenden Farben, geringer Bildschärfe und dem charakteristischen Flimmern elektronischer Bilder bestimmt.

Die Instabilität von Video lässt sich medienhistorisch auf seine Entstehung als Aufzeichnungsmedium des Fernsehens beziehen. Durch Video bekommt das Fernsehen überhaupt erst so etwas wie ein eigenständiges Gedächtnis. Denn bis zur Entwicklung der Magnetbandaufzeichnung von Fernsehbildern ist Fernsehen ausschließlich live, d. h. seine Bilder existieren im Prozess ihrer Aufnahme, Übertragung und Rezeption und sind nur durch ihre fotochemische Fixierung auf Film speicherbar. In seiner *Geschichte des Videorecorders*²⁸ hat Siegfried Zielinski die technische Entwicklung von Video als Aufzeichnungsmedium des Fernsehens und dessen technische Apparate und Prozesse detailgenau beschrieben. Die Entwicklung des Videorecorders reagiert, wie Zielinski zeigt, auf die Anforderung, das Fernsehprogramm der USA über die verschiedenen Zeitzonen des Landes hinweg zu organisieren. Mitte der Fünfzigerjahre entwickelt die Firma Ampex, die von der Weiterentwicklung der Tonbandaufzeichnung während des Zweiten Weltkriegs profitiert, ein Verfahren zur elektromagnetischen Aufzeichnung von Fernsehsignalen und damit so etwas wie den ersten Videorecorder, der in den Fernsehstudios noch ganze Räume füllt.²⁹ Bis dieser klein und günstig genug ist, um auch die breite Masse zu erreichen, dauert es von Mitte der Sechziger- bis in die Siebzigerjahre.³⁰ Davor hatte man in den 50er Jahren sogenannte Kinescope benutzt, um das Fernsehbild vom Monitor abzufilmen und zu einem anderen Zeitpunkt senden zu können, was zu erheblichem Verlust der Bildqualität führte.³¹ Zielinski beschreibt in seiner Arbeit zum Videorecorder das sogenannte *Zwischenfilmverfahren*, das bereits in den Dreißigerjahren benutzt wurde, allerdings nicht vorrangig zur Speicherung von Fernsehbildern, sondern um die bessere Aufnahmefähigkeit von Filmkameras zu nutzen. In einer Art geschlossenem Kreislauf, bestehend aus Aufnahme, Entwicklung und Übertragung, wurden Bewegtbilder mit einer Filmkamera auf Zelluloid aufgenommen und zur Fernsehübertragung elektronisch abgetastet. Danach wurde aus zeitlichen und ökonomischen Gründen die

27 Vgl. Gfeller/Jarczyk/Philips, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video*, 2013, S. 58 u. S. 86.

28 Siegfried Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Potsdam, 2010 [1985].

29 Vgl. Albert Abramson, *Die Geschichte des Fernsehens. Mit einem Nachwort des Herausgebers zur Geschichte des Fernsehens von 1942 bis heute*, München, 2002, S. 320–336; Vgl. Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, 2010 [1985], S. 92–110.

30 Vgl. Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, 2010 [1985], S. 300–324.

31 Vgl. Michael Z. Newman, *Video Revolutions. On the History of a Medium*, New York, 2014, S. 17–19.

noch feuchte Emulsion abgewaschen und der Zelluloidstreifen für die neue Aufnahme und Abtastung vorbereitet.³² Auch hier ist die Speicherung der Bilder im Wortsinne nur ein Zwischenstadium, wie Zielinski hervorhebt. Das mit »Video« die Funktion des Speicherns im *Aufschreibesystem* elektronischer Bildmedien erst nachträglich entwickelt wird, macht auf die besondere Zeitlichkeit elektronischer Bildlichkeit und deren Flüchtigkeit und Instabilität aufmerksam.³³

Neben der Speicherung ermöglicht und prägt der Videorecorder auch neue Gebrauchs- und Wahrnehmungsweisen bewegter Bilder. Diese lassen sich jetzt erstmalig vor- und zurückspulen und stoppen.³⁴ Einmal aufgenommene Videokassetten kann man überspielen, eine Funktion, welche die unterschiedlichen Zeitlichkeiten fotochemischer und elektromagnetischer Bewegtbildspeicherung deutlich macht. Speicherung ist hier in ähnlicher Weise instabil, wie die flüchtige Existenzweise der Fernsehbilder auf dem Bildschirm, wie Hilderbrand schreibt: »These recordings were not as fleeting as TV tube pictures or electronic pulses, yet they were always implicitly subject to erasure.«³⁵ Die Abnutzung der VHS-Kassetten durch das Spulen und die Möglichkeit, die gespeicherten Bewegtbilder zu überspielen, bringt Schichtungen und Überlagerungen von Bildern und Bildqualitäten und damit Formen einer in sich heterogenen, palimpsestartigen Zeitlichkeit hervor. Vor dem Beginn des Films, den man eigentlich aufnehmen wollte, ist vielleicht noch ein Rest der Abendnachrichten mit auf das Videoband gelangt oder die Abnutzungerscheinungen der Kassetten laden die Bilder mit einer auratischen, haptischen Bildqualität auf, die, wie im folgenden Abschnitt deutlich werden soll, spezifische Formen der Erinnerung hervorbringt.

3.2.1 Video und haptische Visualität

Instabile Bildformen sind Ausdruck der medienspezifischen Zeitlichkeit von Video und bringen den Einfluss technischer Infrastrukturen auf menschliche Zeiterfahrungen zum Ausdruck. Brian Larkin untersucht in seinem Buch *Signal and Noise – Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*³⁶ wie technische Infrastrukturen und die Praxis des illegalen Kopierens von Videokassetten die Bildkultur in Nigeria prägen. Störungen und Instabilitäten technischer Infrastrukturen sind für Larkin Elemente einer spezifischen Zeiterfahrung in den sogenannten Entwick-

32 Vgl. Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, 2010 [1985], S. 85–91.

33 Vgl. Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*, Berlin, 2011, S. 270.

34 Vgl. Hilderbrand, *Inherent Vice*, 2009, S. 12–13.

35 Ebd., S. 12.

36 Brian Larkin, *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham, London, 2008.

lungsländern, zu der plötzliche Unterbrechungen und Warten ebenso gehören wie ständige Reparaturbedürftigkeit.

Die Zeitlichkeit von Video ist somit nicht allein durch seine medienspezifischen, technischen Eigenschaften bestimmt, sondern eng mit den Praktiken und Wahrnehmungsweisen einer spezifischen Bildkultur verbunden, wie Larkin am Beispiel von Nigeria zeigt. Aus dieser Perspektive lässt sich Video als eine situierte Bildform betrachten, die schon aufgrund der schlichten Kleinheit der Videokamera und ihrer einfachen Handhabung eng in die Situationen und Kontexte ihres konkreten Gebrauchs eingebunden ist. Video ist in dieser Hinsicht nicht nur eine günstige Aufzeichnungstechnik, sondern ein Medium, das in entscheidender Weise mitbestimmt, wie Erfahrungen und Erinnerungen der Flucht nicht nur kritisch reflektiert, sondern auch aktiv transformiert werden können. Infrastrukturen arbeiten nicht nur an den Wahrnehmungs- und Gebrauchsweisen eines Mediums mit, sondern sie stellen auch Beziehungen zwischen ganz unterschiedlichen Medien her, beispielsweise zwischen Video und der Post. Bereits die Videokunst der Siebzigerjahre verschickt Videokassetten wie eine Art Kettenbrief und übernimmt damit künstlerische Praktiken der sogenannten *Mail-Art*.³⁷ »Videobotschaften« zu verschicken, bedeutet für die Bewohner des »Flotel Europa«, dicke, schwarze VHS-Kassetten in Umschläge zu stecken und per Post nach Jugoslawien zu versenden. Diese VHS-Kassetten müssen nicht nur unbeschädigt dort ankommen, sondern es muss sich auch jemand finden, der einen Videorecorder besitzt, um sie abzuspielen. Die Gemeinschaft der Geflüchteten auf dem »Flotel Europa« verschickt Kassetten, die zum Auslöser dafür werden, dass sich eine andere Gemeinschaft konstituiert, dass sich Freunde und Verwandte um einen Fernseher und den angeschlossenen Videorecorder versammeln. Dieser Aspekt der infrastrukturellen und televisuellen Verteilung und Versammlung wird im Laufe dieses Kapitels noch eingehender betrachtet werden.

Infrastrukturen erzeugen nicht nur Unterbrechungen und Störungen, sondern bringen auch eigene Ästhetiken hervor, die wiederum spezifische Gemeinschaften konstituieren. So zeigt Lucas Hilderbrand in seinen Buch *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*,³⁸ in welcher Weise Fans und Sammler eine eigene, affektive Beziehung zu den oft kopierten und fast bis zur Unkenntlichkeit verrauschten Videokassetten entwickeln, deren Defekte zu Qualitäten einer spezifischen »Bootleg-Ästhetik« werden.

Mit der Ästhetik der Abnutzung und Störung und der damit verbundenen Beziehung zwischen technischer Materialität und menschlicher Sinnlichkeit be-

37 Vgl. Blom, *The Autobiography of Video*, 2016, S. 183–203.

38 Hilderbrand, *Inherent Vice*, 2009.

beschäftigt sich Laura Marks in ihrem Buch *The Skin of the Film*.³⁹ Diese Arbeit bezieht sich ganz konkret auf die Rolle des Videos für Erfahrungen und Erinnerungen im Kontext von Flucht und Exil und versammelt überwiegend experimentelle Film- und Videoarbeiten, deren instabile Bildformen der Störung, Unschärfe und Abnutzung diese Erfahrungen filmästhetisch reflektieren.

Mit dem Konzept der *haptic visuality* theoretisiert Marks eine Form ästhetischer Erfahrung, die neben dem Visuellen die stärker körperbezogenen Wahrnehmungsmodi der Taktilität, Kinästhesie und Propriozeption adressiert und deren synästhetisches Zusammenwirken stimuliert.⁴⁰ Damit unterlaufe haptische Visualität eine vorwiegend durch die westliche Bildkultur geprägten Dominanz des Sehens⁴¹ und des Visuellen und mache auf die präsignifikativen, synästhetischen Elemente ästhetischer Erfahrung aufmerksam, die in jeder Wahrnehmung – meistens eher hintergrundig – vorhanden seien.

Haptische Visualität könne beispielsweise durch Großaufnahmen entstehen, die Körperpartien oder Hände zeigen, die etwas berühren.⁴² Ungewohnte Aufnahmewinkel und Größenverhältnisse tragen für Marks zu haptischer Visualität bei, weil sie anstelle von klar sichtbaren räumlichen Verhältnissen und deutlich identifizierbaren Objekten und Figuren die sensorische Qualität von Licht- und Bewegungseffekten hervorheben.⁴³ Haptische Visualität setze zudem weniger auf Narration und eine Identifikation der Zuschauenden mit dem Gezeigten, sondern bringe durch verkörperte Filmerfahrung eine »dynamic subjectivity between looker and image« hervor.⁴⁴

Nach Marks entsteht diese »dynamische Subjektivität« durch die mimetische Annäherung zwischen der Materialität des Filmbildes und den wahrnehmenden Körpern der Zuschauenden. Haptische Visualität, mit der sich Filmbild und Körper auf einer materiellen und affektiven Ebene begegnen, setzt für Marks auch andere, körperlich vermittelte Formen der Erinnerung frei, die sie mit Rekurs auf Deleuzes Filmphilosophie und Henri Bergsons Gedächtnistheorien theoretisiert.⁴⁵ Neben den bewusst verwendeten Gestaltungsmitteln wie Großaufnahmen oder der Konzentration auf Licht- und Bewegungseffekte, sind für sie auch die materiellen Eigenschaften des jeweiligen Mediums entscheidend. Allerdings will Marks die Beschreibungsmöglichkeiten ihres Konzepts der *haptic visuality* weder auf die Materialität von Film oder Video noch auf die Dichotomie von Schärfe

39 Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, London, 2000.

40 Vgl. Ebd., S. 162.

41 Vgl. Ebd., S. 132–138.

42 Vgl. Ebd., S. 172.

43 Vgl. Ebd., S. 178f.

44 Ebd., S. 164.

45 Vgl. Ebd., S. 130.

und Unschärfe beschränken. Die Körnigkeit einer Filmkopie oder der flimmern-de, instabile Eindruck eines Videobildes kann für sie ebenso haptische Wirkun-gen erzeugen wie die reliefartige Schärfe von HD-Bildern.⁴⁶ Ihre Theoretisierung haptischer Visualität erscheint damit in positiver Weise flexibel und anpassungs-fähig für die Beschreibung ganz unterschiedlicher Bildmedien. Gerade weil sie ihr Konzept so weit fasst, macht es die wechselnden »Bildqualitäten« einer digita- len Bildkultur beschreibbar, deren ästhetische Erfahrung zwischen detailscharfen HD-Bildern und verrauschem Youtube-footage schwanken kann.

Dennoch hat das Video für Marks eine besondere Affinität zur Instabilität und Haptik, weil es, wie bereits gezeigt, ein prozessuales Bildmedium ist und die Magnetbänder noch stärker von Verschleißerscheinungen betroffen sind⁴⁷ als Zelluloidfilm. Solche Spuren der Erfahrung, die Videokassetten gemacht haben, korrespondieren für Marks mit den ästhetischen Erfahrungen, die für Experi-mentalfilme und Videos, die sich mit Flucht und Exil beschäftigen, eine besondere Rolle spielen:

Video decays more rapidly than film, quickly becoming a trace, a lingering aroma with few visual referents remaining. As the tape demagnitizes, lines drop out, and in analog video color becomes distorted. Video decay is espe-cially significant for emigrants and exiles who treasured old, hard-to-get, or bootlegged tapes from »back home«.⁴⁸

Wenn Marks hier von einem »lingering aroma« spricht, nutzt sie auch deshalb ei-ne stark metaphorische Beschreibung, um die synästhetische Qualität sprachlich erfahrbar zu machen, die von den abgenutzten Videobändern ausgeht. Instabile Bildphänomene werden von Marks nicht repräsentational als Symbole für Flucht-erfahrungen, sondern als materielle Spuren verstanden, die relational, durch die affektive Beziehung zu den Körpern der Zuschauenden ästhetisch wirksam wer-den.

Der Hinweis auf die synästhetische, körperliche Dimension von Wahrneh-mung und Erinnerung ermöglicht es für Marks, die mimetische Annäherung von elektromagnetischer Materialität und menschlicher Sinnlichkeit zu denken.⁴⁹ Für diese Konzeption von »Mimesis« bezieht sie sich insbesondere auf Walter Benja-mins Aufsatz *Über das mimetische Vermögen* und die Frankfurter Schule sowie auf ethnologische Arbeiten von Susan Buck-Mross und Michael Taussig. Während die Kritische Theorie haptische Erfahrung als authentische nichtentfremdete Erfah-ruungsform begreift, ermöglicht es die ethnologische Perspektive, so Marks, die

46 Vgl. Ebd., S. 175.

47 Vgl. Ebd., S. 175.

48 Ebd., S. 172.

49 Vgl. Ebd., S. 138–145.

kulturelle Prägung von Erfahrung zu verstehen.⁵⁰ Marks selbst geht es darum, Mimesis als einen ästhetischen Transformationsprozess zwischen technischen Bildern und menschlicher Sinnlichkeit zu beschreiben. Sinnlichkeit versteht sie dabei keineswegs als universell oder unmittelbar, sondern als immer schon technisch und kulturell vermittelt und geformt.⁵¹ Deshalb stellt interkulturelle Filmerfahrung für sie eine Form der Begegnung zwischen zwei unterschiedlich geprägten »Sensorien« dar, die neben einer besonderen Nähe zwischen Zuschauerkörpern und Filmbildern auch von Entzug und Abwesenheit geprägt sein kann:

The cinematic encounter takes place not only between my body and the film's body, but my sensorium and the film's sensorium. We bring our own senses to cinema, and cinema brings a particular organization of the senses to us, the filmmaker's own sensorium refracted through the cinematic apparatus. One could say that intercultural spectatorship is the meeting of two different sensoria, which may or may not intersect.⁵²

Die Zuschauenden bringen ihr kulturell geformtes Sensorium mit ins Kino und werden dort mit einem anderen Wahrnehmungssystem, dem des Films, konfrontiert. Dieses ist wiederum von einer weiteren Spannung geprägt, die zwischen der Subjektivität des Filmemachers und den filmästhetischen und technischen Ausdrucksmöglichkeiten des Bildmediums Film besteht.

Ganz ähnliche Erfahrungen der ästhetischen Annäherung und gleichzeitigen Transformation finden sich auch in *Flotel Europa*. Zwar kann man sich als Zuschauender in diesen Strom aus Erinnerungsbildern einfühlen, wird aber gleichzeitig durch die materiellen Beschädigungen und die teilweise kuriose Eigendynamik der instabilen Videobilder auch auf Distanz gehalten. Trotz der anheimelnden Atmosphäre des Home-Videos verliert *Flotel Europa* nicht das ästhetische Gespür dafür, dass sich diese Flucht- und Exilerfahrungen von den jeweiligen Zuschauenden nur begrenzt teilen lassen. Mimesis als affektive, körperliche Relationierung von Bewegtbild und Zuschauerkörper ist damit weniger als eine Beziehung der Ähnlichkeit, sondern vielmehr als ein transformativer Prozess zu verstehen, der Differenzen hervorbringt. Dies trifft auch auf Tomic' Off-Kommentar zu, der die Bilder stimmlich und affektiv »einfärbt«. Der Kommentar begleitet oder kontrastiert hier nicht nur den Fluss der Videobilder, sondern ist auch selbst von einer inneren Polarität geprägt. Während auf der einen Seite seine Stimme und seine persönliche Erzählweise die Zuschauenden eher zu einem Mitempfinden anregen, erhält die ironische bis melancholische Haltung des Kommentars eher die reflektierende Distanz aufrecht.

⁵⁰ Vgl. Marks, *The Skin of the Film*, 2000, S. 141–144.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 194–243.

⁵² Ebd., S. 153.

Anhand des Konzepts haptischer Visualität bei Laura Marks wurde deutlich, dass das körperliche, mimetische Mitempfinden nicht notwendigerweise in eine unkritische und problematische »Nähe« zurückfallen muss, sondern eine transformative Erfahrung sein kann, die durch instabile Bildlichkeit ausgelöst wird. Das *Reenactment* als »Nachstellung« historischer Ereignisse oder als performative, künstlerische Praxis kann in ganz ähnlicher Weise ästhetisch wirksam sein. Maria Muhle hat mit ihrer Forschung entscheidend zur Rehabilitierung des *Reenactment* als kritische ästhetische Form beigetragen.⁵³ In Anschluss an Laura Marks' Konzeption einer haptischen Form der Mimesis von Zuschauerkörpern und Bewegtbildern kann Muhles Theoretisierung des *Reenactment* dazu beitragen, *Flotel Europa* auch als kritisches Dokument einer minderen Form⁵⁴ der Geschichtsschreibung zu verstehen, die mit Hilfe eines kleinen Bildmediums wie Video die großen historischen Erzählungen von Flucht und Exil unterlaufen und transformieren kann.

Bei Reenactments handelt es sich um Nachstellungen historischer Ereignisse, beispielsweise bedeutender Schlachten, die meist durch kostümierte Laiendarsteller aufgeführt werden.⁵⁵ Neben diesem populärkulturellen Kontext spielt das *Reenactment* auch als künstlerische Form im Bereich der Performance sowie für medienkünstlerische Praktiken der Nachstellung von Bildern eine wichtige Rolle.⁵⁶ Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Kontexten die Idee eines körperlichen Nach- oder Miterlebens, das aufgrund seiner mangelnden Distanz zum historischen Material einem kritischen Geschichtsverständnis vermeintlich entgegensteht.

In ihrem Aufsatz »Praktiken des Inkarnierens: Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben«⁵⁷ zeigt Muhle, in welcher Weise das Geschichtsverständnis des »Reenactment-Historikers« dem des »Dokumentaristen« entgegensteht.⁵⁸ Der Reenactment-Historiker gehe davon aus, dass die historischen Dokumente

53 Vgl. Maria Muhle, »History will repeat itself. Für eine (Medien-) Philosophie des Reenactment«, in: Lorenz Engell/Christiane Voss/Frank Hartmann (Hrsg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München, 2013, S. 113–135; Dies., »Reenactment als mindere Mimesis«, in: Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hrsg.), *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, Texte zum Dokumentarfilm, Berlin, 2016, S. 120–135; Dies., »Praktiken des Inkarnierens. Nachstellen, Verkörpern, Einverleiben«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Inkarnieren*, Heft 1.8 (2017), S. 123–139.

54 Das *Mindere* als ästhetische Form, verstehe ich hier im Sinne von Deleuzes und Guattaris Mikkropolitik. In Kap. 5.3.2 wird dies näher ausgeführt.

55 Vgl. Muhle, »Reenactment als mindere Mimesis«, 2016, S. 123.

56 Vgl. Muhle, Praktiken des Inkarnierens, 2017, S. 123–125.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 127.

historisch korrekt, aber »schwer verständlich«⁵⁹ seien, sodass historische Ereignisse deshalb körperlich erfahrbar und damit nachvollziehbar gemacht werden müssen. Für den Dokumentaristen hingegen seien die historischen Dokumente ebenfalls korrekt, allerdings brauchen sie seiner Ansicht nach gerade keine Verlebendigung durch körperliches Nachempfinden, sondern sprechen nach sorgfältiger historischer Aufarbeitung des Materials für sich.

Für Muhle unterscheiden sich beide Positionen dadurch, wie sie die Frage nach der Vermittlung von Geschichte und den dazu notwendigen Medien beantworten. Die Dokumentaristen stellten unaufhörlich die Frage nach der »Veridizität und Korrektheit historischer Medien«⁶⁰ und verlegten den Nachvollzug der Geschichte in die Wahrnehmung des Rezipienten. Der Reenactment-Historiker versuchte diese »dokumentarische Unschärfe«⁶¹ der Kontextualisierung und Interpretation historischer Ereignisse durch die »identifikatorische Kraft der Verkörperung«⁶² zu überbrücken. Mit der Verkörperung des Reenactment ist der Glaube an die Möglichkeit verbunden, Vergangenheit und Gegenwart zur Deckung zu bringen, was der Dokumentarist immer bezweifelt.⁶³ Entlang dieser beiden historischen Herangehensweisen unterscheiden sich für Muhle auch die ästhetischen Praktiken der »Darstellung« und der »Nachstellung« sowie die mit ihnen verbundenen politischen Positionen, wie die einer kritischen Distanz im Dokumentarismus und die einer immersiven Strategie im Reenactment.⁶⁴

Am Beispiel von Jean Rouchs umstrittener ethnographischer Dokumentation *Les maîtres fous* (1956) macht Muhle deutlich, in welcher Weise auch das Reenactment als kritische, »des-identifizierende Strategie«⁶⁵ funktionieren kann. Rouchs Film »dokumentiert« das in Nigeria praktizierte Hauka-Ritual als eine »Nachstellung« der Kolonialvergangenheit Nigerias, bei der die Protagonisten dieses Rituals von den bösen Geistern der vormaligen Kolonialherren besessen sind.⁶⁶ Rouchs Film erscheint in Maria Muhles Analyse als eine komplexe Schichtung mimetischer Bezüge. Im Ritual wird das Bild der Kolonialmacht nachgeahmt und gleichzeitig durch die exzessive Verkörperung durch besessene Körper transformiert. Hinzu kommt, dass auch Jean Rouch mit seiner Kamera in das Ritual involviert wird. Die Bilder dieses Films sind damit keine distanzierten »dokumentarischen« Bilder, sondern gehen aus der Involvierung in das Ritual⁶⁷ hervor und lassen da-

59 Muhle, Praktiken des Inkarnierens, 2017, S. 127.

60 Ebd., S. 127.

61 Hito Steyerl zitiert nach Muhle. Vgl. Ebd., S. 127.

62 Ebd., S. 127.

63 Vgl. Ebd., S. 127.

64 Vgl. Muhle, »Reenactment als mindere Mimesis«, 2016, S. 121.

65 Muhle, Praktiken des Inkarnierens, 2017, S. 128.

66 Vgl. Ebd., S. 129.

67 Vgl. Ebd., S. 133.

mit für Muhle die Gegensätze von »Original und Kopie, Vorbild und Nachbild, Realität und Nachstellung«⁶⁸ zusammenbrechen.

Eine solche Form der Mimesis als »des-identifizierende« Verkörperung lässt sich auch in *Flotel Europa* beobachten. Wie bei Rouch ist die kleine, handliche Videokamera hier in das Geschehen, das sie »aufnimmt«, involviert. Kleine Veränderungen der Aufnahmesituation, seien es konkrete Ereignisse vor der Kamera, die ins Bild geholt werden, oder auch die zittrige und ungelenke Kameraführung selbst, erzeugen instabile Bildformen. Im Sinne von Laura Marks und Maria Muhle bringen diese mimetischen Annäherungen Differenzen hervor. Dabei ist nicht allein die reflexive Distanz kritisch wirksam, die sich aus dem Geschehen heraushält, sondern ebenso eine körperlich-affektiv wirksame ästhetische Erfahrung. Mimetische Verkörperung und haptische Visualität zielen ästhetisch nicht auf unkritische Nähe, sondern auf eine ästhetische Erfahrung der kritischen Annäherung von Zuschauerkörper und instabilem Videobild. *Flotel Europa* eignet sich auch die rhetorischen Gesten des Dokumentarfilms und der Fernsehdokumentation mimetisch an, um diese zu transformieren. In einer ebenso humorvollen wie melancholischen Szene wird Vladimir Tomic' Mutter zu einer Art Fernsehmoderatorin ihrer eigenen Situation. Mit einem kleinen Mikrophon in der Hand, den Blick fest in die Kamera gerichtet, steht sie mit ihren Söhnen am trostlosen Hafenkai und erklärt ihrem Mann zuhause in Jugoslawien, dass es ihnen allen gut gehe. Wenn sie in ihren Briefen manchmal traurig klinge, fährt sie fort, dann sei das nur, weil sie die Lage nicht beschönigen wolle. In diesen Videobildern bleiben alle Spannungen anwesend und unaufgelöst. Vladimir Tomic und sein Bruder, denen die Mutter drängend das Mikrophon hinhält, bleiben einsilbig und sind deutlich vom Blick der Kamera in pubertärer Peinlichkeit berührt. Auch das Videobild franst am unteren Rand in widerspenstige Bildstörungen aus.

Die »des-identifizierende Strategie«,⁶⁹ die Muhle als kritischen Aspekt des *Reenactment* starkmacht, findet in *Flotel Europa* nicht – wie in Rouchs Dokumentation des Hauka-Rituals – im exzessiven Ausdruck besessener Körper statt, sondern in den Ausbrüchen und Zusammenbrüchen widerspenstiger Videobilder. In die Körper der VHS-Kassetten und die elektromagnetischen Oberflächen ihrer »degradierten Videobänder«⁷⁰ hat sich die schwierige Vergangenheit und die Erfahrung von Flucht und Exil eingeschrieben. Diese Vergangenheit transformiert sich jedes Mal, wenn der Lesekopf eines Videorekorders das Magnetband berührt und sich dadurch ein Videobild auf dem Bildschirm und in der Wahrnehmung der Zuschauenden verkörpert und dabei transformiert.

68 Ebd., S. 134.

69 Ebd., S. 128.

70 Gfeller/Jarczyk/Philips, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video*, 2013, S. 62.

Durch Muhles Rehabilitation des *Reenactment* als Form einer kritischen Verkörperung von Geschichte lässt sich auch die ästhetische Erfahrung von *Flotel Europa* näher bestimmen. Aus dieser Perspektive verfällt der Film nicht der problematischen Suggestion, man könne die Geschichte von Flucht und Exil ganz nah und authentisch durch den eigenen Körper erleben. Die haptische Visualität der instabilen Videobilder und der Modus des Home-Videos wirken ebenso nah wie gleichzeitig fremd.

Darüber hinaus werden hier »kleine« und situierte Videobilder gezeigt, die mit ihrer teilweise kuriosen Anmutung gar nicht so bruchlos in eine »große«, dramatische Geschichte von Flucht und Exil passen. Mit Blick auf die beiden diskutierten Mimesis-Konzepte von Laura Marks und Maria Muhle muss die Instabilität der Videobilder in *Flotel Europa* nicht ausschließlich als reflexives »Störungsmoment« betrachtet werden, um kritisch wirksam zu sein. Körperliche, ästhetische Affizierung und Involvierung, die von diesen Videobildern auch ausgeht, kann als eine transformative, ästhetische Erfahrung verstanden werden, in der technische und menschliche Körperlichkeiten und Zeitlichkeiten kritisch miteinander interagieren.

3.2.2 Home-Video als relationale Bildpraxis

Home-Videos entstehen im privaten Bereich und halten meist wichtige Ereignisse des Familienlebens fest. Home-Video ist auch ein spezifischer ästhetischer *Modus*, der auf spezifische Bildpraktiken, ästhetische Qualitäten, Kontexte und Situationen von Videobildern verweist. Als günstiges und einfaches Bildmedium gibt Video den Geflüchteten die Möglichkeit neue ästhetische Relationen zu ihrer alltäglichen Umgebung herzustellen und auch die Kontakte zu Freunden und Verwandten aufrechtzuerhalten. Sie leben dabei in einer eigenartig ortlosen Situation, in einem unsicheren Zwischenraum und einer Zwischenzeit, die sich auch auf ihren Umgang mit Video auswirkt. Die kleine, leichte Videokamera ist meist in das Geschehen eingebettet und versucht die jeweilige Situation oder ein besonderes Ereignis zu stabilisieren, und dies ganz konkret durch die Bildoperation der Kadrierung. Die Spannung zwischen der Ortlosigkeit des Exils und den Bildpraktiken der Verortung wird für die Zuschauenden durch den ästhetischen *Modus* des Home-Videos spürbar.

Man betrachtet hier die schwierige Lebenssituation von Geflüchteten als »Home-Video«, das man vielleicht eher mit (eigenen) nostalgisch aufgeladenen Kindheitserinnerungen verbindet.⁷¹ Vertrautes wird hier durch den audiovisuellen ästhetischen Modus des Vertrauten verfremdet. Ähnlich verhält es sich auch

⁷¹ Zu analoger Nostalgie in digitalen Bildkulturen: Vgl. Dominik Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin, 2017.

mit Bezug auf die ästhetische Qualität und Form dieser instabilen Videobilder. Das Flimmern und die leichte Farbübersteuerung des Videobildes erzeugen einen schwer in Worte zu fassenden VHS-Look. Dessen haptische und affektive »Nähe« wird dabei wieder durch Formen wie den Drop-out unterbrochen, die dem Video ein artifizielles und bisweilen unheimliches Eigenleben verleihen. Im folgenden Abschnitt stehen neben den technischen Instabilitäten von Video insbesondere die ästhetischen Eigenheiten einer Amateur-Bildpraxis im Vordergrund, die es den Geflüchteten ermöglicht, sich mit der Videokamera in der Hand zu ihrer alltäglichen Lebenswelt zu verhalten und damit neue ästhetische Freiräume zu gewinnen.

Die enge Beziehung zwischen Home und Video lässt sich aus einer medienhistorischen Perspektive mit der Entwicklung und den Funktionen eines anderen Mediums begründen, das vor dem Video in den eigenen vier Wänden zuhause ist: das Fernsehen. In der Fernsehwissenschaft hat sich ein breites Spektrum von Arbeiten mit der Beziehung zwischen Fernsehen und seinem Milieu des Häuslichen sowie seiner Beziehung zur Familie beschäftigt. Eine wichtige Rolle spielt dabei, in welcher Weise Fernsehen die familiäre Gemeinschaft de-/stabilisiert und die räumlichen Bestimmungen von privat und öffentlich transformiert.

In *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*⁷² hat Lynn Spigel gezeigt, wie das Fernsehen im Amerika der Fünfziger- und Sechzigerjahre neue Räume wie das Wohnzimmer schafft, zeitlich auf den Rhythmus des alltäglichen Lebens⁷³ und die Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau ausgerichtet ist und damit auch klassische Familienbilder und Geschlechterrollen stabilisiert. Spigels Arbeit beschreibt aber auch die Momente des Streits, wenn vor dem Fernseher Generationenkonflikte ausgetragen werden und auf dessen Bildoberfläche nicht zuletzt auch Bilder eines Außen erscheinen, das die Einheit und Stabilität der Familie in Frage stellt.⁷⁴ Dieses Eindringen äußerer Bilder in die heimischen vier Wände und das Gefühl, durch die drahtlose Verbindung des Rundfunks mit etwas Unsichtbarem und Unbekanntem in Verbindung zu stehen, nimmt Jeffrey Sconce in *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*⁷⁵ zum Anlass, um Fernsehen als ein tendenziell unheimliches Medium zu beschreiben. Sconce macht hier auf das Misstrauen und die Angst vor der bedrohlich hypnotischen

72 Lynn Spigel, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, London, 1992.

73 Interessant ist hierzu auch die Arbeit von Tania Modleski zur Programmlogik der »Daytime Television«. Vgl. Tania Modleski, »Die Rhythmen der Rezeption. Daytime-Fernsehen und Hausarbeit«, in: Ralf Adelmann u. a. (Hrsg.), *Grundlagenexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz, 2001, S. 376–388.

74 Vgl. Spigel, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, 1992, S. 36–73.

75 Jeffrey Sconce, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Durham, London, 2000.

Wirkung der Fernsehbilder aufmerksam, die durch unsichtbare Radiowellen auf den Bildschirm gelangen und dadurch populärkulturelle Mythen darüber hervorbringen, dass sogenannte *TV Ghosts* oder die Gesichter verstorbener Verwandter auf der schwach nachleuchtenden Bildröhre erscheinen würden.⁷⁶

Anna McCarthy's *Ambient Television: Visual Culture and Public Space*⁷⁷ sucht das Fernsehen dort auf, wo es auf den ersten Blick nicht unbedingt zuhause ist: In Pubs, Wartezimmern oder den Schaufenstern von Geschäften. Fernsehen kann auch außerhalb der heimischen vier Wände Zuschauersituationen erzeugen, indem der Bildschirm Blicke auf sich zieht und damit die Zuschauenden räumlich und zeitlich situiert. Fernsehen verfügt damit, wie McCarthy zeigt und wie schon bei Spigel deutlich wurde, auch als konkreter Apparat über eine Form von Handlungsmacht,⁷⁸ indem es die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem und nicht zuletzt ganz konkret auch die Position des Zuschauersubjekts bestimmt.

Auf dem »Flotel Europa« hat der Fernseher eine ganz ähnliche Funktion, Geflüchtete ganz unterschiedlicher ethnischer und religiöser Zugehörigkeiten gemeinsam vor dem Fernseher zu versammeln, die über die Fernsehnachrichten dabei zusehen, wie sich ihre daheimgebliebenen Familien und Freunde bekriegen. Fernsehen überträgt hier Bilder einer zerstörten Gemeinschaft, die vor dem Bildschirm eine neue Gemeinschaft hervorbringen. Während fernsehwissenschaftliche Studien, wie die von Lynn Spigel, die Beziehung von Fernsehen, Familie und Zuhause kritisch als eine ideologische und mediale Konstruktion betrachten, wird in *Flotel Europa* der differentielle Charakter dieser künstlich vom Bildschirm hervorgebrachten Fernsehfamilie deutlich. Der Fernseher bildet hier eher im Sinne von Anna McCarthy so etwas wie den vorübergehenden Bezugspunkt einer instabilen Gemeinschaft.

Wie in einem Vakuum sei das Leben auf dem »Flotel Europa« gewesen, so Tomic in seinem Kommentar. Das Fernsehen habe darin ein zweites Vakuum gebildet. Die bedrückende Atmosphäre kommt auch in den Einstellungen zum Ausdruck, wenn sich der Blick der Videokamera langsam durch den von Zigarettenrauch vernebelten Gemeinschaftsraum bewegt und dabei über die dicht gedrängt sitzenden Bewohner und ihre oft ernsten und besorgten Gesichter hinweg geht. Viele hätten damals gehofft, in den Nachrichten Freunde oder Verwandte zu sehen, erzählt Tomic im Kommentar. Immer wieder bleibt auch der Kamerablick am Fernsehbildschirm hängen, und die Videokamera verhält sich, als ginge es darum, die so unmittelbaren wie flüchtig wirkenden Fernsehbilder wie eine Art historisches Dokument festzuhalten. Spät am Abend haben die Betrunkenen manchmal den Fernseher vor lauter Frustration aus seiner Halterung gerissen

76 Vgl. Sconce, *Haunted Media*, 2000, S. 124f.

77 Anna McCarthy, *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*, Durham, London, 2001.

78 Vgl. Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, 2016, S. 108–125.

und ins Hafenbecken geworfen. Die Helfer vom Roten Kreuz waren verwundert, wo der Fernseher geblieben ist, um dann wieder einen Neuen zu kaufen und ihn noch fester an der Wand zu befestigen, erzählt Tomic.

Home-Video entfaltet als ästhetischer Modus auch an den Orten seine Wirkung, wo *Flotel Europa* gezeigt wird. Die amateurhafte Kameraführung und die technische Instabilität der Videobilder erzeugt hier die Polarität einer des-identifizierenden mimetischen Annäherung von Film und Zuschauenden im Sinne der theoretischen Konzepte von Laura Marks und Maria Muhle. Die Zuschauenden sind diesen Bildern durch deren haptische Qualitäten auf einer körperlich-affektiven Ebene nahe. Stärker reflexiv verbinden sich die Videobilder auch mit ihren persönlichen medialen Erinnerungsbildern.

Diese Polaritäten von Affektion und Reflexivität, die über die Formen und Qualitäten instabiler Videobilder hergestellt werden, sind auch ein Hinweis auf die unhintergehbarer Verschränkung menschlicher und technischer Erinnerungsprozesse. Der Rezeptionsmodus kann dabei, wie auch die instabilen Videobilder selbst, zwischen diesen affektiven und stärker reflexiven Momenten schwanken. Vladimir Tomic' Kommentar erzeugt beispielsweise den irritierenden Eindruck, an einer privaten Filmvorführung teilzunehmen. Auch der Raum der jeweiligen Vorführung wird zu einem *Home*, das man sich mit anderen Zuschauenden teilt.

Die spezifischen Milieus und die damit verbundenen Bildpraktiken sind auch mit der auf den ersten Blick einfachen, aber grundlegenden Eigenschaft von Video verbunden, ein relativ billiges und einfach zu bedienendes Bildmedium zu sein. Ein wichtiger medienhistorischer Bezugspunkt für die Verbreitung von Video und seiner Verfügbarkeit für die breite Masse ist Mitte der Sechzigerjahre die Markteinführung des Sony-Portapack-Systems, das aus einer tragbaren Videokamera und einem Bandrekorder besteht. Dies hat großen Einfluss auf politische Videoästhetik von Videoaktivisten und Videokünstlern.⁷⁹ Für eine weitere Vereinfachung sorgen ab Mitte der Achtzigerjahre Camcorder, die nicht nur kleiner, sondern zudem mit einem integrierten, ausklappbaren Monitor ausgestattet sind, auf dem sich die Aufnahme im Moment ihrer Entstehung betrachten lässt.⁸⁰ In diese Zeit fällt auch die Verbreitung von Videorecordern und Videokassetten,⁸¹ die, wie bereits angesprochen, den Zuschauer durch die Aufnahme von Fernsehsendungen vom Programm des Fernsehens befreit und darüber hinaus durch Spulen und Stoppen einen neuen zeitlichen Zugriff auf Bewegtbilder ermöglicht. Instabile Bildformen werden in dieser Arbeit als Ausdruck der Prozessualität digitaler Bilder verstanden, für deren Entwicklung das Videobild eine wichtige Rolle spielt, und zwar nicht nur auf der Ebene der technisch-materiellen Existenz der

79 Vgl. Yvonne Spielmann, *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a./M., 2005, S. 8 u. S. 125f.

80 Vgl. Newman, *Video Revolutions*, 2014, S. 64–66.

81 Vgl. Zielinski, *Zur Geschichte des Videorecorders*, 2010 [1985], S. 243–254.

Bewegtbilder, sondern auch mit Blick auf daraus hervorgehende veränderte Bildpraktiken und deren eigene Zeitlichkeit. Dies lässt sich anhand des Home-Videos als eine situative Bildpraxis zeigen.

Mit dem Home-Video und seinen ästhetischen und sozialen Aspekten hat sich James Moran in seinem Buch *There's No Place like Home-Video*⁸² auseinander gesetzt. Moran diskutiert hier insbesondere zwei wichtige Arbeiten zu Amateur-Bildpraktiken, zum einen Richard Chalfens *Snapshot Versions of Life* (1987) und zum anderen Patricia Zimmermanns *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (1995). Richard Chalfens einflussreiche Studie zeigt anhand von Schnappschussfotografien und Familienfilmen charakteristische Elemente einer Ästhetik des Home-Videos. Hierzu gehört beispielsweise die Dokumentation besonderer Familienergebnisse, die Chalfen mit dem Begriff von Arnold von Gennep als »Rites de passage« bezeichnet.⁸³ Darunter fallen für ihn auch die immer wieder festgehaltenen, besonderen ersten Ereignisse eines jeden Lebens, von den ersten Schritten bis zum ersten Schultag. Das eigene und familiäre Leben in Bildern festzuhalten, ermöglicht Chalfen zufolge den jeweiligen Protagonistinnen, zeitliche Bezüge innerhalb der eigenen Biographie und zwischen Generationen herzustellen und damit sich selbst und die eigene Familie räumlich und zeitlich zu verorten, so Moran. Nach Chalfen sind die Bilder, die Familien von sich machen, wie Moran referiert, als Reflexionen ihres eigenen Selbstbildes zu verstehen.⁸⁴ James Moran kritisiert an Chalfens Arbeit eine Form des ahistorischen Formalismus, welche die ideologischen Zwänge, denen diese Familienbilder auch unterliegen, ebenso ignoriere wie die historische Entwicklung von Bildmedien und deren technische Spezifik.⁸⁵

Eine dem Ansatz von Chalfen entgegengesetzte, für Moran allerdings ebenso problematische Position nimmt Patricia Zimmermann ein. Sie gehe – für Moran gleichermaßen ahistorisch – davon aus, dass die Amateurmedienproduktion vollständig durch die kapitalistische Ideologie der klassischen Kernfamilie angetrieben und geprägt sei. Bildmedien ermöglichen gerade nicht die Ausdrucksmöglichkeiten familiärer Grundbedürfnisse nach Repräsentation wie bei Chalfen, sondern seien nach Zimmermann bloß Werkzeuge, welche durch Werbung und Handbücher die Familie ideologisch auf die Konstruktion ihrer Identität hin trainierten.⁸⁶

Wie Moran pointiert zusammenfasst, folge Richard Chalfen einem »transhistorical formalism«, während Patricia Zimmermann einem »transhistorical ideo-

82 James M. Moran, *There's No Place like Home Video*, Minneapolis, London, 2002.

83 Vgl. Ebd., S. 36.

84 Vgl. Ebd., S. 36–37.

85 Vgl. Ebd., S. 37.

86 Vgl. Ebd., S. 36–37.

logism«⁸⁷ anhänge. Für Moran können diese beiden Ansätze, abgesehen von ihren theoretischen Defiziten, die Veränderungen, die Home-Video mit sich bringt, auch deshalb nicht angemessen beschreiben, weil sie unhinterfragt von der Stabilität zweier Dinge ausgingen: »celluloid and the nuclear family«.⁸⁸ Beides verliert für Moran spätestens in den Achtziger- und Neunzigerjahre durch die Ausbreitung von Video und durch die Lockerung gesellschaftlicher Familienbilder an Stabilität.⁸⁹ »Familienbilder« im Sinne der imaginären Konstruktion familiärer Identität sind für Moran nicht von den auf Video festgehaltenen Familienbildern zu trennen.

Mit Videokassetten, Videorecorder und einer kleinen handlichen Kamera steht Amateuren, so Moran, ein zeitlich überaus flexibles Mediensystem zur Verfügung, dessen Aufzeichnungsmöglichkeiten weder durch teures Material noch durch eine aufwendige fotochemische Entwicklung begrenzt sei. Zwar ließen sich unliebsame Szenen leichter löschen, aber dennoch verringere sich mit dem Materialaufwand auch die Notwendigkeit, ein möglichst perfektes Bild der eigenen Familie zu inszenieren. Ein wichtiger Aspekt ist für Moran die Verkürzung der Zeitspanne zwischen Produktion und Rezeption. Die aufgenommenen Bilder können direkt auf dem Monitor der Kamera angeschaut werden und das eingebaute Mikrofon ermöglicht eine direkte Kommentierung der aufgenommenen Szene.⁹⁰ Somit ist der Off-Kommentar in *Flotel Europa* nicht allein ein künstlerisches Gestaltungsmittel, sondern eine im Video bereits technisch angelegte Ausdrucksmöglichkeit, die den ästhetischen Eindruck des Home-Videos unterstützt.

Durch diese technischen Eigenschaften zeigt Video, so Moran, dass Familien in sich komplexer und widersprüchlicher sind, als es sowohl die fotografischen und filmischen wie auch die ideologischen »Familienbilder« suggerierten.⁹¹ Moran will methodisch die technischen Spezifika von Video ernst nehmen, ohne dabei in eine technikdeterministische Sichtweise zu verfallen. Er orientiert sich dafür an Pierre Bourdieus Kultursociologie und folgt deren methodischer Prämisse, die Gebrauchsweisen und Materialitäten des jeweiligen Untersuchungsgegenstandes in den Vordergrund zu stellen.⁹²

Für Moran gibt Home-Video seinen Akteuren die Möglichkeit einer aktiven und authentischen Medienproduktion. Authentizität versteht Moran hier als eine aktive und neugierige Haltung, die keineswegs so naiv und damit ideologisch

87 Ebd., S. 39.

88 Ebd., S. 34.

89 Vgl. Ebd., S. 35.

90 Vgl. Ebd., S. 40–42.

91 Vgl. Ebd., S. 43.

92 Vgl. Ebd., S. 54–58.

korrumperbar sei, wie meist angenommen werde.⁹³ Auch in *Flotel Europa* wird das »große« Bild einer dramatischen Fluchtgeschichte in diesem Sinne immer durch »kleine«, kuroise und anekdotische Elemente gebrochen. Tomic erzählt im Off-Kommentar, dass er und seine Freunde die langweilige Volkstanzgruppe nur besucht hätten, weil sie alle so sehr in Melissa verliebt gewesen seien, die im Trachtenkleid dann auch durch einen schüchtern wirkenden Zoom ins Bild geholt wird. Hier sind es diverse und eigensinnige Motivationen und Praktiken, die ganz im Sinne von Morans These die vermeintlich so festgefügten »Bilder« einer Exilerfahrung unterlaufen. Des weiteren erzeugt das Home-Video, so Moran, durch die Aufzeichnung besonderer Ereignisse einen »liminal space«,⁹⁴ in dem gesellschaftliche Ansprüche und subjektive Ausdrucksmöglichkeiten erkundet und verhandelt werden könnten. Durch die Dokumentation dieser Ereignisse werde auch die Kontinuität zwischen Generationen stabilisiert, wobei zwischen Individuum und Kollektiv ein Spielraum entstehe, um die eigenen und gemeinsamen Werte zueinander in Beziehung zu setzen. Aus Morans Perspektive wird dem Individuum dadurch außerdem ermöglicht, seinen Platz in der Welt zu finden, und dies auch im Sinne der Aneignung eines konkreten Raumes.

Flotel Europa: Volkstanzgruppe



93 Vgl. Moran, *There's No Place like Home Video*, 2002, S. 59.

94 Ebd., S. 60.

Die gemeinsamen Tanzveranstaltungen und Fernsehabende spielen für *Flotel Europa* eine solche Rolle. Ein *liminal space* im Sinne Morans ist in *Flotel Europa* der Hafenkai, auf dem die Bewohner im Sommer ihre Feste gefeiert und ihre Tänze aufgeführt haben und damit auch Stück für Stück zu einer Touristenattraktion für die Kopenhagener Bürger wurden. Das »*Flotel Europa*« habe ihn immer an das Aquarium seiner Großmutter daheim in Jugoslawien erinnert, sagt Tomic, in dem man sich die Goldfische anschauen konnte. Wie die Kopenhagener Bürger am Hafenkai konfrontiert *Flotel Europa* auch seine Zuschauer mit dem Spektakel der Feste und Tanzvorführungen. Immer wieder drohen diese Aufnahmen fast unfreiwillig in ein unbehagliches Klischee exotisierender Balkanfolklore abzugleiten und brechen gleichzeitig mit einem solchen undifferenzierten Blick. Neben den Trachten des angeblich exotisch Fremden sieht man bei den Proben der Tanzgruppe auch einfach ganz normale Menschen, die wie bei einer beschwipsten Weihnachtsfeier in weißen Socken über den weichen Teppichboden tanzen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist für Moran die autobiographische Funktion von Video. Die Aufzeichnung von Familienereignissen schaffe ein Bewusstsein für die Familie als eine sich immer wieder neu konstituierende Gemeinschaft aus denjenigen, die geboren werden oder gestorben sind. Jedem Home-Video sei die Spannung eingeschrieben zwischen dem bewussten Bedürfnis, seine eigene Geschichte zu erzählen, und dem unbewussten Wissen, sich damit selbst den Blicken und Bewertungen seiner familiären Nachwelt auszusetzen, so Moran.⁹⁵

Flotel Europa ist auch ein Film, in dem die abwesenden Bilder eine besondere Rolle spielen. In einer Szene erzählt Tomic, wie sie vom Tod seines Onkels Nenad erfahren haben. Die Szene beginnt damit, dass er von den Kindergeburtstagen berichtet, die man damals zusammen auf dem »*Flotel Europa*« gefeiert habe, und die Bilder dieser Kindergeburtstage laufen ungerührt weiter, während Tomic beschreibt, wie seine Mutter ans Telefon gerufen worden sei, um von ihrem Mann zu erfahren, dass ihr Bruder gewaltsam von den serbischen Truppen in Sarajevo eingezogen und danach von einem bosnischen Heckenschützen erschossen wurde. Nach einem Schnitt folgen Bilder des Hafens. Die Kamera zoomt auf einen Schwan und ein großes Schiff in der Ferne, die Sonne glitzert über dem Wasser, während Tomic den Bericht seiner Mutter über den Tod seines Onkels wieder gibt. Der Kontrast zwischen Tomic' Kommentar, der diese Begebenheit erzählt und den idyllischen Bildern eines sonnigen Tags am Hafen bringt die Gewalt und Machtlosigkeit zum Ausdruck, mit der diese Nachricht die Familie im Exil erreicht.

James Morans Arbeit betrachtet Home-Video insgesamt aus einer repräsentationstheoretischen Perspektive. Video und dessen Bildpraktiken haben für Moran

95 Vgl. Ebd., S. 60.

im Modus des »Home-Video« die Aufgabe, eine soziale Repräsentation der Familie zu leisten. In der Instabilität der Videobilder von *Flotel Europa* zeigt sich aber auch die Relationalität des Mediums Video. Aufgrund seiner technischen Eigenschaften ist Video in spezifische Kontexte eingebunden und wird durch seine konkreten Gebrauchsweisen zu einem wandelbaren Bildmedium, das keineswegs durch seine technologischen Bedingungen allein determiniert ist. Vielmehr kommt es in *Flotel Europa* durch eine relationale Amateurästhetik zu mimetischen Annäherungen und Des-Identifizierungen. Diese betreffen ebenso die Ebene der technischen Instabilitäten des Videobildes wie auch die Interaktion von Kamera und Aufnahmesituation.

Diese Aspekte einer relationalen Home-Video-Ästhetik lassen sich anhand von *Flotel Europa* näher bestimmen. Ein wichtiger Aspekt, der bereits mit Laura Marks angesprochen wurde, ist die haptische Visualität, die mit den beschädigten Videobändern zusammenhängt. Bei den Abnutzungen handelt es sich demnach nicht in einem repräsentationslogischen Sinne um Symbole für Flucht und deren schwierige und schmerzhafte Erinnerung, sondern um *relationale Formen*, die aus konkreten Bildpraktiken und der Materialität der Bilder hervorgehen. Wie in der pathologischen Diagnose aus dem *Kompendium der Bildstörungen im analogen Video* beschrieben, entstehen instabile Bildformen wie der *Drop-out* aus einem *Kontaktverlust* zwischen dem Magnetband und dem Lesekopf des Rekorders. Ein weiterer Aspekt der relationalen Home-Video-Ästhetik von *Flotel Europa* ist die bereits angesprochene unsichere und suchende Kameraführung, die darauf ausgerichtet ist, dem Geschehen einen »Rahmen« zu geben. Home-Video-Ästhetik ist relational und pragmatisch, sie orientiert sich an dem jeweiligen Ereignis und versucht es möglichst stabil ins Bild zu setzen. Schwenks und Zooms sind hierfür in *Flotel Europa* ein beliebtes Gestaltungsmittel. Durch die ungelenke Kameraführung ist der Filmende selbst, wenn auch indirekt, im Bild anwesend und seine Reaktionen auf die gefilmte Situation übertragen sich auch auf die Zuschauenden. Die Kamera reagiert auf Bewegungen und sie verfolgt aktiv Bewegungen. Sie verhält sich in Relation zu der Situation, die sie zum Bild werden lässt, und macht diese Prozesshaftigkeit eines Bildwerdens gerade in den instabilen Momenten spürbar. Wenn beispielsweise die gefilmten Personen das Bild verlassen oder ein zufälliges Ereignis die Aufmerksamkeit des Filmenden auf sich zieht, wird gezoomt oder geschwenkt und dies meist ohne Rücksicht darauf, ob das Bild dabei seine Form verliert. Wie gezeigt, lassen sich in Anschluss an die Überlegungen von Maria Muhle und Laura Marks die haptischen, körperlichen und in diesem Sinne relationalen Aspekte einer Home-Video-Ästhetik als kritische Verkörperungen und mimetische Nachvollzüge beschreiben, die nicht nur in den Körpern der Zuschauenden, sondern auch durch die Videokamera selbst wirksam werden.

Relationalität spielt bei *Flotel Europa* auch als Beziehung zu anderen Bildformen und Bildmedien eine Rolle. Die unscharfen und zittrigen Videobilder ge-

gewinnen ihre Kraft auch aus ihrer Nähe zu visuellen Konventionen des Dokumentarfilms und der Fernsehberichterstattung, wo Instabilität meist Unmittelbarkeit und Authentizität suggerieren soll. *Flotel Europa* geht das Risiko ein, sich von einer solchen Ästhetik der Unmittelbarkeit nicht durch rhetorische Gesten der Selbstreflexion zu distanzieren, sondern die kritische Wirkung der ästhetischen Erfahrung zu überlassen, die sich zwischen Filmbild und Zuschauerkörper entwickelt.

Bei »Video« handelt es sich nicht nur um ein konkretes elektronisches Medium, das eine Übergangsposition zwischen analog-fotochemischen und numerisch-digitalen Bildprozessen einnimmt und auf die dadurch veränderten Zeitlichkeiten hinweist. »Video« ist auch zu einem zwar undifferenzierten Oberbegriff für digitale Bewegtbilder auf Youtube oder anderen Plattformen geworden, der dennoch auf das Weiterleben von zeitlichen Bildpraktiken und Ästhetiken hinweist. Dies soll in der folgenden Analyse näher untersucht werden, die sich ebenfalls mit Fluchterfahrungen und mit Video in seiner digitalen Form beschäftigt.

3.3 Analyse: Flucht mit dem Smartphone – »Meine Flucht«

In der Mitte des Bildes zieht ein Flugzeug über den Himmel und wirft Bomben ab. Aus dem Off ist die angstvolle Stimme des Filmenden zu hören, der ein Gebet zu sprechen beginnt. Dann löst sich das Video in einem flackernden Chaos aus blauen, weißen und braunen Farbtönen auf. Der Filmende beginnt zu rennen. Mit schwerem Atmen wiederholt seine Stimme unablässig das Gebet. Dann ein Bombeneinschlag, der auch das Videobild in Pixelwolken zerreißt. Es folgen Aufnahmen, die mit kurzen, schnellen Zooms die getroffenen Gebäude ins Bild setzen, über denen eine schwarze Rauchsäule steht. Die nächste Aufnahme zeigt eine kriegszerstörte Straße. Menschen fliehen auf die Kamera zu und Schüsse sind mit scharfem, blechernem Ton zu hören. Die nächste Aufnahme zeigt den Blick einer subjektiven Kamera, die durch staubige Straßen flieht. Im Stil eines Tweets erscheint ein Schriftzug über dem Bild: »Über eine Million Menschen sind 2015 nach Deutschland geflohen. Einige haben ihre Flucht mit dem Handy gefilmt.«

Die vom WDR produzierte Fernsehdokumentation *Meine Flucht/My Escape* (2016) greift, wie *Flotel Europa*, auf Videomaterial zurück. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um VHS-Kassetten, sondern um Handyvideos, mit denen Geflüchtete ihre Fluchterfahrungen dokumentiert haben. Nach diesem dramatischen Beginn ordnet *Meine Flucht* das Bildmaterial chronologisch vom ersten Kontakt der Geflüchteten mit den Schleppern in ihren Heimatländern bis zur Ankunft in Deutschland. Narrativ gerahmt und damit auch stabilisiert werden