



hdk

subTexte 04

research@film

Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft



Do film and photography produce specific forms of scientific knowledge – or do they merely illustrate it?

Als eine mögliche Konsequenz gäbe es im wissenschaftlichen Kontext, Filme und Bilder nicht bloss als Forschungsgegenstand und Illustrationsmittel einzusetzen, sondern die Kamera selbst als Forschungsinstrument und den Film als Erkenntnisinstrument ernst zu nehmen.

Ich benutze bewusst die Bezeichnung Bastard statt dem neutraleren und wissenschaftlicheren Hybrid, weil es sich bei der Verbindung von Kunst und Wissenschaft nach wie vor um ein Tabu handelt, das sich nur langsam auflöst.

Mit Reflexionen und Ansätzen zur begrifflichen Auslegung von künstlerischer Forschung, Fallbeispielen zur Umsetzung einer praxisorientierten Forschung sowie einem Gespräch an der Schnittstelle von Forschungs- und Filmförderung, richtet **subTexte 04** den Fokus auf Forschung und Film. Film wird dabei nicht nur als autorschaftliches Medium der Forschung begriffen, sondern ist selber ein Medium der Forschung. Die Projekte aus Ethnologie, Dokumentarfilm, Medientechnologie und Filmwissenschaft geben Einblick in aktuelle europäische Forschungslandschaften.

subTexte 04 research@film — Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft

9 Elke Bippus:

Wissensproduktion durch künstlerische Forschung

22 Kathrin Oester:

Filmische Bilder als Erkenntnisinstrument

34 Jan Cools:

Academization and its Impact on Research in Art Colleges — an Optique Belge

38 Marianne Persson:

A Swedish Perspective on Cinematic Research Projects

45 Streifflichter — Forschungsprojekte im Überblick

65 Filmgespräch: An der Schnittstelle von Forschungs- und Filmförderung

73 Der Alexis Victor Thalberg-Preis 2009
mit DVD der prämierten Filme

mit DVD

subTexte

Die Reihe subTexte vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus einem der drei Forschungsfelder Film, Tanz oder Theater. Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, für oder mit Darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumsband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den Darstellenden Künsten und dem Film.

In der Reihe subTexte sind bisher erschienen:

- **subTexte 01** Attention Artaud
- **subTexte 02** Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm
- **subTexte 03** Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven

Der vorliegende vierte Band ist ein Beitrag des Master of Arts in Film.

research@film

Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft

Herausgegeben von Lucie Bader Egloff,
Gabriela Christen und Stefan Schöbi

Vorwort

von Lucie Bader Egloff und Gabriela Christen

Seit einigen Jahren wird an den europäischen Kunsthochschulen eine intensive Debatte über Forschung in der Kunst geführt. Denn, als Folge der Bologna-Reformen, sollen und dürfen Kunsthochschulen heute nicht nur lehren, sondern auch forschen.

Im Mai 2009 wurde an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), einer der grössten Kunsthochschulen Europas und wichtigster Ort der Filmbildung in der Schweiz, zum zweiten Mal das Zürcher Dokumentarfilmforum (ZDOK) zum Thema «Film und Forschung» durchgeführt. Die Fachrichtung Film und das Institute for the Performing Arts and Film (ipf), welche für ZDOK.09 verantwortlich waren, bauen gegenwärtig einen gemeinsamen Forschungsschwerpunkt auf. Film wird dabei nicht nur als autorschaftliches Medium und somit als Gegenstand der Forschung begriffen, sondern kann selber ein Medium für Forschung sein: Mit Film kann eine visuelle Forschung betrieben werden, in der sich das Objekt der Erkenntnis erst im bewegten Bild konstituiert.

Forschung mit Film beschäftigt sich also einerseits mit der begrifflichen Auslegung von künstlerischer Forschung, andererseits auch mit der konkreten Umsetzung einer praxisorientierten Forschung. An der Veranstaltung ZDOK.09 präsentierten und diskutierten Vertreterinnen und Vertreter von europäischen Universitäten, Filmhochschulen und Fachhochschulen aus verschiedenen Blickwinkeln ihre Erfahrungen mit der filmischen Forschung in den Fachbereichen Ethnologie, Dokumentarfilm, Medientechnologie und Filmwissenschaft.

Der vorliegende Band ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil umfasst die Referate des Symposiums; der zweite präsentiert unter dem Titel *Streiflichter* Beispiele von Forschungsprojekten mit dem Medium Film. Einen Einblick in die Podiumsgespräche gibt der dritte Teil. Der letzte Teil ist dem Alexis Victor Thalberg-Preis gewidmet, der jährlich an innovative studentische Dokumentar-

filme verliehen wird. Auf der beiliegenden DVD werden die Siegerfilme von 2009 präsentiert.

Dank

Unser Dank gebührt dem Schweizerischen Nationalfonds und der UBS Kulturstiftung, die mit ihren finanziellen Beiträgen die Durchführung von ZDOK.09 ermöglicht haben. Ebenfalls danken möchten wir Claudia Hürlimann für die umsichtige Organisation von ZDOK.09 und die Transkription des Schlusspodiums für diesen Band von subTexte.

Zürich, im Januar 2010

Preface

by **Lucie Bader Egloff** and **Gabriela Christen**

For the past few years, an intense debate on conducting research in the arts has been underway at arts universities across Europe. This has occurred because in the wake of the Bologna reform process, arts universities are now obliged not only to offer a taught curriculum of study but also to undertake research.

In May 2009, Zurich University of the Arts (ZHdK), one of the largest arts universities in Europe and the most important provider of film education in Switzerland, hosted the second Zurich Documentary Film Forum (ZDOK), dedicated to the theme of «Film and Research». The ZHdK Film Department and the Institute for the Performing Arts and Film (ipf), the co-organisers of ZDOK.09, are currently establishing a common core research area. This joint initiative conceives film not only as an author's medium, and thus as a subject of research, but also as a medium that can itself be used to do research: film as such can be used to undertake visual research, in which the object of knowledge constitutes itself only in the moving image.

Film-based research is thus concerned with the conceptual interpretation of artistic research on the one hand, and with the concrete implementation of practice-led research on the other. ZDOK.09 involved a series of events at which representatives from European universities, film schools, and universities of applied sciences presented and discussed their experiences with artistic research in film from a wide range of perspectives and subject areas, including ethnology, documentary film, media technology, and film studies.

The present volume is divided into four parts. The first includes talks delivered at the symposium; the second presents examples of research projects involving film as a medium under the title Streiflichter. The third provides insight into the various panel discussions. The fourth is dedicated to the Alexis Victor Thalberg Prize, which is conferred upon innovative student documentary films every year. The enclosed DVD presents the 2009 laureates.

Acknowledgments

We wish to thank the Swiss National Science Foundation and the UBS Culture Foundation, whose funding enabled us to host

ZDOK.09. We are furthermore indebted to Claudia Hürlimann for her circumspect organisation of ZDOK.09 and for transcribing the proceedings of the final panel discussion for this volume of sub-Texte.

Zurich, January 2010

von Elke Bippus

Der vorliegende Beitrag fragt nach dem Verhältnis der künstlerischen Forschung zur Ästhetik, zur Gesellschaft und Forschungspolitik. Die hier entwickelten Überlegungen zielen keineswegs auf eine definitorische Festlegung von künstlerischer Forschung, im Gegenteil, sie sollen das Feld künstlerischer Forschung in seiner Spezifik und Komplexität sichtbar werden lassen. Meine Absicht ist es, Verfahren und Anliegen von künstlerischer Forschung, die ich in Anlehnung an die Geschichte der Bildenden Kunst in der Moderne entwickle, erkenntnistheoretisch zu beschreiben.

Künstlerische versus wissenschaftliche Forschung

Unterschiede von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung werden häufig in verkürzender und allzu unbefriedigender Weise entlang von Kriterien entwickelt, die wissenschaftstheoretisch als überholt gelten. Exemplarisch kann hier die gängige Dichotomie von wissenschaftlicher Objektivität versus künstlerischer Subjektivität angeführt werden. Solche Antagonismen sind bei genauer Sicht auf beide Disziplinen nicht mehr haltbar und werden allerorten als idealisierende Vorstellungen entlarvt, etwa wenn das Experiment in den Wissenschaften ebenfalls als prekäres Ereignis beschrieben wird¹ oder wenn deutlich wird, dass sich künstlerische Arbeiten unterschiedlichster Methoden, Wissensformen und Materialien bedienen, so dass sie künstlerischen wie wissenschaftlichen Verfahren gleichermaßen entsprechen.²

Die Unterschiede zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung lassen sich nicht in essentialistischer Weise festlegen, sondern sie sind historisch, institutionell oder systembedingt. Nebstdem sind sie immer auch vom forschenden Sub-

jekt mitbestimmt; dieses kann in beiden Disziplinen einem so genannten «künstlerischen» wie «wissenschaftlichen» Typus entsprechen. Ein meines Erachtens für die darstellende Vermittlung von künstlerischer Forschung bedeutsamer Unterschied rührt aus der Tradition der Selbstreflexivität her, die in der Kunst der Moderne eine zentrale Rolle spielte. Die Selbstreflexivität, die sich einerseits auf das Darstellungsmedium bezieht und andererseits eine

Biol. 10/49 – E 1961

ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAFICA – Editor: G. WOLF

RUDOLF ALTEVOGT, Münster, und INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM, Göttingen:

Film E 1961

Chamaeleo jacksonii (Chamaeleonidae) – Beutefang

Verfasser der Publikation: RUDOLF ALTEVOGT

Mit 6 Abbildungen

Inhalt des Films:

Chamaeleo jacksonii (Chamaeleonidae) – Beutefang. Der Film zeigt in normal- (24 B/s) und hochfrequenten (bis 3200 B/s) Aufnahmen das Erbeuten von Mehlwürmern und Grillen durch Weibchen und Männchen des ostafrikanischen Dreihornchamäleons mit den drei Phasen Protrusion, Projektion und Retraction der Zunge.

Summary of the Film:

Chamaeleo jacksonii (Chamaeleonidae) – Capture of prey. This film shows the capture of mealworms and crickets by female and male *Chamaeleo jacksonii* from East Africa. Normal (24 f/s) and highfrequency slow motion shots (up to 3.200 f/s) demonstrate the tongue's action in the three phases protrusion, projection and retraction.

Résumé du Film:

Chamaeleo jacksonii (Chamaeleonidae) – Capture de la proie. Le film montre la capture du ver de farine et du grillon par ce caméléon de l'Afrique de l'Est. Grace a une vitesse de prise de vue (24 – 3.200 images par seconde) le coup de langue est démontré et analysé en trois stades: protrusion, projection et retraction.

Allgemeine Vorbemerkungen

Die Beutefanghandlung der Chamaeleonidae in Form des bekannten Zungenschusses und die sie ermöglichende Anatomie und Physiologie der Chamäleonzunge haben schon früh eine Anzahl verschiedener Auffassungen erbracht. HOUTON [12] meinte 1828, daß der rasche und mit bloßem Auge nicht auflösbare Fangschuß auf einer der Penis-Erektion der Säuger ähnelnden, lokalen Blutdrucksteigerung beruhe, und kurz darauf vermutete DUMERIL [8], daß das Vorschellen mit Hilfe aufblasbarer, tubulöser Zungenpartien ermöglicht werde. Seit BRÜCKE [6] verlagerte sich die Betrachtungsweise in das anatomisch-morphologische Feld

¹ Im Film die ältere Schreibweise *Chamaeleo jacksoni*.

3

Abbildung 1

Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Medium voraussetzt, hat die Performanz künstlerisch objekthafter wie ephemerer Formulierungen unterstrichen und diese damit in ihrem konstruktiven und nicht abbildenden Charakter sichtbar werden lassen.³

Mit der Akzentuierung der Performanz und der Selbstreflexivität von Subjekt und Medium hängt es zusammen, dass künstlerische Arbeiten die Rezeption in einer konstellativen Form der

Biol. 10/49 – E 1961

(z. B. GEGENBAUR [9]; SEWERTZOFF [16], [17]; GNANAMUTHU [10]; LUBOSCH [14], [15], und erst ZOOND [18] versuchte, den funktionellen Aspekt des Mechanismus zu ergründen. Er schaltete Muskeln, Nerven und Gefäße der Zunge durch Ligaturen und Läsionen aus und führte an der isolierten Zunge elektrische Reizungen durch. Bei solchen schwerwiegenden Eingriffen war offenbar die ungestörte Funktion des Ziel- und Schußmechanismus nicht mehr gewahrt, und einige Tiere verschluckten nach linguärer Arterienligatur sogar die eigene Zunge, und nach Ligatur der Zungenvenen „waren die Tiere völlig unfähig, die Zunge herauszuschleudern“ (übersetztes Zitat von [18], S.180). Immerhin brachten diese Versuche keine Stütze für die vaskuläre Erektionshypothese.

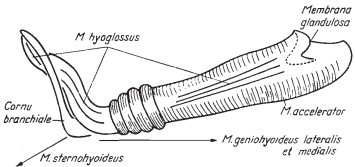


Abb. 1. Chamäleonzunge in Ruhelage (schematisiert)

Allen diesen Untersuchungen fehlte die Möglichkeit, die einzelnen Vorgänge (wie „Bereitlegen“ der Zunge zum Schuß, Auswölbung des distalen Drüsenfeldes u.ä.) zeitlich so zu erfassen, daß sie dem anatomisch-histologischen Bild korreliert werden konnten.

So haben wir uns 1954 (ALTEVOGT und ALTEVOGT [1]) dieser Möglichkeit bedient und an *Chamaeleo chamaeleon* L. mit Kurzzeitphotographie (1/5000 s) und Kinematographie (bis vierfache Zeitdehnung) den Beutefang analysiert. Durch schonende Vasopressionsversuche (Adrenalin) konnten wir die Erektionshypothese widerlegen. Auch die Film- und Photodokumente ergaben für eine solche keinen Anhaltspunkt. Wir haben seitdem immer wieder einmal verschiedene *Chamaeleo*-Arten gehalten und unsere Befunde vergleichend erweitert (z. B. an *Ch. pumilus*, *bitaeniatus*, *zeylanicus*, *dilepis* und *jacksonii*). In Unkenntnis unserer Studie von 1954 haben DISCHNER [7] und BOURGAT [3], [4], [5] Kurzaufnahmen von *Ch. montium* bzw. *pardalis* publiziert, die sich vor allem mit der Rolle des Zungenkolbens – ob Kleb- oder Greifmechanismus – befassen.

Der Beutefang der Chamaeleonidae läßt sich in vier deutlich verschiedene Abschnitte einteilen: Anvisieren des Zieles, Protrusion (ZOOND [18]), Projektion und Retraction der Zunge. Der danach folgende, eigentliche Schluckakt beschließt den Beutefang. Zur besseren Nutzung des hier vorliegenden Films E 1961 über den Beutefang bei *Ch. jacksonii* werden hier nur Protrusion, Projektion und Retraction mit dem notwendigen anatomisch-funktionellen Hintergrund behandelt.

4

Abbildung 2

Kommunikation stattfinden lassen: Das Material, die Dinge, Objekte, der Raum, die Situation, das Betrachtersubjekt und vieles mehr werden explizit in ihrer konstitutiven Funktion einbezogen und die damit einhergehende Offenheit und Bedeutungsvielfalt wird als Chance erkannt. Im wissenschaftlichen Feld dagegen geht es um den Nachvollzug einer Analyse, bedeutungsmultiplizierende Aspekte werden als Störfaktoren ausgeschieden. Die Vermittlung soll so direkt wie möglich funktionieren und Umwege vermeiden.

Die *Encyclopaedia Cinematographica*

Im Folgenden möchte ich anhand eines Beispiels künstlerischer Aneignung wissenschaftlicher Filmmaterialien die hier skizzierten Überlegungen visualisieren. In den 1950er Jahren starteten der Filmemacher Gotthard Wolf und der Verhaltensforscher Konrad Lorenz am Institut für wissenschaftlichen Film in Göttingen das internationale Filmprojekt *Encyclopaedia Cinematographica* (Abb. 1 und 2). Die Filme dieses umfangreichen Projektes waren in die Sektionen Biologie, Ethnologie und technische Wissenschaften, Naturwissenschaften, Geschichte und Publizistik gegliedert. Die *Encyclopaedia Cinematographica* hat anstelle von gestalteten Filmen sehr spezifische Aspekte eines



Abbildung 3

Gegenstandsbereiches auf Film gebannt. In diesem Sinne wurde beispielsweise nicht der ganze Lebenszyklus einer Spezies festgehalten, sondern ihr Bewegungsvorgang. Entstanden sind dabei eigentümliche Filmeinheiten, welche enzyklopädischen Charakter haben. Das Archiv umfasst mehrere tausend, meist zweiminütige Filme, und dazugehörige Publikationen. Diese tragen wesentlich dazu bei, die Wahrnehmungsweise auf den zu vermittelnden Inhalt hin zu lenken.⁴

Der in Berlin lebende und arbeitende Künstler Christoph Keller hat aus dem Filmmaterial die kleinst möglichen Bewegungseinheiten isoliert, sie in einen Loop überführt und hierdurch neue Bewegungszyklen kreiert. Insgesamt hat er 13 verschiedene Bewegungsabläufe bearbeitet, die er parallel auf 40 Monitoren unter eben demselben Titel *Encyclopaedia Cinematographica* präsentiert (Abb. 3).

Das Filmmaterial verliert durch die Bearbeitung, die installative Anordnung und durch die Ausklammerung von erklärenden Informationen seinen Lehrcharakter. Die stetig wiederkehrenden kurzen Einheiten entfalten entfalten slapstick-artig die Wiederholungskomik eines Running Gag und verleihen den Sequenzen einen semantischen Überschuss (Abb. 4 und 5).⁵ Das Nebeneinander der Filmsequenzen stört deren referentiellen Bezug. Das Gezeigte verweist nicht vornehmlich auf ein abwesendes Lebewesen, sondern auf ein vergleichendes Sehen, und die Herstellung von Beziehungen zwischen dem Gezeigten wird angeregt. Die Darstellung und die Darstellungsweise rücken so in den Mittelpunkt, und nicht das Dargestellte. In der Gruppierung der Monitore widerspiegeln die Sequenzen nicht mehr allein Bewegungsabläufe, die Präsentation wird vielmehr zum Monument des Filmarchivs, dessen wissensproduzierende und -vermittelnde Funktion zu Ende ist. Das transformierte Material dokumentiert sozusagen sich selbst als Institution eines dysfunktional gewordenen Wissens, wodurch es für künstlerische Bearbeitungen verfügbar wird.

Der Künstler entwirft kein wissenschaftliches Wissen, das Aufschluss *über* ein Objekt verspricht, durch das es beispielsweise in seinen Eigenschaften bestimmbar würde. Als künstlerische Arbeit konfrontiert uns das umgeformte Filmmaterial mit Fragen, die auf diskursive Felder führen können, die gerade nicht augenfällig sind: So wirft die künstlerische Wiederaufnahme, Transformation und Integration des Filmmaterials in den Kunstkontext

ex negativo die Frage nach den Mitteln der Produktion von wissenschaftlicher Evidenz auf oder macht die Anwendung, Verwertung und Verfallszeit von wissenschaftlichem Wissen zum Thema. Reflektiert werden hierdurch Kontexte und Strukturen wissensbildender Prozesse. Mit der Arbeit werden weiterhin Präsentationsweisen von Wissen sowie die technische und historische Bedingtheit von Wissen befragbar. Neben diesen wissenschafts-

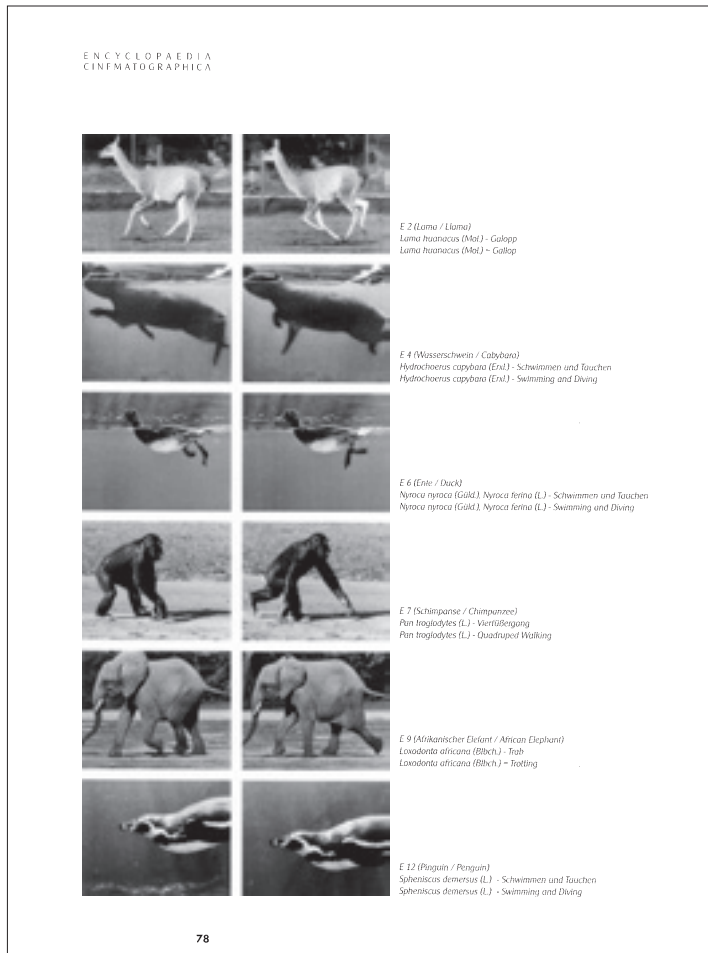


Abbildung 4

kritischen Aspekten reflektiert die künstlerische Präsentationsweise zugleich die Darstellungsstrategien und deren Wirkungen für die Sinnproduktion. Die angeeigneten Gegenstände, ihre Inszenierungen und institutionellen Verortungen entfalten keine referentielle Funktion, sondern mit ihnen lassen sich diskursive Verkettungen produzieren, Bedeutungen schreiben und Kontexte bilden. Die selbstreflexiven Aspekte sind meines Erachtens

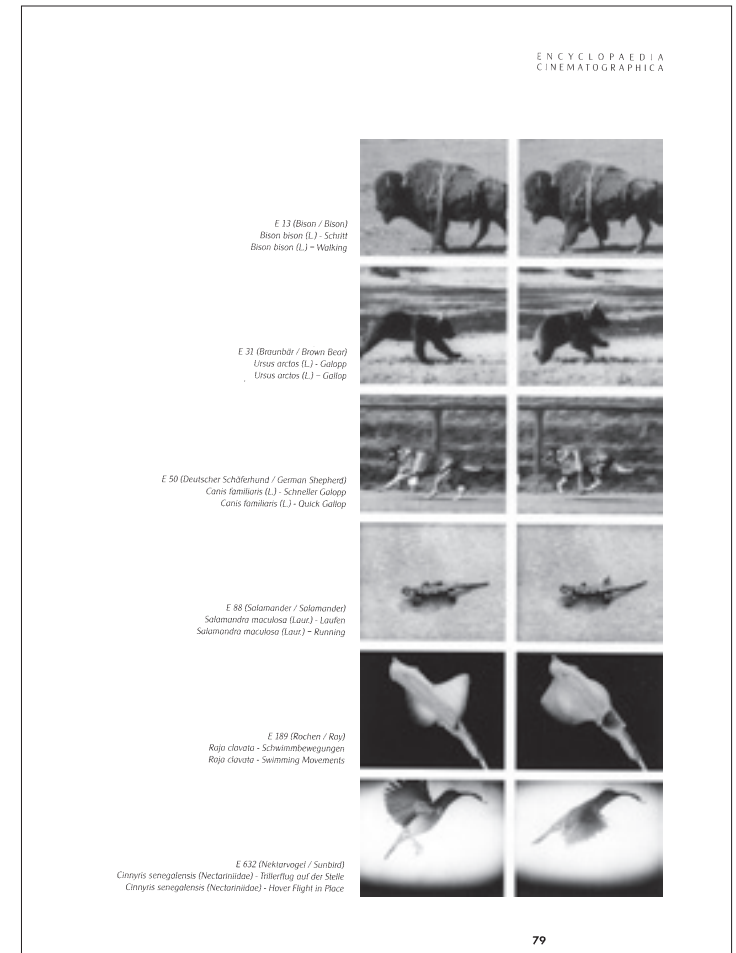


Abbildung 5

charakteristisch für eine künstlerische Forschung, ganz abgesehen von Kriterien wie Recherche, Sichtung und anschließende Bearbeitung von Material. Künstlerische Forschung bedarf nun aber wie andere Wissensfelder auch eines Diskurses, Kontextes und einer institutionellen Rahmung, welche ihre Spezifik herausarbeiten. Bestimmte Aspekte, die hierfür berücksichtigt werden sollten und prägend werden könnten, möchte ich im Folgenden benennen.

Forschung zwischen Systematik und Neugierde

Forschung wird üblicherweise mit Wissenschaft und mit wissenschaftlicher Erkenntnis verknüpft. Forschung bezeichnet dann die Gesamtheit der systematischen Bemühungen um Erkenntnis im Rahmen der Wissenschaften. Man denkt etwa an Definitionen, wie sie Karl Popper in seinem grundlegenden Werk zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie *Logik der Forschung* 1935 vorgenommen hat: «Nur dort, wo gewisse Vorgänge (Experimente) auf Grund von Gesetzmässigkeiten sich wiederholen, bzw. reproduziert werden können, nur dort können Beobachtungen, die wir gemacht haben, grundsätzlich von jedermann nachgeprüft werden. [...] durch wiederholte Beobachtungen oder Versuche [...] [ist aufzuzeigen], dass es sich nicht nur um ein *einmaliges* ‹zufälliges Zusammentreffen› handelt, sondern um Zusammenhänge, die durch ihr gesetzmässiges Eintreffen, durch ihre *Reproduzierbarkeit* grundsätzlich intersubjektiv nachprüfbar sind.»⁶ Das wissenschaftliche Experiment diene offensichtlich dazu, dem Dilemma, dem sich auch die Wissenschaft ausgesetzt sah, zu begegnen: Denn auch die Wissenschaft basiert, wie Max Planck festgestellt hat, auf keiner allgemein gültigen und grundlegenden Methode oder Wahrheit.⁷ Sie baut vielmehr, wie die Kunst, auf verschiedensten Sinneseindrücken der Aussenwelt auf. Diese Sinneseindrücke sind nun aber subjektiver Natur, und genau hier liegt die Achillesferse der Wissenschaft und ihres Anspruchs auf ein Erkenntnismonopol: Denn es gibt keine allgemein gültige Begründung für die Objektivität subjektiver Erkenntnisse.

Seit den 1970er Jahren wird die (Natur-)Wissenschaft zunehmend mit ihrer sozialen, historischen, technischen und ökonomischen Bedingtheit konfrontiert, und es verwundert deshalb nicht, dass das Forschen auch in die Nähe seiner alltagsprachlichen Bedeutung von ‹Erforschen und Herausfinden› gerückt

wird. So schrieb der Philosoph Michel Serres: «Wer forscht, weiss nicht, sondern tastet sich vorwärts, bastelt, zögert, hält seine Entscheidungen in der Schwebe. [...] Tatsächlich gelangt der Forscher auf beinahe wundersame Weise zu einem Ergebnis, das er nicht deutlich voraussah, auch wenn er es tastend suchte.»⁸

Untersuchungen, die den konstruktiven und nicht deskriptiven Charakter der Wissenschaften sichtbar machen oder auf die Verklammerung von Erkenntnis- und Sozialordnung hinweisen, haben zu einem Umdenken geführt, welches tradierte Konventionen und Vorstellungen von Wissenschaft auf den Kopf stellt.⁹ Die Revision einst gültiger Kriterien und Vorstellungen von Kunst und Wissenschaft wird von manchen Wissenschaftsvertretern geradezu mit dem Versprechen einer Befreiung verknüpft, etwa wenn Bruno Latour behauptet, dass wir uns seit 150 Jahren im Übergang von einer Kultur der Wissenschaft zu einer Kultur der Forschung befinden. Wissenschaft definiert er als Gewissheit, Forschung als Ungewissheit. Wissenschaft werde als hart, kalt und distanziert empfunden, Forschung als warm, distanzlos und riskant: «Wissenschaft macht den Wechselfällen menschlicher Streitereien ein Ende; Forschung setzt Kontroversen in Gang. Wissenschaft bringt Objektivität hervor, indem sie sich so weit wie möglich von den Ketten der Ideologie, der Leidenschaften und Gefühle befreit; Forschung nähert sich ihnen allen, um ihre Untersuchungsgegenstände bekannt und vertraut zu machen.»¹⁰

Latour greift hier Oppositionen auf, die seit dem Entstehen der Wissenschaften im 17. Jahrhundert auf die Felder von Wissenschaft und Kunst verteilt waren. Wenn er beispielsweise die Objektivität qua intersubjektiver Nachprüfbarkeit gegen das Unberechenbare, das Abenteuer und die Nähe stellt, dann charakterisiert er meines Erachtens die wissenschaftliche Forschung in einer Weise, wie sie häufig für die Kunst formuliert worden ist. Die Aneignung wissenschaftlicher Methoden und Gegenstandsbereiche auf Seiten der Kunst korrespondiert mit der Aneignung ideeller Werte von Seiten der Wissenschaft: Das Bild der verstaubten Wissenschaft und des distanzierten Wissenschaftlers wird metaphorisch erfrischt durch das Abenteuer lebensnaher Prozesse eines leidenschaftlich agierenden Forschers. Unabhängig von einer solchen Ersetzungsrhetorik kann gesagt werden, dass sich die Trennung von Wissenschaft und Kunst angesichts divergenter künstlerisch-wissenschaftlicher Wissensformen, deren Forschungsmethoden

sich weder den klassischen Künsten noch den etablierten Wissenschaften eindeutig zuordnen lassen, nicht länger aufrechterhalten lässt. Vielleicht ist die Tätigkeit des Forschens gerade deshalb so attraktiv, weil sie sich durch ein systematisches, methodisch-wissenschaftliches Vorgehen *und* durch unvorwegnehmbare, überraschende Ereignisse, durch die ebenfalls neue Erkenntnisse entstehen können, auszeichnet.

Aufgrund der wechselseitigen Annäherung von Kunst und Wissenschaft wird eine Thematisierung der Differenz von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung dringend notwendig. Diese verläuft meines Erachtens jedoch nicht entlang von Disziplinengrenzen, sondern zeigt sich in Verfahren, Methoden, ontologischen und erkenntnistheoretischen Anliegen. Deshalb plädiere ich dafür, künstlerische Forschung nicht disziplinär zu denken und sie auf die Künste zu beschränken, etwa auf die Bildende Kunst, das Design oder die Musik, sondern diese durch ihre Verfahrensweisen und Anliegen zu charakterisieren. Es gibt Beispiele wissenschaftlicher Arbeiten, die Praxen aufweisen, welche sozusagen einer künstlerischen Forschung entsprechen. Ich denke hier an Autoren, die durch ihre Schreibweisen reflektieren, dass sich auch in der begrifflichen Artikulation der Inhalt des Denkens nicht von seiner Form trennen lässt, und die damit zeigen, dass anders zu denken immer auch eine Arbeit an der Darstellung ist.¹¹ Oder die, anders gesagt, das Schreiben als epistemisches Verfahren nutzen und reflektieren, so dass dieses – wie Christoph Hoffmann in seiner Einleitung von *Daten sichern* schreibt – «im Akt der Aufzeichnung an der Entfaltung von Gegenständen des Wissens» teilhat.¹²

Künstlerische Forschung als epistemische Praxis

Die Wissenschaft hat seit der Neuzeit aus subjektiven Eindrücken und Erkenntnissen wenn nicht objektive, so zumindest intersubjektiv nachvollziehbare Fakten zu kreieren gewusst. Sie hat es geschafft, diese als «Realität» im gesellschaftlichen Bewusstsein zu verankern. Die Inanspruchnahme des Erkenntnismonopols von Seiten der Wissenschaft wird nun aber angegriffen, wenn Forschung in ihrer epistemischen Bedingtheit in den Blick gerückt wird. Hinzu kommt, dass künstlerische Forschung heute angesichts der Relevanz von Bildern und ästhetischen Inszenierungen bei der Erzeugung von Wirklichkeit geradezu einen kritisch-aufklärerischen Stellenwert gewinnt: Sie kann zu einer

kritischen Kompetenz beitragen, sofern sich ihre epistemische Praxis, die sich in einer ästhetischen Form vermittelt, durch einen hohen Grad an Selbstreflexivität auszeichnet. Ästhetik ist heute ein transversaler Begriff, der auf soziale, ökonomische, kulturelle Veränderungen und damit auf verschiedene Bereiche des Wissens und der Praxis bezogen ist. Dass Ästhetik eine politische Relevanz hat, ist jüngst durch Texte des Philosophen Jacques Rancière ins Zentrum kunsttheoretischer Debatten gebracht worden. Wenn man mit Rancière die «Aufteilung des Sinnlichen»¹³ in ihrer politischen Dimension bedenkt – d.h., sie als ein System reflektiert, das Sichtbarkeiten und darüber Evidenzen schafft und damit bestimmt, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist, wer an ihr teilhaben kann und wer als Teilhabender repräsentiert ist –, dann gewinnt künstlerische Forschung gegenüber der Inanspruchnahme des Erkenntnismonopols der Wissenschaft, respektive der Naturwissenschaft, eine besondere Brisanz.

- 1 Nach Hans-Jörg Rheinberger wird in einem Experimentalsystem eine Suchbewegung handgreiflich, ein Zögern materialisiert sich, und der kurze Augenblick dehnt sich, «während dessen die Weichen noch nicht gestellt sind, wo das Handeln in das Unwissen gestellt bleiben darf». Hans-Jörg Rheinberger: «ORIENTIERUNG – Philosophie und Wissenschaftstheorie: Nichtverstehen und Forschen», in: Juerg Albrecht, Jörg Huber u. a. (Hg.), *Kultur Nicht Verstehen*, Zürich 2005, S. 75–81, hier S. 79.
- 2 Vgl. hierzu Beatrice von Bismarck: «Zeit/Raum-Forschung: Ausstellung. Zu Julie Aults und Martin Becks Wiener *Installation*», in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009, S. 173–187.
- 3 Die Selbstreflexivität der Kunst richtete sich auf die eingesetzten Darstellungsmedien und auf den Künstler. Vgl. zur Selbstreflexion moderner avantgardistischer Kunst Clement Greenberg: «Modernistische Malerei (1960)», in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Clement Greenberg*, Dresden, Basel 1997, S. 265–278. Zur Wechselwirkung von Subjekt und Medium vgl. Michael Lüthy: «Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman», in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2 (2001), S. 227–254. Seit einigen Jahren hat das Interesse an der Performanz der Wissenschaften zu einigen historischen Untersuchungen und zur Revision der wissenschaftlichen Vermittlungsweisen geführt. Vgl. hier beispielhaft Helmar Schramm, Hans-Christian von Herrmann u. a. (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003.
- 4 Die Hefte geben «eine Einführung in das im Film behandelte Thema und die Begleitumstände des Films sowie eine genaue Beschreibung des Filminhalts». Institut für den wissenschaftlichen Film (Hg.): *Encyclopaedia Cinematogra-*

- phica*, Sektion Biologie, Serie 14, Nummer 28, 1981, Film E 2530, unpaginiert. Vgl. <http://www.iwf.de/iwf/res/mkat/others/bp/04000025309910000000.pdf>
- 5 Die Filme sind einsehbar unter: <http://www.christophkeller.com> [films].
 - 6 Karl Popper: *Logik der Forschung*, Tübingen 1994, S. 19.
 - 7 «Auch das wissenschaftliche Weltbild oder die sogenannte phänomenologische Welt ist nichts Endgültiges, sondern ist in steter Wandlung und Verbesserung begriffen, es unterscheidet sich von dem praktischen Weltbild des täglichen Lebens nicht der Qualität nach, sondern nur durch seine feinere Struktur [...]» Max Planck zit. nach Gabriele Gramelsberger: «Epistemische Praktiken des Forschens», in: *Kunst des Forschens*, a.a.O., S. 91–108, hier S. 93.
 - 8 Michel Serres: «Vorwort», in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1994, S. 11–36, hier S. 35.
 - 9 Hier ist grundlegend auf die Publikation *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* von Ludwik Fleck hinzuweisen. Die Publikation ist zwar schon 1935 erschienen, aber erst Anfang der 1980er Jahre wurde sie in ihrer Wirkung auf die Wissenschaft nachhaltig diskutiert. Siehe auch Lorraine Daston, Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.
 - 10 Zit. nach Helga Nowotny, Peter Scott, Michael Gibbons: *Wissenschaft anders denken. Wissen und Öffentlichkeit in einem Zeitalter der Ungewissheit*, Weilerswist 2004, S. 10.
 - 11 In diesem Sinne hat der Philosoph Jacques Derrida geschrieben: «Man kann, [...] bezweifeln, ob die Philosophie heute überhaupt noch streng von der Kunst unterschieden werden kann. Denn mit der Einsicht in die konstitutive Bedeutung der Sprache für das Denken sowie ihren rhetorischen Charakter wird auch die Frage der Schreibweise für die Philosophie unhintergebar.» Jacques Derrida: «Artists, Philosophers and Institutions», in: *Rampike 3* (1984/85), S. 34f. Bekanntlich stellt Derrida diese Möglichkeit nicht nur theoretisch, sondern auch in seinem eigenen Schreiben und vor allem auch in der grafischen Textgestaltung unter Beweis.
 - 12 Bei Hoffmann heisst es weiter: «Auch die bewährte Trennung von Wissenschaft, Literatur und Künsten erweist sich als weit weniger stabil, wenn der Entwurf, das Denken, die Formulierung mit Hand, Stift und Papier in Betracht gezogen wird und nicht der Geltungsanspruch, der sich mit dem Ergebnis verbinden kann.» Christoph Hoffmann: «Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung», in: Christoph Hoffmann (Hg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Berlin 2008, S. 7–20, hier S. 8.
 - 13 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 26.

Abbildungen

- 1–2 Institut für den wissenschaftlichen Film (Hg.): *Encyclopaedia Cinematographica*, Sektion Biologie, Serie 10, Nummer 49, 1977, Film E 1961, S. 3 und 4.
- 3 Christoph Keller: *Encyclopaedia Cinematographica*, 2001. Installationsansicht Kunst-Werke, Berlin 2001.
- 4–5 Ebda., Filmstills.

Abstract

Elke Bippus: Knowledge Production through Artistic Research

Elke Bippus, Professor of Art and Art History at Zurich University of Arts (ZHdK) since 2006, is an art historian, literary scholar, and historian. Her contribution to the present volume focuses on artistic research in relation to aesthetics, society, and research policy. Rather than providing a conclusive definition of artistic research, she sets out to delineate its specific and complex nature. Drawing on the history of visual arts in modernity, the paper seeks to describe in epistemological terms the procedures and concerns of artistic research.

By way of illustration, the paper explores the work of Christoph Keller, a contemporary artist based in Berlin, especially his aesthetic appropriation of the Encyclopaedia Cinematographica (an international scientific film archive initiated in Göttingen in 1952). Isolating the smallest possible units of the movements of a species originally captured on film, Keller transposes these into a loop to create new movement cycles subsequently presented in a video installation. The transformed film material confronts us not only with questions critical of science, but also with strategies of representation and their effects on the production of meaning. Such work has self-reflexive aspects, which, as Elke Bippus argues, are characteristic of artistic research.

Filmische Bilder als Erkenntnismittel

von Kathrin Oester

Die kategoriale Trennung von dokumentarischem und fiktionalem Film wird zunehmend hinterfragt, und wir sind uns gewohnt, im Dokumentarischen das Fiktionale und im Fiktionalen das Dokumentarische zu sehen. Seltener wird allerdings diskutiert, was diese Entwicklung für die empirischen Wissenschaften sowie für das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bedeutet. Reduziert sich das Interesse der empirischen Wissenschaften nach wie vor auf den Dokumentcharakter (filmischer) Bilder und deren illustrativen Charakter – oder zeichnen sich hier neue Entwicklungsmöglichkeiten für die Kamera als Forschungsinstrument und den Film als Erkenntnismittel ab? Der folgende Beitrag diskutiert, wie die Anthropologie Bild und Film im Kontext unterschiedlicher epistemologisch-theoretischer Ansätze positioniert. Dabei entscheidet die jeweilige Positionierung darüber, *ob* und *wie* wir Bildmedien in der (empirischen) Forschung einsetzen. Es wird aber auch deutlich, *ob* und *welche* Grenzen wir zwischen Kunst und Wissenschaft ziehen und welchen Stellenwert wir formal-ästhetischen Kriterien in der Präsentation empirischer Daten zumessen.

Im Folgenden unterscheidet ich zwischen einem *rationalistischen*, einem *empiristischen*, einem *konventionalistischen* und einem *modellistischen Ansatz*. Jeder der vier Ansätze hat eine eigene Epistemologie und wertet Bild und Film auf je unterschiedliche Weise. Entsprechend fallen die Antworten auf die oben gestellte Frage nach dem Status von Film und Bild in den (Sozial-)Wissenschaften verschieden aus. Zum besseren Verständnis werden die vier Ansätze kurz historisch hergeleitet und anhand historischer Bilder illustriert. Damit wird allerdings nicht intendiert, die vier Ansätze in eine historische Abfolge zu stellen, vielmehr weisen sie trotz Trends und akademischen Modeströmungen im diskursiven Gefüge der Wissenschaftstheo-

rie eine parallele Existenz auf: Sie werden in unterschiedlichen Kontexten und Medien immer aufs Neue aktualisiert, erleben ein Comeback oder aber rücken zeitweilig in den Hintergrund. Zwar wurden die vier Ansätze am Beispiel des anthropologischen Umgangs mit Bild und Film entwickelt, doch ist davon auszugehen, dass sie sich auch in anderen sozialwissenschaftlichen Disziplinen nachweisen lassen.

Der rationalistische Ansatz

Der rationalistische Ansatz geht vom Credo aus: *Alle Erkenntnis entstammt dem Denken*. Er ist stark ikonoklastisch, und Bilder und Filme haben darin bloss illustrativen Charakter. Zwar können sie Gegenstand einer kritischen Analyse sein, doch sind sie selbst keine primären Erkenntnismittel.

Gerade in der formativen Phase des jungen Fachs an der Schwelle zum 20. Jahrhundert geht es in der Anthropologie darum, den Erkenntnisgegenstand – die fremden Gesellschaften – von falschen Bildern zu befreien (Abb. 1).

Das bevorzugte Instrument der Entmythologisierung ist eine von aller Metaphorik befreite Begrifflichkeit. Entsprechend ist der rationalistische Ansatz logozentrisch und die Haltung einer anschaulichen Bildästhetik gegenüber ablehnend.



Abbildung 1: Die Bewohner «vielhischen Geschlechts» auf den Andamanen

Die Auseinandersetzung zu den unterschiedlichen Funktionen von Anschauung und Begrifflichkeit hat Regula Fankhauser am Beispiel der Auseinandersetzung zwischen dem Naturphilosophen Johannes Kepler und dem Hermetiker Robert Fludd bereits für das 17. Jahrhundert nachgewiesen.¹ Für Fludd sind das «innere Auge» und die bildliche Anschauung notwendiger Teil des Erkenntnis- und Repräsentationsprozesses.² Für Kepler dagegen verführt das Bildlich-Anschauliche und verleitet zu irrtümlichen Schlussfolgerungen. Statt aufzuklären, führen Bildästhetik wie bildlich-metaphorische Sprache zu Vernebelung und Verschleierung.

Eine aktuelle Variante der kontroversen Debatte zwischen Kepler und den Hermetikern findet sich in Thomas Pavels *integrationistischem* und *segregationistischem* Ansatz wieder: Texte, die versuchen, fiktionale Gegenstände vom Diskurs auszuschliessen und sich rein auf das begrifflich erfasste «Faktische» konzentrieren, ordnet der Literaturwissenschaftler dem segregationistischen Ansatz zu. Texte dagegen, die imaginäre, fiktionale Gegenstände einschliessen, ordnet er dem integrationistischen Ansatz zu.³ Übertragen auf das Thema von Bild und Film ist der rationalistisch-ikonoklastische Ansatz segregationistisch, geht er doch davon aus, dass es (bildliche) Imagination und wissenschaftliche Begrifflichkeit zu separieren gilt und sich die Qualität wissenschaftlicher Arbeiten gerade am Gelingen dieses Vorhabens misst.

Der empiristische Ansatz

Im Unterschied zum rationalistischen geht der empiristische Ansatz vom Credo aus: *Alle Erkenntnis entstammt der (sinnlichen) Erfahrung*. Vor dem Hintergrund dieses Credo werden die Erfindung der Fotografie und später des Films euphorisch begrüsst. Gerade die Möglichkeit, Gegenstände der Natur dank der «maschinellen Objektivität» der Kamera realistisch abzubilden, passt nahtlos ins empiristische Vorhaben. Unter anderem hat Eadweard Muybridge mit seinen Bildern von Bewegungsabläufen diese Möglichkeit der Fotografie experimentell erprobt (Abb. 2).⁴

Der Triumph der Empiristen besteht in der Annahme, mithilfe des mechanischen Auges der Kamera – im Unterschied etwa zur Malerei – die menschliche Subjektivität und damit die ver-

zerrende Wahrnehmung des begehrlchen Subjekts weitgehend auszuschalten. Das folgende Beispiel aus der Anthropometrie zeigt, welchen Auftrieb die Kamera als Instrument objektiver Dokumentation um die Jahrhundertwende erhalten hat (Abb. 3).

Wie die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston feststellt,⁵ hat sich der Wissenschaftler von jeglicher Leidenschaft zu distanzieren. Sein Ideal ist der nüchterne Blick, der ungetrübt von Emotionen – gleich dem mechanischen Auge der Kamera – die Realität einfängt. Professionalität bedeutet für den Wissenschaftler im methodischen Empirismus, und mehr noch im Positivismus, von allem Persönlichen zu abstrahieren, gemäss Bacons berühmtem Satz «Von uns selbst aber schweigen wir». Vorbild des wissenschaftlichen Dokumentierens sind die Enzyklopädisten des 19. Jahrhunderts, welche sich in ihren Museumskollektionen darum bemühen, die natürliche Welt in kategorisierenden Bildern einzufangen.

So einfach gestaltet sich das empiristische Projekt allerdings nicht: Viele Wissenschaftler sind bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts enttäuscht vom mangelnden Exaktheitsgrad der anthropometrischen Fotografie und der ethnografischen Typenbilder. Trotz Massstab und Raster genügen die Messungen dem erforderlichen Exaktheitsgrad kaum. Aufnahmewinkel und Brennweite etwa lassen sich nicht genügend standardisieren, und viele Empiristen wenden sich daraufhin der Statistik zu.

Wissenschaftstheoretisch wird heute zwischen einem theoretischen und methodischen Empirismus unterschieden: Während der theoretische Empirismus – davon ausgehend, Erkenntnis beruhe ausschliesslich auf der Erfahrung – als überwunden gilt, ist der methodische Empirismus in den Natur- und Sozialwissenschaften nach wie vor aktuell. In seinem Zentrum stehen ein bestimmtes Bild von Professionalität und spezifische Anforderungen an den Beweischarakter fotografischer und filmischer Dokumente. Gerade letzterer Aspekt gewinnt vor dem Hintergrund der Manipulationsmöglichkeiten digitaler Bilder heute erneut an Aktualität.

Ein zurzeit stark im Trend liegender phänomenologischer Ansatz situiert sich zwischen Empirismus und Rationalismus. In ihm werden Subjektivität und subjektive Stimmen im Dokumentarfilm – beispielsweise Multivokalität, Polyphonie und das Dialogische – begrüsst. Die Standortgebundenheit jeden Blickwinkels



Abbildung 2: Eadweard Muybridge: Galoppierendes Pferd, 1878

wird vorausgesetzt, und Emotionalität und Nähe zwischen dem Forscher und seinem Objekt werden als Zeichen von Authentizität betrachtet. Allerdings nur in dem Masse, wie der Wissenschaftler selbst, als reflektierendes Subjekt, die Metaebene verkörpert und damit erneut Distanz zum Objekt herstellt. Ähnlich wird das Evokative als Mittel bildnerischer Gestaltung dem Authentizitätsdiskurs einverleibt.

Der konventionalistische Ansatz

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnen sich verschiedene Minderheiten und Emanzipationsbewegungen – etwa die Frauen, die Kolonisierten – gegen die Art und Weise ihrer bildlichen und textlichen Repräsentation aufzulehnen: Die Frauen entlarven den scheinbar objektiven Blick der Wissenschaft als männlich und geschlechtsgebunden; die ehemals Kolonisierten in den Ländern des Südens wehren sich gegen rassistische und diskriminierende Bilder und entlarven zahlreiche Repräsentationen, die im Namen einer scheinbar neutralen, objektiven Wissenschaftlichkeit entstanden sind, als kulturgebunden und ethnozentrisch. Das Credo des konventionalistischen Ansatzes lautet deshalb: *Alle Erkenntnis ist kulturell codiert.*

Die repräsentationskritischen Studien im Rahmen der linguistischen Wende sind inspiriert von literatur- und geisteswissen-

schaftlichen Ansätzen und Methoden, unter anderem der Semiotik, der Diskurs- und der Psychoanalyse. Was sie alle verbindet, ist eine intensive Beschäftigung mit dem Subtext scheinbar objektiver Darstellungen des Fremden (Abb. 4 und 5).

Statt wissenschaftlicher Nüchternheit zeigt sich in der Subtextanalyse mittels der Analyse exotistischer Codes und Konventionen in Text, Bild und Film das Begehren vieler Wissenschaftler. Dabei treten die verzerrten Bilder der Frau als männergemacht ins Bewusstsein und die Bilder des Fremden werden als Produkte kolonialer Vorherrschaft entlarvt. Die feministischen und postkolonialen Studien kratzen folglich am Bild der Objektivität und schaffen ein Bewusstsein dafür, dass auch scheinbar objektive Bilddokumente politisch gefärbt und gendergebunden sind. Damit unterliegt der wissenschaftliche Metadiskurs grundsätzlicher Kritik und die Frage nach der Objektivität realistischer Darstellungen und ihrer Beziehung zum Referenten stellt sich mit grosser Dringlichkeit.

Allerdings hat die linguistische Wende auch ihre Schattenseite: Einerseits hat sich das Interesse von der Feldforschung und der Produktion von Primärdaten auf die Repräsentationskritik verschoben. Andererseits führt sie zu einer ikonoklastischen Haltung in neuem Gewand: Statt die bildhafte Imagination als Produktivkraft im Erkenntnisprozess ernst zu nehmen und für die eigene (wissenschaftliche) Produktion nutzbar zu machen, dominiert erneut die Kritik des imaginären, durch Leidenschaften verzerrten Blicks.

Der modellistische Ansatz

Der modellistische Ansatz wertet die menschliche Imagination – und damit die bildhafte Anschauung – grundsätzlich als produktive Kraft im Erkenntnisvorgang. Sein Credo lautet deshalb: *Alle Erkenntnis entstammt dem modellbildenden Entwurf.* In diesem Sinne schreibt der französische Philosoph Gaston Bachelard: «Die Wissenschaft entwickelt sich viel eher auf der Grundlage einer Träumerei als auf der Grundlage des Experiments [...]». Bachelards erkenntnislogische Konsequenz lautet daher: «Wir müssen uns notwendig mehr vorstellen als wir wissen.»⁶

Bachelards Zitat liegt ein ganz spezifisches Verständnis von Wahrnehmung und Erkenntnis zugrunde, das sich von den vorangegangenen Ansätzen unterscheidet, geht es doch davon aus, dass nicht bloss das physische, sondern auch das «innere», mentale

Auge immer schon am Erkenntnisvorgang beteiligt ist. Dem «inneren Auge» – mit anderen Worten der Subjektivität – kommt dabei eine unabdingbare Funktion im Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgang zu. Was sich auf der Retina abbildet, vervollständigt das «innere Auge» modellhaft zu einem Ganzen. Dazu gleicht das Subjekt auf der einen Seite die Wahrnehmung der äusseren Objekt-

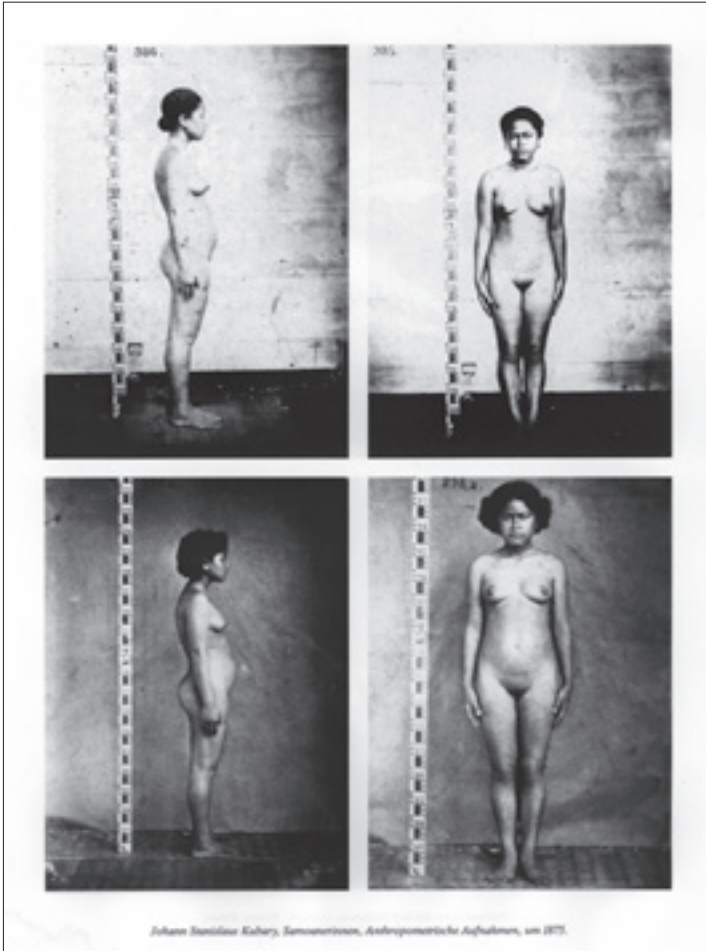


Abbildung 3: Samoanerinnen, Anthropometrische Aufnahmen von Johann Stanislaus Kubary, um 1875

welt mit seinem Erfahrungswissen ab. Auf der anderen Seite wird die Wahrnehmung der äusseren Objektwelt mittels Fantasmen und Imagination ergänzt – ein Vorgang, der geprägt ist von unbewussten psychischen Prozessen und der menschlichen Fähigkeit zu Innovation und Utopie. Vor diesem erkenntnistheoretischen Hintergrund können Bilder und Filme im modellistischen Ansatz



Abbildung 4 und 5: Aktstudie des Südseeforschers Richard Parkinson, auf Matupi, Rabaul, Gazelle und Neubritannien, um 1890

durchaus zum Erkenntnis generierenden Vehikel werden.

Im modellistischen Ansatz interessiert das Imaginäre denn auch nicht – wie im konventionalistischen Ansatz – als «subjektive Verzerrung» einer objektiv existierenden Wirklichkeit. Und es geht weder darum, Verzerrungen analytisch aufzulösen, noch das Subjekt – wie im Empirismus – aus dem Forschungsprozess zu eliminieren. Vielmehr sind Wahrnehmung und Erkenntnis ohne Selektion und bildhaft-fantasmatische Vervollständigung der Form undenkbar, und der gestaltende Vorgang des Verdrängens ist *konstitutiv* für Wahrnehmung, Erkenntnis und Repräsentation. An der Schnittstelle zwischen dem in der Aussenwelt Wahrgenommenen und der inneren Vorstellungs- und Erfahrungswelt macht sich das Subjekt folglich ein Modell, das seinen wissenschaftlichen oder künstlerischen Repräsentationen zugrunde liegt.

Fantasie und Imagination sind im modellistischen Ansatz wesentliche Instrumente der Wirklichkeitsaneignung und genau so am Erkenntnisvorgang beteiligt wie die kritische Verstandestätigkeit. Im Vordergrund steht eher das Verständnis eines bestimmten Gegenstandes von *innen* als eine logische Erklärung von *aussen*. In diesem Sinne interessiert das Modell nicht als reduktive Verkleinerung einer fixierten und fixierbaren äusseren Objektwelt, sondern als Entscheidungs- und Prognosemodell, welches Wissenschaftler oder Künstlerinnen gestalten, um sich in einer instabilen, mehrfach determinierten Welt zurechtzufinden.

Der hier verwendete Modellbegriff geht von Potentialitäten aus und ist auf die Zukunft hin offen. Im Zentrum des Interesses steht weniger das, was *ist*, als vielmehr das, was *wird*. Dominant sind im modellistischen Ansatz deshalb die beiden Pole Virtualität und Aktualität, und weniger die lineare Zeitachse von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie Gilles Deleuze und Felix Guattari deutlich machen.⁷ Dabei wird das Subjekt selbst im Flusser'schen Sinne zum Projekt, das mit seinen (filmischen) Produktionen ein «Band zur Welt» knüpft.⁸

Mit dem skizzierten Modellbegriff ist denn auch, anders als im empiristischen und rationalistischen Ansatz, ein Wirklichkeitsverständnis verbunden, in dessen Zentrum das Mögliche und nicht das empirisch Nachweisbare und Logische steht.

Dass die differenzielle Kategorisierung von dokumentarischem versus fiktionalem Film dabei an Pertinenz verliert, erstaunt nicht, steht doch im Zentrum des modellistischen Ansatzes

nicht mehr ein Referent, den es möglichst naturgetreu abzubilden gilt; vielmehr werden Wahrnehmung, Erkenntnis und Repräsentation als analytische Einheit und als Ergebnisse der gestaltenden Kraft des Subjekts aufgefasst. Wird der Gestaltung ein solch hoher Stellenwert beigemessen, löst sich aber auch die Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft tendenziell auf.

Ausblick

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die vier hier skizzierten epistemologischen Ansätze dem Visuellen, der Imagination und ästhetischen Gestaltung einen höchst unterschiedlichen Stellenwert im Erkenntnis- und Repräsentationsprozess zuweisen. Während für die drei ersten Ansätze das (filmische) Bild kein eigenständiges Erkenntnismittel darstellt, bietet gerade der modellistische Ansatz diesbezüglich interessante, noch wenig erforschte Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft, ästhetischer Gestaltung und wissenschaftlichem Erkenntnisgewinn.

Als eine mögliche Konsequenz gälte es im wissenschaftlichen Kontext, Filme und Bilder nicht bloss als Forschungsgegenstand und Illustrationsmittel einzusetzen, sondern die Kamera selbst als Forschungsinstrument und den Film als Erkenntnismittel ernst zu nehmen.

- 1 Regula Fankhauser: «Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit», in: *Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung* 5/1 (2007), S. 20–35. Vgl. <http://www.image-online.info> [Issues].
- 2 Robert Fludd: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia: in duo volumina secundum cosmic differentiam divis*, Oppenheim 1617–1621.
- 3 Thomas G. Pavel: *Fictional Worlds*, Cambridge 1986.
- 4 Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1998.
- 5 Lorraine Daston: «Baconian Fact, Academic Civility, and the Prehistory of Objectivity», in: Allan Megill (Hg.), *Rethinking Objectivity*, Duke University Press 1994, S. 37–63.
- 6 Florian Rötzer: «Die Träumereien des Wissens», in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* Heft 8 (1987), S. 717–725, hier S. 718f.
- 7 Vgl. Christian Jäger: *Gilles Deleuze. Eine Einführung*, München 1997, S. 263.
- 8 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997 (franz. Orig. 1985), S. 224.

Abbildungen

- 1 Marco Polo: *Von Venedig nach China. Die grösste Reise des 13. Jahrhunderts*, München 1972, S. 276.
- 2 Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1998, S. 124.
- 3–5 Thomas Theye: «Wir wollen nicht glauben, sondern schauen.» Zur Geschichte der ethnografischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert», in: Thomas Theye (Hg.), *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*, München und Luzern 1989, S. 77 und 78.

Abstract

Kathrin Oester: Film and the Production of Scientific Knowledge

Do film and photography produce specific forms of scientific knowledge – or do they merely illustrate it? This controversy continues to shape the debate on the image and visual media within the social sciences.

Kathrin Oester is an anthropologist and specialist in film studies. Using the example of anthropology, her contribution to the present volume explores different epistemological approaches that position photography and film within the discipline. She distinguishes 1) a rationalist approach, which attributes merely illustrative functions to image and film, 2) an empiricist approach, which emphasises the mimetic notion of the image, 3) a conventionalist approach, which, being part of the linguistic turn, questions realistic codes of representation and examines the subtext of purportedly objective representations of the Other, and 4) a modellistic approach which conceives the model-like character of visual representations. This particular approach emphasizes that the imagination and critical reasoning are involved in the production of scientific meaning and that image-related human fantasy plays an important part in appropriating reality. The modellistic approach dissolves the rigid boundaries between documentary and fiction, and opens up numerous new possibilities for the camera as a research instrument.

Academization and its Impact on Research in Art Colleges – an Optique Belge

by Jan Cools

The implementation of the Bologna Declaration in the European higher education system has not occurred in a unified manner.¹ There is no single general framework, so that the different European countries have a large degree of freedom with regard to implementation. Consequently, higher arts education is currently undergoing academization in some countries and regions, for example Finland, Sweden, and Flanders. This means that art colleges are obliged to become *academic*. Specifically, they need to develop curricula clearly embedded in artistic research. In effect, courses and programmes must be research-based and research-oriented. Master's students should even be able to participate in their professors' research projects or to undertake their own artistic research projects. This article focuses on the consequences of academization for art schools and their teaching staff, and will leave aside curricular aspects.

Developing a research culture

Until a few years ago, art colleges in Europe had no research culture or practice to speak of. Their core business was art education. Teaching staff and organisations were focused entirely on this aspect. Against this background, the so-called academization of higher art education presents a formidable challenge. Curricular adaptations aside, this process entails fundamental changes for art colleges, especially the systematic introduction and development of a research context and culture.

Today, an art college must stimulate research activities within the context of artistic practice. It must offer artists/professors the possibility to develop an artistic poëtica or to question art practice. Moreover, an art college is also an educational institution where several forms of theoretical reflection on the arts

can be developed. Finally, an art college can also create a framework in which both autonomous routes can meet, influence each other, and even follow parallel lines in interdisciplinary research projects.

What does this mean for an art college? Today, an art college must develop a research environment and establish a research culture. The starting point should be that within each meaningful artistic practice a part should be reserved for research. Bearing this in mind, an art college has different possible strategies to establish a research environment and culture with a view to fulfilling the new *academic* tasks comprising its remit: education, research, and rendering services.

Visual arts research, however, is generally perceived as something altogether different and new. Until now, research was not readily apparent in the practice of most artists/professors. This raises a lot of questions and even prompts some resistance.

The aim of developing a strategy to implement academization should be to contribute to developing the practice of art-college-based artists and theorists by explicitly supporting research. As a result, a research culture emerges and art-college-based researchers are also stimulated to transfer the acquired knowledge and skills into their teaching. For this reason, it is necessary to set up an adapted organisation in order to build the relevant skills and to enable research. Moreover, a research infrastructure must be developed, research funds must be made available, potential researchers must be encouraged to embark on projects, and existing researchers must receive appropriate support. Researchers must be stimulated to make their research visible both within and beyond art colleges by participating in viewings and exhibitions, publishing articles, giving lectures, and so on. This encourages other colleagues to reflect on the research components within their own practice.

Slow strategy wins

Sint-Lukas Brussels² has deliberately chosen the individual approach of the artist/researcher. Artistic research projects originate as a result of many formal and informal conversations between the college's research coordinators and its professors, always taking their artistic practice as a starting point. Research coordinators know the members of their research group, and are

thus ideally placed to direct, provoke, and even incite members of the research group to cooperate.

At the current stage, Sint-Lukas Brussels wants to provide its researchers with the freedom to experiment with different research formats, methods, output forms, and so on, thereby hoping to learn as much as possible in this process.

Promoting research at Sint-Lukas Brussels serves two aims: first, to contribute to developing the art practice of its artists/researchers; and secondly, to embed art education in research.

In the context of academization, this is a slow strategy: it takes a lot of time and there are no quick wins. However, it is also a sustainable strategy because those tasked with implementing academization come to realize that it offers many opportunities for developing artistic practice.

In conclusion, while a lot has already been achieved in making change happen, art colleges faced with academization are still in a learning process. They are regularly confronted with divergent problems and questions. For this reason, we need international networks and an ongoing exchange of experience.

1 Accessed on 19/6/1999. For the text, see <http://ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bologna.pdf>

2 University College of Art and Design Sint-Lukas Brussels, see Hogeschool Sint-Lukas Brussel, www.sintlukas.be

Zusammenfassung

Jan Cools: Die Folgen der Akademisierung am Beispiel der Forschung an belgischen Kunsthochschulen

Noch vor wenigen Jahren war das Kerngeschäft der europäischen Kunsthochschulen die Ausbildung. Als Folge der Bologna-Deklaration müssen die Kunsthochschulen akademisch werden. Die Herausforderung besteht vor allem in der Einführung und Entwicklung eines Forschungsumfeldes und einer Forschungskultur.

In seinem Beitrag erläutert Jan Cools die Auswirkungen der sogenannten Akademisierung auf die belgischen Kunsthochschulen und im Besonderen auf die flämische Sint-Lukas University in Brüssel, wo er Forschungsordinator für die bildende und audiovisuelle Kunst ist. Um den neuen akademischen Auftrag nachhaltig zu erfüllen und dennoch individuell anzugehen, hat die Sint-Lukas University Forschungsordinatoren eingestellt, die im Austausch mit den Professoren/Künstlern Projekte anstossen und die interdisziplinäre Zusammenarbeit fördern sollen. Auf diese Weise können die Professoren/Künstler ihre inneren Widerstände gegenüber der Forschung überwinden und aus ihrer eigenen künstlerischen Praxis heraus Forschungsaktivitäten entwickeln, die in die Lehre zurückfließen. Experimentieren mit Forschungsformen und -methoden ist erwünscht. Die Strategie ist als langfristiger Lernprozess angelegt, in welchem internationale Netzwerke und der Erfahrungsaustausch eine wichtige Rolle einnehmen.

A Swedish Perspective on Cinematic Research Projects

by Marianne Persson

Conducting research within the arts is a difficult task in Sweden. The existing research tradition is poor, and there is little experience to refer to or compare with. As a senior lecturer at an arts university, moreover with a specialisation in film production, a field lacking artistic prestige and sometimes considered unnecessary, I am situated in the midst of an academic subject where art, creation, and commerce intersect. It is thus very important that coursework focuses on producing the work conceived in the creative departments of scriptwriting and directing.

To document, not reinvent

Until recently, the world of artistic creation had difficulties to be taken seriously by research institutions and to obtain funding for basic research projects, due to fierce competition from the more trained scientific fields. The problem for artistic projects is not only their struggle for academic validity, but also the intense competition for funds. Another difficulty is the dominance of other fields of research, with a different language and attitude, with established research methods, and whose findings and results attract greater interest from funding bodies. Moreover, many more experts are already involved in assessing the quality of the academic level of these fields.

The first step is to make teachers and professors teaching film and the performing arts to understand that their duty is to document, analyse, and develop their art and its progress at this point in time. Neither established nor new art schools have developed the teaching knowledge and skills that could be conveyed to new staff and students. Failing research and scientific investigation, standards decline and subjects need to be reinvented by each generation.

In the last few years, funding bodies and some professions have understood the importance of higher education goals, which must also be fulfilled in the endeavour to attain advanced levels of knowledge. Swedish arts universities comprise as many as seven separate schools: dance, music, opera, film and theatre, acting, art and design, fine arts. They have started to apply for research funds from *Vetenskapsrådet* (Swedish Research Council) where all other academic and scientific institutions apply for their research projects. Established traditions and knowledge are scarce in our seven streams of art education. Research projects must therefore obtain proof of competence to be able to apply for further projects. Research is a continuous process and not just a single step or leap of faith. The diversity of the arts places significant responsibility on the experts assessing these specialised applications. One structural weakness of a small country is that the specialists are all the same; consequently, they sit on too many boards and establish common, fixed standards of taste. Such a situation should encourage more international collaboration on both projects and juries, and also afford a wider range of experiences to researchers and results.

Mixing the arts

The future of our school (*Dramatiska Institutet*) is about to change, due to a merger with the acting school (*Teaterhögskolan*). Our student roll will increase from about 150 students to about 230, with 150 Bachelor's and 80 Master's students.

One of the main purposes of this new structure, apart from all other benefits of mixing the arts, is described as follows in a paper co-authored by the deans of the two schools involved in the merger:

«Firm grip on artistic research – A new arts university obtains a greater critical mass to develop both researcher training and work at an advanced level. The overall dispositions in the scientific area will be stronger than today and will lead to more collaborations within education and research, also within an international perspective.»¹

Further down, the deans' statement also draws attention to the perceived pedagogic merits of the merger: it will enhance flexi-

bility between programmes, broaden professional knowledge, and encourage new combinations. Consequently, the pressure lies on teaching staff in the first instance, who need to develop new approaches to teaching and receive training in new subjects. Specialisations will also change as a result of the merger.

Every academic year, 80 Master's students will be encouraged to study for Master's degrees in new subjects, so the pool for recruiting scientists will be growing. All this will take time and not only students but also teachers and professors will have to change.

Silent knowledge

Based on a method used to develop so-called silent knowledge, my own research at a higher level has amounted to a pedagogic reflection on art education. *Silent knowledge* is knowledge based on personal experience that is subsequently condensed into a generalisation of human experience and analysed within a theoretical context. In brief, it is an expression used for what we know practically and deeply but cannot always explain in theoretical terms to someone who does not know. *Silent Knowledge theories* were developed by Ingela Josefson,² formerly dean at Södertörn University in Sweden, in the 1980s as a theory closely connected with Artificial Intelligence studies.

My pedagogic reflection focused on my own dilemma as a teacher. It presented me with a serious conflict, which I vividly remember struggling with to understand and resolve, since it challenged my knowledge so fundamentally. It forced me to return to my situation as a professional and becoming a teacher, as well as all the positioning between theories and practical uses that I was choosing for my teaching programme. While those were difficult times, since I was exposed to many unknowns, they offered me an excellent opportunity for critical reflection on my own work, as both producer and teacher. My reflections compared my ambitions as a teacher with those as a filmmaker. In any event, all this work was a start and I understood the importance of reflection, analysis, and renewal of a teaching method. As an individual, I could feel that I had found some tools to contend with the anxieties involved in teaching and with methods for placing the responsibility for learning on students. This was a relief but also a new way of seeing things.

I firmly believe in reflective work based on one's own efforts, whether in writing or orally. Written statements and records tend to remain and also be kept for later reading as reminders of changing times. Film education focuses so much on students' own productions that critical reflection is usually quite shallow because the lessons learned from making a film take time to become apparent. I would therefore advocate all disciplines at film school to undertake more in-depth writing projects. I also know that our recruiting systems are based on practical knowledge, but theory and theorising must now return as the practical uses are easy to learn.

As a final remark, I would like to quote a friend based at a Technical University: only research counts nowadays, basic training is self-evident, and the development of a university and its place amid fierce competition depends on its research results.

Competition is everywhere and we all want to know best.

1 My translation from Swedish.

2 Her key study is *Läkarens yrkeskunnande*, Lund 1998 .

Zusammenfassung

Marianne Persson: Filmforschung aus schwedischer Sicht

Marianne Persson, Professorin für Filmproduktion am Dramatiska Institutet in Stockholm, setzt sich in ihrem Beitrag zunächst mit den aktuellen Herausforderungen an die künstlerische Forschung in Schweden auseinander, die im Schatten der traditions- und prestigereichen, wissenschaftlichen Forschung steht. Im Weiteren geht sie auf die Situation am Dramatiska Institutet ein, wo sich nach einer Fusion im Hochschulbereich von Film, Radio, TV mit dem Theater neue Möglichkeiten im Bereich interdisziplinärer Lehre und Forschung eröffnen.

Ein erster Schritt zur Erfüllung des Forschungsauftrages besteht für die Autorin darin, Professoren, Dozierende und Studierende dazu zu bringen, ihre Praxis so zu dokumentieren, dass sie auch weiter entwickelt und vermittelt werden kann. Anhand ihrer eigenen Forschung zeigt sie zudem, wie wichtig im Alltag neben der eigenen Praxis deren vertiefte theoretische Reflexion in schriftlicher und damit allgemein zugänglicher und überlieferbarer Form ist. Die kritische Analyse und Selbstreflexion ihres Dilemmas zwischen Theorie und Praxis, als Filmproduzentin und Dozentin, die auf den Theorien des Silent Knowledge basiert (vgl. Ingela Josefson: Läkarens yrkeskunskande, Lund 1998) und im Wesentlichen aus der Reflexion und Nutzbarmachung einer persönlichen Erfahrung für die Allgemeinheit besteht, versteht sie als Beitrag zur Weiterentwicklung der Pädagogik an Kunsthochschulen.

Im Kapitel *Streiflichter* werden Projekte aus dem Themenbereich Forschung und Film vorgestellt. Die inhaltlichen Interessen und der Formate könnten unterschiedlicher nicht sein: Luc Schaedler beschreibt den doppelten Zugang im Rahmen des Dissertationsprojektes *Angry Monk* mittels Film und traditioneller Recherche, wie man sie im Kontext akademischer Forschung kennt. «Oral history» wird in *Cinémémoire.ch* zu einer «visual history», indem der Schweizer Film der 1960er und 1970er Jahre nicht nur Thema der Recherche ist, sondern die Interviews von Thomas Schärer mit Zeitzeugen auch Filmmaterial generieren, das filmkünstlerischen Ansprüchen genügen soll. Ganz anders funktioniert der Dokumentarfilm von Kerstin Stutterheim über die Kunst von Ilya Kabakov: Forschung als Recherche über ein künstlerisches Werk ist die Voraussetzung zum Entwickeln von Darstellungsformen, welche die Inhalte dieser Kunst zu verbildlichen vermögen. Das Projekt *AFRESA* schliesslich zeigt mit der Entwicklung eines automatischen Filmrestaurierungs- und Erfassungssystems ein praxisorientiertes Forschen, das sowohl der Filmgeschichte nützt als auch kommerziell Sinn macht.

Mit diesen sehr unterschiedlichen Ansätzen der einzelnen Projekte wird deutlich, welches Feld sich hier dies- und jenseits von diskursbasierter Forschung und im transdisziplinären Austausch für den Bereich des Films auftut.

Über die Wissenschaftlichkeit von Dokumentarfilmen

von Luc Schaedler

Projekt: Angry Monk – Reflections on Tibet

Hochschule: Universität Zürich

Leitung: Luc Schaedler, Völkerkundemuseum Universität Zürich

Partner: Yangdon Dhondup, angry monk productions gmbh

Förderung: Reiser-Siemsens Stiftung, Steo Stiftung (Forschungsförderung); Bundesamt für Kultur, Zürcher Filmstiftung, Suissimage, SF DRS, Volkart Stiftung, Familie Vontobel Stiftung, Fachstelle Filme für eine Welt, Kath. und Ref. Landeskirchen, Schweizerische Tibetstiftung (Filmförderung)

Realisation: 1999–2007

Ergebnis/Präsentation: Dokumentarfilm *Angry Monk* (CH 2005, 97 Min.) mit schriftlichem Zusatztext: *Angry Monk: Literary, Historical, and Oral Sources for a Documentary Film* (CH 2007, 600 Seiten)

Web: <http://www.angrymonkthefilm.ch>

Dem Begriff der Ästhetik bin ich in meiner Ausbildungszeit zwei Mal auf unorthodoxe Weise begegnet. 1982 haben wir im Geschichtsunterricht an der Mittelschule *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss gelesen.¹ In seiner schonungslosen Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus begreift der Autor die Ästhetik als eine Form des Widerstandes. Nicht nur die Kategorie des Schönen soll die Ästhetik beinhalten, sondern vielmehr die Eigenschaften, die eine Veränderung und eine Erneuerung der gesellschaftlichen Verhältnisse hervorrufen. Die zweite Begegnung erfolgte fast zehn Jahre später, in einem Seminar über Visuelle Anthropologie an der Universität Zürich, während der Lektüre des Buches *Kunst der Genauigkeit*. Der Au-

tor, Michael Oppitz, definiert darin die Wissenschaft oder vielmehr das wissenschaftliche Arbeiten, als eine Praxis der Ästhetik: «Genauigkeit produziert eine eigene Art des Schönen. Deshalb ist die Genauigkeit, wie ich sie für die Ethnographie, ob visuell oder verbal, fordere, eine Praxis der Kunst.»²

Die Verbindung von Ästhetik (Kunst) mit Widerstand und *Wissenschaft* war für mich überraschend und prägend. Es ist deshalb kein Zufall, dass ich wenige Jahre später gerade bei Michael Oppitz mein Lizentiat und meine Doktorarbeit in Visueller Anthropologie als Dokumentarfilme einreichen durfte. Es handelt sich bei beiden Filmen um wissenschaftliche Arbeiten mit einem politischen Hintergrund in «künstlerischer» Form: *Made in Hong Kong* (1997, 75 Min.) und *Angry Monk* (2005, 97 Min.). Beide Arbeiten wurden von einem schriftlichen Zusatztext begleitet. Im Folgenden versuche ich aufzuzeigen, inwiefern das wissenschaftliche und das künstlerische Arbeiten eine Partnerschaft eingehen können und welche Problemfelder, aber auch Möglichkeiten, daraus entstehen.

Getrennte Finanzierung, Auswertung und Rezeption

Sowohl in seiner Finanzierung als auch in seiner Auswertung und Rezeption handelt es sich bei *Angry Monk* um einen Bastard, eine ungeliebte Strassenmischung sozusagen. Ich benutze bewusst diese negative Bezeichnung statt dem neutraleren und wissenschaftlicheren Hybrid, weil es sich bei der Verbindung von Kunst und Wissenschaft nach wie vor um ein Tabu handelt, das sich nur langsam auflöst. Während die Rechercharbeit zu *Angry Monk* zur Hauptsache mit Doktoratsstipendien finanziert war (1999–2002), habe ich die Produktion des Filmes ausschliesslich mit Kulturförderungsgeldern finanziert (2002/05). Die Auswertung des fertigen Filmes an Festivals, im Kino und Fernsehen sowie auf DVD erfolgte in erster Linie auf kultureller und auch kommerzieller Ebene (2005/06). Der Zweitauswertung im wissenschaftlichen Bereich habe ich mich erst später gewidmet. Diese hat vor allem in Form von Seminaren und Vorträgen an verschiedenen Universitäten stattgefunden, jeweils zusammen mit der Filmvorführung von *Angry Monk* (2007/09). Auch die Rezeption meines Filmes in den Medien erfolgte im Wesentlichen getrennt nach Kunst und Wissenschaft. Erst mit der Auswertung im universitären Bereich sind auch die Artikel in wissenschaftlichen Jour-

nals erschienen, und zwar in den Gebieten der Tibetologie und Visuellen Anthropologie.

Formen des visuellen Arbeitens

Für das visuelle Arbeiten in der Wissenschaft sehe ich vor allem drei mögliche Formen:

- *Visueller Text* – das Schriftliche als Ergänzung und Reflexion,
- *Schriftlicher Text* – das Visuelle als Illustration oder Thema der Arbeit,
- *Prozessorientiertes Arbeiten* – die experimentelle Konfrontation von Bild und Wort (z. B. Performance, interaktive Ausstellung).

Ich selber hatte mich, in Absprache mit Michael Oppitz, für die erste Option entschieden. Der Film *Angry Monk* machte den Hauptteil meiner Doktorarbeit aus und wurde als solcher in der Begutachtung auch entsprechend gewürdigt. Beim Bonusmaterial auf der DVD handelt es sich um eine Erweiterung meiner visuellen Arbeit, um verschiedene Sprachversionen und zusätzliche Filmszenen, während der schriftliche Teil zur Hauptsache das Quellenmaterial beinhaltet und dieses kontextualisiert mit transkribierten Interviews, Übersetzungen, der Reflexion der Arbeitsweise, der Bibliografie etc.

Die Frage ist nun, was denn die Wissenschaftlichkeit eines visuellen Textes ausmacht, der von einem schriftlichen Teil begleitet wird. Zum einen muss sowohl der Film als auch der schriftliche Teil in einen wissenschaftlichen Diskurs eingebettet sein. In meiner Doktorarbeit geht es dabei vor allem um zwei Bereiche, die eng miteinander verbunden sind: Einerseits handelt es sich um die Aufarbeitung der jüngeren tibetischen Geschichte und andererseits um die Diskussion der Wahrnehmung Tibets im Westen. Beide Bereiche sind wichtige Forschungsgebiete geworden, insbesondere auch deshalb, weil sie durch die Arbeiten von tibetischen Autorinnen und Historikern eine ganz neue (und oft kritischere) Sichtweise erfahren haben. Zentral für die Wissenschaftlichkeit eines Textes scheint mir ausserdem die Transparenz der Arbeitsweise und Methodik. Dieser Frage trage ich im Film selber keine Rechnung, hingegen im Bonusmaterial auf der DVD und noch ausführlicher im schriftlichen Teil meiner Arbeit. Und zu guter Letzt muss eine wissenschaftliche Arbeit den Zugang zu den Quellen und deren Über-

prüfbarkeit gewährleisten. In meinem Fall geschieht dies vor allem im schriftlichen Teil und nur marginal im Abspann des Filmes.

Realitäten zur Bestimmung von Wissenschaftlichkeit

Für die Analyse von Dokumentarfilmen hat die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger in ihrem Buch *Die Wirklichkeit des Films* fünf Realitäten unterschieden.³ Ihre Aufteilung scheint mir in Bezug auf die Wissenschaftlichkeit von visuellen Texten sehr nützlich zu sein. Unter der «nichtfilmischen Realität» versteht sie das Reservoir abbildbarer Realität, aus dem Filmemacherinnen und -macher ihre Ideen schöpfen. Zu diesem Feld gehört auch der wissenschaftliche Diskurs, den ich weiter oben erläutert habe. Mit der «vorfilmischen Realität» meint sie das gedrehte Filmmaterial, also diejenige Auswahl der Realität, für die sich der Filmautor und die Kamera entschieden haben. Der Frage, welche Bilder (in Tibet) ich bewusst ausgewählt habe, widme ich mich ausführlich auf der DVD und im schriftlichen Text. Mit der «Realität Film» spricht Hohenberger den produktiven Apparat eines Filmes an. Für meine Doktorarbeit war hier vor allem relevant, inwiefern ich durch die herkömmlichen Produktionsprozesse beeinflusst wurde. Musste ich irgendwelche künstlerischen oder inhaltlichen Zugeständnisse machen, weil der Film vom Fernsehen koproduziert wurde? Fühlte ich mich zu Konzessionen gezwungen, weil der Film später als wissenschaftliche Arbeit von der Universität Zürich akzeptiert werden musste? Auf diese Fragen gehe ich im schriftlichen Teil nur knapp ein. Als «filmische Realität» bezeichnet Hohenberger den fertigen Film, der später zur Aufführung kommen wird. Die nachfolgende Auswertung und Rezeption des Filmes bezeichnet sie als die «nachfilmische Realität», die ihrerseits wieder Teil der «nichtfilmischen Realität» wird. Dabei handelt es sich meiner Ansicht nach aber weniger um einen Kreislauf als vielmehr um eine Spirale, welche den wissenschaftlichen (und gesellschaftlichen) Diskurs kontinuierlich bereichert. Gerade die Rezeption und die Einbettung in einen erweiterten Diskurs macht die Wissenschaftlichkeit eines visuellen oder schriftlichen Produktes aus, wie ich abschliessend am Beispiel meines eigenen Filmes illustrieren möchte.

Rezeption als Teil der Wissenschaftlichkeit

In ihrer Filmkritik im renommierten Journal *History and Anthropology* bedauert Anna Grimshaw, dass die Reflexion der Me-

thodik und Datenerhebung in *Angry Monk* selber fehle.⁴ Durch diese wäre der Film für die Theorienbildung in der Visuellen Anthropologie aufgewertet worden und hätte den schriftlichen Zusatztext teilweise überflüssig gemacht. Im Feld der Tibetologie kritisiert Charlene E. Makley im Magazin *Visual Anthropology*, dass ich den buddhistischen Kontext zu einem grossen Teil ausblende und meine Hauptfigur nur im sozialen und politischen Umfeld diskutiere.⁵ Gerade weil der Protagonist auch ein buddhistischer Gelehrter gewesen sei, hätte die Diskussion des religiösen Kontextes ein Teil des Diskurses um die Bedeutung des Buddhismus in der tibetischen Geschichte werden können. Beide Einwände haben in ihrer jeweiligen Perspektive ihre Berechtigung. Nur habe ich nicht den Film machen wollen, den die beiden Kritikerinnen vorschlagen. Der Interessenkonflikt zeigt für mich aber deutlich auf, wie künstlerische und wissenschaftliche Produkte ein Eigenleben entwickeln können, das weit über sie hinausgeht und sie in den meisten Fällen auch überlebt.

- 1 Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M. 1975.
- 2 Michael Oppitz: *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie*, München 1989, S. 1–36.
- 3 Eva Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim, Zürich, New York 1988.
- 4 Anna Grimshaw: «Review: Angry Monk», in: *History and Anthropology* Vol. 19, No. 1 (March 2008), S. 83–89.
- 5 Charlene E. Makley: «Angry Monk», in: *Visual Anthropology* 21 (2008), S. 440–445.

Anschaulichkeit und Reflexion in «Echtzeit»

von Thomas Schärer

Projekt: Cinémémoire.ch, eine Oral History des Schweizer Films
Hochschule: ZHdK, ipf, und Netzwerk Cinema CH
Leitung: Thomas Schärer, Fachrichtung Film
Partner: Cinémathèque suisse, Solothurner Filmtage
Förderung: DORE/Schweizerischer Nationalfonds (SNF)
Realisation: 2007–2009
Ergebnis/Präsentation: Eine Publikation mit DVD erscheint voraussichtlich im Januar 2011
Web: <http://ipf.zhdk.ch/deutsch/forschung>

Die bisherige Filmgeschichtsschreibung befasste sich bis in die jüngste Zeit bevorzugt mit Langspielfilmen und Regiepersönlichkeiten. Andere Bereiche blieben nicht zuletzt wegen fehlender Quellen vernachlässigt. *Cinémémoire.ch, eine Oral History des Schweizer Films* versucht durch erinnerte Filmpraxis der 1960er und 1970er Jahre und ihrer audiovisuellen Aufzeichnung das Feld «Kino» als historischen Untersuchungsgegenstand auszuweiten und neue Quellen zu erschliessen. Konkrete Alltagserfahrungen sollen Aufschluss über Wechselwirkungen zwischen Akteuren verschiedener Sparten (u. a. Kinofilm, Auftragsfilm und Fernsehen) und ihren Tätigkeiten (u. a. Technik, Produktion, Schauspiel) in den verschiedenen Sprachgebieten der Schweiz liefern. Von dieser Breite erhoffen wir uns, Zusammenhänge besser zu erkennen und Quellenlücken zu schliessen – die wenigsten Filmtechniker hinterlassen beispielsweise schriftliche Aufzeichnungen über ihre Arbeit.

Recherche, Vergleich, Reflexion

Im herkömmlichen Verständnis geschieht kulturwissenschaftliche Forschung vor allem bei der Auswertung, der Gegen-

überstellung und Interpretation von Quellen, in unserem Fall also von Interviews. Auf das vorliegende Projekt bezogen lassen sich, im Einklang mit dem klassischen Forschungsbegriff, drei Kategorien unterscheiden:

- *Recherche*: Wir versuchen, so viel wie möglich über unsere Interviewpartner und ihr Umfeld in Erfahrung zu bringen, bevor wir das Interview aufzeichnen. Dazu gehört, dass wir uns möglichst alle Filme der Untersuchungsperiode anschauen, an denen die ausgewählten Zeitzeugen mitgearbeitet haben. Zudem erfragen wir uns in Vorgesprächen biografische Eckdaten und beschaffen uns erläuternde Fotografien, Geräte oder Dokumente.
- *Vergleichbarkeit*: Wir interviewen unsere Gesprächspartner wenn immer möglich bei ihnen zuhause, allenfalls an ihrem (früheren) Arbeitsplatz. Ein Haus, eine Wohnung vermittelt sehr viel Information zur Persönlichkeit, zum Selbstverständnis, aber auch zur materiellen Situation einer porträtierten Person.
- *Reflexionsgrad*: Das Denken der Befragten, so unsere Erfahrung, wird stärker angeregt, wenn die rein faktischen Belange bereits vor dem Gespräch recherchiert wurden, der Interviewer neugierig und offen ist und kein Frageraster abhakt. Zur selbstreflexiven, selbstkritischen Haltung des Interviewers gehört, dass er seine Gesprächsführung im Verlauf des Projektes immer wieder hinterfragt und gegebenenfalls auch modifiziert.

Film als Forschung?

Er ist schwierig zu fassen, aber er existiert: der genuin filmische Anteil in der filmhistorischen Exploration. Das gefilmte Gespräch besitzt ein Potenzial der Anschaulichkeit und der Reflexion in «Echtzeit», das ein mündlich geführtes oder auf einem Tonträger festgehaltenes Gespräch kaum erreicht. Das (bewegte) Bild kann Beförderer oder gar Auslöser von Reflexionen und Erkenntnissen der Beteiligten (Interviewer, Interviewte aber vor allem der Zuschauenden) sein wie folgende Erfahrungen zeigen:

a) Anschaulichkeit

Die physische Präsenz des Gesprächspartners, seine Haltung, die Kleidung, Gestik und Mimik sowie sein Umfeld charakterisie-

ren einen Menschen effektiver als jede Beschreibung, noch bevor er zu sprechen beginnt. Das Bildkonzept sieht vor, dass die Gesichter durch eine leicht stärkere Beleuchtung vom Raum abgehoben werden. Damit die Interviewpartner nicht nur als «Talking Heads», sondern auch in ihrer Körperlichkeit und in ihrem Umfeld fassbar werden, betreten sie nach Möglichkeit am Anfang des Gesprächs den Raum wie eine Bühne und nehmen dann den für das Interview vorgesehenen Platz ein.

b) Werkzeuge, Materialien

Die Herstellung eines Films war und ist ein Handwerk, das über eine sehr physische Komponente verfügt. Das Schneiden von Filmen am Schneidetisch ist etwas anderes als am Laptop. Diese Unterschiede kann das gefilmte Interview darstellen und reflektieren, etwa wenn der 72jährige Cutter Georg Janett am Schneidetisch einen Schnitt ausführt – eine für heutige Begriffe umständliche, zeitraubende Arbeit – und dabei erzählt, dass die Hände früher «mitdachten» bei der Arbeit und das beständige Hin- und Herspulen von Filmmaterial im Gegensatz zum «Klick» auf dem Bildschirm den Sinn für die Proportionen und die Gesamtarchitektur eines Filmes stärkte. Solche Momente belegen, dass Anschaulichkeit bereits während des Interviews in Reflexion und Analyse übergehen kann. Im Idealfall nimmt das Gespräch einen reflexiven Werkstattcharakter an. Konkrete Materialien eignen sich dabei gut als Ausgangspunkt.

c) Close Reading

Eine Auseinandersetzung mit einem Text, einem Gegenstand, einer Filmsequenz oder einer Fotografie hilft den Befragten, ihre Erinnerung überhaupt oder lebendiger und tief gehender abzurufen als beim Ansprechen eines abstrakten Themas. Auslöser kann beispielsweise eine Filmsequenz sein, die dem Interviewpartner vorgespielt wird. So können formale Aspekte zur Sprache kommen, die sonst als Details übergangen oder von den Interviewpartnern als zu unwichtig erachtet würden. Die filmische Aufzeichnung der Reaktion auf eine Sequenz ermöglicht neben den faktischen Aussagen beispielsweise Rückschlüsse auf rhythmische Sensibilitäten. Regisseur Markus Imhoof etwa reagiert auf eine dynamisch geschnittene Sequenz aus seinem Film *Ormenis* mit emphatischen Arm- und Oberkörperbewegungen und lässt

uns als Zuschauer ein Stück weit an seinem schöpferischen und körperlichen Impetus teilhaben.

Schlussbemerkung

Man könnte einwenden, dass die meisten genannten Punkte auch Interviews in sorgfältig recherchierten und gestalteten Dokumentarfilmen auszeichnen. Unzählige Filme, die vielleicht erstmals ein Thema durchdringen und bisher unerschlossene Quellen und Zeitzeugen befragen, weisen einen Forschungsaspekt auf. Die Besonderheit unseres Projektes liegt in der breiten, lebensgeschichtlichen Anlage der Interviews. Sie werden nicht auf einen Aspekt hin fokussiert, sondern decken einen wesentlichen Teil der Berufserfahrung der Befragten ab. Die Herausforderung liegt darin, aus dieser Vielfältigkeit und Breite des Materials gewisse Themen zu synthetisieren und die individuelle Erfahrung übergreifend auszuwerten und verdichtet darzustellen.

Energie, Inszenierung, Spontaneität und Esprit, die idealerweise in diesen neu geschaffenen Quellen stecken, unterscheidet diese von anderen, weniger gezielt für die Überlieferung geschaffenen Aufzeichnungen. Darin kann der künstlerische Anteil dieser Forschung gesehen werden.

Künstlerische Forschung oder Dokumentarfilm?

von Kerstin Stutterheim

Projekt: Fliegen und Engel. Ilya & Emilia Kabakov und die Kunst der ›totalen‹ Installation
Hochschule: HFF Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg, Institut für künstlerische Forschung
Leitung/Regie: Kerstin Stutterheim, Niels Bolbrinker
Partner/Produktion: Filmtank GmbH, Hamburg
Förderung: Kulturelle Filmförderung des Bundes, Deutschland
Realisation: 2007–2009
Ergebnis/Präsentation: Dokumentarfilm *Fliegen und Engel* (DE 2009, 93 Min.), Erstaufführung: Doku.Arts, International Festival for Films on Art, Amsterdam 2009
Web: <http://www.kerstinstutterheim.de/film>

Forschung auf dem Gebiet des Filmes ist bisher überwiegend von Film- und Medienwissenschaftlern als analytisch-interpretatorische Leistung in Kombination mit empirischer Forschung erbracht worden. In einem der künstlerischen Forschung zuzurechnenden Film müssen die Thesen, Argumente und auch Antworten auf die Erkenntnisfrage filmisch überzeugend, gleichzeitig verständlich und nachvollziehbar gemacht werden. Zudem sollte die filmische Erforschung eines bestimmten Aspektes der Wirklichkeit mit einer künstlerischen Idee gekoppelt sein.

Im vorliegenden Text möchte ich anhand meines jüngsten Filmprojektes *Fliegen und Engel* über das russische Künstlerpaar Ilya und Emilia Kabakov und dessen Arbeiten aufzeigen, inwieweit Kreativität und Forschung unter gewissen Voraussetzungen in einem Dokumentarfilm zusammenfinden können.

Die präzise Herangehensweise

Das Besondere an *Fliegen und Engel* war, dass die Vorbereitung der Dreharbeiten nicht nur eine intensive Recherche erforderte, um mit dem fertigen Film auch vor den Spezialisten im Publikum zu bestehen, sondern dass ich, um dieses Filmprojekt überhaupt erst beginnen zu können, den Protagonisten Ilya und Emilia Kabakov nachweisen musste, dass ich kunstwissenschaftlich auf der Höhe des Wissens um die Gegenwartskunst und speziell ihrer Arbeiten bin. Ich führte Vorgespräche mit relevanten Kunstwissenschaftlern und Kuratoren, recherchierte zu Sammlungen und Sammlern. Darauf aufbauend musste ein künstlerisches Konzept entwickelt werden, um dieses Wissen auch visuell umzusetzen.

Eine weitere Herausforderung bestand darin, eine für den 90-minütigen Film gleichermaßen repräsentative wie realisierbare und dramaturgisch zu einer Einheit verknüpfbare Auswahl aus Kabakovs Werk zu treffen, die sowohl das Künstlerpaar als auch einen Redakteur und Gremien der Filmförderung davon überzeugen würde, dass mit *Fliegen und Engel* ein ansprechender, inhaltlich korrekter und das Publikum intelligent unterhaltender Dokumentarfilm entsteht. Darüber hinaus stellte sich die Frage, wie man das Künstlerpaar Ilya und Emilia Kabakov so porträtieren kann, dass ihre Privatsphäre nicht verletzt wird. Die biografischen Aspekte sollten dabei so organisch wie möglich mit den Hauptwerken verbunden bleiben. Und schliesslich wollten wir, der Kameramann Niels Bolbrinker und ich, die künstlerische Methode von Ilya Kabakov in eine dem Dokumentarfilm adäquate filmische Variante übersetzen und auch seine Hauptthemen beibehalten.

Das Motiv der Gemeinschaftsküche

Da mir bewusst war, dass nur wenige Zuschauer die Lebenswelten kennen, die Ilya Kabakov zitiert, ging es bei der Realisierung des Filmes auch darum, seine Arbeiten in eine Relation zu den thematisierten Umständen zu setzen, die er künstlerisch überhöht. Gemeinsam mit Niels Bolbrinker konzentrierten wir uns auf Motive und Bilder, die das Wissen um Kabakovs Biografie, seine Konzeptkunst und die in den Hauptwerken enthaltenen Referenzen visualisierten. Dies möchte ich am Beispiel der Sequenz zur *Gemeinschaftsküche* darstellen.

Die *Gemeinschaftsküche* ist der zentrale Ort der *kommunalen Wohnung*, die wiederum ein zentrales Motiv im Œuvre Kabakovs darstellt. Es gibt drei Installationen, die diese Gemeinschaftsküche zum Thema haben. Eine befindet sich im Musée Maillol in Paris¹, die andere im Museum ART4.ru in Moskau, und sie war ein Bestandteil des *Lesesaals*, der 1996 in den Deichtorhallen in Hamburg ausgestellt wurde. Die Kommunalwohnung ist für Kabakov «eine gute Metapher für das sowjetische Leben», die er wie folgt begründet:

«[...] weil in ihr zu leben unmöglich ist, anders zu leben jedoch ebenso, denn aus einer Kommunalwohnung ausziehen ist praktisch ausgeschlossen. Diese Kombination – so kann man nicht leben, doch anders kann man auch nicht leben – trifft die sowjetische Situation als ganze. [...] Ich denke, einem westlichen Menschen ist es einfach unbegreiflich, wie man sich zu einer derartigen Quälerei wie dem fast ausnahmslosen Leben in Kommunalwohnungen verdammen kann – als ich im Westen meine Installation zu diesem Thema machte, habe ich mich davon überzeugt. Dass alle in derselben Küche kochen, dieselbe Toilette benutzen [...]. Das geht einem nicht aus dem Kopf.»²

Die Küche ist demnach nicht nur ein Platz zum Kochen, sondern auch der Ort, an dem sich alle treffen, «Entscheidungen getroffen werden, die alle Bewohner angehen, sie ist der Ort, an dem sich die Begegnungen mit den Vertretern der Macht abspielen und ausserdem die Zwistigkeiten, Schlägereien und Geständnisse»³.

Für *Fliegen und Engel* haben wir die Sequenz zur Gemeinschaftsküche dreiteilig aufgebaut. Die erste Szene ist in Kabakovs Atelier gedreht. Hier wird eine Tafel, wie sie auch in der «Küche» im Musée Maillol hängt, repariert. Kabakov erläutert sein Motiv und gibt damit eine Einstimmung in das Thema und in den poetischen Ton der Installation. Dann zeigen wir Bilder einer authentischen Gemeinschaftsküche. In Wirklichkeit sind es zwei Küchen, die wir zu einer montiert haben.

Um geeignete Räume mit einem Bezug zur Kabakovschen Installation zu finden, haben die Aufnahmeleiterin und ich lange gesucht. In Moskau sind in den Jahren nach 1989 viele Häuser pri-

vatisiert worden. Es existieren daher nur noch wenige Wohnungen mit diesem bestimmten Stil der Wandgestaltung aus der früheren Sowjetunion und mit Küchen, in welchen mehr als ein Herd steht und jede Mieterpartei ihr eigenes Geschirr deponiert hat.

Zum Glück begann, gerade als wir drehten, ein tatsächliches Hin und Her. Mehrere Frauen kochten. Lebensmittel, Geschirr und Töpfe wurden in die Küche hinein und wieder hinaus in die jeweiligen Zimmer getragen. Eine junge Mutter kam mit ihrem kleinen Kind nach Hause, und am Ende des Flurs ging jemand auf die Gemeinschaftstoilette. So konnten wir einen Eindruck vom realen Leben einer kommunalen Wohnung einfangen.

Diese Bilder, die zeigen, wie der Raum genutzt wird und die Einrichtung gebaut ist, führen dann in die Installation: Durch die Tür in der Mitte des Bildes treten Ilya und Emilia Kabakov ein und im Dialog entfaltet sich die Intention, die zu dieser speziellen Form der Transformation der Wirklichkeit in die Installation geführt hat.

In dieser Sequenz, und durch die Organisation des Materials, kann das Publikum die Überlegungen Kabakovs mit Bildern aus dem realen Leben und mit der künstlerischen Umsetzung seines Werks in Beziehung setzen und wird so am Erkenntnisprozess beteiligt. Diese Art der Umsetzung führt nicht zu einer Verkürzung oder Uminterpretation der Intentionen des Künstlers, sondern ist die Transformation einer kunstwissenschaftlich-ästhetischen Auseinandersetzung in eine filmische Darstellung. Die Sequenz ist das Resultat der zunächst wissenschaftlichen Erschliessung des Werkes in seinem Kontext, die dann in eine ästhetisch begründete filmische Umsetzung eingeflossen ist. Ähnlich wurde mit weiteren, ausgewählten Werken und Auszügen aus der Biografie Ilya Kabakovs und seiner Frau Emilia verfahren. Insgesamt stellt dieser Film eine filmisch-kunstwissenschaftliche Arbeit über die spezielle Kunst der «totalen» Installation dar, die über dreissig Jahre zentral im Schaffen Kabakovs war.

1 Vgl. auch <http://www.museemailol.com>

2 Ilya Kabakov, Boris Groys: *Die Kunst des Fliehens*, München, Wien 1991, S. 85–86.

3 Ebda., S. 86.

Analoge Filme digital zugänglich machen

von Peter Fornaro

Projekt: AFRESA – Automatisches Filmrestaurierungssystem für Archive

Hochschule: Kooperationsprojekt von *Netzwerk Cinema CH* (Imaging and Media Lab der Universität Basel, Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Fachrichtung Film der ZHdK)

Leitung: Peter Fornaro, Barbara Flückiger

Partner: Cine Media Technologies S.A.

Förderung: KTI (Förderagentur für Innovation des Bundes)

Realisation: 2008–2010

Web: <http://www.afresa.ch>

Im Rahmen des *Netzwerk Cinema CH* ist durch die Vernetzung mehrerer Institutionen, die sich mit der selben Grundthematik beschäftigen, aber dennoch unterschiedliche Fachbereiche abdecken, interdisziplinäre Forschung auf hohem Niveau umsetzbar. Für Filmarchive stellt diese synergetische Vernetzung von Expertenwissen ein grosses Potential zur effektiven Lösung der Probleme dar, die durch den Wandel hin zum digitalen Film entstehen.

Historisches Filmmaterial ist analog, das Kino von morgen digital. Um diese Inkompatibilität in den Griff zu bekommen, ist eine Kombination von historischem, technischem und archivarischem Wissen notwendig, welches durch das *Netzwerk Cinema CH* im Projekt *AFRESA* optimal abgedeckt werden kann.

Das Archivieren von Kinofilmen ist eine herausfordernde Aufgabe. Sowohl staatliche Filmarchive wie auch Archive von Filmproduktionsfirmen, Industrieunternehmen oder privaten Institutionen stehen vor der schwierigen Aufgabe der zweckmässigen Konservierung von Filmen. Die bisherige Strategie im Archivieren

von Filmmaterial liegt im Lagern unter optimalen klimatischen Bedingungen. Wird fotografisches Material kühl, trocken und dunkel aufbewahrt, ist mittelfristig (ungefähr hundert Jahre) nur mit geringen Veränderungen der Qualität des Materials zu rechnen. Unter diesen Bedingungen sind ein Zugriff und eine damit verbundene Nutzung jedoch auch stark erschwert. Hinzu kommt, dass durch die Nutzung das neue Erzeugen von Kratzern und Staub kaum zu vermeiden ist. Aus heutiger Sicht ist es unumgänglich, analoge Archivbestände durch den Einsatz neuer digitaler Technologien zugänglich zu machen. Nur durch die Schaffung von Zugriff auf die archivierten Objekte kann ein kultureller und wirtschaftlicher Mehrwert und daraus sogar ein Gewinn generiert werden. Um diese Zugänglichkeit zu schaffen, ist es unabdingbar, das Material zu digitalisieren und digital aufzubereiten.

In einem klassischen Workflow sind die Kosten für die Digitalisierung und für eine digitale Restaurierung beträchtlich, da für diese Schritte sehr viel zeitraubende Handarbeit einer qualifizierten Fachperson notwendig ist. Handelt es sich um geschädigtes Filmmaterial, das nicht mehr mit einem handelsüblichen Scanner abgetastet werden kann, steigen die Kosten für den Einsatz von Spezialscannern weiter.

Es existiert heute eine grosse Menge von analogen Filmen, die zwar archiviert werden, deren wirtschaftlicher und kultureller Nutzen aber sehr gering ausfällt. Dieser Sachverhalt ist sehr bedauerlich, da auf diese Weise viele Filme brach liegen, deren unmittelbare Rentabilität zwar nicht gegeben ist, deren Erhalt aber zur diversifizierten Kulturpflege gehören sollte und deren Inhalt zumindest teilweise vermarktet werden könnte.

Der weiter voranschreitende Wandel hin zum digitalen Kino macht auch aus einem anderen Grund die Digitalisierung klassischer Archivbestände notwendig: Wenn die klassischen Projektoren aus den Kinosälen verschwunden sind, ist das Abspielen eines analogen Films nicht mehr möglich.

Die Produktidee

Im Rahmen des Projektes *AFRESA* wird ein integriertes System entwickelt, welches die Kosten für den Prozess des Digitalisierens und der digitalen Aufbereitung durch den Einsatz einfacher Hardware und automatischer Software-Werkzeuge massiv senkt. Durch diese signifikante Einsparung wird es möglich, die

Kostenbarriere tief zu halten, so dass für eine Vielzahl der heute archivierten Filme eine ökonomische Aufarbeitung und Verwertung gewährleistet ist. Durch diese Kostensenkung können auch Fördergelder wie z. B. von *Memoriav*, dem Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, effizienter eingesetzt werden.

Das System soll einfach bedienbar sein und kompakt gehalten werden, damit es vor Ort eingesetzt werden kann. Das Konzept des «Verleihs» der Apparatur ermöglicht es, die Kosten und Risiken des Transports von Archivgut gering zu halten. Filme, die sich in einem schlechten Zustand befinden, können so optimal behandelt werden. Die Möglichkeit der Digitalisierung vor Ort besitzt auch eine psychologische Komponente, die nicht zu unterschätzen ist. Das System *AFRESA* kann in vier Hauptelemente eingeteilt werden:

a) Digitalisierung

Der Scanner basiert auf einer Antriebseinheit, einem bildgebenden System (CMOS Kamera) und einer Lichtquelle. Für die Antriebseinheit wird eine bestehende Mechanik von Perfecton eingesetzt. Diese aus dem Audiobereich stammenden Antriebseinheiten sind geeignet, Film in sehr schlechtem Zustand zuverlässig zu transportieren. An diese Antriebseinheit wird eine hochauflösende Industriekamera mit Autofokus angesetzt, welche eine hohe Bildqualität garantiert. Als Lichtquelle werden LEDs verwendet. Diese bieten schmalbandiges Licht hoher Intensität ohne negative Wärmeentwicklung.

b) Bildanalyse und Bildverarbeitung

Durch automatische Softwaretools kann der Film bis zu einem gewissen Grad restauriert werden. Nebst der Beeinträchtigung, die durch die Alterung des Materials verursacht wird (Ausbleichen, Wellung, Schrumpfung, Zersetzung, Delaminierung etc.), zeigt der Film vor allem Abnutzungserscheinungen durch den Gebrauch. Kratzer, Schmutzflecken (Fingerabdrücke), Reparaturstellen nach Filmrissen und Staub sind Spuren, die auf die Nutzung des Materials zurückzuführen sind. Folgende Fehler können automatisch korrigiert werden:

- Automatische Farbkorrektur nach Modelldaten
- Automatische Entfernung von Kratzern und von Staub

- Rekonstruktion des Lichttons
- Automatisches «Inpainting»
- Automatisches «Deflickering»
- Automatische Bildstabilisierung

Damit die spätere Suche nach Inhalten möglich wird, sind Metadaten notwendig. Diese werden mit *AFRESA* automatisch generiert:

- Automatische Schnitterkennung
- Automatische Erzeugung von Metadaten durch Texterkennung

Alle so durchgeführten Prozesse genügen filmhistorischen und konservatorischen Gesichtspunkten. Zudem sind sie reversibel, d.h. es kann jederzeit auf die Rohdaten des Scans zurückgegriffen werden.

c) Datenbank

Um eine grössere Menge digitaler Filme sinnvoll verwalten zu können, ist ein strukturiertes Ablegen der entsprechenden Metainformation in einer Datenbank¹ notwendig. Diese Metainformation erlaubt ein Ordnen der Filme nach unterschiedlichen inhaltlichen oder technischen Kriterien.

d) Sichtungstool

Damit die digitalisierten Filme effektiv genutzt werden können, ist ein einfach zu bedienendes Sichtungstool notwendig. Dieses erlaubt es, die Filmdaten sowie die dazu vorhandene Metainformation anzuzeigen. Eine solche Darstellung der Filmdaten ist für die Erfassung historischer Filme sehr nützlich.

Ein Handbuch zur Vorgehensweise

Damit *AFRESA* erfolgreich eingesetzt werden kann, müssen die Archive gezielt und effizient vorgehen können. Da es aus finanziellen, aber auch logistischen und personellen Gründen kaum möglich sein wird, dass die Archive ihre gesamten Bestände digitalisieren können, wird ihnen ein Handbuch zur Vorgehensweise zur Verfügung gestellt. In dieser Anleitung wird ein gewichtetes Wertesystem aus den Aspekten «Wirtschaftlicher Gewinn», «Kulturelle und historische Bedeutsamkeit» sowie «Zustand des Materials» vorgeschlagen. Dabei soll jeder der relevanten Aspekte

möglichst durch eine transparente Matrix validiert werden,² wobei die einzusetzenden Werte und Gewichtungen noch festgelegt werden müssen. Dies führt zu einer optimalen Auslastung der im Einsatz stehenden Geräte.

- 1 Datenbanken sind nicht in der Lage, Bildinformation direkt zu verwalten. Eine Datenbank kann nur eine vernetzte Sammlung von textbasierter Information beinhalten. Diese textbasierte Information steht im Falle von Archivfilm mit dem zu beschreibenden Objekt in einer inhaltlichen, historischen oder technischen Relation.
- 2 Damit die Beurteilung der vielfältigen Aspekte effektiv und systematisch erfolgen kann, werden die relevanten Aspekte tabellarisch geordnet. Vgl. Karen F. Gracy: *Film Preservation: Competing Definitions of Value, Use, and Practice*, Chicago 2007.

Filmgespräch

Unter dem Titel «Auf zu neuen Ufern – Zusammenarbeit in Forschung und Förderung?» fand zum Abschluss von ZDOK.09 ein Podium statt, das sich mit der Finanzierung von Forschungs- und Filmprojekten auseinandersetzte, Schwächen ortete und Möglichkeiten der Zusammenarbeit auslotete. Das Gespräch wird hier in gekürzter und verdichteter Form wiedergegeben.

An der Schnittstelle von Forschungs- und Filmförderung

Im Gespräch: Luc Schaedler (Ethnologe, Dokumentarfilmer und unabhängiger Produzent), Marianne Daepf (Mitglied der Fachkommission DORE des Schweizerischen Nationalfonds SNF und Expertin der Förderagentur für Innovation des Bundes, KTI), Daniel Waser (Geschäftsleiter der Zürcher Filmstiftung), Lucie Bader Egloff (Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film der ZHdK). Moderation: Gabriela Christen, Stv. Leiterin des Institute for the Performing Arts and Film der ZHdK.

Gabriela Christen: Das Schlusspodium öffnet ein neues Themenfeld, aus dem Wissen heraus, dass Film eine teure Kunst und auch ein teures Forschungsmittel ist. Dass nicht alles zum Besten steht, lässt der Titel des Podiums vermuten. Deshalb zuerst einmal die Frage an alle: Wie schätzen Sie den Status Quo der Zusammenarbeit von Forschungs- und Filmförderung ein?

Marianne Daepf: Die Aufgabe der KTI ist es, Wirtschaftsförderung zu betreiben. Und Film ist ein Teil der Wirtschaft in der Schweiz. Zwischen der eigentlichen Filmförderung und der Forschungsförderung gibt es Abgrenzungen oder Überlagerungen. Wo die Schnittstellen sind, wo im Rahmen einer Filmproduktion neues Wissen generiert wird oder neue Technologien entwickelt werden, müsste man projektbezogen anschauen. Filmprojekte sind a priori sehr grosse Projekte und ich kann mir nicht vorstellen, dass die KTI ein Filmprojekt als Filmprojekt fördert. Dass einzelne Bereiche aus einem gesamten Projekt herausgenommen werden, kann ich mir hingegen sehr wohl vorstellen.

Gabriela Christen: Sie können sich also vorstellen, dass ein Film als Forschungsbeitrag akzeptiert wird?

Marianne Daepf: Ein Film kann ein Forschungsbeitrag sein, wie wir das am Beispiel von *Angry Monk* gesehen haben, wo das

Resultat nicht nur ein Film, sondern auch eine wissenschaftliche Publikation ist. Da ergänzen sich die beiden Fördergefässe, der Nationalfonds¹ auf der einen Seite und die Anwendungspraxis bei der KTI auf der anderen Seite.

Lassen Sie mich noch dies anfügen: Die Förderinitiative DORE beim Nationalfonds ist bis 2012 begrenzt. DORE wurde gegründet, um die Forschungskompetenz an den Fachhochschulen aufzubauen, und soll deshalb auch wieder einen Abschluss finden. Jetzt stellt sich die Frage, wie wir das Fördergefäss in die ordentliche Projektförderung beim Nationalfonds überführen und welcher Teil zukünftig vermehrt von der KTI abgedeckt wird. In den laufenden Diskussionen sind wir leider noch nicht so weit, dass ich heute schon sagen könnte, wie wir das machen werden. Aber wir sind uns bewusst, dass wir gute Lösungen bieten möchten.

Gabriela Christen: Daniel Waser, wie stehen Sie zu Film als Forschung? Was ist der Status Quo?

Daniel Waser: Die Zürcher Filmstiftung fördert seit 2005 die Entwicklung und die Produktion von professionell hergestellten Filmen. Wichtig ist uns für die Beurteilung von Projekten, ob das Projekt ein erkennbares Potenzial fürs Kino hat. In dem Sinne verstehen wir uns nicht primär als Wirtschaftsförderung, sondern als Kulturförderung. Es ist klar, dass Filmemachen eine teure Angelegenheit ist und deshalb unsere Förderung auch einen grossen wirtschaftlichen Effekt hat.

Wir haben in verschiedenen Bereichen immer wieder Abgrenzungsprobleme, nicht weil wir die Projekte nicht spannend fänden, sondern weil wir nicht unbeschränkt Mittel haben, um Projekte zu unterstützen. Wir fördern im Grundsatz weder Forschungsprojekte, noch Videoinstallationen oder ähnliche künstlerische Projekte. Wenn das Projekt jedoch ein erkennbares Potential für die Kinoauswertung hat, haben wir ausnahmsweise auch schon Beiträge gesprochen. Wenn man Forschung mit filmischen Mitteln betreibt, muss man sich einfach bewusst sein, ob das überhaupt zur Filmstiftung und ihrer Tätigkeit passt oder nicht.

Gabriela Christen: Lucie Bader, wie sehen Sie die aktuelle Situation zwischen Film und Forschung?

Lucie Bader Egloff: Ich glaube, diese Verbindung existiert im praxisorientierten Bereich noch nicht wirklich. Das hat damit zu tun, dass wir am Anfang der Forschungstätigkeit stehen. Ph.D.-Pro-

gramme gibt es bei uns noch nicht, sonst würden wir das Modell von Luc Schaedler nachahmen. Wir sind glücklich, dass wir bisher von DORE unterstützt worden sind. Eine Eingabe bei der KTI ist für Filmprojekte kaum möglich, weil es eben die Partizipation der Wirtschaft braucht und somit eine spezifische Art der Forschungsförderung ist, deren Anforderungen wir nicht erfüllen können.

Hinzu kommt, dass uns das Bundesamt für Berufsbildung und Technologie BBT, dem das KTI angehört, Auflagen macht. Seit der Einführung des Bologna-Systems gibt es immer mehr Reglementierungen und Vorgaben, darunter auch die Drittmittel-Akquisition, die für Fachhochschulen, insbesondere im künstlerischen Bereich, eine grosse Herausforderung darstellt. Die künstlerischen Disziplinen haben die Wirtschaft bisher noch kaum dazu ermutigen können, in die Forschung zu investieren. Und heute sind die Leute und Unternehmen auch nicht mehr so schnell bereit, Projekte mitzufinanzieren, deren Erfolg unsicher ist. Aber eben, das ist der Status Quo. Wir müssen verhandeln und Wege suchen.

Gabriela Christen: Luc Schaedler, Sie haben als Regisseur, Produzent und Auswerter Ihres Filmes *Angry Monk* gleichzeitig eine Dissertation und einen Kinofilm machen können. Wie haben Sie das geschafft?

Luc Schaedler: Die Doktoratsstipendien habe ich primär für die Rechercharbeit gekriegt. Die Kommission des Schweizerischen Nationalfonds hat gesagt, sie könne zwar beurteilen, ob die Recherchen ihren Grundsätzen von wissenschaftlicher Förderung entsprechen, Filme seien jedoch nicht ihr Spezialgebiet. Sie begrüsst aber, dass Filme gemacht werden und war bereit, die Recherche mit der Auflage zu kofinanzieren, dass das Projekt irgendwann – das war ein Privileg der Doktoratsstipendien – abgeschlossen wird.

Bei der Zürcher Kulturstiftung oder beim Bundesamt für Kultur habe ich den Film dann als ganz normalen Kinodokumentarfilm eingegeben. Die Bedingung war, dass der Film länger als 75 oder 80 Minuten sein muss. Ich habe diese Bedingung in einem doppelten Sinn erfüllt: mit einem Transfer von Video auf 35mm, was für einige Institutionen noch ein Muss ist, und mit einer Auswertung gemäss den Auflagen des Bundesamtes für Kultur, der Zürcher Filmstiftung und des Migros-Kulturprozent.

Was zwar funktioniert hat, für mich aber problematisch war, ist, dass ich der Kulturförderung eigentlich verheimlicht habe,

dass das Projekt unter Umständen auch eine Dissertation wird, und ich der Forschung nicht «aufgetischt» habe, dass es auch ein grosses Kulturprojekt wird.

Ich glaube, dass es ein Kurzschliessen zwischen diesen verschiedenen Förderungsbereichen braucht. Es macht auch Sinn, dass die Kulturförderung andere Prämissen hat als die Forschungsförderung. Was ich mir jedoch wünschen würde, ist, dass man von beiden Seiten Unterstützung kriegt und die Bedingungen beider Seiten erfüllen kann.

Daniel Waser: Eine gewisse Offenheit gegenüber den Projekten ist bestimmt notwendig. Wenn man die Förderregularien der Zürcher Filmstiftung anschaut, merkt man schnell, dass es gar keine Bestimmungen zur Mindestminutenzahl gibt, sondern nur den Satz: «Es muss ein dem Projekt adäquates Auswertungskonzept ausserhalb des Fernsehens vorliegen». Diese Formulierung ermöglicht uns breitere Beurteilungsmöglichkeiten. Wichtig ist, dass offen gelegt wird, worum es sich handelt. Wir hatten bisher relativ wenige Projekte an der Schnittstelle von Forschung und Kinofilm.

Konkrete Einzelprojekte sind eigentlich für die formelle Eingabeberechtigung weniger ein Problem. Mehr Mühe habe ich, wenn gesagt wird, wir müssen jetzt ein Gesamtpaket schnüren, damit die Schulen zu ihrem Geld kommen, weil das Bundesamt Auflagen macht. Da sind wir dann in einem politischen Bereich, der nicht zu den Aufgaben der Filmstiftung gehört. Denn was Ausbildung ist, ist Ausbildung, was Kultur ist, ist Kultur, und Wirtschaft ist Wirtschaft. Das heisst, man sollte die Bereiche nicht zu stark miteinander verbinden und nicht einfach den Weg des geringsten Widerstandes gehen, um Probleme, die auf Bundesebene «kriert» wurden, mit regionalen Mitteln zu lösen.

Gabriela Christen: Marianne Daepf, ist es besser, in einem Forschungsantrag zu verheimlichen, dass man nebst der wissenschaftlichen Arbeit noch einen Film produziert?

Marianne Daepf: Ich denke nicht, dass man einfacher zu Geld kommt, wenn man etwas verheimlicht. Von Seiten von DORE war es uns immer wichtig, den ganzen Kontext zu sehen. Wenn das Resultat zum Beispiel eine Ausstellung ist, dann stellt sich die Frage: Wer finanziert die Ausstellung. Für uns ist es interessant zu wissen, *dass* diese Ausstellung finanziert und umgesetzt

wird. Aber ich bin natürlich mit Luc Schaedler einverstanden, dass es Schnittstellenprobleme zwischen der Kunst- und Kulturförderung und der Forschungsförderung gibt. Wenn wir uns jetzt beim Nationalfonds überlegen, wo die künstlerische Forschung angesiedelt ist, wie sich die anwendungsorientierte Kunstforschung zukünftig positionieren soll, wie sie personell begleitet wird und was für Ressourcen zur Verfügung stehen, müssen wir auch das Gespräch mit dem Bundesamt für Kultur aufnehmen.

Gabriela Christen: Sind es nicht unterschiedliche Mentalitäten und letztlich auch unterschiedliche Produkte, die von den Forschungs- beziehungsweise Filminstitutionen gefördert werden?

Luc Schaedler: In der Recherchearbeit war der Unterschied zu anderen Filmemachern eigentlich nur der, dass ich mehr Geld für die Projektentwicklung hatte als andere. Wenn ich mit Filmemacher-Freunden spreche, dann sind ihre Methoden jenen ähnlich, die ich aus der Visuellen Anthropologie kenne. Sie befassen sich vertieft, häufig auch theoretisch mit der Materie, indem sie Bücher lesen, mit Leuten sprechen und sich auf ein Thema einlassen. Viele sehen sich aber von ihrer Identität her primär als Filmemacher und weniger als «Forscher». Sie recherchieren, sammeln viel Rohmaterial, machen den Film und sind beim Abschliessen des Films bereits an einem neuen Projekt. An einer Zweitauswertung sind sie gar nicht interessiert.

Bei mir war das anders. Je nach Kontext sehe ich mich als Filmemacher, finde dann aber, dass die intellektuelle, die wissenschaftliche oder die Forschungsseite zu kurz kommt. Manchmal definiere ich mich mehr von meiner Arbeitsweise her und denke als Wissenschaftler, aber dann fehlt mir die künstlerische Seite. Für mich ist es wichtig, diese Verbindung zu schaffen. Und ich würde mir wünschen, dies in der Förderung offen kommunizieren zu können. Ich glaube, diese Schnittstellen funktionieren für Leute, die Produkte machen, welche in beiden Orten beheimatet sind. Das ist eine Minderheit.

Gabriela Christen: Lucie Bader, müssen Sie an der Ausbildung etwas ändern?

Lucie Bader Egloff: Das glaube ich nicht. Es ist nicht so, dass jeder Dokumentarfilm, der an der Hochschule gemacht wird, auch ein Forschungsprojekt ist. Aber wir möchten einen Forschungs-

nachwuchs heranbilden, und dazu muss es auch die Möglichkeit geben, dessen Projekte zu finanzieren. Ich bin froh, dass die Universität uns da einen Schritt voraus ist und künstlerische Forschung als Doktorarbeit akzeptiert. Wir möchten das auch, gerade weil wir von der Kunst und nicht von der Wissenschaft her kommen. Wir haben in den letzten beiden Tagen auch gesehen, dass praktisch alle Projekte interdisziplinär aufgebaut worden sind. Die forschenden Künstlerinnen und Künstler haben einen wissenschaftlichen Hintergrund oder arbeiten mit Leuten aus den sogenannten Wissenschaften zusammen. Das ist für mich ein Hoffnungsschimmer. Wir müssen einfach couragierter sein, nicht weil irgendwelche Auflagen der Bildungspolitik von uns erfüllt werden müssen, sondern weil wir vermehrt künstlerisch forschen wollen.

Gabriela Christen: Es war jetzt mehrmals die Rede von Schnittstellen. Wie kommen diese zustande?

Daniel Waser: Als die Filmstiftung gegründet wurde, haben wir schnell herausgefunden, dass es keinen Sinn macht, sich mit anderen Institutionen auf kantonaler Ebene «theoretisch» abzusprechen. Wir haben den Filmschaffenden gesagt, reicht euer Projekt da ein, wo ihr es für richtig haltet, und wir sprechen uns dann untereinander ab. Ich denke, das ist ein pragmatisches Vorgehen. Viel mehr gibt es dazu nicht zu sagen.

Marianne Daepf: Das stimmt für die Forschungsförderung genauso, wir steuern nichts von oben. Es ist Aufgabe der Forschenden, die vorhandenen Gefässe zu nutzen und sich zu überlegen, wo welcher Teil des Projektes gefördert werden kann. Wir haben in der künstlerischen Forschung Projekte erlebt, deren erster Teil bei DORE, der zweite Teil bei der KTI und der dritte Teil wieder bei DORE gefördert werden konnte. Diese Schnittstellen müssen die Forschenden ausloten.

Luc Schaedler: Damit das jetzt nicht zu harmonisch wirkt: Ich glaube, wenn diese Integration besser funktionieren soll, dann braucht es von beiden Seiten viel Goodwill. Nationalfondsprojekte sind auf zwei Jahre beschränkt, mit der Möglichkeit, das Projekt um ein drittes Jahr zu verlängern. Wenn ich einen Hybrid zwischen Kinodokumentarfilm und Forschung mache, komme ich mit diesen zwei, drei Jahren nirgends hin. Es bräuchte daher vom Nationalfonds Grosszügigkeit. Bei der Kulturförderung ist es nicht unähnlich. Es braucht das Verständnis, dass sich ge-

wisse Prozesse verzögern können, nicht weil die Leute zu langsam sind, sondern weil sie für die Datenerhebung des Forschungsteils dieses Mehr an Zeit einfach brauchen.

Daniel Waser: Es gibt eben beides: Leute, die für ein Projekt eine gewisse Zeit brauchen, weil die Recherche sie in Anspruch nimmt, und andere, die ohne einen Zeitrahmen verloren gehen. Wir haben auch schon Langzeitstudien unterstützt. Es ist aber die Aufgabe der Leute, die uns einen Antrag stellen, zu überlegen, wie sie ihr Projekt verkaufen wollen, und es ist nicht an uns, eine Art «betreutes Produzieren» aufzubauen. Ich denke, von uns braucht es nur die Offenheit, auf Projekte eingehen zu können, auch wenn das jetzt ein wenig zickig klingt.

Gabriela Christen: Herzlichen Dank für das Gespräch.

- 1 Der Schweizerische Nationalfonds (SNF) fördert die wissenschaftliche Forschung. Mit dem DORE-Programm wurde zusätzlich ein Förderinstrument für die angewandte Forschung an Fachhochschulen geschaffen.

Der Alexis Victor Thalberg-Preis¹ für innovative Dokumentarfilme, die als Abschluss- oder Semesterarbeiten an der ZHdK produziert oder künstlerisch verantwortet werden, wird seit 2007 verliehen. Es können Filme von beliebiger Länge eingereicht werden. Ihre Fertigstellung muss jedoch im Vorjahr erfolgt sein. Bisherige Auszeichnungen gingen an Pascal Hofmann und Benny Jaberg für *Wintersong*, Caroline Sipos für *Das Fräulein Binder*, Barbara Burger für *Wenn ich eine Blume wäre...*, Sarah Horst für *Oifn Weg – Porträt über Cioma Schönhauser*, Alkmini Boura für *Frieda* und Ivana Lalovic für *Jusqu'au dernier grain de café*.

Die Laudationes der Jury

2009 wurden aus den Studiengängen Bachelor und Master of Arts in Film, dem Studiengang Mediale Künste und dem Studiengang MAS Cultural Media Studies insgesamt 10 Arbeiten eingereicht. Die Gesamtlänge der Filme betrug 225 Minuten. Die Jury setzte sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: dem Filmproduzenten Peter-Christian Fueter, dem Filmregisseur und Dozenten Franz Reichle sowie – von Seiten der ZHdK – dem Gründungsrektor Hans-Peter Schwarz, der Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film Marille Hahne und der Wissenschaftlichen Unterrichtsassistentin der Fachrichtung Film Claudia Ramseier.

Die Preissumme betrug 10'000 Franken. Die Jury verlieh einen ersten Preis in der Höhe von 5'000 und zwei zweite Preise in der Höhe von je 2'500 Schweizer Franken.

1. Preis

Den ersten Preis erhielt Christine Munz für die Kameraarbeiten in den Filmen *Jetzt und für alle Zeit* von Neil Bieri (CH 2008, 16 Min.) sowie *Landschaft in Bewegung – unterwegs mit dem Fotokünstler Hans Danuser* von Barbara Seiler (CH 2008, 51 Min.).

Jetzt und für alle Zeit ist das eindrückliche Porträt einer jungen Frau, die mit 22 Jahren als jüngste Nonne im Kloster St. Anna, Gerlisberg, in Luzern lebt. Mit sehr viel Einfühlungsvermögen taucht Christine Munz mit ihrer Kamera in die Abgeschiedenheit des Klosterlebens ein und begleitet die Protagonistin durch ihren Alltag. Sie versteht es, die Atmosphäre der Ordensgemeinschaft in eine visuelle Sprache umzusetzen und sich mit viel Gespür für Mensch und Raum auf die Stille und den Lebensrhythmus des Klosters einzulassen. Christine Munz gelingt es, Bilder von einer Nachhaltigkeit zu erschaffen, die beim Zuschauer haften bleiben. Auch bei *Landschaft in Bewegung – unterwegs mit dem Fotokünstler Hans Danuser* beweist Christine Munz ihre Fähigkeit, mittels Videofotografie auf ihr Gegenüber einzugehen und zu einer eigenen Bildsprache zu finden, die der Fotografie des porträtierten Künstlers Danuser ebenbürtig ist.

2. Preis

Mit einem zweiten Preis wurde Andrina Schneller für *Untertag* (CH 2008, 28 Min.) ausgezeichnet.

Untertag dokumentiert die Ausgrabung und Suche nach einem Schweizer Kohlebergwerk, das nach dem Zweiten Weltkrieg stillgelegt wurde, und ist unter schwierigen Drehbedingungen auf engstem Raum entstanden. Andrina Schneller fördert mit ihrem Dokumentarfilm sehr anschaulich ein verborgenes Stück Schweizer Vergangenheit zu Tage und erzählt gleichzeitig auf berührende Weise die Geschichte einer Männerfreundschaft.

2. Preis

Ebenfalls einen zweiten Preis erhielt Rolf Hellat für *No I Will* (CH 2008, 16 Min.)

No I Will von Rolf Hellat entstand, im Anschluss an ein Austauschjahr in Poona, während eines dreiwöchigen Aufenthalts in Indien. Mit einfacher Ausrüstung, aber neugierig und mit viel Humor nähert er sich dem Thema der arrangierten Heirat an, ohne jemals Position zu beziehen. Entstanden ist eine clip-artige, bunte Collage, die sich durch eine erfrischende Leichtigkeit in der filmischen Erzählung auszeichnet. Rolf Hellat lässt Inder und Inderinnen zu Wort kommen und dokumen-

tiert unterschiedliche Haltungen im Spannungsfeld der meist elterlichen Partnersuche.

Die vier prämierten Filme befinden sich auf der DVD, die dieser Publikation beiliegt.

- 1 Die Alexis Victor Thalberg-Stiftung wurde von Kurt Thalberg von Scheikjevitich gegründet, dessen Familie Anfang des 20. Jahrhunderts aus Russland in die Schweiz einwanderte. Sie wurde nach dem früh verstorbenen Sohn des Gründers benannt. Die seit dem Jahr 2000 tätige Stiftung fördert insbesondere Theateraktivitäten im Raum Zürich und das schweizerische Filmschaffen.

«Für den Dokumentarfilm ist nichts langweiliger als eine dokumentarische Kamera»

Würdigung der Kameraarbeit von Christine Munz,
Preisträgerin des Alexis Victor Thalberg-Preises 2009

von Axel Block

«Beinahe von Beginn an wurden Spielfilm und Dokumentarfilm vermischt, anfänglich durch Zufall und später dann mit Absicht. Erst als ich den Nutzen der gegenseitigen Befruchtung von Ideen und Technik erkannte, begrüßte ich den Wechsel von den grossen Crews mit ihren anscheinend unvermeidlichen Grosstransportern zu den sehr viel kleineren, oft auch viel persönlicheren Produktionen, die nur aus einer Handvoll Kollegen bestanden.»

Walter Lassally: *Itinerant Cameraman*, London 1987

Um mich der Bildersprache des Dokumentarfilms zu nähern, mag ein Ausflug in den inszenierten Film erlaubt sein. Nicht weil der dokumentarische Film keine eigenen Bilder gefunden hätte, sondern weil der inszenierte Film etwas nie geleugnet hat, was für die Dokumentation ständige Auseinandersetzung bedeutet: eine Haltung zur Schau zu stellen, zu manipulieren. Der Spielfilmregisseur und seine Mitstreiter wollen den Zuschauer bei der Hand nehmen, ihn in eine fremde Welt führen, ihn schockieren, ihn in Angst und Schrecken versetzen, seine Gefühle aufrühren. Dies versuchen sie mit allen künstlerischen und künstlichen Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen: Plot, Dramaturgie, Darstellern, Bildern, Licht, Farbe, Bewegung usw. Der Dokumentarfilm will Dokument des realen Lebens sein. Auch hier dürfen Gefühle und Emotionen angesprochen werden, aber nicht durch die Darstellung, sondern nur durch das Dargestell-

te. Dieser Gegensatz ist nicht neu, er wurde oft detaillierter und genauer diskutiert. Für unsere kleine Betrachtung mag es aber erst einmal reichen. Uns interessiert, wie ein Film, der aus seiner Absicht kein Geheimnis macht – also ein inszenierter Film –, wie dieser Film seine Bildsprache findet, wenn er glaubwürdig sein will, authentisch.

Betrachten wir einige Beispiele aus der jüngeren Filmgeschichte – und als Praktiker sei es mir erlaubt, die Beispiele ohne filmwissenschaftliche Akkuratess zu verwenden. Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre begann die Flucht heraus aus den Studios. Man transportierte die schwerfällige Technik – immerhin war sie jetzt schon zu transportieren – an Originalschauplätze. Herb A. Lightman vermerkt schon 1947 in «Mood in the Motion Picture» zum Film *Grapes of Wrath*, die dokumentarische Anmutung in diesem Film beruhe nicht auf dem, was der Kameramann Gregg Toland gemacht habe, sondern was er nicht gemacht habe: Filter zu benutzen, Reflektoren oder Kunstlicht bei Aussenaufnahmen einzusetzen, starke Aufhellung generell.

Eine Realität jenseits der Realität

In den 1960er Jahren ging man dann noch weiter: Im Film *In Cold Blood* (1967) suchen der Regisseur Richard Brooks und der Kameramann Conrad Hall sogar den Tatort der Morde auf, von denen der Film erzählt. Sie wollten eine Realität jenseits der Filmrealität beschwören. Hall war bewusst, dass dies nicht automatisch seine Kadrage beeinflussen würde und er suchte nach einem Mittel, an dem sich diese Realität reiben konnte. Er entschied sich, den Film in Scope zu drehen, um aus der Dokumentation einen dramatischen Film zu machen.¹ Die Originalität der Motive ist an den Bildern nicht ablesbar, die Dramatisierung wohl. Dem Verzicht auf Effekte des Kriminalfilms – wie z. B. beim «film noir» – steht eine standardisierte, «neutrale» Studioästhetik gegenüber. Später bedauerte Hall in einem Interview mit Leonard Maltin,² den dokumentarischen Look nicht stärker forciert (z. B. durch Handkamera) oder die Kontraste nicht alle ausgeglichen zu haben – eben eine zu gute Fotografie gemacht zu haben (nebenbei: die Kameraarbeit wurde für den Oscar nominiert).

Ein Jahr zuvor hatte John Frankenheimer mit dem Kameramann James Wong Howe *Seconds* gedreht. Eine absolut künstliche Geschichte: Ein fünfzigjähriger Mann lässt sich durch eine

plastische Operation in Rock Hudson verwandeln. Dieser existenzialistische Film wurde ebenfalls ausserhalb der Studios gedreht, mit der gleichen schwerfälligen Gerätschaft wie *In Cold Blood*, aber der Schlachthof ist nicht ein Schlachthof, sondern die pittoreske und bedeutungsvolle Tarnung einer mysteriösen Organisation, das Weinfest steht nicht für das Fest der Winzer, sondern als Sinnbild der Lebensfreude, die der Protagonist so nicht mehr teilen kann. *Seconds* ist ebenfalls in Scope und Schwarzweiss gedreht, aber die Bilder sind grundverschieden von denen Conrad Halls in *In Cold Blood*: Handkamera, Dekadrage, starkes Weitwinkel-Objektiv, Überstrahlungen, Jump Cuts und fast alles, was der Studioästhetik entgegen läuft. Dies ist kein Problem der Könnerschaft, beide Kameramänner haben den Oscar mehrmals gewonnen, sollten somit fachlich keine Schwierigkeiten haben.

Ringens um Authentizität

Conrad Hall, der die Authentizität auf seiner Seite glaubt, reduziert seine filmsprachlichen Mittel, die alle aus der Studioästhetik stammen, bis zur optischen Langeweile. James Wong Howe und John Frankenheimer eröffnen eine optische Virtuosität, die bis dahin ihresgleichen suchte. *Seconds* versucht in jeder Sekunde zu beweisen, dass der Film realistisch ist, während *In Cold Blood* glaubt, dies nicht nötig zu haben. Aber beide ringen nicht nur um die Authentizität, sie wollen auch ein Spielfilm sein. Hall begnügt sich mit der Wahl des grossen Kinoformats und gängiger Spielfilmmuster in der Kadrage, den Kamerabewegungen und der Lichtführung. *Seconds* experimentiert mit der Kadrage, dreht mit vorhandenem Licht, setzt Handkamera ein. Der Film versucht mit allen Mitteln, eine unglaubliche Geschichte glaubhaft zu machen und grosses Kino zu sein.

Wenden wir uns noch einem weiteren Beispiel zu, nur wenige Jahre später entstanden: *The Candidate* von 1972, Regie Michael Ritchie, Kamera Victor J. Kemper. Auch dieser Film kämpft um Authentizität. Er stützt sich auf Stilmittel, die wir aus der Fernsehberichterstattung kennen: Handkamera, Zoom, schlechtes Licht, unsaubere Bildausschnitte, Einstrahlungen in die Optik, grobes Korn, Unschärfen. Auch auf dramaturgischer und inszenatorischer Ebene wird alles für die Glaubwürdigkeit getan, so tritt z. B. Natalie Wood auf, aber nicht, um als Schauspielerin eine Rolle zu verkörpern, sondern um Natalie Wood zu sein. Dieser Film scheint

jede ästhetische Qualität eines Spielfilms verloren zu haben. Während *In Cold Blood* und *Seconds* sich noch mit der Filmästhetik auseinandersetzen, der erste durch den Rückzug auf die biederste Form der optischen Erzählung, der zweite durch das extreme Experimentieren mit filmsprachlichen und optischen Formen, versinkt *The Candidate* im fernsehjournalistischen Bilderchaos.

Über die Konvention hinwegsetzen

Was sind nun die Mittel der Kamera, Spielfilmbildern eine vermeintlich dokumentarische Wirkung und damit ein höheres Mass an Authentizität zu geben? Zählen wir einige auf, ohne der Reihenfolge eine Wertung beizumessen: Unschärfe, Handkamera (wacklige Bilder), unperfekte Kadrage, unruhige Zoombewegungen, abgehackte Schwenks, grobes Korn, Farbverschiebungen, Streulicht und Überstrahlungen, hohe Kontraste. Die Liste liesse sich weiter fortsetzen, aber alle Mittel haben eins gemein: Sie laufen einer handwerklichen oder technischen Begutachtung diametral entgegen. Mit diesem Bruch des Gängigen, der Lehrbuchästhetik, des technischen Datenblatts wird nicht nur das Dokumentarische betont, nicht nur gesagt, der Moment war viel zu einzigartig, um ein gutes Bild zu machen, und deshalb bin ich wahr. Mit dieser Abweichung von der Norm wird auch die individuelle Spur des Kameramanns geschaffen. Er – oder sie – setzt sich über die Konvention, die unter Spielfilmbedingungen leicht zu schaffen wäre, hinweg (interessanterweise begann man ja erst die technische Norm zu knacken, als diese bereits eine gewisse Perfektion erreicht hatte) und stellt sich über ästhetische Standards und technische Perfektion. Man sucht die eigene Identität nicht mehr in der Erfüllung, sondern in der Ablehnung von Standards, Konventionen, ästhetischen Verbindlichkeiten. Dies mag für den inszenierten Film ein spannender Weg sein, für den Dokumentarfilm ist nichts langweiliger als eine dokumentarische Kamera.

Die Fotografie von Christine Munz

Und genau hierin liegt die Stärke Christine Munz'. Sie muss ihre Kamera nicht dokumentarisch machen, sie weiss um die Authentizität ihres Drehorts und ihrer Protagonisten. Aber sie weiss auch, dass es ihr Blick ist, der das Gezeigte bewertet, aufwertet oder der Langeweile preisgibt. Es sind die sorgfältigen Entscheidungen der elementaren filmsprachlichen Mittel, die ihre Fotogra-

fie gross machen: die Wahl der Brennweite, des Standpunktes, der Platzierung innerhalb des Bildraums, der Bewegung. Ihre Kamera verzichtet auf Effekte, zieht ihre Kraft aus der Präzision.

Schon die ersten drei Einstellungen in *Jetzt und für alle Zeit* demonstrieren ihren optischen Stil. Die Totale zeigt eine kleine, schmucklose Kapelle mit wenigen Nonnen beim Gebet. Die Kamera steht auf Augenhöhe, ist nicht geneigt, so bleiben die Senkrechten senkrecht und der Raum droht nicht zu kippen. Diagonalen sind sorgsam platziert. Oberhalb der Bildmitte endet ein dunkler Holzsockel und bildet quasi einen Horizont, unter dem die Nonnen locker gruppiert stehen, keine verdeckt die andere. Am oberen Bildrand angeschnitten Fenster und Empore, wir ahnen die Höhe, ohne sie zu sehen. Dann der Sprung in eine Nahaufnahme, klassisch kadriert, ebenfalls auf Augenhöhe des geneigten Kopfes, die Kamera bohrt sich nicht ins Gesicht – zeigt, versucht nicht zu stören. Und mit dem Schnitt die Überraschung: Die Kamera schaut nun nach vorne Richtung Altar, ähnlich einer Subjektiven changiert das Bild zwischen Objektivität und Intention. Zwei vom Schleier bedeckte Hinterköpfe, gestaffelt, im Hintergrund rechts, hell und unscharf das Kreuz. Eine Hand taucht kurz hinter dem Gewand auf, und wir erkennen, dass die Nonnen sich bekreuzigen. Die Geste bleibt durch Kadrange nur angedeutet, wird nicht gross gemacht, bleibt bescheiden. Die Bildsprache setzt die Intentionen der Gezeigten um.

Bei Munz stehen die Personen im Vordergrund: Die Kadrange gibt ihnen den Platz, den sie brauchen, ihre Annäherung bleibt sachlich aber nicht kalt. Ihre Kamera ist kein Eindringling, drängt sich nicht zwischen Protagonisten und Betrachter. Der Raum scheint untergeordnet zu sein, aber nicht unwichtig.

Munz macht schöne Bilder, nicht weil sie einer gängigen Ästhetik gehorchen, sondern weil diese richtig sind, weil die Kamerafrau eine Position sucht und einnimmt. Munz will uns von der Welt erzählen, von ihrer Sicht auf die Welt, von dem, was sie spannend findet. Und die Bilder, die sie findet, übertragen diese Spannung auf den Betrachter.

1 Vgl. Dennis Schaefer, Larry Salvato: *Masters of Light*, Berkeley u. a. 1984, S. 160f.

2 Leonard Maltin: *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*, New York 1978, S. 123.

Die Autorinnen und Autoren

Dr. Elke Bippus ist Professorin für Kunstphilosophie und -geschichte an der Zürcher Hochschule der Künste. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst der Moderne und Gegenwart, Bild- und Repräsentationstheorien, künstlerische Produktions- und Verfahrensweisen, Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft sowie zwischen Ästhetik und Politik. Neueste Publikation: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009.

Axel Block arbeitet seit 1974 freiberuflich als Kameramann und ist seit 1997 Professor für Angewandte Bildästhetik an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Sein Werk umfasst Kameraarbeiten in über 50 Kino- und Fernsehfilmen sowie Dokumentationen. Für seine Arbeiten wurde er mehrfach, auch international ausgezeichnet. Seine jüngste Arbeit: *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen* von Margarethe von Trotta (DE/FR 2009).

Jan Cools leitet und koordiniert seit 2006 die Forschungsgruppe Fine and Audiovisual Arts an der Sint-Lukas University, College of Art and Design Brussels. Er hat Ausstellungen und Kunstprojekte in aller Welt kuratiert, u. a. in Antwerpen, Amsterdam, Den Haag, London und Dakar. Jan Cools hat zur modernen und zeitgenössischen Kunst in Belgien verschiedene Beiträge verfasst und Publikationen realisiert.

Dr. Peter Fornaro arbeitet in Forschung und Lehre am Imaging & Media Lab der Universität Basel. Seine Spezialgebiete umfassen Fragen des Colormanagements, der digitalen Archivierung und der angewandten und theoretischen Fotografie. Er unterrichtet im Rahmen des Masterprogrammes *Netzwerk Cinema CH* Bild- und Medientechnologie sowie Computertechnik. Peter Fornaro leitet derzeit die Forschungsprojekte *Monolith* und *AFRESA*.

Dr. Kathrin Oester ist Professorin und Forschungsbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Bern sowie Leiterin des Studienschwerpunkts «Medienanthropologie» am Institut für Sozialanthropologie der Universität Bern. Sie war Lehrbeauftragte u. a. am Institut für europäische Kulturwissenschaften der Universität Tübingen. Nach ihrem Studium der Ethnologie, Soziologie und Religionswissenschaft absolvierte sie ein Postgraduate-Studium in Filmwissenschaft an der École des hautes études, Paris, und am Film Study Department der Cornell University, USA.

Marianne Persson ist Professorin für Filmproduktion am Dramatiska Institutet in Stockholm und war Gastdozentin in Singapur, Indonesien, Vietnam und auf den Philippinen. In den 1990er Jahren arbeitete sie vorwiegend als unabhängige Filmproduzentin, in den 1980er Jahren als Line Producer. Im Rahmen des künstlerischen Förderprogramms des Dramatiska Institutet ist von ihr eine Analyse zur Arbeitssituation der Produzenten erschienen: *Dimma i Tomelilla, tårar i Venedig* (Mist in Tomelilla, Tears in Venice), Stockholm 2009.

Dr. Luc Schaedler studierte Visuelle Anthropologie und Filmwissenschaft an der Universität Zürich und schloss mit Dokumentarfilmen ab: 1998 MA mit *Made in Hong Kong* und 2007 Ph.D. mit *Angry Monk*. Er lehrt seit 2001 regelmässig als Dozent in Ethnologie und Film. Seit 2002 ist er auch als unabhängiger Filmproduzent tätig. Er hat das studentische Filmfestival *Regard Bleu* mitbegründet, war politisch aktiv in der Zürcher Jugendbewegung und der Häuserbesetzerszene, Mitarbeiter im Kino Xenix und half mit beim Aufbau des Kinderfilmclubs *Zauberlaterne* in Zürich.

Thomas Schärer ist Historiker, Filmwissenschaftler und Publizist. Er leitet das Forschungsprojekt *Cinémémoire.ch* an der ZHdK und arbeitet an einem Dissertationsprojekt über den ethnografischen Film an der Universität Basel. Thomas Schärer war Co-Leiter der *Semaine de la critique* am Filmfestival Locarno und hat in verschiedenen filmhistorischen Projekten mitgearbeitet. Er ist Autor u. a. von *Wir wollten den Film neu erfinden!*, Zürich 2005, und Co-Autor von *Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz*, Zürich 2009.

Dr. Kerstin Stutterheim ist seit 2006 Professorin für AV-Medien-dramaturgie und -ästhetik an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) «Konrad Wolf» in Babelsberg. Seit 1992 realisiert sie als freie Filmemacherin Dokumentarfilme für Fernsehen und Kino, u. a. *Die Wäscherei* (DE 1992/93, Nomination für den Grimme-Preis) und publiziert im Bereich der Medienwissenschaften. Zuletzt erschienen von ihr und Niels Bolbrinker der Film *Fliegen und Engel* (DE 2009) und in Zusammenarbeit mit Silke Kaiser das *Handbuch der Filmdramaturgie*, Frankfurt a. M. 2009.

Textnachweise

Die Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge. Elke Bippus, Axel Block, Jan Cools, Peter Fornaro, Kathrin Oester, Marianne Persson, Luc Schaedler, Thomas Schärer und Kerstin Stutterheim sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

© 2010 für diese Ausgabe: Zürcher Hochschule der Künste

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung des Institute for the Performing Arts and Film.

Bildnachweise

Umschlagbild: Dreharbeiten zu *Angry Monk*, © 2005 angry monk productions.

Die weiteren Bildnachweise stehen bei den jeweiligen Artikeln, S. 20 u. 33.

DVD

Die beigelegte DVD enthält die prämierten Filme des Alexis Victor Thalberg-Preises 2009. Mit freundlicher Genehmigung der Hochschule Luzern, Video (*Jetzt und für alle Zeit*), dem Videoladen, Zürich (*Landschaft in Bewegung*) und der ZHdK, Fachrichtung Film (*Untertag* und *No I Will*).

Herausgeber

Lucie Bader Egloff, Gabriela Christen, Stefan Schöbi

ipf – Institute for the Performing Arts and Film – Leitung: Anton Rey

Departement Darstellende Künste und Film, ZHdK – Direktion: Hartmut Wickert

Redaktion: Nicole Greuter, Fachrichtung Film

Übersetzung, Redaktion englische Texte: Dr. Mark Kyburz, English Language Projects

Gestaltung: Moritz Wolf, Studio Publikation, Produktionszentrum ZHdK

Bildbearbeitung: Anne-Lea Werlen, Studio Publikation, Produktionszentrum ZHdK

DVD-Authoring: Mathias Truniger, Studio Innovation, Produktionszentrum ZHdK

Druck und Bindung: OK Haller Druck AG, Zürich

Papier: Normaset Puro, naturweiss, matt, 120g/m² (Inhalt)

Cyclus, Offset, weiss, matt, 300g/m² (Umschlag)

Schriftfamilien: Utopia, Trade Gothic

1. Auflage Januar 2010

ISBN 978-3-906437-32-3



Gessnerallee 11, 8001 Zürich

<http://ipf.zhdk.ch> www.subtexte.ch

Kontakt info.ipf@zhdk.ch

subTexte

Die Reihe subTexte vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus einem der drei Forschungsfelder Film, Tanz oder Theater. Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, für oder mit Darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumsband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den Darstellenden Künsten und dem Film.

In der Reihe subTexte sind bisher erschienen:

- **subTexte 01** Attention Artaud
- **subTexte 02** Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm
- **subTexte 03** Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven
- **subTexte 04** research@film – Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft

Der vorliegende vierte Band ist ein Beitrag des Master of Arts in Film.

research@film

Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft

Herausgegeben von Lucie Bader Egloff,
Gabriela Christen und Stefan Schöbi

Vorwort

von Lucie Bader Egloff und Gabriela Christen

Seit einigen Jahren wird an den europäischen Kunsthochschulen eine intensive Debatte über Forschung in der Kunst geführt. Denn, als Folge der Bologna-Reformen, sollen und dürfen Kunsthochschulen heute nicht nur lehren, sondern auch forschen.

Im Mai 2009 wurde an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), einer der grössten Kunsthochschulen Europas und wichtigster Ort der Filmbildung in der Schweiz, zum zweiten Mal das Zürcher Dokumentarfilmforum (ZDOK) zum Thema «Film und Forschung» durchgeführt. Die Fachrichtung Film und das Institute for the Performing Arts and Film (ipf), welche für ZDOK.09 verantwortlich waren, bauen gegenwärtig einen gemeinsamen Forschungsschwerpunkt auf. Film wird dabei nicht nur als autorschaftliches Medium und somit als Gegenstand der Forschung begriffen, sondern kann selber ein Medium für Forschung sein: Mit Film kann eine visuelle Forschung betrieben werden, in der sich das Objekt der Erkenntnis erst im bewegten Bild konstituiert.

Forschung mit Film beschäftigt sich also einerseits mit der begrifflichen Auslegung von künstlerischer Forschung, andererseits auch mit der konkreten Umsetzung einer praxisorientierten Forschung. An der Veranstaltung ZDOK.09 präsentierten und diskutierten Vertreterinnen und Vertreter von europäischen Universitäten, Filmhochschulen und Fachhochschulen aus verschiedenen Blickwinkeln ihre Erfahrungen mit der filmischen Forschung in den Fachbereichen Ethnologie, Dokumentarfilm, Medientechnologie und Filmwissenschaft.

Der vorliegende Band ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil umfasst die Referate des Symposiums; der zweite präsentiert unter dem Titel *Streiflichter* Beispiele von Forschungsprojekten mit dem Medium Film. Einen Einblick in die Podiumsgespräche gibt der dritte Teil. Der letzte Teil ist dem Alexis Victor Thalberg-Preis gewidmet, der jährlich an innovative studentische Dokumentar-

filme verliehen wird. Auf der beiliegenden DVD werden die Siegerfilme von 2009 präsentiert.

Dank

Unser Dank gebührt dem Schweizerischen Nationalfonds und der UBS Kulturstiftung, die mit ihren finanziellen Beiträgen die Durchführung von ZDOK.09 ermöglicht haben. Ebenfalls danken möchten wir Claudia Hürlimann für die umsichtige Organisation von ZDOK.09 und die Transkription des Schlusspodiums für diesen Band von subTexte.

Zürich, im Januar 2010

Preface

by Lucie Bader Egloff and Gabriela Christen

For the past few years, an intense debate on conducting research in the arts has been underway at arts universities across Europe. This has occurred because in the wake of the Bologna reform process, arts universities are now obliged not only to offer a taught curriculum of study but also to undertake research.

In May 2009, Zurich University of the Arts (ZHdK), one of the largest arts universities in Europe and the most important provider of film education in Switzerland, hosted the second Zurich Documentary Film Forum (ZDOK), dedicated to the theme of «Film and Research». The ZHdK Film Department and the Institute for the Performing Arts and Film (ipf), the co-organisers of ZDOK.09, are currently establishing a common core research area. This joint initiative conceives film not only as an author's medium, and thus as a subject of research, but also as a medium that can itself be used to do research: film as such can be used to undertake visual research, in which the object of knowledge constitutes itself only in the moving image.

Film-based research is thus concerned with the conceptual interpretation of artistic research on the one hand, and with the concrete implementation of practice-led research on the other. ZDOK.09 involved a series of events at which representatives from European universities, film schools, and universities of applied sciences presented and discussed their experiences with artistic research in film from a wide range of perspectives and subject areas, including ethnology, documentary film, media technology, and film studies.

The present volume is divided into four parts. The first includes talks delivered at the symposium; the second presents examples of research projects involving film as a medium under the title Streiflichter. The third provides insight into the various panel discussions. The fourth is dedicated to the Alexis Victor Thalberg Prize, which is conferred upon innovative student documentary films every year. The enclosed DVD presents the 2009 laureates.

Acknowledgments

We wish to thank the Swiss National Science Foundation and the UBS Culture Foundation, whose funding enabled us to host

ZDOK.09. We are furthermore indebted to Claudia Hürlimann for her circumspect organisation of ZDOK.09 and for transcribing the proceedings of the final panel discussion for this volume of sub-Texte.

Zurich, January 2010



Wissensproduktion durch künstlerische Forschung

von Elke Bippus

Der vorliegende Beitrag fragt nach dem Verhältnis der künstlerischen Forschung zur Ästhetik, zur Gesellschaft und Forschungspolitik. Die hier entwickelten Überlegungen zielen keineswegs auf eine definitorische Festlegung von künstlerischer Forschung, im Gegenteil, sie sollen das Feld künstlerischer Forschung in seiner Spezifik und Komplexität sichtbar werden lassen. Meine Absicht ist es, Verfahren und Anliegen von künstlerischer Forschung, die ich in Anlehnung an die Geschichte der Bildenden Kunst in der Moderne entwickle, erkenntnistheoretisch zu beschreiben.

Künstlerische versus wissenschaftliche Forschung

Unterschiede von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung werden häufig in verkürzender und allzu unbefriedigender Weise entlang von Kriterien entwickelt, die wissenschaftstheoretisch als überholt gelten. Exemplarisch kann hier die gängige Dichotomie von wissenschaftlicher Objektivität versus künstlerischer Subjektivität angeführt werden. Solche Antagonismen sind bei genauer Sicht auf beide Disziplinen nicht mehr haltbar und werden allerorten als idealisierende Vorstellungen entlarvt, etwa wenn das Experiment in den Wissenschaften ebenfalls als prekäres Ereignis beschrieben wird¹ oder wenn deutlich wird, dass sich künstlerische Arbeiten unterschiedlichster Methoden, Wissensformen und Materialien bedienen, so dass sie künstlerischen wie wissenschaftlichen Verfahren gleichermaßen entsprechen.²

Die Unterschiede zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung lassen sich nicht in essentialistischer Weise festlegen, sondern sie sind historisch, institutionell oder systembedingt. Nebstdem sind sie immer auch vom forschenden Sub-

jekt mitbestimmt; dieses kann in beiden Disziplinen einem so genannten «künstlerischen» wie «wissenschaftlichen» Typus entsprechen. Ein meines Erachtens für die darstellende Vermittlung von künstlerischer Forschung bedeutsamer Unterschied rührt aus der Tradition der Selbstreflexivität her, die in der Kunst der Moderne eine zentrale Rolle spielte. Die Selbstreflexivität, die sich einerseits auf das Darstellungsmedium bezieht und andererseits eine

Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Medium voraussetzt, hat die Performanz künstlerisch objekthafter wie ephemerer Formulierungen unterstrichen und diese damit in ihrem konstruktiven und nicht abbildenden Charakter sichtbar werden lassen.³

Mit der Akzentuierung der Performanz und der Selbstreflexivität von Subjekt und Medium hängt es zusammen, dass künstlerische Arbeiten die Rezeption in einer konstellativen Form der

Biol. 10/49 – E 1961

ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA – Editor: G. WOLF

RUDOLF ALTEVOGT, Münster, und INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM, Göttingen:

Film E 1961

Chamaeleo jacksonii (Chamaeleonidae) – Beutefang

Verfasser der Publikation: RUDOLF ALTEVOGT

Mit 6 Abbildungen

Inhalt des Films:

Chamaeleo jacksonii¹ (Chamaeleonidae) – Beutefang. Der Film zeigt in normal- (24 B/s) und hochfrequenten (bis 3200 B/s) Aufnahmen das Erbeuten von Mehlwürmern und Grillen durch Weibchen und Männchen des ostafrikanischen Dreihornchamäleons mit den drei Phasen Protrusion, Projektion und Retraktion der Zunge.

Summary of the Film:

Chamaeleo jacksonii (Chamaeleonidae) – Capture of prey. This film shows the capture of mealworms and crickets by female and male *Chamaeleo jacksonii* from East Africa. Normal (24 f/s) and high-frequency slow motion shots (up to 3.200 f/s) demonstrate the tongue's action in the three phases protrusion, projection and retraction.

Résumé du Film:

Chamaeleo jacksonii (Chamaeleonidae) – Capture de la proie. Le film montre la capture du ver de farine et du grillon par ce caméléon de l'Afrique de l'Est. Grâce à une vitesse de prise de vue (24 – 3.200 images par seconde) le coup de langue est démontré et analysé en trois stades: protrusion, projection et retraction.

Allgemeine Vorbemerkungen

Die Beutefanghandlung der Chamaeleonidae in Form des bekannten Zungenschusses und die sie ermöglichende Anatomie und Physiologie der Chamäleonzunge haben schon früh eine Anzahl verschiedener Auffassungen erbracht. HOUSTON [12] meinte 1828, daß der rasche und mit bloßem Auge nicht auflösbare Fangschuß auf einer der Penis-Erektion der Säuger ähnelnden, lokalen Blutdrucksteigerung beruhe, und kurz darauf vermutete DUMERIL [8], daß das Vorschnellen mit Hilfe aufblasbarer, tubulöser Zungenpartien ermöglicht werde. Seit BRÜCKE [6] verlagerte sich die Betrachtungsweise in das anatomisch-morphologische Feld

¹ Im Film die ältere Schreibweise *Chamaeleo jacksoni*.

3

Abbildung 1

Biol. 10/49 – E 1961

(z.B. GEGENBAUR [9]; SEWERTZOFF [16], [17]; GNANAMUTHU [10]; LUBOSCH [14], [15], und erst ZOOND [18] versuchte, den funktionellen Aspekt des Mechanismus zu ergründen. Er schaltete Muskeln, Nerven und Gefäße der Zunge durch Ligaturen und Läsionen aus und führte an der isolierten Zunge elektrische Reizungen durch. Bei solchen schwerwiegenden Eingriffen war offenbar die ungestörte Funktion des Ziel- und Schußmechanismus nicht mehr gewährt, und einige Tiere verschluckten nach linguale Arterienligatur sogar die eigene Zunge, und nach Ligatur der Zungenvenen „waren die Tiere völlig unfähig, die Zunge herauszuschleudern“ (übersetztes Zitat von [18], S.180). Immerhin brachten diese Versuche keine Stütze für die vaskuläre Erektionshypothese.

Abb. 1. Chamäleonzunge in Ruhelage (schematisiert)

Allen diesen Untersuchungen fehlte die Möglichkeit, die einzelnen Vorgänge (wie „Bereitlegen“ der Zunge zum Schuß, Auswölbung des distalen Drüsenfeldes u.ä.) zeitlich so zu erfassen, daß sie dem anatomisch-histologischen Bild korreliert werden konnten.

So haben wir uns 1954 (ALTEVOGT und ALTEVOGT [1]) dieser Möglichkeit bedient und an *Chamaeleo chamaeleon* L. mit Kurzzeitphotographie (1/5000 s) und Kinematographie (bis vierfache Zeitdehnung) den Beutefang analysiert. Durch schonende Vasopressionsversuche (Adrenalin) konnten wir die Erektionshypothese widerlegen. Auch die Film- und Photodokumente ergaben für eine solche keinen Anhaltspunkt. Wir haben seitdem immer wieder einmal verschiedene *Chamaeleo*-Arten gehalten und unsere Befunde vergleichend erweitert (z.B. an *Ch. pumilus*, *bitaeniatus*, *zeylanicus*, *dilepis* und *jacksonii*). In Unkenntnis unserer Studie von 1954 haben DITSCHNER [7] und BOURGAT [3], [4], [5] Kurzaufnahmen von *Ch. montium* bzw. *pardalis* publiziert, die sich vor allem mit der Rolle des Zungenkolbens – ob Kleb- oder Greifmechanismus – befassen.

Der Beutefang der Chamaeleonidae läßt sich in vier deutlich verschiedene Abschnitte einteilen: Anvisieren des Zieles, Protrusion (ZOOND [18]), Projektion und Retraktion der Zunge. Der danach folgende, eigentliche Schluckakt beschließt den Beutefang. Zur besseren Nutzung des hier vorliegenden Films E 1961 über den Beutefang bei *Ch. jacksonii* werden hier nur Protrusion, Projektion und Retraktion mit dem notwendigen anatomisch-funktionellen Hintergrund behandelt.

4

Abbildung 2

Kommunikation stattfinden lassen: Das Material, die Dinge, Objekte, der Raum, die Situation, das Betrachtersubjekt und vieles mehr werden explizit in ihrer konstitutiven Funktion einbezogen und die damit einhergehende Offenheit und Bedeutungsvielfalt wird als Chance erkannt. Im wissenschaftlichen Feld dagegen geht es um den Nachvollzug einer Analyse, bedeutungsmultiplizierende Aspekte werden als Störfaktoren ausgeschieden. Die Vermittlung soll so direkt wie möglich funktionieren und Umwege vermeiden.

Die *Encyclopaedia Cinematographica*

Im Folgenden möchte ich anhand eines Beispiels künstlerischer Aneignung wissenschaftlicher Filmmaterialien die hier skizzierten Überlegungen visualisieren. In den 1950er Jahren starteten der Filmmacher Gotthard Wolf und der Verhaltensforscher Konrad Lorenz am Institut für wissenschaftlichen Film in Göttingen das internationale Filmprojekt *Encyclopaedia Cinematographica* (Abb. 1 und 2). Die Filme dieses umfangreichen Projektes waren in die Sektionen Biologie, Ethnologie und technische Wissenschaften, Naturwissenschaften, Geschichte und Publizistik gegliedert. Die *Encyclopaedia Cinematographica* hat anstelle von gestalteten Filmen sehr spezifische Aspekte eines

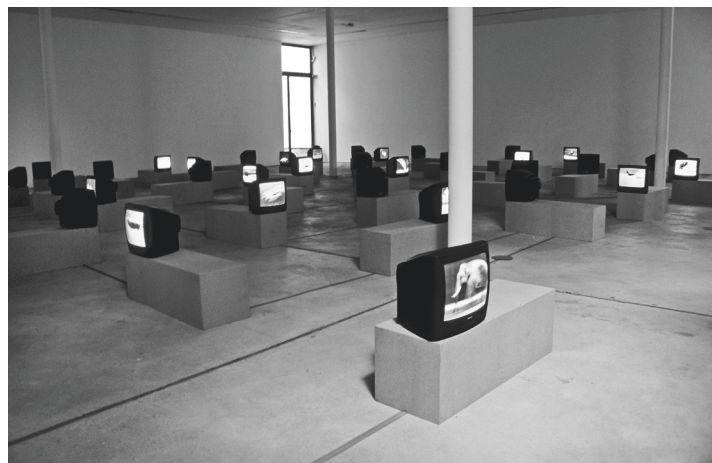


Abbildung 3

Gegenstandsbereiches auf Film gebannt. In diesem Sinne wurde beispielsweise nicht der ganze Lebenszyklus einer Spezies festgehalten, sondern ihr Bewegungsvorgang. Entstanden sind dabei eigentümliche Filmeinheiten, welche enzyklopädischen Charakter haben. Das Archiv umfasst mehrere tausend, meist zweiminütige Filme, und dazugehörige Publikationen. Diese tragen wesentlich dazu bei, die Wahrnehmungsweise auf den zu vermittelnden Inhalt hin zu lenken.⁴

Der in Berlin lebende und arbeitende Künstler Christoph Keller hat aus dem Filmmaterial die kleinst möglichen Bewegungseinheiten isoliert, sie in einen Loop überführt und hierdurch neue Bewegungszyklen kreiert. Insgesamt hat er 13 verschiedene Bewegungsabläufe bearbeitet, die er parallel auf 40 Monitoren unter eben demselben Titel *Encyclopaedia Cinematographica* präsentiert (Abb. 3).

Das Filmmaterial verliert durch die Bearbeitung, die installative Anordnung und durch die Ausklammerung von erklärenden Informationen seinen Lehrcharakter. Die stetig wiederkehrenden kurzen Einheiten entfalten entfalten slapstick-artig die Wiederholungskomik eines Running Gag und verleihen den Sequenzen einen semantischen Überschuss (Abb. 4 und 5).⁵ Das Nebeneinander der Filmsequenzen stört deren referentiellen Bezug. Das Gezeigte verweist nicht vornehmlich auf ein abwesendes Lebewesen, sondern auf ein vergleichendes Sehen, und die Herstellung von Beziehungen zwischen dem Gezeigten wird angeregt. Die Darstellung und die Darstellungsweise rücken so in den Mittelpunkt, und nicht das Dargestellte. In der Gruppierung der Monitore widerspiegeln die Sequenzen nicht mehr allein Bewegungsabläufe, die Präsentation wird vielmehr zum Monument des Filmarchivs, dessen wissensproduzierende und -vermittelnde Funktion zu Ende ist. Das transformierte Material dokumentiert sozusagen sich selbst als Institution eines dysfunktional gewordenen Wissens, wodurch es für künstlerische Bearbeitungen verfügbar wird.

Der Künstler entwirft kein wissenschaftliches Wissen, das Aufschluss *über* ein Objekt verspricht, durch das es beispielsweise in seinen Eigenschaften bestimmbar würde. Als künstlerische Arbeit konfrontiert uns das umgeformte Filmmaterial mit Fragen, die auf diskursive Felder führen können, die gerade nicht augenfällig sind: So wirft die künstlerische Wiederaufnahme, Transformation und Integration des Filmmaterials in den Kunstkontext

ex negativo die Frage nach den Mitteln der Produktion von wissenschaftlicher Evidenz auf oder macht die Anwendung, Verwertung und Verfallszeit von wissenschaftlichem Wissen zum Thema. Reflektiert werden hierdurch Kontexte und Strukturen wissensbildender Prozesse. Mit der Arbeit werden weiterhin Präsentationsweisen von Wissen sowie die technische und historische Bedingtheit von Wissen befragbar. Neben diesen wissenschafts-

kritischen Aspekten reflektiert die künstlerische Präsentationsweise zugleich die Darstellungsstrategien und deren Wirkungen für die Sinnproduktion. Die angeeigneten Gegenstände, ihre Inszenierungen und institutionellen Verortungen entfalten keine referentielle Funktion, sondern mit ihnen lassen sich diskursive Verkettungen produzieren, Bedeutungen schreiben und Kontexte bilden. Die selbstreflexiven Aspekte sind meines Erachtens

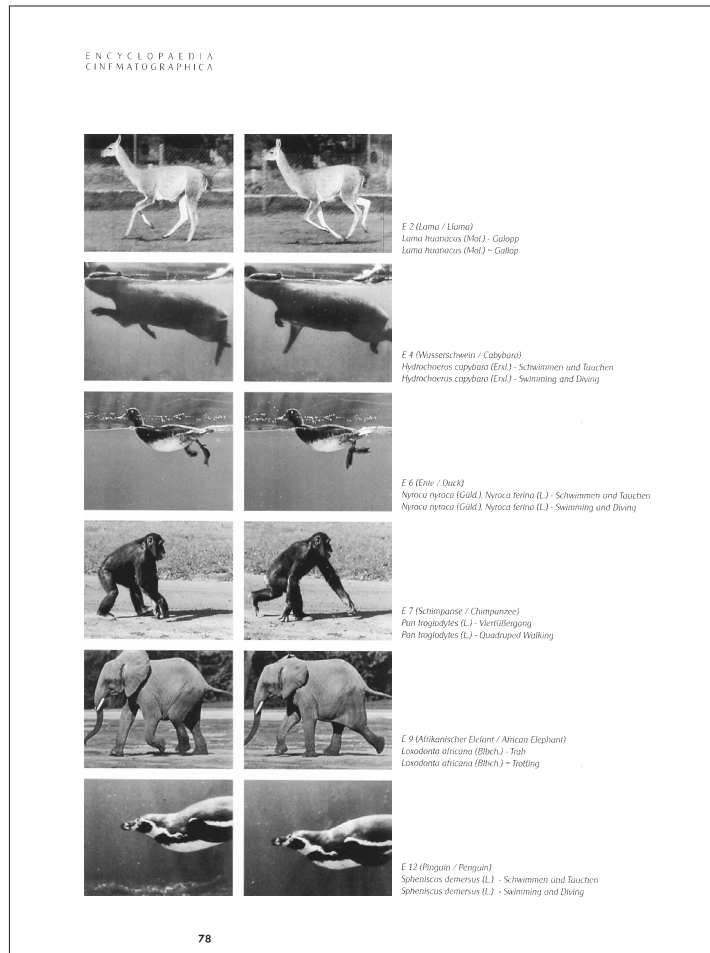


Abbildung 4

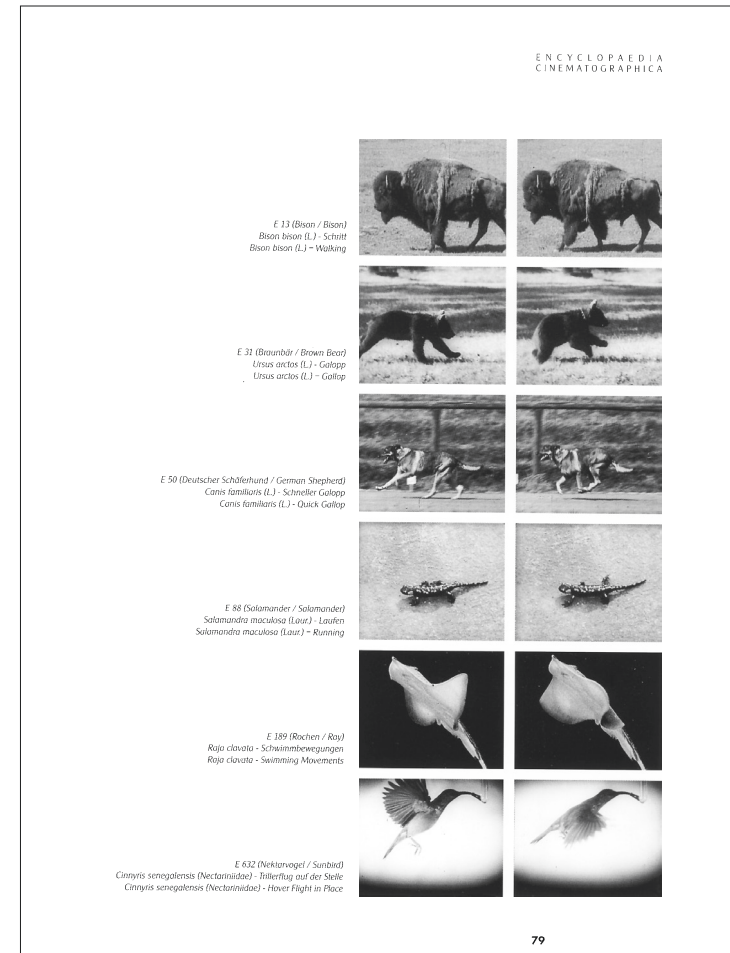


Abbildung 5

charakteristisch für eine künstlerische Forschung, ganz abgesehen von Kriterien wie Recherche, Sichtung und anschließende Bearbeitung von Material. Künstlerische Forschung bedarf nun aber wie andere Wissensfelder auch eines Diskurses, Kontextes und einer institutionellen Rahmung, welche ihre Spezifik herausarbeiten. Bestimmte Aspekte, die hierfür berücksichtigt werden sollten und prägend werden könnten, möchte ich im Folgenden benennen.

Forschung zwischen Systematik und Neugierde

Forschung wird üblicherweise mit Wissenschaft und mit wissenschaftlicher Erkenntnis verknüpft. Forschung bezeichnet dann die Gesamtheit der systematischen Bemühungen um Erkenntnis im Rahmen der Wissenschaften. Man denkt etwa an Definitionen, wie sie Karl Popper in seinem grundlegenden Werk zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie *Logik der Forschung* 1935 vorgenommen hat: «Nur dort, wo gewisse Vorgänge (Experimente) auf Grund von Gesetzmässigkeiten sich wiederholen, bzw. reproduziert werden können, nur dort können Beobachtungen, die wir gemacht haben, grundsätzlich von jedermann nachgeprüft werden. [...] durch wiederholte Beobachtungen oder Versuche [...] [ist aufzuzeigen], dass es sich nicht nur um ein *einmaliges* <zufälliges Zusammentreffen> handelt, sondern um Zusammenhänge, die durch ihr gesetzmässiges Eintreffen, durch ihre *Reproduzierbarkeit* grundsätzlich intersubjektiv nachprüfbar sind.»⁶ Das wissenschaftliche Experiment diene offensichtlich dazu, dem Dilemma, dem sich auch die Wissenschaft ausgesetzt sah, zu begegnen: Denn auch die Wissenschaft basiert, wie Max Planck festgestellt hat, auf keiner allgemein gültigen und grundlegenden Methode oder Wahrheit.⁷ Sie baut vielmehr, wie die Kunst, auf verschiedensten Sinneseindrücken der Aussenwelt auf. Diese Sinneseindrücke sind nun aber subjektiver Natur, und genau hier liegt die Achillesferse der Wissenschaft und ihres Anspruchs auf ein Erkenntnismonopol: Denn es gibt keine allgemein gültige Begründung für die Objektivität subjektiver Erkenntnisse.

Seit den 1970er Jahren wird die (Natur-)Wissenschaft zunehmend mit ihrer sozialen, historischen, technischen und ökonomischen Bedingtheit konfrontiert, und es verwundert deshalb nicht, dass das Forschen auch in die Nähe seiner alltagsprachlichen Bedeutung von «Erforschen und Herausfinden» gerückt

wird. So schrieb der Philosoph Michel Serres: «Wer forscht, weiss nicht, sondern tastet sich vorwärts, bastelt, zögert, hält seine Entscheidungen in der Schwebe. [...] Tatsächlich gelangt der Forscher auf beinahe wundersame Weise zu einem Ergebnis, das er nicht deutlich voraussah, auch wenn er es tastend suchte.»⁸

Untersuchungen, die den konstruktiven und nicht deskriptiven Charakter der Wissenschaften sichtbar machen oder auf die Verklammerung von Erkenntnis- und Sozialordnung hinweisen, haben zu einem Umdenken geführt, welches tradierte Konventionen und Vorstellungen von Wissenschaft auf den Kopf stellt.⁹ Die Revision einst gültiger Kriterien und Vorstellungen von Kunst und Wissenschaft wird von manchen Wissenschaftsvertretern geradezu mit dem Versprechen einer Befreiung verknüpft, etwa wenn Bruno Latour behauptet, dass wir uns seit 150 Jahren im Übergang von einer Kultur der Wissenschaft zu einer Kultur der Forschung befinden. Wissenschaft definiert er als Gewissheit, Forschung als Ungewissheit. Wissenschaft werde als hart, kalt und distanziert empfunden, Forschung als warm, distanzlos und riskant: «Wissenschaft macht den Wechselfällen menschlicher Streitereien ein Ende; Forschung setzt Kontroversen in Gang. Wissenschaft bringt Objektivität hervor, indem sie sich so weit wie möglich von den Ketten der Ideologie, der Leidenschaften und Gefühle befreit; Forschung nähert sich ihnen allen, um ihre Untersuchungsgegenstände bekannt und vertraut zu machen.»¹⁰

Latour greift hier Oppositionen auf, die seit dem Entstehen der Wissenschaften im 17. Jahrhundert auf die Felder von Wissenschaft und Kunst verteilt waren. Wenn er beispielsweise die Objektivität qua intersubjektiver Nachprüfbarkeit gegen das Unberechenbare, das Abenteuer und die Nähe stellt, dann charakterisiert er meines Erachtens die wissenschaftliche Forschung in einer Weise, wie sie häufig für die Kunst formuliert worden ist. Die Aneignung wissenschaftlicher Methoden und Gegenstandsbereiche auf Seiten der Kunst korrespondiert mit der Aneignung ideeller Werte von Seiten der Wissenschaft: Das Bild der verstaubten Wissenschaft und des distanzierten Wissenschaftlers wird metaphorisch erfrischt durch das Abenteuer lebensnaher Prozesse eines leidenschaftlich agierenden Forschers. Unabhängig von einer solchen Ersetzungsrhetorik kann gesagt werden, dass sich die Trennung von Wissenschaft und Kunst angesichts divergenter künstlerisch-wissenschaftlicher Wissensformen, deren Forschungsmethoden

sich weder den klassischen Künsten noch den etablierten Wissenschaften eindeutig zuordnen lassen, nicht länger aufrechterhalten lässt. Vielleicht ist die Tätigkeit des Forschens gerade deshalb so attraktiv, weil sie sich durch ein systematisches, methodisch-wissenschaftliches Vorgehen *und* durch unvorwegnehmbare, überraschende Ereignisse, durch die ebenfalls neue Erkenntnisse entstehen können, auszeichnet.

Aufgrund der wechselseitigen Annäherung von Kunst und Wissenschaft wird eine Thematisierung der Differenz von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung dringend notwendig. Diese verläuft meines Erachtens jedoch nicht entlang von Disziplinengrenzen, sondern zeigt sich in Verfahren, Methoden, ontologischen und erkenntnistheoretischen Anliegen. Deshalb plädiere ich dafür, künstlerische Forschung nicht disziplinär zu denken und sie auf die Künste zu beschränken, etwa auf die Bildende Kunst, das Design oder die Musik, sondern diese durch ihre Verfahrensweisen und Anliegen zu charakterisieren. Es gibt Beispiele wissenschaftlicher Arbeiten, die Praxen aufweisen, welche sozusagen einer künstlerischen Forschung entsprechen. Ich denke hier an Autoren, die durch ihre Schreibweisen reflektieren, dass sich auch in der begrifflichen Artikulation der Inhalt des Denkens nicht von seiner Form trennen lässt, und die damit zeigen, dass anders zu denken immer auch eine Arbeit an der Darstellung ist.¹¹ Oder die, anders gesagt, das Schreiben als epistemisches Verfahren nutzen und reflektieren, so dass dieses – wie Christoph Hoffmann in seiner Einleitung von *Daten sichern* schreibt – «im Akt der Aufzeichnung an der Entfaltung von Gegenständen des Wissens» teilhat.¹²

Künstlerische Forschung als epistemische Praxis

Die Wissenschaft hat seit der Neuzeit aus subjektiven Eindrücken und Erkenntnissen wenn nicht objektive, so zumindest intersubjektiv nachvollziehbare Fakten zu kreieren gewusst. Sie hat es geschafft, diese als ‚Realität‘ im gesellschaftlichen Bewusstsein zu verankern. Die Inanspruchnahme des Erkenntnismonopols von Seiten der Wissenschaft wird nun aber angegriffen, wenn Forschung in ihrer epistemischen Bedingtheit in den Blick gerückt wird. Hinzu kommt, dass künstlerische Forschung heute angesichts der Relevanz von Bildern und ästhetischen Inszenierungen bei der Erzeugung von Wirklichkeit geradezu einen kritisch-aufklärerischen Stellenwert gewinnt: Sie kann zu einer

kritischen Kompetenz beitragen, sofern sich ihre epistemische Praxis, die sich in einer ästhetischen Form vermittelt, durch einen hohen Grad an Selbstreflexivität auszeichnet. Ästhetik ist heute ein transversaler Begriff, der auf soziale, ökonomische, kulturelle Veränderungen und damit auf verschiedene Bereiche des Wissens und der Praxis bezogen ist. Dass Ästhetik eine politische Relevanz hat, ist jüngst durch Texte des Philosophen Jacques Rancière ins Zentrum kunsttheoretischer Debatten gebracht worden. Wenn man mit Rancière die «Aufteilung des Sinnlichen»¹³ in ihrer politischen Dimension bedenkt – d.h., sie als ein System reflektiert, das Sichtbarkeiten und darüber Evidenzen schafft und damit bestimmt, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist, wer an ihr teilhaben kann und wer als Teilhabender repräsentiert ist –, dann gewinnt künstlerische Forschung gegenüber der Inanspruchnahme des Erkenntnismonopols der Wissenschaft, respektive der Naturwissenschaft, eine besondere Brisanz.

- 1 Nach Hans-Jörg Rheinberger wird in einem Experimentalsystem eine Suchbewegung handgreiflich, ein Zögern materialisiert sich, und der kurze Augenblick dehnt sich, «während dessen die Weichen noch nicht gestellt sind, wo das Handeln in das Unwissen gestellt bleiben darf». Hans-Jörg Rheinberger: «ORIENTIERUNG – Philosophie und Wissenschaftstheorie: Nichtverstehen und Forschen», in: Juerg Albrecht, Jörg Huber u. a. (Hg.), *Kultur Nicht Verstehen*, Zürich 2005, S. 75–81, hier S. 79.
- 2 Vgl. hierzu Beatrice von Bismarck: «Zeit/Raum-Forschung: Ausstellung. Zu Julie Aults und Martin Becks Wiener *Installation*», in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009, S. 173–187.
- 3 Die Selbstreflexivität der Kunst richtete sich auf die eingesetzten Darstellungsmedien und auf den Künstler. Vgl. zur Selbstreflexion moderner avantgardistischer Kunst Clement Greenberg: «Modernistische Malerei (1960)», in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Clement Greenberg*, Dresden, Basel 1997, S. 265–278. Zur Wechselwirkung von Subjekt und Medium vgl. Michael Lüthy: «Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman», in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2 (2001), S. 227–254. Seit einigen Jahren hat das Interesse an der Performanz der Wissenschaften zu einigen historischen Untersuchungen und zur Revision der wissenschaftlichen Vermittlungsweisen geführt. Vgl. hier beispielhaft Helmar Schramm, Hans-Christian von Herrmann u. a. (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003.
- 4 Die Hefte geben «eine Einführung in das im Film behandelte Thema und die Begleitumstände des Films sowie eine genaue Beschreibung des Filminhalts». Institut für den wissenschaftlichen Film (Hg.): *Encyclopaedia Cinematogra-*

- phica*, Sektion Biologie, Serie 14, Nummer 28, 1981, Film E 2530, unpaginiert. Vgl. <http://www.iwf.de/iwf/res/mkat/others/bp/04000025309910000000.pdf>
- 5 Die Filme sind einsehbar unter: <http://www.christophkeller.com> [films].
 - 6 Karl Popper: *Logik der Forschung*, Tübingen 1994, S. 19.
 - 7 «Auch das wissenschaftliche Weltbild oder die sogenannte phänomenologische Welt ist nichts Endgültiges, sondern ist in steter Wandlung und Verbesserung begriffen, es unterscheidet sich von dem praktischen Weltbild des täglichen Lebens nicht der Qualität nach, sondern nur durch seine feinere Struktur [...]» Max Planck zit. nach Gabriele Gramelsberger: «Epistemische Praktiken des Forschens», in: *Kunst des Forschens*, a.a.O., S. 91–108, hier S. 93.
 - 8 Michel Serres: «Vorwort», in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1994, S. 11–36, hier S. 35.
 - 9 Hier ist grundlegend auf die Publikation *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* von Ludwik Fleck hinzuweisen. Die Publikation ist zwar schon 1935 erschienen, aber erst Anfang der 1980er Jahre wurde sie in ihrer Wirkung auf die Wissenschaft nachhaltig diskutiert. Siehe auch Lorraine Daston, Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.
 - 10 Zit. nach Helga Nowotny, Peter Scott, Michael Gibbons: *Wissenschaft anders denken. Wissen und Öffentlichkeit in einem Zeitalter der Ungewissheit*, Weilerswist 2004, S. 10.
 - 11 In diesem Sinne hat der Philosoph Jacques Derrida geschrieben: «Man kann, [...] bezweifeln, ob die Philosophie heute überhaupt noch streng von der Kunst unterschieden werden kann. Denn mit der Einsicht in die konstitutive Bedeutung der Sprache für das Denken sowie ihren rhetorischen Charakter wird auch die Frage der Schreibweise für die Philosophie unhintergebar.» Jacques Derrida: «Artists, Philosophers and Institutions», in: *Rampike 3* (1984/85), S. 34f. Bekanntlich stellt Derrida diese Möglichkeit nicht nur theoretisch, sondern auch in seinem eigenen Schreiben und vor allem auch in der grafischen Textgestaltung unter Beweis.
 - 12 Bei Hoffmann heisst es weiter: «Auch die bewährte Trennung von Wissenschaft, Literatur und Künsten erweist sich als weit weniger stabil, wenn der Entwurf, das Denken, die Formulierung mit Hand, Stift und Papier in Betracht gezogen wird und nicht der Geltungsanspruch, der sich mit dem Ergebnis verbinden kann.» Christoph Hoffmann: «Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung», in: Christoph Hoffmann (Hg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Berlin 2008, S. 7–20, hier S. 8.
 - 13 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 26.

Abbildungen

- 1–2 Institut für den wissenschaftlichen Film (Hg.): *Encyclopaedia Cinematographica*, Sektion Biologie, Serie 10, Nummer 49, 1977, Film E 1961, S. 3 und 4.
- 3 Christoph Keller: *Encyclopaedia Cinematographica*, 2001. Installationsansicht Kunst-Werke, Berlin 2001.
- 4–5 Ebda., Filmstills.

Abstract

Elke Bippus: Knowledge Production through Artistic Research

Elke Bippus, Professor of Art and Art History at Zurich University of Arts (ZHdK) since 2006, is an art historian, literary scholar, and historian. Her contribution to the present volume focuses on artistic research in relation to aesthetics, society, and research policy. Rather than providing a conclusive definition of artistic research, she sets out to delineate its specific and complex nature. Drawing on the history of visual arts in modernity, the paper seeks to describe in epistemological terms the procedures and concerns of artistic research.

By way of illustration, the paper explores the work of Christoph Keller, a contemporary artist based in Berlin, especially his aesthetic appropriation of the Encyclopaedia Cinematographica (an international scientific film archive initiated in Göttingen in 1952). Isolating the smallest possible units of the movements of a species originally captured on film, Keller transposes these into a loop to create new movement cycles subsequently presented in a video installation. The transformed film material confronts us not only with questions critical of science, but also with strategies of representation and their effects on the production of meaning. Such work has self-reflexive aspects, which, as Elke Bippus argues, are characteristic of artistic research.

Filmische Bilder als Erkenntnismittel

von Kathrin Oester

Die kategoriale Trennung von dokumentarischem und fiktionalem Film wird zunehmend hinterfragt, und wir sind uns gewohnt, im Dokumentarischen das Fiktionale und im Fiktionalen das Dokumentarische zu sehen. Seltener wird allerdings diskutiert, was diese Entwicklung für die empirischen Wissenschaften sowie für das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bedeutet. Reduziert sich das Interesse der empirischen Wissenschaften nach wie vor auf den Dokumentcharakter (filmischer) Bilder und deren illustrativen Charakter – oder zeichnen sich hier neue Entwicklungsmöglichkeiten für die Kamera als Forschungsinstrument und den Film als Erkenntnismittel ab? Der folgende Beitrag diskutiert, wie die Anthropologie Bild und Film im Kontext unterschiedlicher epistemologisch-theoretischer Ansätze positioniert. Dabei entscheidet die jeweilige Positionierung darüber, *ob* und *wie* wir Bildmedien in der (empirischen) Forschung einsetzen. Es wird aber auch deutlich, *ob* und *welche* Grenzen wir zwischen Kunst und Wissenschaft ziehen und welchen Stellenwert wir formal-ästhetischen Kriterien in der Präsentation empirischer Daten zumessen.

Im Folgenden unterscheidet ich zwischen einem *rationalistischen*, einem *empiristischen*, einem *konventionalistischen* und einem *modellistischen* Ansatz. Jeder der vier Ansätze hat eine eigene Epistemologie und wertet Bild und Film auf je unterschiedliche Weise. Entsprechend fallen die Antworten auf die oben gestellte Frage nach dem Status von Film und Bild in den (Sozial-)Wissenschaften verschieden aus. Zum besseren Verständnis werden die vier Ansätze kurz historisch hergeleitet und anhand historischer Bilder illustriert. Damit wird allerdings nicht intendiert, die vier Ansätze in eine historische Abfolge zu stellen, vielmehr weisen sie trotz Trends und akademischen Modeströmungen im diskursiven Gefüge der Wissenschaftstheo-

rie eine parallele Existenz auf: Sie werden in unterschiedlichen Kontexten und Medien immer aufs Neue aktualisiert, erleben ein Comeback oder aber rücken zeitweilig in den Hintergrund. Zwar wurden die vier Ansätze am Beispiel des anthropologischen Umgangs mit Bild und Film entwickelt, doch ist davon auszugehen, dass sie sich auch in anderen sozialwissenschaftlichen Disziplinen nachweisen lassen.

Der rationalistische Ansatz

Der rationalistische Ansatz geht vom Credo aus: *Alle Erkenntnis entstammt dem Denken*. Er ist stark ikonoklastisch, und Bilder und Filme haben darin bloss illustrativen Charakter. Zwar können sie Gegenstand einer kritischen Analyse sein, doch sind sie selbst keine primären Erkenntnismittel.

Gerade in der formativen Phase des jungen Fachs an der Schwelle zum 20. Jahrhundert geht es in der Anthropologie darum, den Erkenntnisgegenstand – die fremden Gesellschaften – von falschen Bildern zu befreien (Abb. 1).

Das bevorzugte Instrument der Entmythologisierung ist eine von aller Metaphorik befreite Begrifflichkeit. Entsprechend ist der rationalistische Ansatz logozentrisch und die Haltung einer anschaulichen Bildästhetik gegenüber ablehnend.



Abbildung 1: Die Bewohner <viehischen Geschlechts> auf den Andamanen

Die Auseinandersetzung zu den unterschiedlichen Funktionen von Anschauung und Begrifflichkeit hat Regula Fankhauser am Beispiel der Auseinandersetzung zwischen dem Naturphilosophen Johannes Kepler und dem Hermetiker Robert Fludd bereits für das 17. Jahrhundert nachgewiesen.¹ Für Fludd sind das «innere Auge» und die bildliche Anschauung notwendiger Teil des Erkenntnis- und Repräsentationsprozesses.² Für Kepler dagegen verführt das Bildlich-Anschauliche und verleitet zu irrtümlichen Schlussfolgerungen. Statt aufzuklären, führen Bildästhetik wie bildlich-metaphorische Sprache zu Vernebelung und Verschleierung.

Eine aktuelle Variante der kontroversen Debatte zwischen Kepler und den Hermetikern findet sich in Thomas Pavels *integrationistischem* und *segregationistischem* Ansatz wieder: Texte, die versuchen, fiktionale Gegenstände vom Diskurs auszuschliessen und sich rein auf das begrifflich erfasste «Faktische» konzentrieren, ordnet der Literaturwissenschaftler dem segregationistischen Ansatz zu. Texte dagegen, die imaginäre, fiktionale Gegenstände einschliessen, ordnet er dem integrationistischen Ansatz zu.³ Übertragen auf das Thema von Bild und Film ist der rationalistisch-ikonoklastische Ansatz segregationistisch, geht er doch davon aus, dass es (bildliche) Imagination und wissenschaftliche Begrifflichkeit zu separieren gilt und sich die Qualität wissenschaftlicher Arbeiten gerade am Gelingen dieses Vorhabens misst.

Der empiristische Ansatz

Im Unterschied zum rationalistischen geht der empiristische Ansatz vom Credo aus: *Alle Erkenntnis entstammt der (sinnlichen) Erfahrung.* Vor dem Hintergrund dieses Credo werden die Erfindung der Fotografie und später des Films euphorisch begrüsst. Gerade die Möglichkeit, Gegenstände der Natur dank der «maschinellen Objektivität» der Kamera realistisch abzubilden, passt nahtlos ins empiristische Vorhaben. Unter anderem hat Eadweard Muybridge mit seinen Bildern von Bewegungsabläufen diese Möglichkeit der Fotografie experimentell erprobt (Abb. 2).⁴

Der Triumph der Empiristen besteht in der Annahme, mithilfe des mechanischen Auges der Kamera – im Unterschied etwa zur Malerei – die menschliche Subjektivität und damit die ver-

zerrende Wahrnehmung des begehrlischen Subjekts weitgehend auszuschalten. Das folgende Beispiel aus der Anthropometrie zeigt, welchen Auftrieb die Kamera als Instrument objektiver Dokumentation um die Jahrhundertwende erhalten hat (Abb. 3).

Wie die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston feststellt,⁵ hat sich der Wissenschaftler von jeglicher Leidenschaft zu distanzieren. Sein Ideal ist der nüchterne Blick, der ungetrübt von Emotionen – gleich dem mechanischen Auge der Kamera – die Realität einfängt. Professionalität bedeutet für den Wissenschaftler im methodischen Empirismus, und mehr noch im Positivismus, von allem Persönlichen zu abstrahieren, gemäss Bacons berühmtem Satz «Von uns selbst aber schweigen wir». Vorbild des wissenschaftlichen Dokumentierens sind die Enzyklopädisten des 19. Jahrhunderts, welche sich in ihren Museumskollektionen darum bemühen, die natürliche Welt in kategorisierenden Bildern einzufangen.

So einfach gestaltet sich das empiristische Projekt allerdings nicht: Viele Wissenschaftler sind bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts enttäuscht vom mangelnden Exaktheitsgrad der anthropometrischen Fotografie und der ethnografischen Typenbilder. Trotz Massstab und Raster genügen die Messungen dem erforderlichen Exaktheitsgrad kaum. Aufnahmewinkel und Brennweite etwa lassen sich nicht genügend standardisieren, und viele Empiristen wenden sich daraufhin der Statistik zu.

Wissenschaftstheoretisch wird heute zwischen einem theoretischen und methodischen Empirismus unterschieden: Während der theoretische Empirismus – davon ausgehend, Erkenntnis beruhe ausschliesslich auf der Erfahrung – als überwunden gilt, ist der methodische Empirismus in den Natur- und Sozialwissenschaften nach wie vor aktuell. In seinem Zentrum stehen ein bestimmtes Bild von Professionalität und spezifische Anforderungen an den Beweischarakter fotografischer und filmischer Dokumente. Gerade letzterer Aspekt gewinnt vor dem Hintergrund der Manipulationsmöglichkeiten digitaler Bilder heute erneut an Aktualität.

Ein zurzeit stark im Trend liegender phänomenologischer Ansatz situiert sich zwischen Empirismus und Rationalismus. In ihm werden Subjektivität und subjektive Stimmen im Dokumentarfilm – beispielsweise Multivokalität, Polyphonie und das Dialogische – begrüsst. Die Standortgebundenheit jeden Blickwinkels

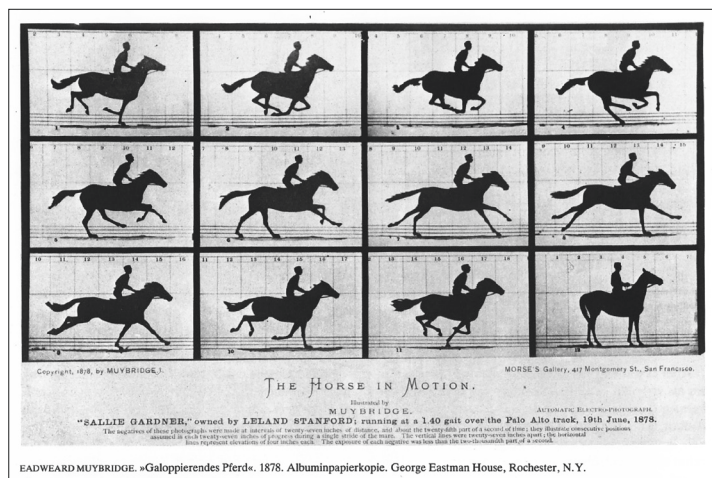


Abbildung 2: Eadweard Muybridge: Galoppierendes Pferd, 1878

wird vorausgesetzt, und Emotionalität und Nähe zwischen dem Forscher und seinem Objekt werden als Zeichen von Authentizität betrachtet. Allerdings nur in dem Masse, wie der Wissenschaftler selbst, als reflektierendes Subjekt, die Metaebene verkörpert und damit erneut Distanz zum Objekt herstellt. Ähnlich wird das Evokative als Mittel bildnerischer Gestaltung dem Authentizitätsdiskurs einverleibt.

Der konventionalistische Ansatz

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnen sich verschiedene Minderheiten und Emanzipationsbewegungen – etwa die Frauen, die Kolonisierten – gegen die Art und Weise ihrer bildlichen und textlichen Repräsentation aufzulehnen: Die Frauen entlarven den scheinbar objektiven Blick der Wissenschaft als männlich und geschlechtsgebunden; die ehemals Kolonisierten in den Ländern des Südens wehren sich gegen rassistische und diskriminierende Bilder und entlarven zahlreiche Repräsentationen, die im Namen einer scheinbar neutralen, objektiven Wissenschaftlichkeit entstanden sind, als kulturgebunden und ethnozentrisch. Das Credo des konventionalistischen Ansatzes lautet deshalb: *Alle Erkenntnis ist kulturell codiert.*

Die repräsentationskritischen Studien im Rahmen der linguistischen Wende sind inspiriert von literatur- und geisteswissen-

schaftlichen Ansätzen und Methoden, unter anderem der Semiotik, der Diskurs- und der Psychoanalyse. Was sie alle verbindet, ist eine intensive Beschäftigung mit dem Subtext scheinbar objektiver Darstellungen des Fremden (Abb. 4 und 5).

Statt wissenschaftlicher Nüchternheit zeigt sich in der Subtextanalyse mittels der Analyse exotistischer Codes und Konventionen in Text, Bild und Film das Begehren vieler Wissenschaftler. Dabei treten die verzerrten Bilder der Frau als männergemacht ins Bewusstsein und die Bilder des Fremden werden als Produkte kolonialer Vorherrschaft entlarvt. Die feministischen und postkolonialen Studien kratzen folglich am Bild der Objektivität und schaffen ein Bewusstsein dafür, dass auch scheinbar objektive Bilddokumente politisch gefärbt und gendergebunden sind. Damit unterliegt der wissenschaftliche Metadiskurs grundsätzlicher Kritik und die Frage nach der Objektivität realistischer Darstellungen und ihrer Beziehung zum Referenten stellt sich mit grosser Dringlichkeit.

Allerdings hat die linguistische Wende auch ihre Schattenseite: Einerseits hat sich das Interesse von der Feldforschung und der Produktion von Primärdaten auf die Repräsentationskritik verschoben. Andererseits führt sie zu einer ikonoklastischen Haltung in neuem Gewand: Statt die bildhafte Imagination als Produktivkraft im Erkenntnisprozess ernst zu nehmen und für die eigene (wissenschaftliche) Produktion nutzbar zu machen, dominiert erneut die Kritik des imaginären, durch Leidenschaften verzerrten Blicks.

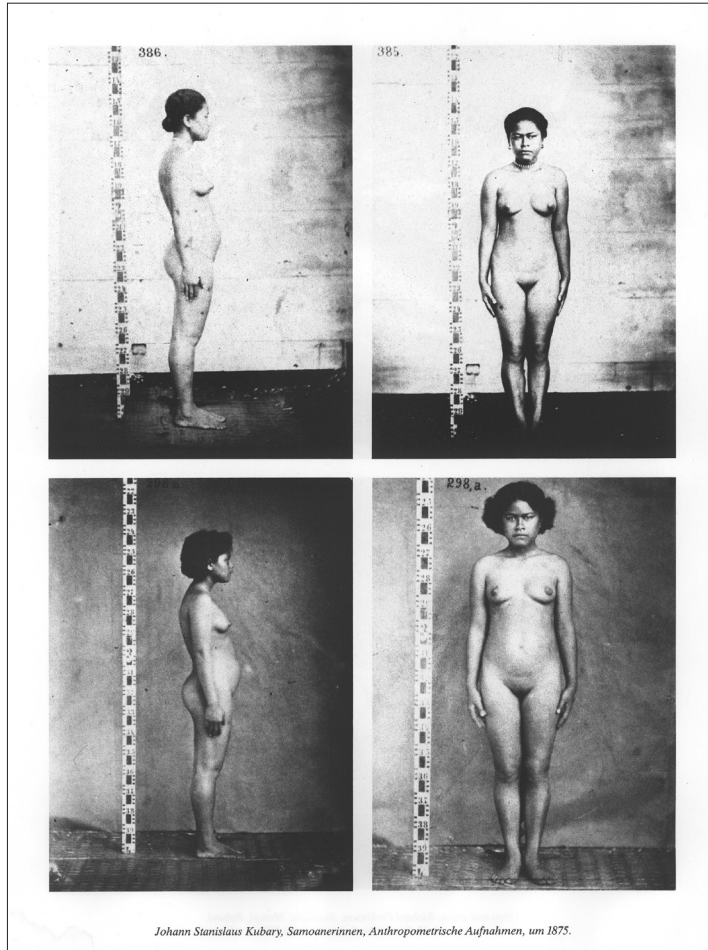
Der modellistische Ansatz

Der modellistische Ansatz wertet die menschliche Imagination – und damit die bildhafte Anschauung – grundsätzlich als produktive Kraft im Erkenntnisvorgang. Sein Credo lautet deshalb: *Alle Erkenntnis entstammt dem modellbildenden Entwurf.* In diesem Sinne schreibt der französische Philosoph Gaston Bachelard: «Die Wissenschaft entwickelt sich viel eher auf der Grundlage einer Träumerei als auf der Grundlage des Experiments [...]». Bachelards erkenntnislogische Konsequenz lautet daher: «Wir müssen uns notwendig mehr vorstellen als wir wissen.»⁶

Bachelards Zitat liegt ein ganz spezifisches Verständnis von Wahrnehmung und Erkenntnis zugrunde, das sich von den vorangegangenen Ansätzen unterscheidet, geht es doch davon aus, dass nicht bloss das physische, sondern auch das «innere», mentale

Auge immer schon am Erkenntnisvorgang beteiligt ist. Dem «inneren Auge» – mit anderen Worten der Subjektivität – kommt dabei eine unabdingbare Funktion im Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgang zu. Was sich auf der Retina abbildet, vervollständigt das «innere Auge» modellhaft zu einem Ganzen. Dazu gleicht das Subjekt auf der einen Seite die Wahrnehmung der äusseren Objekt-

welt mit seinem Erfahrungswissen ab. Auf der anderen Seite wird die Wahrnehmung der äusseren Objektwelt mittels Fantasmien und Imagination ergänzt – ein Vorgang, der geprägt ist von unbewussten psychischen Prozessen und der menschlichen Fähigkeit zu Innovation und Utopie. Vor diesem erkenntnistheoretischen Hintergrund können Bilder und Filme im modellistischen Ansatz



Johann Stanislaus Kubary, Samoanerinnen, Anthropometrische Aufnahmen, um 1875.

Abbildung 3: Samoanerinnen, Anthropometrische Aufnahmen von Johann Stanislaus Kubary, um 1875

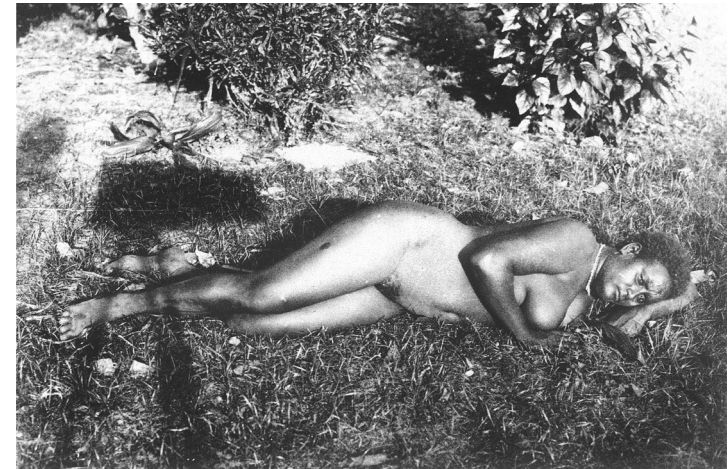


Abbildung 4 und 5: Aktstudie des Südseeforschers Richard Parkinson, auf Matupi, Rabaul, Gazelle und Neubritannien, um 1890

durchaus zum Erkenntnis generierenden Vehikel werden.

Im modellistischen Ansatz interessiert das Imaginäre denn auch nicht – wie im konventionalistischen Ansatz – als «subjektive Verzerrung» einer objektiv existierenden Wirklichkeit. Und es geht weder darum, Verzerrungen analytisch aufzulösen, noch das Subjekt – wie im Empirismus – aus dem Forschungsprozess zu eliminieren. Vielmehr sind Wahrnehmung und Erkenntnis ohne Selektion und bildhaft-fantasmatische Vervollständigung der Form undenkbar, und der gestaltende Vorgang des Verdrängens ist *konstitutiv* für Wahrnehmung, Erkenntnis und Repräsentation. An der Schnittstelle zwischen dem in der Aussenwelt Wahrgenommenen und der inneren Vorstellungs- und Erfahrungswelt macht sich das Subjekt folglich ein Modell, das seinen wissenschaftlichen oder künstlerischen Repräsentationen zugrunde liegt.

Fantasie und Imagination sind im modellistischen Ansatz wesentliche Instrumente der Wirklichkeitsaneignung und genau so am Erkenntnisvorgang beteiligt wie die kritische Verstandestätigkeit. Im Vordergrund steht eher das Verständnis eines bestimmten Gegenstandes von *innen* als eine logische Erklärung von *aussen*. In diesem Sinne interessiert das Modell nicht als reduktive Verkleinerung einer fixierten und fixierbaren äusseren Objektwelt, sondern als Entscheidungs- und Prognosemodell, welches Wissenschaftler oder Künstlerinnen gestalten, um sich in einer instabilen, mehrfach determinierten Welt zurechtzufinden.

Der hier verwendete Modellbegriff geht von Potentialitäten aus und ist auf die Zukunft hin offen. Im Zentrum des Interesses steht weniger das, was *ist*, als vielmehr das, was *wird*. Dominant sind im modellistischen Ansatz deshalb die beiden Pole Virtualität und Aktualität, und weniger die lineare Zeitachse von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie Gilles Deleuze und Felix Guattari deutlich machen.⁷ Dabei wird das Subjekt selbst im Flusser'schen Sinne zum Projekt, das mit seinen (filmischen) Produktionen ein «Band zur Welt» knüpft.⁸

Mit dem skizzierten Modellbegriff ist denn auch, anders als im empiristischen und rationalistischen Ansatz, ein Wirklichkeitsverständnis verbunden, in dessen Zentrum das Mögliche und nicht das empirisch Nachweisbare und Logische steht.

Dass die differenzielle Kategorisierung von dokumentarischem versus fiktionalem Film dabei an Pertinenz verliert, erstaunt nicht, steht doch im Zentrum des modellistischen Ansatzes

nicht mehr ein Referent, den es möglichst naturgetreu abzubilden gilt; vielmehr werden Wahrnehmung, Erkenntnis und Repräsentation als analytische Einheit und als Ergebnisse der gestaltenden Kraft des Subjekts aufgefasst. Wird der Gestaltung ein solch hoher Stellenwert beigemessen, löst sich aber auch die Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft tendenziell auf.

Ausblick

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die vier hier skizzierten epistemologischen Ansätze dem Visuellen, der Imagination und ästhetischen Gestaltung einen höchst unterschiedlichen Stellenwert im Erkenntnis- und Repräsentationsprozess zuweisen. Während für die drei ersten Ansätze das (filmische) Bild kein eigenständiges Erkenntnismittel darstellt, bietet gerade der modellistische Ansatz diesbezüglich interessante, noch wenig erforschte Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft, ästhetischer Gestaltung und wissenschaftlichem Erkenntnisgewinn.

Als eine mögliche Konsequenz gälte es im wissenschaftlichen Kontext, Filme und Bilder nicht bloss als Forschungsgegenstand und Illustrationsmittel einzusetzen, sondern die Kamera selbst als Forschungsinstrument und den Film als Erkenntnismittel ernst zu nehmen.

- 1 Regula Fankhauser: «Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit», in: *Image – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung* 5/1 (2007), S. 20–35. Vgl. <http://www.image-online.info> [Issues].
- 2 Robert Fludd: *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia: in duo volumina secundum cosmicam differentiam divisi*, Oppenheim 1617–1621.
- 3 Thomas G. Pavel: *Fictional Worlds*, Cambridge 1986.
- 4 Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1998.
- 5 Lorraine Daston: «Baconian Fact, Academic Civility, and the Prehistory of Objectivity», in: Allan Megill (Hg.), *Rethinking Objectivity*, Duke University Press 1994, S. 37–63.
- 6 Florian Rötzer: «Die Träumereien des Wissens», in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* Heft 8 (1987), S. 717–725, hier S. 718f.
- 7 Vgl. Christian Jäger: *Gilles Deleuze. Eine Einführung*, München 1997, S. 263.
- 8 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997 (franz. Orig. 1985), S. 224.

Abbildungen

- 1 Marco Polo: *Von Venedig nach China. Die grösste Reise des 13. Jahrhunderts*, München 1972, S. 276.
- 2 Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*, München 1998, S. 124.
- 3-5 Thomas Theye: «Wir wollen nicht glauben, sondern schauen.» Zur Geschichte der ethnografischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert», in: Thomas Theye (Hg.), *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*, München und Luzern 1989, S. 77 und 78.

Abstract

Kathrin Oester: Film and the Production of Scientific Knowledge

Do film and photography produce specific forms of scientific knowledge – or do they merely illustrate it? This controversy continues to shape the debate on the image and visual media within the social sciences.

Kathrin Oester is an anthropologist and specialist in film studies. Using the example of anthropology, her contribution to the present volume explores different epistemological approaches that position photography and film within the discipline. She distinguishes 1) a rationalist approach, which attributes merely illustrative functions to image and film, 2) an empiricist approach, which emphasizes the mimetic notion of the image, 3) a conventionalist approach, which, being part of the linguistic turn, questions realistic codes of representation and examines the subtext of purportedly objective representations of the Other, and 4) a modellistic approach which conceives the model-like character of visual representations. This particular approach emphasizes that the imagination and critical reasoning are involved in the production of scientific meaning and that image-related human fantasy plays an important part in appropriating reality. The modellistic approach dissolves the rigid boundaries between documentary and fiction, and opens up numerous new possibilities for the camera as a research instrument.

Academization and its Impact on Research in Art Colleges – an Optique Belge

by Jan Cools

The implementation of the Bologna Declaration in the European higher education system has not occurred in a unified manner.¹ There is no single general framework, so that the different European countries have a large degree of freedom with regard to implementation. Consequently, higher arts education is currently undergoing academization in some countries and regions, for example Finland, Sweden, and Flanders. This means that art colleges are obliged to become *academic*. Specifically, they need to develop curricula clearly embedded in artistic research. In effect, courses and programmes must be research-based and research-oriented. Master's students should even be able to participate in their professors' research projects or to undertake their own artistic research projects. This article focuses on the consequences of academization for art schools and their teaching staff, and will leave aside curricular aspects.

Developing a research culture

Until a few years ago, art colleges in Europe had no research culture or practice to speak of. Their core business was art education. Teaching staff and organisations were focused entirely on this aspect. Against this background, the so-called academization of higher art education presents a formidable challenge. Curricular adaptations aside, this process entails fundamental changes for art colleges, especially the systematic introduction and development of a research context and culture.

Today, an art college must stimulate research activities within the context of artistic practice. It must offer artists/professors the possibility to develop an artistic poëtica or to question art practice. Moreover, an art college is also an educational institution where several forms of theoretical reflection on the arts

can be developed. Finally, an art college can also create a framework in which both autonomous routes can meet, influence each other, and even follow parallel lines in interdisciplinary research projects.

What does this mean for an art college? Today, an art college must develop a research environment and establish a research culture. The starting point should be that within each meaningful artistic practice a part should be reserved for research. Bearing this in mind, an art college has different possible strategies to establish a research environment and culture with a view to fulfilling the new *academic* tasks comprising its remit: education, research, and rendering services.

Visual arts research, however, is generally perceived as something altogether different and new. Until now, research was not readily apparent in the practice of most artists/professors. This raises a lot of questions and even prompts some resistance.

The aim of developing a strategy to implement academization should be to contribute to developing the practice of art-college-based artists and theorists by explicitly supporting research. As a result, a research culture emerges and art-college-based researchers are also stimulated to transfer the acquired knowledge and skills into their teaching. For this reason, it is necessary to set up an adapted organisation in order to build the relevant skills and to enable research. Moreover, a research infrastructure must be developed, research funds must be made available, potential researchers must be encouraged to embark on projects, and existing researchers must receive appropriate support. Researchers must be stimulated to make their research visible both within and beyond art colleges by participating in viewings and exhibitions, publishing articles, giving lectures, and so on. This encourages other colleagues to reflect on the research components within their own practice.

Slow strategy wins

Sint-Lukas Brussels² has deliberately chosen the individual approach of the artist/researcher. Artistic research projects originate as a result of many formal and informal conversations between the college's research coordinators and its professors, always taking their artistic practice as a starting point. Research coordinators know the members of their research group, and are

thus ideally placed to direct, provoke, and even incite members of the research group to cooperate.

At the current stage, Sint-Lukas Brussels wants to provide its researchers with the freedom to experiment with different research formats, methods, output forms, and so on, thereby hoping to learn as much as possible in this process.

Promoting research at Sint-Lukas Brussels serves two aims: first, to contribute to developing the art practice of its artists/researchers; and secondly, to embed art education in research.

In the context of academization, this is a slow strategy: it takes a lot of time and there are no quick wins. However, it is also a sustainable strategy because those tasked with implementing academization come to realize that it offers many opportunities for developing artistic practice.

In conclusion, while a lot has already been achieved in making change happen, art colleges faced with academization are still in a learning process. They are regularly confronted with divergent problems and questions. For this reason, we need international networks and an ongoing exchange of experience.

1 Accessed on 19/6/1999. For the text, see <http://ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bologna.pdf>

2 University College of Art and Design Sint-Lukas Brussels, see Hogeschool Sint-Lukas Brussel, www.sintlukas.be

Zusammenfassung

Jan Cools: Die Folgen der Akademisierung am Beispiel der Forschung an belgischen Kunsthochschulen

Noch vor wenigen Jahren war das Kerngeschäft der europäischen Kunsthochschulen die Ausbildung. Als Folge der Bologna-Deklaration müssen die Kunsthochschulen akademisch werden. Die Herausforderung besteht vor allem in der Einführung und Entwicklung eines Forschungsumfeldes und einer Forschungskultur.

In seinem Beitrag erläutert Jan Cools die Auswirkungen der sogenannten Akademisierung auf die belgischen Kunsthochschulen und im Besonderen auf die flämische Sint-Lukas University in Brüssel, wo er Forschungs Koordinator für die bildende und audiovisuelle Kunst ist. Um den neuen akademischen Auftrag nachhaltig zu erfüllen und dennoch individuell anzugehen, hat die Sint-Lukas University Forschungs Koordinatoren eingestellt, die im Austausch mit den Professoren/Künstlern Projekte anstossen und die interdisziplinäre Zusammenarbeit fördern sollen. Auf diese Weise können die Professoren/Künstler ihre inneren Widerstände gegenüber der Forschung überwinden und aus ihrer eigenen künstlerischen Praxis heraus Forschungsaktivitäten entwickeln, die in die Lehre zurückfließen. Experimentieren mit Forschungsformen und -methoden ist erwünscht. Die Strategie ist als langfristiger Lernprozess angelegt, in welchem internationale Netzwerke und der Erfahrungsaustausch eine wichtige Rolle einnehmen.

A Swedish Perspective on Cinematic Research Projects

by Marianne Persson

Conducting research within the arts is a difficult task in Sweden. The existing research tradition is poor, and there is little experience to refer to or compare with. As a senior lecturer at an arts university, moreover with a specialisation in film production, a field lacking artistic prestige and sometimes considered unnecessary, I am situated in the midst of an academic subject where art, creation, and commerce intersect. It is thus very important that coursework focuses on producing the work conceived in the creative departments of scriptwriting and directing.

To document, not reinvent

Until recently, the world of artistic creation had difficulties to be taken seriously by research institutions and to obtain funding for basic research projects, due to fierce competition from the more trained scientific fields. The problem for artistic projects is not only their struggle for academic validity, but also the intense competition for funds. Another difficulty is the dominance of other fields of research, with a different language and attitude, with established research methods, and whose findings and results attract greater interest from funding bodies. Moreover, many more experts are already involved in assessing the quality of the academic level of these fields.

The first step is to make teachers and professors teaching film and the performing arts to understand that their duty is to document, analyse, and develop their art and its progress at this point in time. Neither established nor new art schools have developed the teaching knowledge and skills that could be conveyed to new staff and students. Failing research and scientific investigation, standards decline and subjects need to be reinvented by each generation.

In the last few years, funding bodies and some professions have understood the importance of higher education goals, which must also be fulfilled in the endeavour to attain advanced levels of knowledge. Swedish arts universities comprise as many as seven separate schools: dance, music, opera, film and theatre, acting, art and design, fine arts. They have started to apply for research funds from *Vetenskapsrådet* (Swedish Research Council) where all other academic and scientific institutions apply for their research projects. Established traditions and knowledge are scarce in our seven streams of art education. Research projects must therefore obtain proof of competence to be able to apply for further projects. Research is a continuous process and not just a single step or leap of faith. The diversity of the arts places significant responsibility on the experts assessing these specialised applications. One structural weakness of a small country is that the specialists are all the same; consequently, they sit on too many boards and establish common, fixed standards of taste. Such a situation should encourage more international collaboration on both projects and juries, and also afford a wider range of experiences to researchers and results.

Mixing the arts

The future of our school (*Dramatiska Institutet*) is about to change, due to a merger with the acting school (*Teaterhögskolan*). Our student roll will increase from about 150 students to about 230, with 150 Bachelor's and 80 Master's students.

One of the main purposes of this new structure, apart from all other benefits of mixing the arts, is described as follows in a paper co-authored by the deans of the two schools involved in the merger:

«Firm grip on artistic research – A new arts university obtains a greater critical mass to develop both researcher training and work at an advanced level. The overall dispositions in the scientific area will be stronger than today and will lead to more collaborations within education and research, also within an international perspective.»¹

Further down, the deans' statement also draws attention to the perceived pedagogic merits of the merger: it will enhance flexi-

bility between programmes, broaden professional knowledge, and encourage new combinations. Consequently, the pressure lies on teaching staff in the first instance, who need to develop new approaches to teaching and receive training in new subjects. Specialisations will also change as a result of the merger.

Every academic year, 80 Master's students will be encouraged to study for Master's degrees in new subjects, so the pool for recruiting scientists will be growing. All this will take time and not only students but also teachers and professors will have to change.

Silent knowledge

Based on a method used to develop so-called silent knowledge, my own research at a higher level has amounted to a pedagogic reflection on art education. *Silent knowledge* is knowledge based on personal experience that is subsequently condensed into a generalisation of human experience and analysed within a theoretical context. In brief, it is an expression used for what we know practically and deeply but cannot always explain in theoretical terms to someone who does not know. *Silent Knowledge theories* were developed by Ingela Josefson,² formerly dean at Södertörn University in Sweden, in the 1980s as a theory closely connected with Artificial Intelligence studies.

My pedagogic reflection focused on my own dilemma as a teacher. It presented me with a serious conflict, which I vividly remember struggling with to understand and resolve, since it challenged my knowledge so fundamentally. It forced me to return to my situation as a professional and becoming a teacher, as well as all the positioning between theories and practical uses that I was choosing for my teaching programme. While those were difficult times, since I was exposed to many unknowns, they offered me an excellent opportunity for critical reflection on my own work, as both producer and teacher. My reflections compared my ambitions as a teacher with those as a filmmaker. In any event, all this work was a start and I understood the importance of reflection, analysis, and renewal of a teaching method. As an individual, I could feel that I had found some tools to contend with the anxieties involved in teaching and with methods for placing the responsibility for learning on students. This was a relief but also a new way of seeing things.

I firmly believe in reflective work based on one's own efforts, whether in writing or orally. Written statements and records tend to remain and also be kept for later reading as reminders of changing times. Film education focuses so much on students' own productions that critical reflection is usually quite shallow because the lessons learned from making a film take time to become apparent. I would therefore advocate all disciplines at film school to undertake more in-depth writing projects. I also know that our recruiting systems are based on practical knowledge, but theory and theorising must now return as the practical uses are easy to learn.

As a final remark, I would like to quote a friend based at a Technical University: only research counts nowadays, basic training is self-evident, and the development of a university and its place amid fierce competition depends on its research results.

Competition is everywhere and we all want to know best.

1 My translation from Swedish.

2 Her key study is *Läkarens yrkeskunnande*, Lund 1998.

Zusammenfassung

Marianne Persson: Filmforschung aus schwedischer Sicht

Marianne Persson, Professorin für Filmproduktion am Dramatiska Institutet in Stockholm, setzt sich in ihrem Beitrag zunächst mit den aktuellen Herausforderungen an die künstlerische Forschung in Schweden auseinander, die im Schatten der traditions- und prestigereichen, wissenschaftlichen Forschung steht. Im Weiteren geht sie auf die Situation am Dramatiska Institutet ein, wo sich nach einer Fusion im Hochschulbereich von Film, Radio, TV mit dem Theater neue Möglichkeiten im Bereich interdisziplinärer Lehre und Forschung eröffnen.

Ein erster Schritt zur Erfüllung des Forschungsauftrages besteht für die Autorin darin, Professoren, Dozierende und Studierende dazu zu bringen, ihre Praxis so zu dokumentieren, dass sie auch weiter entwickelt und vermittelt werden kann. Anhand ihrer eigenen Forschung zeigt sie zudem, wie wichtig im Alltag neben der eigenen Praxis deren vertiefte theoretische Reflexion in schriftlicher und damit allgemein zugänglicher und überlieferbarer Form ist. Die kritische Analyse und Selbstreflexion ihres Dilemmas zwischen Theorie und Praxis, als Filmproduzentin und Dozentin, die auf den Theorien des Silent Knowledge basiert (vgl. Ingela Josefson: Läkarens yrkeskunnsande, Lund 1998) und im Wesentlichen aus der Reflexion und Nutzbarmachung einer persönlichen Erfahrung für die Allgemeinheit besteht, versteht sie als Beitrag zur Weiterentwicklung der Pädagogik an Kunsthochschulen.

Streiflichter



Forschungsprojekte im Überblick

Im Kapitel *Streiflichter* werden Projekte aus dem Themenbereich Forschung und Film vorgestellt. Die inhaltlichen Interessen und der Formate könnten unterschiedlicher nicht sein: Luc Schaedler beschreibt den doppelten Zugang im Rahmen des Dissertationsprojektes *Angry Monk* mittels Film und traditioneller Recherche, wie man sie im Kontext akademischer Forschung kennt. «Oral history» wird in *Cinémémoire.ch* zu einer «visual history», indem der Schweizer Film der 1960er und 1970er Jahre nicht nur Thema der Recherche ist, sondern die Interviews von Thomas Schärer mit Zeitzeugen auch Filmmaterial generieren, das filmkünstlerischen Ansprüchen genügen soll. Ganz anders funktioniert der Dokumentarfilm von Kerstin Stutterheim über die Kunst von Ilya Kabakov: Forschung als Recherche über ein künstlerisches Werk ist die Voraussetzung zum Entwickeln von Darstellungsformen, welche die Inhalte dieser Kunst zu verbildlichen vermögen. Das Projekt *AFRESA* schliesslich zeigt mit der Entwicklung eines automatischen Filmrestaurierungs- und Erfassungssystems ein praxisorientiertes Forschen, das sowohl der Filmgeschichte nützt als auch kommerziell Sinn macht.

Mit diesen sehr unterschiedlichen Ansätzen der einzelnen Projekte wird deutlich, welches Feld sich hier dies- und jenseits von diskursbasierter Forschung und im transdisziplinären Austausch für den Bereich des Films auftut.

Über die Wissenschaftlichkeit von Dokumentarfilmen

von Luc Schaedler

Projekt: Angry Monk – Reflections on Tibet

Hochschule: Universität Zürich

Leitung: Luc Schaedler, Völkerkundemuseum Universität Zürich

Partner: Yangdon Dhondup, angry monk productions gmbh

Förderung: Reiser-Siemsen Stiftung, Steo Stiftung (Forschungsförderung); Bundesamt für Kultur, Zürcher Filmstiftung, Suissimage, SF DRS, Volkart Stiftung, Familie Vontobel Stiftung, Fachstelle Filme für eine Welt, Kath. und Ref. Landeskirchen, Schweizerische Tibetstiftung (Filmförderung)

Realisation: 1999–2007

Ergebnis/Präsentation: Dokumentarfilm *Angry Monk* (CH 2005, 97 Min.) mit schriftlichem Zusatztext: *Angry Monk: Literary, Historical, and Oral Sources for a Documentary Film* (CH 2007, 600 Seiten)

Web: <http://www.angrymonkthefilm.ch>

Dem Begriff der Ästhetik bin ich in meiner Ausbildungszeit zwei Mal auf unorthodoxe Weise begegnet. 1982 haben wir im Geschichtsunterricht an der Mittelschule *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss gelesen.¹ In seiner schonungslosen Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus begreift der Autor die Ästhetik als eine Form des Widerstandes. Nicht nur die Kategorie des Schönen soll die Ästhetik beinhalten, sondern vielmehr die Eigenschaften, die eine Veränderung und eine Erneuerung der gesellschaftlichen Verhältnisse hervorrufen. Die zweite Begegnung erfolgte fast zehn Jahre später, in einem Seminar über Visuelle Anthropologie an der Universität Zürich, während der Lektüre des Buches *Kunst der Genauigkeit*. Der Au-

tor, Michael Oppitz, definiert darin die Wissenschaft oder vielmehr das wissenschaftliche Arbeiten, als eine Praxis der Ästhetik: «Genauigkeit produziert eine eigene Art des Schönen. Deshalb ist die Genauigkeit, wie ich sie für die Ethnographie, ob visuell oder verbal, fordere, eine Praxis der Kunst.»²

Die Verbindung von Ästhetik (Kunst) mit Widerstand und *Wissenschaft* war für mich überraschend und prägend. Es ist deshalb kein Zufall, dass ich wenige Jahre später gerade bei Michael Oppitz mein Lizentiat und meine Doktorarbeit in Visueller Anthropologie als Dokumentarfilme einreichen durfte. Es handelt sich bei beiden Filmen um wissenschaftliche Arbeiten mit einem politischen Hintergrund in «künstlerischer» Form: *Made in Hong Kong* (1997, 75 Min.) und *Angry Monk* (2005, 97 Min.). Beide Arbeiten wurden von einem schriftlichen Zusatztext begleitet. Im Folgenden versuche ich aufzuzeigen, inwiefern das wissenschaftliche und das künstlerische Arbeiten eine Partnerschaft eingehen können und welche Problemfelder, aber auch Möglichkeiten, daraus entstehen.

Getrennte Finanzierung, Auswertung und Rezeption

Sowohl in seiner Finanzierung als auch in seiner Auswertung und Rezeption handelt es sich bei *Angry Monk* um einen Bastard, eine ungeliebte Strassenmischung sozusagen. Ich benutze bewusst diese negative Bezeichnung statt dem neutraleren und wissenschaftlicheren Hybrid, weil es sich bei der Verbindung von Kunst und Wissenschaft nach wie vor um ein Tabu handelt, das sich nur langsam auflöst. Während die Recherchearbeit zu *Angry Monk* zur Hauptsache mit Doktoratsstipendien finanziert war (1999–2002), habe ich die Produktion des Filmes ausschliesslich mit Kulturförderungsgeldern finanziert (2002/05). Die Auswertung des fertigen Filmes an Festivals, im Kino und Fernsehen sowie auf DVD erfolgte in erster Linie auf kultureller und auch kommerzieller Ebene (2005/06). Der Zweitauswertung im wissenschaftlichen Bereich habe ich mich erst später gewidmet. Diese hat vor allem in Form von Seminaren und Vorträgen an verschiedenen Universitäten stattgefunden, jeweils zusammen mit der Filmvorführung von *Angry Monk* (2007/09). Auch die Rezeption meines Filmes in den Medien erfolgte im Wesentlichen getrennt nach Kunst und Wissenschaft. Erst mit der Auswertung im universitären Bereich sind auch die Artikel in wissenschaftlichen Jour-

nals erschienen, und zwar in den Gebieten der Tibetologie und Visuellen Anthropologie.

Formen des visuellen Arbeitens

Für das visuelle Arbeiten in der Wissenschaft sehe ich vor allem drei mögliche Formen:

- *Visueller Text* – das Schriftliche als Ergänzung und Reflexion,
- *Schriftlicher Text* – das Visuelle als Illustration oder Thema der Arbeit,
- *Prozessorientiertes Arbeiten* – die experimentelle Konfrontation von Bild und Wort (z. B. Performance, interaktive Ausstellung).

Ich selber hatte mich, in Absprache mit Michael Oppitz, für die erste Option entschieden. Der Film *Angry Monk* machte den Hauptteil meiner Doktorarbeit aus und wurde als solcher in der Begutachtung auch entsprechend gewürdigt. Beim Bonusmaterial auf der DVD handelt es sich um eine Erweiterung meiner visuellen Arbeit, um verschiedene Sprachversionen und zusätzliche Filmszenen, während der schriftliche Teil zur Hauptsache das Quellenmaterial beinhaltet und dieses kontextualisiert mit transkribierten Interviews, Übersetzungen, der Reflexion der Arbeitsweise, der Bibliografie etc.

Die Frage ist nun, was denn die Wissenschaftlichkeit eines visuellen Textes ausmacht, der von einem schriftlichen Teil begleitet wird. Zum einen muss sowohl der Film als auch der schriftliche Teil in einen wissenschaftlichen Diskurs eingebettet sein. In meiner Doktorarbeit geht es dabei vor allem um zwei Bereiche, die eng miteinander verbunden sind: Einerseits handelt es sich um die Aufarbeitung der jüngeren tibetischen Geschichte und andererseits um die Diskussion der Wahrnehmung Tibets im Westen. Beide Bereiche sind wichtige Forschungsgebiete geworden, insbesondere auch deshalb, weil sie durch die Arbeiten von tibetischen Autorinnen und Historikern eine ganz neue (und oft kritischere) Sichtweise erfahren haben. Zentral für die Wissenschaftlichkeit eines Textes scheint mir ausserdem die Transparenz der Arbeitsweise und Methodik. Dieser Frage trage ich im Film selber keine Rechnung, hingegen im Bonusmaterial auf der DVD und noch ausführlicher im schriftlichen Teil meiner Arbeit. Und zu guter Letzt muss eine wissenschaftliche Arbeit den Zugang zu den Quellen und deren Über-

prüfbarkeit gewährleisten. In meinem Fall geschieht dies vor allem im schriftlichen Teil und nur marginal im Abspann des Filmes.

Realitäten zur Bestimmung von Wissenschaftlichkeit

Für die Analyse von Dokumentarfilmen hat die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger in ihrem Buch *Die Wirklichkeit des Films* fünf Realitäten unterschieden.³ Ihre Aufteilung scheint mir in Bezug auf die Wissenschaftlichkeit von visuellen Texten sehr nützlich zu sein. Unter der «nichtfilmischen Realität» versteht sie das Reservoir abbildbarer Realität, aus dem Filmemacherinnen und -macher ihre Ideen schöpfen. Zu diesem Feld gehört auch der wissenschaftliche Diskurs, den ich weiter oben erläutert habe. Mit der «vorfilmischen Realität» meint sie das gedrehte Filmmaterial, also diejenige Auswahl der Realität, für die sich der Filmautor und die Kamera entschieden haben. Der Frage, welche Bilder (in Tibet) ich bewusst ausgewählt habe, widme ich mich ausführlich auf der DVD und im schriftlichen Text. Mit der «Realität Film» spricht Hohenberger den produktionsrechtlichen Apparat eines Filmes an. Für meine Doktorarbeit war hier vor allem relevant, inwiefern ich durch die herkömmlichen Produktionsprozesse beeinflusst wurde. Musste ich irgendwelche künstlerischen oder inhaltlichen Zugeständnisse machen, weil der Film vom Fernsehen koproduziert wurde? Fühlte ich mich zu Konzessionen gezwungen, weil der Film später als wissenschaftliche Arbeit von der Universität Zürich akzeptiert werden musste? Auf diese Fragen gehe ich im schriftlichen Teil nur knapp ein. Als «filmische Realität» bezeichnet Hohenberger den fertigen Film, der später zur Aufführung kommen wird. Die nachfolgende Auswertung und Rezeption des Filmes bezeichnet sie als die «nachfilmische Realität», die ihrerseits wieder Teil der «nichtfilmischen Realität» wird. Dabei handelt es sich meiner Ansicht nach aber weniger um einen Kreislauf als vielmehr um eine Spirale, welche den wissenschaftlichen (und gesellschaftlichen) Diskurs kontinuierlich bereichert. Gerade die Rezeption und die Einbettung in einen erweiterten Diskurs macht die Wissenschaftlichkeit eines visuellen oder schriftlichen Produktes aus, wie ich abschliessend am Beispiel meines eigenen Filmes illustrieren möchte.

Rezeption als Teil der Wissenschaftlichkeit

In ihrer Filmkritik im renommierten Journal *History and Anthropology* bedauert Anna Grimshaw, dass die Reflexion der Me-

thodik und Datenerhebung in *Angry Monk* selber fehle.⁴ Durch diese wäre der Film für die Theorienbildung in der Visuellen Anthropologie aufgewertet worden und hätte den schriftlichen Zusatztext teilweise überflüssig gemacht. Im Feld der Tibetologie kritisiert Charlene E. Makley im Magazin *Visual Anthropology*, dass ich den buddhistischen Kontext zu einem grossen Teil ausblende und meine Hauptfigur nur im sozialen und politischen Umfeld diskutiere.⁵ Gerade weil der Protagonist auch ein buddhistischer Gelehrter gewesen sei, hätte die Diskussion des religiösen Kontextes ein Teil des Diskurses um die Bedeutung des Buddhismus in der tibetischen Geschichte werden können. Beide Einwände haben in ihrer jeweiligen Perspektive ihre Berechtigung. Nur habe ich nicht den Film machen wollen, den die beiden Kritikerinnen vorschlugen. Der Interessenkonflikt zeigt für mich aber deutlich auf, wie künstlerische und wissenschaftliche Produkte ein Eigenleben entwickeln können, das weit über sie hinausgeht und sie in den meisten Fällen auch überlebt.

- 1 Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M. 1975.
- 2 Michael Oppitz: *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie*, München 1989, S. 1–36.
- 3 Eva Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim, Zürich, New York 1988.
- 4 Anna Grimshaw: «Review: Angry Monk», in: *History and Anthropology* Vol. 19, No. 1 (March 2008), S. 83–89.
- 5 Charlene E. Makley: «Angry Monk», in: *Visual Anthropology* 21 (2008), S. 440–445.

Anschaulichkeit und Reflexion in «Echtzeit»

von Thomas Schärer

Projekt: Cinémémoire.ch, eine Oral History des Schweizer Films
Hochschule: ZHdK, ipf, und Netzwerk Cinema CH
Leitung: Thomas Schärer, Fachrichtung Film
Partner: Cinémathèque suisse, Solothurner Filmtage
Förderung: DORE/Schweizerischer Nationalfonds (SNF)
Realisation: 2007–2009
Ergebnis/Präsentation: Eine Publikation mit DVD erscheint voraussichtlich im Januar 2011
Web: <http://ipf.zhdk.ch/deutsch/forschung>

Die bisherige Filmgeschichtsschreibung befasste sich bis in die jüngste Zeit bevorzugt mit Langspielfilmen und Regiepersönlichkeiten. Andere Bereiche blieben nicht zuletzt wegen fehlender Quellen vernachlässigt. *Cinémémoire.ch, eine Oral History des Schweizer Films* versucht durch erinnerte Filmpraxis der 1960er und 1970er Jahre und ihrer audiovisuellen Aufzeichnung das Feld «Kino» als historischen Untersuchungsgegenstand auszuweiten und neue Quellen zu erschliessen. Konkrete Alltagserfahrungen sollen Aufschluss über Wechselwirkungen zwischen Akteuren verschiedener Sparten (u. a. Kinofilm, Auftragsfilm und Fernsehen) und ihren Tätigkeiten (u. a. Technik, Produktion, Schauspiel) in den verschiedenen Sprachgebieten der Schweiz liefern. Von dieser Breite erhoffen wir uns, Zusammenhänge besser zu erkennen und Quellenlücken zu schliessen – die wenigsten Filmtechniker hinterlassen beispielsweise schriftliche Aufzeichnungen über ihre Arbeit.

Recherche, Vergleich, Reflexion

Im herkömmlichen Verständnis geschieht kulturwissenschaftliche Forschung vor allem bei der Auswertung, der Gegen-

überstellung und Interpretation von Quellen, in unserem Fall also von Interviews. Auf das vorliegende Projekt bezogen lassen sich, im Einklang mit dem klassischen Forschungsbegriff, drei Kategorien unterscheiden:

- *Recherche*: Wir versuchen, so viel wie möglich über unsere Interviewpartner und ihr Umfeld in Erfahrung zu bringen, bevor wir das Interview aufzeichnen. Dazu gehört, dass wir uns möglichst alle Filme der Untersuchungsperiode anschauen, an denen die ausgewählten Zeitzeugen mitgearbeitet haben. Zudem erfragen wir uns in Vorgesprächen biografische Eckdaten und beschaffen uns erläuternde Fotografien, Geräte oder Dokumente.
- *Vergleichbarkeit*: Wir interviewen unsere Gesprächspartner wenn immer möglich bei ihnen zuhause, allenfalls an ihrem (früheren) Arbeitsplatz. Ein Haus, eine Wohnung vermittelt sehr viel Information zur Persönlichkeit, zum Selbstverständnis, aber auch zur materiellen Situation einer porträtierten Person.
- *Reflexionsgrad*: Das Denken der Befragten, so unsere Erfahrung, wird stärker angeregt, wenn die rein faktischen Belange bereits vor dem Gespräch recherchiert wurden, der Interviewer neugierig und offen ist und kein Frageraster abhakt. Zur selbstreflexiven, selbstkritischen Haltung des Interviewers gehört, dass er seine Gesprächsführung im Verlauf des Projektes immer wieder hinterfragt und gegebenenfalls auch modifiziert.

Film als Forschung?

Er ist schwierig zu fassen, aber er existiert: der genuin filmische Anteil in der filmhistorischen Exploration. Das gefilmte Gespräch besitzt ein Potenzial der Anschaulichkeit und der Reflexion in ‚Echtzeit‘, das ein mündlich geführtes oder auf einem Tonträger festgehaltenes Gespräch kaum erreicht. Das (bewegte) Bild kann Beförderer oder gar Auslöser von Reflexionen und Erkenntnissen der Beteiligten (Interviewer, Interviewte aber vor allem der Zuschauenden) sein wie folgende Erfahrungen zeigen:

a) Anschaulichkeit

Die physische Präsenz des Gesprächspartners, seine Haltung, die Kleidung, Gestik und Mimik sowie sein Umfeld charakterisie-

ren einen Menschen effektiver als jede Beschreibung, noch bevor er zu sprechen beginnt. Das Bildkonzept sieht vor, dass die Gesichter durch eine leicht stärkere Beleuchtung vom Raum abgehoben werden. Damit die Interviewpartner nicht nur als ‚Talking Heads‘, sondern auch in ihrer Körperlichkeit und in ihrem Umfeld fassbar werden, betreten sie nach Möglichkeit am Anfang des Gesprächs den Raum wie eine Bühne und nehmen dann den für das Interview vorgesehenen Platz ein.

b) Werkzeuge, Materialien

Die Herstellung eines Films war und ist ein Handwerk, das über eine sehr physische Komponente verfügt. Das Schneiden von Filmen am Schneidetisch ist etwas anderes als am Laptop. Diese Unterschiede kann das gefilmte Interview darstellen und reflektieren, etwa wenn der 72jährige Cutter Georg Janett am Schneidetisch einen Schnitt ausführt – eine für heutige Begriffe umständliche, zeitraubende Arbeit – und dabei erzählt, dass die Hände früher «mitdachten» bei der Arbeit und das beständige Hin- und Herspulen von Filmmaterial im Gegensatz zum «Klick» auf dem Bildschirm den Sinn für die Proportionen und die Gesamtarchitektur eines Filmes stärkte. Solche Momente belegen, dass Anschaulichkeit bereits während des Interviews in Reflexion und Analyse übergehen kann. Im Idealfall nimmt das Gespräch einen reflexiven Werkstattcharakter an. Konkrete Materialien eignen sich dabei gut als Ausgangspunkt.

c) Close Reading

Eine Auseinandersetzung mit einem Text, einem Gegenstand, einer Filmsequenz oder einer Fotografie hilft den Befragten, ihre Erinnerung überhaupt oder lebendiger und tief gehender abzurufen als beim Ansprechen eines abstrakten Themas. Auslöser kann beispielsweise eine Filmsequenz sein, die dem Interviewpartner vorgespielt wird. So können formale Aspekte zur Sprache kommen, die sonst als Details übergangen oder von den Interviewpartnern als zu unwichtig erachtet würden. Die filmische Aufzeichnung der Reaktion auf eine Sequenz ermöglicht neben den faktischen Aussagen beispielsweise Rückschlüsse auf rhythmische Sensibilitäten. Regisseur Markus Imhoof etwa reagiert auf eine dynamisch geschnittene Sequenz aus seinem Film *Ormenis* mit emphatischen Arm- und Oberkörperbewegungen und lässt

uns als Zuschauer ein Stück weit an seinem schöpferischen und körperlichen Impetus teilhaben.

Schlussbemerkung

Man könnte einwenden, dass die meisten genannten Punkte auch Interviews in sorgfältig recherchierten und gestalteten Dokumentarfilmen auszeichnen. Unzählige Filme, die vielleicht erstmals ein Thema durchdringen und bisher unerschlossene Quellen und Zeitzeugen befragen, weisen einen Forschungsaspekt auf. Die Besonderheit unseres Projektes liegt in der breiten, lebensgeschichtlichen Anlage der Interviews. Sie werden nicht auf einen Aspekt hin fokussiert, sondern decken einen wesentlichen Teil der Berufserfahrung der Befragten ab. Die Herausforderung liegt darin, aus dieser Vielfältigkeit und Breite des Materials gewisse Themen zu synthetisieren und die individuelle Erfahrung übergreifend auszuwerten und verdichtet darzustellen.

Energie, Inszenierung, Spontaneität und Esprit, die idealerweise in diesen neu geschaffenen Quellen stecken, unterscheidet diese von anderen, weniger gezielt für die Überlieferung geschaffenen Aufzeichnungen. Darin kann der künstlerische Anteil dieser Forschung gesehen werden.

Künstlerische Forschung oder Dokumentarfilm?

von Kerstin Stutterheim

Projekt: Fliegen und Engel. Ilya & Emilia Kabakov und die Kunst der «totalen» Installation

Hochschule: HFF Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg, Institut für künstlerische Forschung

Leitung/Regie: Kerstin Stutterheim, Niels Bolbrinker

Partner/Produktion: Filmtank GmbH, Hamburg

Förderung: Kulturelle Filmförderung des Bundes, Deutschland

Realisation: 2007–2009

Ergebnis/Präsentation: Dokumentarfilm *Fliegen und Engel* (DE 2009, 93 Min.), Erstaufführung: Doku.Arts, International Festival for Films on Art, Amsterdam 2009

Web: <http://www.kerstinstutterheim.de/film>

Forschung auf dem Gebiet des Filmes ist bisher überwiegend von Film- und Medienwissenschaftlern als analytisch-interpretatorische Leistung in Kombination mit empirischer Forschung erbracht worden. In einem der künstlerischen Forschung zuzurechnenden Film müssen die Thesen, Argumente und auch Antworten auf die Erkenntnisfrage filmisch überzeugend, gleichzeitig verständlich und nachvollziehbar gemacht werden. Zudem sollte die filmische Erforschung eines bestimmten Aspektes der Wirklichkeit mit einer künstlerischen Idee gekoppelt sein.

Im vorliegenden Text möchte ich anhand meines jüngsten Filmprojektes *Fliegen und Engel* über das russische Künstlerpaar Ilya und Emilia Kabakov und dessen Arbeiten aufzeigen, inwieweit Kreativität und Forschung unter gewissen Voraussetzungen in einem Dokumentarfilm zusammenfinden können.

Die präzise Herangehensweise

Das Besondere an *Fliegen und Engel* war, dass die Vorbereitung der Dreharbeiten nicht nur eine intensive Recherche erforderte, um mit dem fertigen Film auch vor den Spezialisten im Publikum zu bestehen, sondern dass ich, um dieses Filmprojekt überhaupt erst beginnen zu können, den Protagonisten Ilya und Emilia Kabakov nachweisen musste, dass ich kunstwissenschaftlich auf der Höhe des Wissens um die Gegenwartskunst und speziell ihrer Arbeiten bin. Ich führte Vorgespräche mit relevanten Kunstwissenschaftlern und Kuratoren, recherchierte zu Sammlungen und Sammlern. Darauf aufbauend musste ein künstlerisches Konzept entwickelt werden, um dieses Wissen auch visuell umzusetzen.

Eine weitere Herausforderung bestand darin, eine für den 90-minütigen Film gleichermaßen repräsentative wie realisierbare und dramaturgisch zu einer Einheit verknüpfbare Auswahl aus Kabakovs Werk zu treffen, die sowohl das Künstlerpaar als auch einen Redakteur und Gremien der Filmförderung davon überzeugen würde, dass mit *Fliegen und Engel* ein ansprechender, inhaltlich korrekter und das Publikum intelligent unterhaltender Dokumentarfilm entsteht. Darüber hinaus stellte sich die Frage, wie man das Künstlerpaar Ilya und Emilia Kabakov so porträtieren kann, dass ihre Privatsphäre nicht verletzt wird. Die biografischen Aspekte sollten dabei so organisch wie möglich mit den Hauptwerken verbunden bleiben. Und schliesslich wollten wir, der Kameramann Niels Bolbrinker und ich, die künstlerische Methode von Ilya Kabakov in eine dem Dokumentarfilm adäquate filmische Variante übersetzen und auch seine Hauptthemen beibehalten.

Das Motiv der Gemeinschaftsküche

Da mir bewusst war, dass nur wenige Zuschauer die Lebenswelten kennen, die Ilya Kabakov zitiert, ging es bei der Realisierung des Filmes auch darum, seine Arbeiten in eine Relation zu den thematisierten Umständen zu setzen, die er künstlerisch überhöht. Gemeinsam mit Niels Bolbrinker konzentrierten wir uns auf Motive und Bilder, die das Wissen um Kabakovs Biografie, seine Konzeptkunst und die in den Hauptwerken enthaltenen Referenzen visualisierten. Dies möchte ich am Beispiel der Sequenz zur *Gemeinschaftsküche* darstellen.

Die *Gemeinschaftsküche* ist der zentrale Ort der *kommunalen Wohnung*, die wiederum ein zentrales Motiv im Œuvre Kabakovs darstellt. Es gibt drei Installationen, die diese Gemeinschaftsküche zum Thema haben. Eine befindet sich im Musée Maillol in Paris¹, die andere im Museum ART4.ru in Moskau, und sie war ein Bestandteil des *Lesesaals*, der 1996 in den Deichtorhallen in Hamburg ausgestellt wurde. Die Kommunalwohnung ist für Kabakov «eine gute Metapher für das sowjetische Leben», die er wie folgt begründet:

«[...] weil in ihr zu leben unmöglich ist, anders zu leben jedoch ebenso, denn aus einer Kommunalwohnung auszuweichen ist praktisch ausgeschlossen. Diese Kombination – so kann man nicht leben, doch anders kann man auch nicht leben – trifft die sowjetische Situation als ganze. [...] Ich denke, einem westlichen Menschen ist es einfach unbegreiflich, wie man sich zu einer derartigen Quälerei wie dem fast ausnahmslosen Leben in Kommunalwohnungen verdammen kann – als ich im Westen meine Installation zu diesem Thema machte, habe ich mich davon überzeugt. Dass alle in derselben Küche kochen, dieselbe Toilette benutzen [...]. Das geht einem nicht aus dem Kopf.»²

Die Küche ist demnach nicht nur ein Platz zum Kochen, sondern auch der Ort, an dem sich alle treffen, «Entscheidungen getroffen werden, die alle Bewohner angehen, sie ist der Ort, an dem sich die Begegnungen mit den Vertretern der Macht abspielen und ausserdem die Zwistigkeiten, Schlägereien und Geständnisse»³.

Für *Fliegen und Engel* haben wir die Sequenz zur Gemeinschaftsküche dreiteilig aufgebaut. Die erste Szene ist in Kabakovs Atelier gedreht. Hier wird eine Tafel, wie sie auch in der «Küche» im Musée Maillol hängt, repariert. Kabakov erläutert sein Motiv und gibt damit eine Einstimmung in das Thema und in den poetischen Ton der Installation. Dann zeigen wir Bilder einer authentischen Gemeinschaftsküche. In Wirklichkeit sind es zwei Küchen, die wir zu einer montiert haben.

Um geeignete Räume mit einem Bezug zur Kabakovschen Installation zu finden, haben die Aufnahmeleiterin und ich lange gesucht. In Moskau sind in den Jahren nach 1989 viele Häuser pri-

vatisiert worden. Es existieren daher nur noch wenige Wohnungen mit diesem bestimmten Stil der Wandgestaltung aus der früheren Sowjetunion und mit Küchen, in welchen mehr als ein Herd steht und jede Mieterpartei ihr eigenes Geschirr deponiert hat.

Zum Glück begann, gerade als wir drehten, ein tatsächliches Hin und Her. Mehrere Frauen kochten. Lebensmittel, Geschirr und Töpfe wurden in die Küche hinein und wieder hinaus in die jeweiligen Zimmer getragen. Eine junge Mutter kam mit ihrem kleinen Kind nach Hause, und am Ende des Flurs ging jemand auf die Gemeinschaftstoilette. So konnten wir einen Eindruck vom realen Leben einer kommunalen Wohnung einfangen.

Diese Bilder, die zeigen, wie der Raum genutzt wird und die Einrichtung gebaut ist, führen dann in die Installation: Durch die Tür in der Mitte des Bildes treten Ilya und Emilia Kabakov ein und im Dialog entfaltet sich die Intention, die zu dieser speziellen Form der Transformation der Wirklichkeit in die Installation geführt hat.

In dieser Sequenz, und durch die Organisation des Materials, kann das Publikum die Überlegungen Kabakovs mit Bildern aus dem realen Leben und mit der künstlerischen Umsetzung seines Werks in Beziehung setzen und wird so am Erkenntnisprozess beteiligt. Diese Art der Umsetzung führt nicht zu einer Verkürzung oder Uminterpretation der Intentionen des Künstlers, sondern ist die Transformation einer kunstwissenschaftlich-ästhetischen Auseinandersetzung in eine filmische Darstellung. Die Sequenz ist das Resultat der zunächst wissenschaftlichen Erschliessung des Werkes in seinem Kontext, die dann in eine ästhetisch begründete filmische Umsetzung eingeflossen ist. Ähnlich wurde mit weiteren, ausgewählten Werken und Auszügen aus der Biografie Ilya Kabakovs und seiner Frau Emilia verfahren. Insgesamt stellt dieser Film eine filmisch-kunstwissenschaftliche Arbeit über die spezielle Kunst der «totalen» Installation dar, die über dreissig Jahre zentral im Schaffen Kabakovs war.

1 Vgl. auch <http://www.museemailol.com>

2 Ilya Kabakov, Boris Groys: *Die Kunst des Fliehens*, München, Wien 1991, S. 85–86.

3 Ebda., S. 86.

Analoge Filme digital zugänglich machen

von Peter Fornaro

Projekt: AFRESA – Automatisches Filmrestaurierungssystem für Archive

Hochschule: Kooperationsprojekt von *Netzwerk Cinema CH* (Imaging and Media Lab der Universität Basel, Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Fachrichtung Film der ZHdK)

Leitung: Peter Fornaro, Barbara Flückiger

Partner: Cine Media Technologies S.A.

Förderung: KTI (Förderagentur für Innovation des Bundes)

Realisation: 2008–2010

Web: <http://www.afresa.ch>

Im Rahmen des *Netzwerk Cinema CH* ist durch die Vernetzung mehrerer Institutionen, die sich mit der selben Grundthematik beschäftigen, aber dennoch unterschiedliche Fachbereiche abdecken, interdisziplinäre Forschung auf hohem Niveau umsetzbar. Für Filmarchive stellt diese synergetische Vernetzung von Expertenwissen ein grosses Potential zur effektiven Lösung der Probleme dar, die durch den Wandel hin zum digitalen Film entstehen.

Historisches Filmmaterial ist analog, das Kino von morgen digital. Um diese Inkompatibilität in den Griff zu bekommen, ist eine Kombination von historischem, technischem und archivarischem Wissen notwendig, welches durch das *Netzwerk Cinema CH* im Projekt *AFRESA* optimal abgedeckt werden kann.

Das Archivieren von Kinofilmen ist eine herausfordernde Aufgabe. Sowohl staatliche Filmarchive wie auch Archive von Filmproduktionsfirmen, Industrieunternehmen oder privaten Institutionen stehen vor der schwierigen Aufgabe der zweckmässigen Konservierung von Filmen. Die bisherige Strategie im Archivieren

von Filmmaterial liegt im Lagern unter optimalen klimatischen Bedingungen. Wird fotografisches Material kühl, trocken und dunkel aufbewahrt, ist mittelfristig (ungefähr hundert Jahre) nur mit geringen Veränderungen der Qualität des Materials zu rechnen. Unter diesen Bedingungen sind ein Zugriff und eine damit verbundene Nutzung jedoch auch stark erschwert. Hinzu kommt, dass durch die Nutzung das neue Erzeugen von Kratzern und Staub kaum zu vermeiden ist. Aus heutiger Sicht ist es unumgänglich, analoge Archivbestände durch den Einsatz neuer digitaler Technologien zugänglich zu machen. Nur durch die Schaffung von Zugriff auf die archivierten Objekte kann ein kultureller und wirtschaftlicher Mehrwert und daraus sogar ein Gewinn generiert werden. Um diese Zugänglichkeit zu schaffen, ist es unabdingbar, das Material zu digitalisieren und digital aufzubereiten.

In einem klassischen Workflow sind die Kosten für die Digitalisierung und für eine digitale Restaurierung beträchtlich, da für diese Schritte sehr viel zeitraubende Handarbeit einer qualifizierten Fachperson notwendig ist. Handelt es sich um geschädigtes Filmmaterial, das nicht mehr mit einem handelsüblichen Scanner abgetastet werden kann, steigen die Kosten für den Einsatz von Spezialscannern weiter.

Es existiert heute eine grosse Menge von analogen Filmen, die zwar archiviert werden, deren wirtschaftlicher und kultureller Nutzen aber sehr gering ausfällt. Dieser Sachverhalt ist sehr bedauerlich, da auf diese Weise viele Filme brach liegen, deren unmittelbare Rentabilität zwar nicht gegeben ist, deren Erhalt aber zur diversifizierten Kulturpflege gehören sollte und deren Inhalt zumindest teilweise vermarktet werden könnte.

Der weiter voranschreitende Wandel hin zum digitalen Kino macht auch aus einem anderen Grund die Digitalisierung klassischer Archivbestände notwendig: Wenn die klassischen Projektoren aus den Kinosälen verschwunden sind, ist das Abspielen eines analogen Films nicht mehr möglich.

Die Produktidee

Im Rahmen des Projektes *AFRESA* wird ein integriertes System entwickelt, welches die Kosten für den Prozess des Digitalisierens und der digitalen Aufbereitung durch den Einsatz einfacher Hardware und automatischer Software-Werkzeuge massiv senkt. Durch diese signifikante Einsparung wird es möglich, die

Kostenbarriere tief zu halten, so dass für eine Vielzahl der heute archivierten Filme eine ökonomische Aufarbeitung und Verwertung gewährleistet ist. Durch diese Kostensenkung können auch Fördergelder wie z. B. von *Memoriau*, dem Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, effizienter eingesetzt werden.

Das System soll einfach bedienbar sein und kompakt gehalten werden, damit es vor Ort eingesetzt werden kann. Das Konzept des «Verleihs» der Apparatur ermöglicht es, die Kosten und Risiken des Transports von Archivgut gering zu halten. Filme, die sich in einem schlechten Zustand befinden, können so optimal behandelt werden. Die Möglichkeit der Digitalisierung vor Ort besitzt auch eine psychologische Komponente, die nicht zu unterschätzen ist. Das System *AFRESA* kann in vier Hauptelemente eingeteilt werden:

a) Digitalisierung

Der Scanner basiert auf einer Antriebseinheit, einem bildgebenden System (CMOS Kamera) und einer Lichtquelle. Für die Antriebseinheit wird eine bestehende Mechanik von Perfecton eingesetzt. Diese aus dem Audibereich stammenden Antriebseinheiten sind geeignet, Film in sehr schlechtem Zustand zuverlässig zu transportieren. An diese Antriebseinheit wird eine hochauflösende Industriekamera mit Autofokus angesetzt, welche eine hohe Bildqualität garantiert. Als Lichtquelle werden LEDs verwendet. Diese bieten schmalbandiges Licht hoher Intensität ohne negative Wärmeentwicklung.

b) Bildanalyse und Bildverarbeitung

Durch automatische Softwaretools kann der Film bis zu einem gewissen Grad restauriert werden. Nebst der Beeinträchtigung, die durch die Alterung des Materials verursacht wird (Ausbleichen, Wellung, Schrumpfung, Zersetzung, Delaminierung etc.), zeigt der Film vor allem Abnutzungserscheinungen durch den Gebrauch. Kratzer, Schmutzflecken (Fingerabdrücke), Reparaturstellen nach Filmrissen und Staub sind Spuren, die auf die Nutzung des Materials zurückzuführen sind. Folgende Fehler können automatisch korrigiert werden:

- Automatische Farbkorrektur nach Modelldaten
- Automatische Entfernung von Kratzern und von Staub

- Rekonstruktion des Lichttons
- Automatisches «Inpainting»
- Automatisches «Deflickering»
- Automatische Bildstabilisierung

Damit die spätere Suche nach Inhalten möglich wird, sind Metadaten notwendig. Diese werden mit *AFRESA* automatisch generiert:

- Automatische Schnitterkennung
- Automatische Erzeugung von Metadaten durch Texterkennung

Alle so durchgeführten Prozesse genügen filmhistorischen und konservatorischen Gesichtspunkten. Zudem sind sie reversibel, d.h. es kann jederzeit auf die Rohdaten des Scans zurückgegriffen werden.

c) Datenbank

Um eine grössere Menge digitaler Filme sinnvoll verwalten zu können, ist ein strukturiertes Ablegen der entsprechenden Metainformation in einer Datenbank¹ notwendig. Diese Metainformation erlaubt ein Ordnen der Filme nach unterschiedlichen inhaltlichen oder technischen Kriterien.

d) Sichtungstool

Damit die digitalisierten Filme effektiv genutzt werden können, ist ein einfach zu bedienendes Sichtungstool notwendig. Dieses erlaubt es, die Filmdaten sowie die dazu vorhandene Metainformation anzuzeigen. Eine solche Darstellung der Filmdaten ist für die Erfassung historischer Filme sehr nützlich.

Ein Handbuch zur Vorgehensweise

Damit *AFRESA* erfolgreich eingesetzt werden kann, müssen die Archive gezielt und effizient vorgehen können. Da es aus finanziellen, aber auch logistischen und personellen Gründen kaum möglich sein wird, dass die Archive ihre gesamten Bestände digitalisieren können, wird ihnen ein Handbuch zur Vorgehensweise zur Verfügung gestellt. In dieser Anleitung wird ein gewichtetes Wertesystem aus den Aspekten «Wirtschaftlicher Gewinn», «Kulturelle und historische Bedeutsamkeit» sowie «Zustand des Materials» vorgeschlagen. Dabei soll jeder der relevanten Aspekte

möglichst durch eine transparente Matrix validiert werden,² wobei die einzusetzenden Werte und Gewichtungen noch festgelegt werden müssen. Dies führt zu einer optimalen Auslastung der im Einsatz stehenden Geräte.

- 1 Datenbanken sind nicht in der Lage, Bildinformation direkt zu verwalten. Eine Datenbank kann nur eine vernetzte Sammlung von textbasierter Information beinhalten. Diese textbasierte Information steht im Falle von Archivfilm mit dem zu beschreibenden Objekt in einer inhaltlichen, historischen oder technischen Relation.
- 2 Damit die Beurteilung der vielfältigen Aspekte effektiv und systematisch erfolgen kann, werden die relevanten Aspekte tabellarisch geordnet. Vgl. Karen F. Gracy: *Film Preservation: Competing Definitions of Value, Use, and Practice*, Chicago 2007.

Filmgespräch



Unter dem Titel «Auf zu neuen Ufern – Zusammenarbeit in Forschung und Förderung?» fand zum Abschluss von ZDOK.09 ein Podium statt, das sich mit der Finanzierung von Forschungs- und Filmprojekten auseinandersetzte, Schwächen ortete und Möglichkeiten der Zusammenarbeit auslotete. Das Gespräch wird hier in gekürzter und verdichteter Form wiedergegeben.

An der Schnittstelle von Forschungs- und Filmförderung

Im Gespräch: Luc Schaedler (Ethnologe, Dokumentarfilmer und unabhängiger Produzent), Marianne Daepf (Mitglied der Fachkommission DORE des Schweizerischen Nationalfonds SNF und Expertin der Förderagentur für Innovation des Bundes, KTI), Daniel Waser (Geschäftsleiter der Zürcher Filmstiftung), Lucie Bader Egloff (Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film der ZHdK). **Moderation:** Gabriela Christen, Stv. Leiterin des Institute for the Performing Arts and Film der ZHdK.

Gabriela Christen: Das Schlusspodium öffnet ein neues Themenfeld, aus dem Wissen heraus, dass Film eine teure Kunst und auch ein teures Forschungsmittel ist. Dass nicht alles zum Besten steht, lässt der Titel des Podiums vermuten. Deshalb zuerst einmal die Frage an alle: Wie schätzen Sie den Status Quo der Zusammenarbeit von Forschungs- und Filmförderung ein?

Marianne Daepf: Die Aufgabe der KTI ist es, Wirtschaftsförderung zu betreiben. Und Film ist ein Teil der Wirtschaft in der Schweiz. Zwischen der eigentlichen Filmförderung und der Forschungsförderung gibt es Abgrenzungen oder Überlagerungen. Wo die Schnittstellen sind, wo im Rahmen einer Filmproduktion neues Wissen generiert wird oder neue Technologien entwickelt werden, müsste man projektbezogen anschauen. Filmprojekte sind a priori sehr grosse Projekte und ich kann mir nicht vorstellen, dass die KTI ein Filmprojekt als Filmprojekt fördert. Dass einzelne Bereiche aus einem gesamten Projekt herausgenommen werden, kann ich mir hingegen sehr wohl vorstellen.

Gabriela Christen: Sie können sich also vorstellen, dass ein Film als Forschungsbeitrag akzeptiert wird?

Marianne Daepf: Ein Film kann ein Forschungsbeitrag sein, wie wir das am Beispiel von *Angry Monk* gesehen haben, wo das

Resultat nicht nur ein Film, sondern auch eine wissenschaftliche Publikation ist. Da ergänzen sich die beiden Fördergefässe, der Nationalfonds¹ auf der einen Seite und die Anwendungspraxis bei der KTI auf der anderen Seite.

Lassen Sie mich noch dies anfügen: Die Förderinitiative DORE beim Nationalfonds ist bis 2012 begrenzt. DORE wurde gegründet, um die Forschungskompetenz an den Fachhochschulen aufzubauen, und soll deshalb auch wieder einen Abschluss finden. Jetzt stellt sich die Frage, wie wir das Fördergefäss in die ordentliche Projektförderung beim Nationalfonds überführen und welcher Teil zukünftig vermehrt von der KTI abgedeckt wird. In den laufenden Diskussionen sind wir leider noch nicht so weit, dass ich heute schon sagen könnte, wie wir das machen werden. Aber wir sind uns bewusst, dass wir gute Lösungen bieten möchten.

Gabriela Christen: Daniel Waser, wie stehen Sie zu Film als Forschung? Was ist der Status Quo?

Daniel Waser: Die Zürcher Filmstiftung fördert seit 2005 die Entwicklung und die Produktion von professionell hergestellten Filmen. Wichtig ist uns für die Beurteilung von Projekten, ob das Projekt ein erkennbares Potenzial fürs Kino hat. In dem Sinne verstehen wir uns nicht primär als Wirtschaftsförderung, sondern als Kulturförderung. Es ist klar, dass Filmemachen eine teure Angelegenheit ist und deshalb unsere Förderung auch einen grossen wirtschaftlichen Effekt hat.

Wir haben in verschiedenen Bereichen immer wieder Abgrenzungsprobleme, nicht weil wir die Projekte nicht spannend fänden, sondern weil wir nicht unbeschränkt Mittel haben, um Projekte zu unterstützen. Wir fördern im Grundsatz weder Forschungsprojekte, noch Videoinstallationen oder ähnliche künstlerische Projekte. Wenn das Projekt jedoch ein erkennbares Potential für die Kinoauswertung hat, haben wir ausnahmsweise auch schon Beiträge gesprochen. Wenn man Forschung mit filmischen Mitteln betreibt, muss man sich einfach bewusst sein, ob das überhaupt zur Filmstiftung und ihrer Tätigkeit passt oder nicht.

Gabriela Christen: Lucie Bader, wie sehen Sie die aktuelle Situation zwischen Film und Forschung?

Lucie Bader Egloff: Ich glaube, diese Verbindung existiert im praxisorientierten Bereich noch nicht wirklich. Das hat damit zu tun, dass wir am Anfang der Forschungstätigkeit stehen. Ph.D.-Pro-

gramme gibt es bei uns noch nicht, sonst würden wir das Modell von Luc Schaedler nachahmen. Wir sind glücklich, dass wir bisher von DORE unterstützt worden sind. Eine Eingabe bei der KTI ist für Filmprojekte kaum möglich, weil es eben die Partizipation der Wirtschaft braucht und somit eine spezifische Art der Forschungsförderung ist, deren Anforderungen wir nicht erfüllen können.

Hinzu kommt, dass uns das Bundesamt für Berufsbildung und Technologie BBT, dem das KTI angehört, Auflagen macht. Seit der Einführung des Bologna-Systems gibt es immer mehr Reglementierungen und Vorgaben, darunter auch die Drittmittel-Akquisition, die für Fachhochschulen, insbesondere im künstlerischen Bereich, eine grosse Herausforderung darstellt. Die künstlerischen Disziplinen haben die Wirtschaft bisher noch kaum dazu ermutigen können, in die Forschung zu investieren. Und heute sind die Leute und Unternehmen auch nicht mehr so schnell bereit, Projekte mitzufinanzieren, deren Erfolg unsicher ist. Aber eben, das ist der Status Quo. Wir müssen verhandeln und Wege suchen.

Gabriela Christen: Luc Schaedler, Sie haben als Regisseur, Produzent und Auswerter Ihres Filmes *Angry Monk* gleichzeitig eine Dissertation und einen Kinofilm machen können. Wie haben Sie das geschafft?

Luc Schaedler: Die Doktoratsstipendien habe ich primär für die Recherchearbeit gekriegt. Die Kommission des Schweizerischen Nationalfonds hat gesagt, sie könne zwar beurteilen, ob die Recherchen ihren Grundsätzen von wissenschaftlicher Förderung entsprechen, Filme seien jedoch nicht ihr Spezialgebiet. Sie begrüsste aber, dass Filme gemacht werden und war bereit, die Recherche mit der Auflage zu kofinanzieren, dass das Projekt irgendwann – das war ein Privileg der Doktoratsstipendien – abgeschlossen wird.

Bei der Zürcher Kulturstiftung oder beim Bundesamt für Kultur habe ich den Film dann als ganz normalen Kinodokumentarfilm eingegeben. Die Bedingung war, dass der Film länger als 75 oder 80 Minuten sein muss. Ich habe diese Bedingung in einem doppelten Sinn erfüllt: mit einem Transfer von Video auf 35mm, was für einige Institutionen noch ein Muss ist, und mit einer Auswertung gemäss den Auflagen des Bundesamtes für Kultur, der Zürcher Filmstiftung und des Migros-Kulturprozent.

Was zwar funktioniert hat, für mich aber problematisch war, ist, dass ich der Kulturförderung eigentlich verheimlicht habe,

dass das Projekt unter Umständen auch eine Dissertation wird, und ich der Forschung nicht «aufgetischt» habe, dass es auch ein grosses Kulturprojekt wird.

Ich glaube, dass es ein Kurzschiessen zwischen diesen verschiedenen Förderungsbereichen braucht. Es macht auch Sinn, dass die Kulturförderung andere Prämissen hat als die Forschungsförderung. Was ich mir jedoch wünschen würde, ist, dass man von beiden Seiten Unterstützung kriegt und die Bedingungen beider Seiten erfüllen kann.

Daniel Waser: Eine gewisse Offenheit gegenüber den Projekten ist bestimmt notwendig. Wenn man die Förderregulieren der Zürcher Filmstiftung anschaut, merkt man schnell, dass es gar keine Bestimmungen zur Mindestminutenzahl gibt, sondern nur den Satz: «Es muss ein dem Projekt adäquates Auswertungskonzept ausserhalb des Fernsehens vorliegen». Diese Formulierung ermöglicht uns breitere Beurteilungsmöglichkeiten. Wichtig ist, dass offen gelegt wird, worum es sich handelt. Wir hatten bisher relativ wenige Projekte an der Schnittstelle von Forschung und Kinofilm.

Konkrete Einzelprojekte sind eigentlich für die formelle Eingabeberechtigung weniger ein Problem. Mehr Mühe habe ich, wenn gesagt wird, wir müssen jetzt ein Gesamtpaket schnüren, damit die Schulen zu ihrem Geld kommen, weil das Bundesamt Auflagen macht. Da sind wir dann in einem politischen Bereich, der nicht zu den Aufgaben der Filmstiftung gehört. Denn was Ausbildung ist, ist Ausbildung, was Kultur ist, ist Kultur, und Wirtschaft ist Wirtschaft. Das heisst, man sollte die Bereiche nicht zu stark miteinander verbinden und nicht einfach den Weg des geringsten Widerstandes gehen, um Probleme, die auf Bundesebene «kreiert» wurden, mit regionalen Mitteln zu lösen.

Gabriela Christen: Marianne Daepf, ist es besser, in einem Forschungsantrag zu verheimlichen, dass man nebst der wissenschaftlichen Arbeit noch einen Film produziert?

Marianne Daepf: Ich denke nicht, dass man einfacher zu Geld kommt, wenn man etwas verheimlicht. Von Seiten von DORE war es uns immer wichtig, den ganzen Kontext zu sehen. Wenn das Resultat zum Beispiel eine Ausstellung ist, dann stellt sich die Frage: Wer finanziert die Ausstellung. Für uns ist es interessant zu wissen, *dass* diese Ausstellung finanziert und umgesetzt

wird. Aber ich bin natürlich mit Luc Schaedler einverstanden, dass es Schnittstellenprobleme zwischen der Kunst- und Kulturförderung und der Forschungsförderung gibt. Wenn wir uns jetzt beim Nationalfonds überlegen, wo die künstlerische Forschung angesiedelt ist, wie sich die anwendungsorientierte Kunstforschung zukünftig positionieren soll, wie sie personell begleitet wird und was für Ressourcen zur Verfügung stehen, müssen wir auch das Gespräch mit dem Bundesamt für Kultur aufnehmen.

Gabriela Christen: Sind es nicht unterschiedliche Mentalitäten und letztlich auch unterschiedliche Produkte, die von den Forschungs- beziehungsweise Filminstitutionen gefördert werden?

Luc Schaedler: In der Recherchearbeit war der Unterschied zu anderen Filmemachern eigentlich nur der, dass ich mehr Geld für die Projektentwicklung hatte als andere. Wenn ich mit Filmemacher-Freunden spreche, dann sind ihre Methoden jenen ähnlich, die ich aus der Visuellen Anthropologie kenne. Sie befassen sich vertieft, häufig auch theoretisch mit der Materie, indem sie Bücher lesen, mit Leuten sprechen und sich auf ein Thema einlassen. Viele sehen sich aber von ihrer Identität her primär als Filmemacher und weniger als «Forscher». Sie recherchieren, sammeln viel Rohmaterial, machen den Film und sind beim Abschliessen des Films bereits an einem neuen Projekt. An einer Zweitauswertung sind sie gar nicht interessiert.

Bei mir war das anders. Je nach Kontext sehe ich mich als Filmemacher, finde dann aber, dass die intellektuelle, die wissenschaftliche oder die Forschungsseite zu kurz kommt. Manchmal definiere ich mich mehr von meiner Arbeitsweise her und denke als Wissenschaftler, aber dann fehlt mir die künstlerische Seite. Für mich ist es wichtig, diese Verbindung zu schaffen. Und ich würde mir wünschen, dies in der Förderung offen kommunizieren zu können. Ich glaube, diese Schnittstellen funktionieren für Leute, die Produkte machen, welche in beiden Orten beheimatet sind. Das ist eine Minderheit.

Gabriela Christen: Lucie Bader, müssen Sie an der Ausbildung etwas ändern?

Lucie Bader Egloff: Das glaube ich nicht. Es ist nicht so, dass jeder Dokumentarfilm, der an der Hochschule gemacht wird, auch ein Forschungsprojekt ist. Aber wir möchten einen Forschungs-

nachwuchs heranbilden, und dazu muss es auch die Möglichkeit geben, dessen Projekte zu finanzieren. Ich bin froh, dass die Universität uns da einen Schritt voraus ist und künstlerische Forschung als Doktorarbeit akzeptiert. Wir möchten das auch, gerade weil wir von der Kunst und nicht von der Wissenschaft her kommen. Wir haben in den letzten beiden Tagen auch gesehen, dass praktisch alle Projekte interdisziplinär aufgebaut worden sind. Die forschenden Künstlerinnen und Künstler haben einen wissenschaftlichen Hintergrund oder arbeiten mit Leuten aus den sogenannten Wissenschaften zusammen. Das ist für mich ein Hoffnungsschimmer. Wir müssen einfach couragierter sein, nicht weil irgendwelche Auflagen der Bildungspolitik von uns erfüllt werden müssen, sondern weil wir vermehrt künstlerisch forschen wollen.

Gabriela Christen: Es war jetzt mehrmals die Rede von Schnittstellen. Wie kommen diese zustande?

Daniel Waser: Als die Filmstiftung gegründet wurde, haben wir schnell herausgefunden, dass es keinen Sinn macht, sich mit anderen Institutionen auf kantonaler Ebene «theoretisch» abzusprechen. Wir haben den Filmschaffenden gesagt, reicht euer Projekt da ein, wo ihr es für richtig haltet, und wir sprechen uns dann untereinander ab. Ich denke, das ist ein pragmatisches Vorgehen. Viel mehr gibt es dazu nicht zu sagen.

Marianne Daepf: Das stimmt für die Forschungsförderung genauso, wir steuern nichts von oben. Es ist Aufgabe der Forschenden, die vorhandenen Gefässe zu nutzen und sich zu überlegen, wo welcher Teil des Projektes gefördert werden kann. Wir haben in der künstlerischen Forschung Projekte erlebt, deren erster Teil bei DORE, der zweite Teil bei der KTI und der dritte Teil wieder bei DORE gefördert werden konnte. Diese Schnittstellen müssen die Forschenden ausloten.

Luc Schaedler: Damit das jetzt nicht zu harmonisch wirkt: Ich glaube, wenn diese Integration besser funktionieren soll, dann braucht es von beiden Seiten viel Goodwill. Nationalfondsprojekte sind auf zwei Jahre beschränkt, mit der Möglichkeit, das Projekt um ein drittes Jahr zu verlängern. Wenn ich einen Hybrid zwischen Kinodokumentarfilm und Forschung mache, komme ich mit diesen zwei, drei Jahren nirgends hin. Es bräuchte daher vom Nationalfonds Grosszügigkeit. Bei der Kulturförderung ist es nicht unähnlich. Es braucht das Verständnis, dass sich ge-

wisse Prozesse verzögern können, nicht weil die Leute zu langsam sind, sondern weil sie für die Datenerhebung des Forschungsteils dieses Mehr an Zeit einfach brauchen.

Daniel Waser: Es gibt eben beides: Leute, die für ein Projekt eine gewisse Zeit brauchen, weil die Recherche sie in Anspruch nimmt, und andere, die ohne einen Zeitrahmen verloren gehen. Wir haben auch schon Langzeitstudien unterstützt. Es ist aber die Aufgabe der Leute, die uns einen Antrag stellen, zu überlegen, wie sie ihr Projekt verkaufen wollen, und es ist nicht an uns, eine Art «betreutes Produzieren» aufzubauen. Ich denke, von uns braucht es nur die Offenheit, auf Projekte eingehen zu können, auch wenn das jetzt ein wenig zickig klingt.

Gabriela Christen: Herzlichen Dank für das Gespräch.

- 1 Der Schweizerische Nationalfonds (SNF) fördert die wissenschaftliche Forschung. Mit dem DORE-Programm wurde zusätzlich ein Förderinstrument für die angewandte Forschung an Fachhochschulen geschaffen.

Preisverleihung



Der Alexis Victor Thalberg-Preis 2009

Der Alexis Victor Thalberg-Preis¹ für innovative Dokumentarfilme, die als Abschluss- oder Semesterarbeiten an der ZHdK produziert oder künstlerisch verantwortet werden, wird seit 2007 verliehen. Es können Filme von beliebiger Länge eingereicht werden. Ihre Fertigstellung muss jedoch im Vorjahr erfolgt sein. Bisherige Auszeichnungen gingen an Pascal Hofmann und Benny Jaberg für *Wintersong*, Caroline Sipos für *Das Fräulein Binder*, Barbara Burger für *Wenn ich eine Blume wäre...*, Sarah Horst für *Oifn Weg – Porträt über Cioma Schönhauser*, Alkmini Boura für *Frieda* und Ivana Lalovic für *Jusqu'au dernier grain de café*.

Die Laudationes der Jury

2009 wurden aus den Studiengängen Bachelor und Master of Arts in Film, dem Studiengang Mediale Künste und dem Studiengang MAS Cultural Media Studies insgesamt 10 Arbeiten eingereicht. Die Gesamtlänge der Filme betrug 225 Minuten. Die Jury setzte sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: dem Filmproduzenten Peter-Christian Fueter, dem Filmregisseur und Dozenten Franz Reichle sowie – von Seiten der ZHdK – dem Gründungsrektor Hans-Peter Schwarz, der Co-Leiterin des Master-Studiengangs Film Marille Hahne und der Wissenschaftlichen Unterrichtsassistentin der Fachrichtung Film Claudia Ramseier.

Die Preissumme betrug 10'000 Franken. Die Jury verlieh einen ersten Preis in der Höhe von 5'000 und zwei zweite Preise in der Höhe von je 2'500 Schweizer Franken.

1. Preis

Den ersten Preis erhielt Christine Munz für die Kameraarbeiten in den Filmen *Jetzt und für alle Zeit* von Neil Bieri (CH 2008, 16 Min.) sowie *Landschaft in Bewegung – unterwegs mit dem Fotokünstler Hans Danuser* von Barbara Seiler (CH 2008, 51 Min.).

Jetzt und für alle Zeit ist das eindrückliche Porträt einer jungen Frau, die mit 22 Jahren als jüngste Nonne im Kloster St. Anna, Gerlisberg, in Luzern lebt. Mit sehr viel Einfühlungsvermögen taucht Christine Munz mit ihrer Kamera in die Abgeschiedenheit des Klosterlebens ein und begleitet die Protagonistin durch ihren Alltag. Sie versteht es, die Atmosphäre der Ordensgemeinschaft in eine visuelle Sprache umzusetzen und sich mit viel Gespür für Mensch und Raum auf die Stille und den Lebensrhythmus des Klosters einzulassen. Christine Munz gelingt es, Bilder von einer Nachhaltigkeit zu erschaffen, die beim Zuschauer haften bleiben. Auch bei *Landschaft in Bewegung – unterwegs mit dem Fotokünstler Hans Danuser* beweist Christine Munz ihre Fähigkeit, mittels Videofotografie auf ihr Gegenüber einzugehen und zu einer eigenen Bildsprache zu finden, die der Fotografie des porträtierten Künstlers Danuser ebenbürtig ist.

2. Preis

Mit einem zweiten Preis wurde Andrina Schneller für *Untertag* (CH 2008, 28 Min.) ausgezeichnet.

Untertag dokumentiert die Ausgrabung und Suche nach einem Schweizer Kohlebergwerk, das nach dem Zweiten Weltkrieg stillgelegt wurde, und ist unter schwierigen Drehbedingungen auf engstem Raum entstanden. Andrina Schneller fördert mit ihrem Dokumentarfilm sehr anschaulich ein verborgenes Stück Schweizer Vergangenheit zu Tage und erzählt gleichzeitig auf berührende Weise die Geschichte einer Männerfreundschaft.

2. Preis

Ebenfalls einen zweiten Preis erhielt Rolf Hellat für *No I Will* (CH 2008, 16 Min.)

No I Will von Rolf Hellat entstand, im Anschluss an ein Austauschjahr in Poona, während eines dreiwöchigen Aufenthalts in Indien. Mit einfacher Ausrüstung, aber neugierig und mit viel Humor nähert er sich dem Thema der arrangierten Heirat an, ohne jemals Position zu beziehen. Entstanden ist eine clipartige, bunte Collage, die sich durch eine erfrischende Leichtigkeit in der filmischen Erzählung auszeichnet. Rolf Hellat lässt Inder und Inderinnen zu Wort kommen und dokumen-

tiert unterschiedliche Haltungen im Spannungsfeld der meist elterlichen Partnersuche.

Die vier prämierten Filme befinden sich auf der DVD, die dieser Publikation beiliegt.

- 1 Die Alexis Victor Thalberg-Stiftung wurde von Kurt Thalberg von Scheikjevitich gegründet, dessen Familie Anfang des 20. Jahrhunderts aus Russland in die Schweiz einwanderte. Sie wurde nach dem früh verstorbenen Sohn des Gründers benannt. Die seit dem Jahr 2000 tätige Stiftung fördert insbesondere Theateraktivitäten im Raum Zürich und das schweizerische Filmschaffen.

«Für den Dokumentarfilm ist nichts langweiliger als eine dokumentarische Kamera»

Würdigung der Kameraarbeit von Christine Munz,
Preisträgerin des Alexis Victor Thalberg-Preises 2009

von Axel Block

«Beinahe von Beginn an wurden Spielfilm und Dokumentarfilm vermischt, anfänglich durch Zufall und später dann mit Absicht. Erst als ich den Nutzen der gegenseitigen Befruchtung von Ideen und Technik erkannte, begrüßte ich den Wechsel von den grossen Crews mit ihren anscheinend unvermeidlichen Grosstransportern zu den sehr viel kleineren, oft auch viel persönlicheren Produktionen, die nur aus einer Handvoll Kollegen bestanden.»

Walter Lassally: *Itinerant Cameraman*, London 1987

Um mich der Bildersprache des Dokumentarfilms zu nähern, mag ein Ausflug in den inszenierten Film erlaubt sein. Nicht weil der dokumentarische Film keine eigenen Bilder gefunden hätte, sondern weil der inszenierte Film etwas nie geleugnet hat, was für die Dokumentation ständige Auseinandersetzung bedeutet: eine Haltung zur Schau zu stellen, zu manipulieren. Der Spielfilmregisseur und seine Mitstreiter wollen den Zuschauer bei der Hand nehmen, ihn in eine fremde Welt führen, ihn schockieren, ihn in Angst und Schrecken versetzen, seine Gefühle aufrühren. Dies versuchen sie mit allen künstlerischen und künstlichen Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen: Plot, Dramaturgie, Darstellern, Bildern, Licht, Farbe, Bewegung usw. Der Dokumentarfilm will Dokument des realen Lebens sein. Auch hier dürfen Gefühle und Emotionen angesprochen werden, aber nicht durch die Darstellung, sondern nur durch das Dargestell-

te. Dieser Gegensatz ist nicht neu, er wurde oft detaillierter und genauer diskutiert. Für unsere kleine Betrachtung mag es aber erst einmal reichen. Uns interessiert, wie ein Film, der aus seiner Absicht kein Geheimnis macht – also ein inszenierter Film –, wie dieser Film seine Bildsprache findet, wenn er glaubwürdig sein will, authentisch.

Betrachten wir einige Beispiele aus der jüngeren Filmgeschichte – und als Praktiker sei es mir erlaubt, die Beispiele ohne filmwissenschaftliche Akkuratessse zu verwenden. Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre begann die Flucht heraus aus den Studios. Man transportierte die schwerfällige Technik – immerhin war sie jetzt schon zu transportieren – an Originalschauplätze. Herb A. Lightman vermerkt schon 1947 in «Mood in the Motion Picture» zum Film *Grapes of Wrath*, die dokumentarische Anmutung in diesem Film beruhe nicht auf dem, was der Kameramann Gregg Toland gemacht habe, sondern was er nicht gemacht habe: Filter zu benutzen, Reflektoren oder Kunstlicht bei Aussenaufnahmen einzusetzen, starke Aufhellung generell.

Eine Realität jenseits der Realität

In den 1960er Jahren ging man dann noch weiter: Im Film *In Cold Blood* (1967) suchen der Regisseur Richard Brooks und der Kameramann Conrad Hall sogar den Tatort der Morde auf, von denen der Film erzählt. Sie wollten eine Realität jenseits der Filmrealität beschwören. Hall war bewusst, dass dies nicht automatisch seine Kadrage beeinflussen würde und er suchte nach einem Mittel, an dem sich diese Realität reiben konnte. Er entschied sich, den Film in Scope zu drehen, um aus der Dokumentation einen dramatischen Film zu machen.¹ Die Originalität der Motive ist an den Bildern nicht ablesbar, die Dramatisierung wohl. Dem Verzicht auf Effekte des Kriminalfilms – wie z. B. beim «film noir» – steht eine standardisierte, «neutrale» Studioästhetik gegenüber. Später bedauerte Hall in einem Interview mit Leonard Maltin,² den dokumentarischen Look nicht stärker forciert (z. B. durch Handkamera) oder die Kontraste nicht alle ausgeglichen zu haben – eben eine zu gute Fotografie gemacht zu haben (nebenbei: die Kameraarbeit wurde für den Oscar nominiert).

Ein Jahr zuvor hatte John Frankenheimer mit dem Kameramann James Wong Howe *Seconds* gedreht. Eine absolut künstliche Geschichte: Ein fünfzigjähriger Mann lässt sich durch eine

plastische Operation in Rock Hudson verwandeln. Dieser existenzialistische Film wurde ebenfalls ausserhalb der Studios gedreht, mit der gleichen schwerfälligen Gerätschaft wie *In Cold Blood*, aber der Schlachthof ist nicht ein Schlachthof, sondern die pittoreske und bedeutungsvolle Tarnung einer mysteriösen Organisation, das Weinfest steht nicht für das Fest der Winzer, sondern als Sinnbild der Lebensfreude, die der Protagonist so nicht mehr teilen kann. *Seconds* ist ebenfalls in Scope und Schwarzweiss gedreht, aber die Bilder sind grundverschieden von denen Conrad Halls in *In Cold Blood*: Handkamera, Dekadrage, starkes Weitwinkel-Objektiv, Überstrahlungen, Jump Cuts und fast alles, was der Studioästhetik entgegen läuft. Dies ist kein Problem der Könnerschaft, beide Kameramänner haben den Oscar mehrmals gewonnen, sollten somit fachlich keine Schwierigkeiten haben.

Ringens um Authentizität

Conrad Hall, der die Authentizität auf seiner Seite glaubt, reduziert seine filmsprachlichen Mittel, die alle aus der Studioästhetik stammen, bis zur optischen Langeweile. James Wong Howe und John Frankenheimer eröffnen eine optische Virtuosität, die bis dahin ihresgleichen suchte. *Seconds* versucht in jeder Sekunde zu beweisen, dass der Film realistisch ist, während *In Cold Blood* glaubt, dies nicht nötig zu haben. Aber beide ringen nicht nur um die Authentizität, sie wollen auch ein Spielfilm sein. Hall begnügt sich mit der Wahl des grossen Kinoformats und gängiger Spielfilmmuster in der Kadrage, den Kamerabewegungen und der Lichtführung. *Seconds* experimentiert mit der Kadrage, dreht mit vorhandenem Licht, setzt Handkamera ein. Der Film versucht mit allen Mitteln, eine unglaubliche Geschichte glaubhaft zu machen und grosses Kino zu sein.

Wenden wir uns noch einem weiteren Beispiel zu, nur wenige Jahre später entstanden: *The Candidate* von 1972, Regie Michael Ritchie, Kamera Victor J. Kemper. Auch dieser Film kämpft um Authentizität. Er stützt sich auf Stilmittel, die wir aus der Fernsehberichterstattung kennen: Handkamera, Zoom, schlechtes Licht, unsaubere Bildausschnitte, Einstrahlungen in die Optik, grobes Korn, Unschärfen. Auch auf dramaturgischer und inszenatorischer Ebene wird alles für die Glaubwürdigkeit getan, so tritt z. B. Natalie Wood auf, aber nicht, um als Schauspielerin eine Rolle zu verkörpern, sondern um Natalie Wood zu sein. Dieser Film scheint

jede ästhetische Qualität eines Spielfilms verloren zu haben. Während *In Cold Blood* und *Seconds* sich noch mit der Filmästhetik auseinandersetzen, der erste durch den Rückzug auf die biederste Form der optischen Erzählung, der zweite durch das extreme Experimentieren mit filmsprachlichen und optischen Formen, versinkt *The Candidate* im fernsehjournalistischen Bilderchaos.

Über die Konvention hinwegsetzen

Was sind nun die Mittel der Kamera, Spielfilmbildern eine vermeintlich dokumentarische Wirkung und damit ein höheres Mass an Authentizität zu geben? Zählen wir einige auf, ohne der Reihenfolge eine Wertung beizumessen: Unschärfe, Handkamera (wackelige Bilder), unperfekte Kadrage, unruhige Zoombewegungen, abgehackte Schwenks, grobes Korn, Farbverschiebungen, Streulicht und Überstrahlungen, hohe Kontraste. Die Liste liesse sich weiter fortsetzen, aber alle Mittel haben eins gemein: Sie laufen einer handwerklichen oder technischen Begutachtung diametral entgegen. Mit diesem Bruch des Gängigen, der Lehrbuchästhetik, des technischen Datenblatts wird nicht nur das Dokumentarische betont, nicht nur gesagt, der Moment war viel zu einzigartig, um ein gutes Bild zu machen, und deshalb bin ich wahr. Mit dieser Abweichung von der Norm wird auch die individuelle Spur des Kameramanns geschaffen. Er – oder sie – setzt sich über die Konvention, die unter Spielfilmbedingungen leicht zu schaffen wäre, hinweg (interessanterweise begann man ja erst die technische Norm zu knacken, als diese bereits eine gewisse Perfektion erreicht hatte) und stellt sich über ästhetische Standards und technische Perfektion. Man sucht die eigene Identität nicht mehr in der Erfüllung, sondern in der Ablehnung von Standards, Konventionen, ästhetischen Verbindlichkeiten. Dies mag für den inszenierten Film ein spannender Weg sein, für den Dokumentarfilm ist nichts langweiliger als eine dokumentarische Kamera.

Die Fotografie von Christine Munz

Und genau hierin liegt die Stärke Christine Munz'. Sie muss ihre Kamera nicht dokumentarisch machen, sie weiss um die Authentizität ihres Drehorts und ihrer Protagonisten. Aber sie weiss auch, dass es ihr Blick ist, der das Gezeigte bewertet, aufwertet oder der Langeweile preisgibt. Es sind die sorgfältigen Entscheidungen der elementaren filmsprachlichen Mittel, die ihre Fotogra-

fie gross machen: die Wahl der Brennweite, des Standpunktes, der Platzierung innerhalb des Bildraums, der Bewegung. Ihre Kamera verzichtet auf Effekte, zieht ihre Kraft aus der Präzision.

Schon die ersten drei Einstellungen in *Jetzt und für alle Zeit* demonstrieren ihren optischen Stil. Die Totale zeigt eine kleine, schmucklose Kapelle mit wenigen Nonnen beim Gebet. Die Kamera steht auf Augenhöhe, ist nicht geneigt, so bleiben die Senkrechten senkrecht und der Raum droht nicht zu kippen. Diagonalen sind sorgsam platziert. Oberhalb der Bildmitte endet ein dunkler Holzsockel und bildet quasi einen Horizont, unter dem die Nonnen locker gruppiert stehen, keine verdeckt die andere. Am oberen Bildrand angeschnitten Fenster und Empore, wir ahnen die Höhe, ohne sie zu sehen. Dann der Sprung in eine Nahaufnahme, klassisch kadriert, ebenfalls auf Augenhöhe des geneigten Kopfes, die Kamera bohrt sich nicht ins Gesicht – zeigt, versucht nicht zu stören. Und mit dem Schnitt die Überraschung: Die Kamera schaut nun nach vorne Richtung Altar, ähnlich einer Subjektiven changiert das Bild zwischen Objektivität und Intention. Zwei vom Schleier bedeckte Hinterköpfe, gestaffelt, im Hintergrund rechts, hell und unscharf das Kreuz. Eine Hand taucht kurz hinter dem Gewand auf, und wir erkennen, dass die Nonnen sich bekreuzigen. Die Geste bleibt durch Kadrage nur angedeutet, wird nicht gross gemacht, bleibt bescheiden. Die Bildsprache setzt die Intentionen der Gezeigten um.

Bei Munz stehen die Personen im Vordergrund: Die Kadrage gibt ihnen den Platz, den sie brauchen, ihre Annäherung bleibt sachlich aber nicht kalt. Ihre Kamera ist kein Eindringling, drängt sich nicht zwischen Protagonisten und Betrachter. Der Raum scheint untergeordnet zu sein, aber nicht unwichtig.

Munz macht schöne Bilder, nicht weil sie einer gängigen Ästhetik gehorchen, sondern weil diese richtig sind, weil die Kamerafrau eine Position sucht und einnimmt. Munz will uns von der Welt erzählen, von ihrer Sicht auf die Welt, von dem, was sie spannend findet. Und die Bilder, die sie findet, übertragen diese Spannung auf den Betrachter.

1 Vgl. Dennis Schaefer, Larry Salvato: *Masters of Light*, Berkeley u. a. 1984, S. 160f.

2 Leonard Maltin: *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*, New York 1978, S. 123.

Die Autorinnen und Autoren

Dr. Elke Bippus ist Professorin für Kunstphilosophie und -geschichte an der Zürcher Hochschule der Künste. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst der Moderne und Gegenwart, Bild- und Repräsentationstheorien, künstlerische Produktions- und Verfahrensweisen, Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft sowie zwischen Ästhetik und Politik. Neueste Publikation: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009.

Axel Block arbeitet seit 1974 freiberuflich als Kameramann und ist seit 1997 Professor für Angewandte Bildästhetik an der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Sein Werk umfasst Kameraarbeiten in über 50 Kino- und Fernsehfilmen sowie Dokumentationen. Für seine Arbeiten wurde er mehrfach, auch international ausgezeichnet. Seine jüngste Arbeit: *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen* von Margarethe von Trotta (DE/FR 2009).

Jan Cools leitet und koordiniert seit 2006 die Forschungsgruppe Fine and Audiovisual Arts an der Sint-Lukas University, College of Art and Design Brussels. Er hat Ausstellungen und Kunstprojekte in aller Welt kuratiert, u. a. in Antwerpen, Amsterdam, Den Haag, London und Dakar. Jan Cools hat zur modernen und zeitgenössischen Kunst in Belgien verschiedene Beiträge verfasst und Publikationen realisiert.

Dr. Peter Fornaro arbeitet in Forschung und Lehre am Imaging & Media Lab der Universität Basel. Seine Spezialgebiete umfassen Fragen des Colormanagements, der digitalen Archivierung und der angewandten und theoretischen Fotografie. Er unterrichtet im Rahmen des Masterprogrammes *Netzwerk Cinema CH* Bild- und Medientechnologie sowie Computertechnik. Peter Fornaro leitet derzeit die Forschungsprojekte *Monolith* und *AFRESA*.

Dr. Kathrin Oester ist Professorin und Forschungsbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Bern sowie Leiterin des Studienschwerpunkts «Medienanthropologie» am Institut für Sozialanthropologie der Universität Bern. Sie war Lehrbeauftragte u. a. am Institut für europäische Kulturwissenschaften der Universität Tübingen. Nach ihrem Studium der Ethnologie, Soziologie und Religionswissenschaft absolvierte sie ein Postgraduate-Studium in Filmwissenschaft an der École des hautes études, Paris, und am Film Study Department der Cornell University, USA.

Marianne Persson ist Professorin für Filmproduktion am Dramatiska Institutet in Stockholm und war Gastdozentin in Singapur, Indonesien, Vietnam und auf den Philippinen. In den 1990er Jahren arbeitete sie vorwiegend als unabhängige Filmproduzentin, in den 1980er Jahren als Line Producer. Im Rahmen des künstlerischen Förderprogramms des Dramatiska Institutet ist von ihr eine Analyse zur Arbeitssituation der Produzenten erschienen: *Dimma i Tomelilla, tårar i Venedig* (Mist in Tomelilla, Tears in Venice), Stockholm 2009.

Dr. Luc Schaedler studierte Visuelle Anthropologie und Filmwissenschaft an der Universität Zürich und schloss mit Dokumentarfilmen ab: 1998 MA mit *Made in Hong Kong* und 2007 Ph.D. mit *Angry Monk*. Er lehrt seit 2001 regelmässig als Dozent in Ethnologie und Film. Seit 2002 ist er auch als unabhängiger Filmproduzent tätig. Er hat das studentische Filmfestival *Regard Bleu* mitbegründet, war politisch aktiv in der Zürcher Jugendbewegung und der Häuserbesetzerszene, Mitarbeiter im Kino Xenix und half mit beim Aufbau des Kinderfilmclubs *Zauberlaterne* in Zürich.

Thomas Schärer ist Historiker, Filmwissenschaftler und Publizist. Er leitet das Forschungsprojekt *Cinémémoire.ch* an der ZHdK und arbeitet an einem Dissertationsprojekt über den ethnografischen Film an der Universität Basel. Thomas Schärer war Co-Leiter der *Semaine de la critique* am Filmfestival Locarno und hat in verschiedenen filmhistorischen Projekten mitgearbeitet. Er ist Autor u. a. von *Wir wollten den Film neu erfinden!*, Zürich 2005, und Co-Autor von *Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz*, Zürich 2009.

Dr. Kerstin Stutterheim ist seit 2006 Professorin für AV-Medien-dramaturgie und -ästhetik an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) «Konrad Wolf» in Babelsberg. Seit 1992 realisiert sie als freie Filmemacherin Dokumentarfilme für Fernsehen und Kino, u. a. *Die Wäscherei* (DE 1992/93, Nomination für den Grimme-Preis) und publiziert im Bereich der Medienwissenschaften. Zuletzt erschienen von ihr und Niels Bolbrinker der Film *Fliegen und Engel* (DE 2009) und in Zusammenarbeit mit Silke Kaiser das *Handbuch der Filmdramaturgie*, Frankfurt a. M. 2009.

Textnachweise

Die Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge. Elke Bippus, Axel Block, Jan Cools, Peter Fornaro, Kathrin Oester, Marianne Persson, Luc Schaedler, Thomas Schärer und Kerstin Stutterheim sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

© 2010 für diese Ausgabe: Zürcher Hochschule der Künste

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung des Institute for the Performing Arts and Film.

Bildnachweise

Umschlagbild: Dreharbeiten zu *Angry Monk*, © 2005 angry monk productions.
Die weiteren Bildnachweise stehen bei den jeweiligen Artikeln, S. 20 u. 33.

DVD

Die beigelegte DVD enthält die prämierten Filme des Alexis Victor Thalberg-Preises 2009. Mit freundlicher Genehmigung der Hochschule Luzern, Video (*Jetzt und für alle Zeit*), dem Videoladen, Zürich (*Landschaft in Bewegung*) und der ZHdK, Fachrichtung Film (*Untertag* und *No I Will*).

Herausgeber

Lucie Bader Egloff, Gabriela Christen, Stefan Schöbi

ipf – Institute for the Performing Arts and Film – Leitung: Anton Rey

Departement Darstellende Künste und Film, ZHdK – Direktion: Hartmut Wickert

Redaktion: Nicole Greuter, Fachrichtung Film

Übersetzung, Redaktion englische Texte: Dr. Mark Kyburz, English Language Projects

Gestaltung: Moritz Wolf, Studio Publikation, Produktionszentrum ZHdK

Bildbearbeitung: Anne-Lea Werlen, Studio Publikation, Produktionszentrum ZHdK

DVD-Authoring: Mathias Truniger, Studio Innovation, Produktionszentrum ZHdK

Druck und Bindung: OK Haller Druck AG, Zürich

Papier: Normaset Puro, naturweiss, matt, 120g/m² (Inhalt)

Cyclus, Offset, weiss, matt, 300g/m² (Umschlag)

Schriftfamilien: Utopia, Trade Gothic

1. Auflage Januar 2010

ISBN 978-3-906437-32-3



Gessnerallee 11, 8001 Zürich

<http://ipf.zhdk.ch> www.subtexte.ch

Kontakt info.ipf@zhdk.ch