

Aus: Monika Rabofsky, „**Mediale Visualisierungsstrategien in Forschung und Präsentationen**“ Wien, 2012

sich sammeln....

Über das Video

„ Was ich vielleicht vorausschicken kann ist: das, was ich mache ist eine andere Form des Sprechens.

Weil ich bin vielleicht nicht so wortgewandt, aus dem Grund hab' ich mich einer anderen Form der Sprache besonders genähert, mit meinen Händen etwas auszudrücken, und ich beschäftige mich mit Dingen, die mein Leben unmittelbar geprägt haben.

Ob das jetzt Kindheit ist..., Weltbild... – ich bin sehr religiös aufgewachsen, in einer kritischen Form muss ich mich heute damit auseinandersetzen, sozial – politisch, das Rollenspiel zwischen Mann und Frau

- *eigentlich mitunter sehr polarisierte Themen, aber doch für mich in einer persönlichen, selbsterlebten Form.*

... in einer Formensprache...

Form... - also ich bin dreidimensional sprechend.

[Er zeigt auf den Bildschirm seines Laptops]

*Ich hab hier eingeblendet, was alles an Objekten mich in den letzten anderthalb Jahren im Besonderen beschäftigt hat, und ich muss sagen, 100% davon hat mit gefundenen Objekten zu tun, oder zumindest mit Materialien, die ich zweckentfremdet einer neuen Bedeutung zugeführt hab, und ich reiz das mitunter auch gerne aus [...] **und für mich ist da die Herausforderung, Materie nicht zu besiegen, aber sie verstehen zu lernen und mit ihr in einer für mich bewältigbaren Form umzugehen.**“*

Martin¹, Montag, 22.12.2008

¹ Da Martin mir im Zuge des dritten Treffens das Du-Wort angeboten hat erlaube ich mir, zum Zwecke der Anonymisierung nur seinen Vornamen zu nennen

Dieser Kernsatz fällt gleich zu Beginn unseres ersten Treffens im Antiquitätengeschäft.

Die Objekte von denen Martin spricht sind seine Arbeiten, die er mir als PowerPoint-Präsentation auf dem Bildschirm seines mitgebrachten Laptops zeigt, in der engen Hinterstube des Geschäftes seiner Schwester.

Permanentes Kommen und Gehen, die Ladenbesitzerin ist schon ein wenig ungehalten da wir das kleine, dicht bestückte Geschäft mittlerweile seit mehr als einer Stunde okkupieren.

Wir vereinbaren ein zweites Treffen, diesmal mit Kamera ausgestattet, in Martins Haus am Fuße des Semmering.

„Mein besonderes Interesse innerhalb des breiten Spektrums an Möglichkeiten der Anwendung von Medien im wissenschaftlichen Kontext gilt dem Einsatz des Camcorders in der empirischen Forschung.“

Für den Workshop „Video und Fotografie in Forschung und Repräsentation der Europäischen Ethnologie“ im Rahmen des Studierendentreffens 2007, befasste ich mich mit Formen des dokumentarischen Filmes, welche heute vermehrt im Kunstbetrieb gezeigt werden. Schwerpunkt meiner Arbeit war die Ähnlichkeit mancher künstlerischer und sozialwissenschaftlicher Praktiken, sowie die in ästhetischen Anwendungen geäußerten theoretischen Konzepte und Reflexionen visueller Medien seitens der Kunstschaffenden, welche ich denen der Volkskunde und Europäischen Ethnologie gegenüberstellte. Besonders bedeutend waren für mich in diesem Zusammenhang die Filme und Videos Harun Farockis, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Selbstreflexivität Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu den Möglichkeiten des Kameraeinsatzes in der Forschung und in der Präsentation von Forschungsergebnissen, sowie zur Repräsentation des Faches in der Öffentlichkeit, waren.

[...]

In meiner Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Zugängen und Erfahrungen der Filmschaffenden zum Geschehen vor der Kamera sowie möglichen Darstellungsstrategien in unterschiedlichen Filmgenres wie zum Beispiel dem Dokumentar- oder Essayfilm, war ich auf die Arbeit Elisabeth Mohns gestoßen:

Im Wesentlichen vom Begriff der „dichten Beschreibung“ nach Clifford Geertz geprägt, ist Mohns Idee der Datenerhebung mittels Kamera von kulturanthropologischer und soziologischer Ethnographie beeinflusst. Sie selbst nennt die deutende Aneinanderreihung von, der Fragestellung entsprechenden, performativen Sequenzen „dichtes Zeigen“. Dabei verknüpft sie teilnehmendes Beobachten mit „blickender Kameraführung“ in der Phase der Datensammlung und „Video-Analyse mit fokussierendem Schnitt“ in deren Auswertung.² Dies bedeutet für sie einen selektiven, der Situation folgenden Blick durch die Kamera und die Komprimierung der Daten durch die Aneinanderreihung bestimmter Handlungssequenzen im Schnitt. Ethnographie ist, so Mohn, die Annäherung an eine soziale Praxis und nicht deren dokumentierende Erfassung. Auch gewinnt ihr zufolge ethnografisches Wissen seine Qualität nicht durch die instrumentengestützte Prozedur, sondern mittels methodisch begründeter Exploration des Handlungsfeldes.

3

Meines Erachtens ist Mohns Methode der Materialverdichtung, der „analytische Schnitt“ in Form einer Aneinanderreihung der Sequenzen zur Sammlung und Systematisierung, für einen Mehrwert an Aussage noch erweiterbar. Für mich wesentliche Schritte der wissenschaftlichen Datenbefragung - die Interpretation, sowie die Zusammenfassung in eigenen Worten (oder Bildern) - erfolgen bei Mohn erst in der Diskussion der entstandenen Videos mit den Auftraggebern für ihre Kameraethnographie. Diesen Schritt in das Erstellen des Videos mit einzubeziehen, ist Ziel meiner Diplomarbeit.

Meine Abwägung der Möglichkeiten das zu erreichen, mündeten stets im Genre des Filmessays.

[...]

² http://www.visuelle-ethnographie.de/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=105

³ Seminar Göttingen

Die Analyse der gewonnenen Daten, wie Mohn sie betreibt, möchte ich unter anderem um den Versuch einer Interpretation innerhalb des Mediums selbst erweitern. Gleichzeitig ist diese Vorgehensweise meiner künstlerischen Praxis sehr nahe. Daher möchte ich eine Form der Präsentation finden, in welcher ich mich ebenfalls der Vorzüge des audiovisuellen Mediums bedienen, und gleichzeitig dem wissenschaftlichen Anspruch genügen kann.

[...]

Das Ergebnis wird als Videoinstallation in einer künstlerischen Ausstellung präsentiert werden. Abgabeform für die Diplomprüfung ist eine DVD mit kurzem Begleittext.

Zum Video:

Der Methode der Kameraethnografie, sowie der Präsentationsform als Videoinstallation beziehungsweise Videoessay entsprechend, möchte ich die Ebenen des ordnenden Sammelns und Präsentierens auch im Inhalt erörtern. Hierfür gehe ich von unterschiedlichen Schauplätzen des Sammelns, Ordnen und Präsentierens aus: einem Museum, einer Fabrik, einer Altwarenhändlerin, einer Privatperson, einer Mülldeponie, einem Kunstschaffenden, der vorgefundene Objekte weiterverwertet, und auch einer Wissen-schaffenden (in dem Fall in Form von Selbstreflexion meines eigenen Tuns mitsamt Überlegungen zum Schaffen von Wissen und Kunst). Mit fokussierendem Blick möchte ich aufnehmen, wie im Zuge des Sammelns, Bewertens, Sortierens und Präsentierens mit den Objekten hantiert wird und dabei folgenden Fragen auf den Grund gehen:

*Lässt sich anhand der Umgangsformen der subjektive Wert des Dinges erkennen?
Kann die Art und Weise, wie die Dinge behandelt werden, repräsentativ für etwas stehen? –Wenn ja: Wofür?*

Wo werden die Dinge aufgehoben oder präsentiert? Wofür steht die Präsentationsform?

Auch die erhobenen Daten sollen die Ebenen des Sammelns, Systematisierens und Präsentierens durchlaufen. Medienanalyse sowie Forschung und Veröffentlichung betreffende Reflexionen begleiten den Aufbau des Videos.“

Drei Jahre nachdem ich diesen Abstract – zwei Tage vor meinem ersten Treffen mit Martin – verfasst habe interessiert mich, wie ich Teile meines umfangreichen Vorhabens verwirklicht habe:

In den Aufnahmesituationen mit Martin habe ich mich von zweierlei Interessen leiten lassen: seine Beziehungsformen zu den Objekten, die sich in Blick und Berührung erkennen lassen sollen sowie der Frage, was sich aus den gewonnenen Aufnahmen erkennen lässt, wenn ich meinen Kamerafokus ganz eng auf das beschränke, was ich vor Ort für den Moment als wesentlich erachte.

Der beengte Blick sollte die Analyse erleichtern: Bilder, vor allem bewegte, transportieren eine große Menge an Information. Ich denke, diese ist eine andere und auch vielschichtiger als jene des transkribierten Textes.

Gleichzeitig ließe mich ein zu weit gewählter Winkel die für meine Fragestellung wesentlichen Details nicht mehr erkennen. Darum ist die Begrenzung eher Notwendigkeit, denn formale oder ästhetische Entscheidung.

Erweiternd befasse ich mich mit den versuchs-haft unsicheren forscherschen Zugängen früher experimenteller Filme und Videos, um ähnliche Strategien der Medienreflexion künstlerisch zu erproben.

In der Hoffnung eine Möglichkeit zu finden, in den vorhandenen Aufnahmen mehr sichtbar machen zu können als offensichtlich vorhanden und somit Mohns Ideen aus meiner Perspektive heraus zu erweitern, reflektiere ich darin die Ebenen des Zeigens und Betrachtens.

In diesem Stadium stagniert meine Arbeit für nahezu ein Jahr.

„Der Mensch, der den Blick leitet, hinter dem Apparat.
Der Mensch, der meinem vervielfachten Blick standhalten muss, vor dem Apparat
mich wiederum auffordernd, seinem Blick standzuhalten.
Was bedeutet es, einander auf diese Weise zu betrachten?“

Aus meinem Forschungstagebuch, 28.7.2009

Die Trennung zwischen „Sich“ und „Einander“ gelingt mir zu diesem Zeitpunkt nicht. Die Medialität mit-reflektierend bin ich zwingend mit meinem eigenen Schaffen konfrontiert, schlage Brücken zwischen Martins *Dingsammlung* und meinen gesammelten Bildern.

In der Videogestaltung habe ich mich für die Suche nach neuen Darstellungs- und Reflexionsformen entschieden. Ich hätte zugunsten der Aussage meine Strategie auch ändern können: mit Kommentar aus dem *Off* zum Beispiel wäre es ein leichtes gewesen, die Bedeutung des Christus auf den Tragflächen zu verdeutlichen.

Poetische Texte, wie Chris Marker oder Harun Farocki sie anwenden, hätten auch mir gestalterisch zugesagt. Ich wollte aber den sprachgewandten Martin selbst zu Wort kommen lassen, mich mit meiner Sichtbarkeit in der Darstellung – bis auf wenige akustische Verweise auf meine Anwesenheit – vorwiegend auf die visuelle Ebene begrenzen.

Das ergibt einen recht „authentischen *Look*“ der nicht darüber hinwegtäuschen soll, dass ich die ursprünglichen Aufnahmen stark nachbearbeitet habe. Vor allem ästhetische Fehlritte habe ich, sofern ich damit nicht die Aussage veränderte, zu verbergen versucht um dadurch auch eine leichtere Lesbarkeit zu ermöglichen, ohne von nervigen Wacklern, Kamerageräuschen und sprachlichen Füll-Lauten abgelenkt zu werden. In den Sequenzen „erhöhen“ und „verfremden“ verweise ich darauf und zusätzlich auf die Frage, in wie weit diese Eingriffe für mich vertretbar sind.

Meine Versuche mit der Kamera basieren auf meinem Interesse an Darstellungsstrategien und den vielen Ebenen, die visuell transportiert werden können.

Meine Assoziationsketten, ausgelöst von betrachteten Bildern, beruhen auf spontan empfundenen Ähnlichkeiten, die mir im visuellen Denken immer noch ein weiteres Bild mit mehreren Betrachtungsmöglichkeiten eröffnen. Vernetztes Denken fällt mir so leichter als in Form sprachlicher Assoziationen, die sich bei mir eher in spontanen Wortspielereien verlieren.

Zur Gliederung des Videos nutze ich unterschiedliche Dingbedeutsamkeiten beschreibende Verben, die letztlich nicht aussagekräftiger als Mohns Sammlung an Mimiken und Gesten sind.⁴ Für mich war die Gliederung in Verben vorerst nicht nötig – mir war bereits alles in den Bildern erkennbar. Je tiefer ich aber strukturiert und gedeutet, skizziert und interpretiert habe, desto größer wurde die Zahl an weiteren sichtbaren Ebenen. Das Denken und Schauen verharrt nun weniger bei der Entschlüsselung der Logik hinter der Strukturierung, sondern kann sich auf Inhaltliche Informationen konzentrieren.

⁴ Als solche Sammlungen habe ich ihre Videos vor einigen Jahren interpretiert, heute kann ich darin mehr entdecken.

„Für mich hat es immerhin den Wert, es erkannt zu haben“

Martin über Bretter die er aufhebt, da sie ihn an Buchstaben und Zahlen erinnern, für mich eine schlüssige Aussage zum Wesen der Kunst

In der interpretierenden Montage versuche ich, mit ausgewählten und nachbearbeiteten Sequenzen das von mir gesehene Geschehen sichtbar zu machen. Dabei gehe ich davon aus, dass Betrachtende die entstandene Schichtung erkennen und in Worte fassen können.

Das Verbalisieren ist wesentlich im Prozess der Bewusstmachung des Erkannten. Im assoziierten Bild transportiere ich das neu konstruierte Wissen in Form eines Gefühls ähnlich einer Intuition. Künstlerische Aussage in Form eines Videos ist mir auf den Punkt gebrachte Empfindung. Meine Empfindung, aus welcher die Betrachtenden mittels Ansteuerung weiterer Assoziationsketten weiteres Wissen – ihr eigenes Wissen – konstruieren können. Wichtig ist es nun, dieses Wissen reflexiv in Worte zu fassen um es für den Diskurs zugänglich zu machen.

In dieser Betrachtungsweise entsprechen Entstehungsprozess und letztllicher Output meines Videos jenem der Werke Kunstschaffender. Es fehlt der in Begriffe fassende Part zur Konstruktion diskursfähigen Wissens wie in der Wissenschaft gefordert.

In Bezug auf Elisabeth Mohns Videos ist somit auch mein Video auf der kameraethnographischen Ebene des dichten Zeigens zu verorten.

In Strukturierung und Interpretation habe ich im Versuch, mehr sichtbar machen zu können, einen anderen Weg versucht.

„Ich muss zugeben, ich habe schon ein bisschen Respekt davor gehabt, dem Christus seine Arme zu amputieren um sie neu zu gestalten, damit sie auf die Tragfläche passen...“

Martin, 18.1.2009

Ich sitze zu Hause vor meinen Bildschirmen und möchte den ersten Schnitt setzen.

Elisabeth Mohns methodischen Anweisungen folgend zerteile ich, setze zusammen, sammle, schichte, kategorisiere und ordne auf unterschiedliche Weise - und bleibe unzufrieden.

Die Ergebnisse erscheinen mir als zu *quantitativ*.

Ich erkenne in den Sammlungen von Blicken und Gesten nichts von meiner empfundenen Nähe Martins zum Objekt wieder.

Über die Verdichtung seiner Gesten im Umgang mit den Objekten und Dingen lässt sich anscheinend keine mir wesentliche Information transportieren.

Ich spiele mit der Dehnung der Zeitdauer, aus einer flüchtigen Geste wird ein Streicheln des Objektes.

Das ist es, was ich in den rohen Aufnahmen sehe. Mir gefallen die entstandenen Sinnbilder, aber die Aussage beschränkt sich lediglich auf diese Eine.

Es fehlt an Worten um Gesehenes zu beschreiben, ich müsste meine eigenen darüber legen, oder Martin selbst sprechen lassen.

Ich beginne erneut mit der Durchsicht des gesamten Materials, diesmal mit Blick auf vollständige Sequenzen, die ich verwenden kann.

Unmut kommt auf, da ich Martin in der Auswahl seiner Objekte und Wege nicht aktiv beeinflussen wollte, und er schon in den ersten Szenen unentwegt zwischen Positionen in Kunstlicht und Gegenlicht aus dem Fenster wechselt, ich mit der Kamera wackelnd hinterher.

Unbrauchbare Bilder. Ärgerlicher Weise aber wichtige Bilder, ebenso seine dazugehörigen Worte.

Im „Vorspann“ versuche ich diese Situation zu verdeutlichen.

Ich verzettelte mich in der Darstellung seiner Präsentation der ersten Arbeit, dem Flugzeug mit dem Christus auf den Tragflächen.

Schon alleine diese Sequenz beinhaltet unzählige Informationen, die ich über einen sehr langen Zeitraum hinweg auf verschiedene Weisen bearbeitete:

Bei der Streckung in Zeitlupe wird mir bewusst, dass er seinen Rundgang nicht mit dem Objekt vor sich beginnt, sondern ausgerechnet mit jenem, zu dem er im Vorgespräch im Laden seiner Schwester meinte, es sei eine plakative Arbeit und sie hätte wenig mit ihm selbst zu tun, aber irgendwie hätte „...sie gemacht werden müssen“⁵.

Dass es ihm in dieser Arbeit, wie er sagt, um Doppeldeutigkeit in der Deutung des Christentums ginge, ist mir Nebensache. In Verbindung mit der Aussage über die Hemmnis, der Christus-Figur die Arme zu amputieren um sie neu zu gestalten, ergibt sich ihr Sinn eher in der Beherrschbarkeit von Materie - Materie wohl in der Funktion als Stellvertreter für Werte zu denken.

In dieser Genauigkeit hatte ich diese Sequenz erst nach dem Ausformulieren dieses Textes erfasst, die sich darauf beziehende Schwarzbild- Text- und Erzählsequenz erst im Nachhinein ins fertige Video eingefügt.

Eine sehr wichtige Ergänzung, da sie die Lesbarkeit des gesamten Videos stark beeinflusst indem sie sich als „Frage“ auch an andere Sequenzen „wendet“.

Die gewählte Form dieser Sequenz ist gezielt bild-los da sie sich, entgegen dem Aufbau des restlichen Videos, aus nicht chronologischer Schichtung unterschiedlicher Zusatzmaterialien zusammensetzt: das Vorgespräch kommt hinzu, teils von Martin selbst gesprochen, teils – um die Aussage zu verstärken / lesbarer zu machen – in transkribierter Textform.

Als Gestaltungsmittel hab ich hier, ähnlich seiner Gestaltung von Objekten, Worte zu einer lesbaren Aussage geschichtet.

Ein stark interpretierender Eingriff dessen Ziel es war, Martin selbst und auf seine Art und Weise sein Tun kommentieren zu lassen.

„[...] ich beschäftige mich mit Dingen, die mein Leben unmittelbar geprägt haben.

⁵ Martin im Vorgespräch, Montag, 22.12.2008

Ob das jetzt Kindheit ist..., Weltbild – ich bin sehr religiös aufgewachsen, in einer kritischen Form muss ich mich heute damit auseinandersetzen [...]“

Das Flugzeug, altes Holzspielzeug das er auf dem Flohmarkt gefunden hatte, als Träger für Kindheit prägende christlich-religiöse Werte mit denen er nun bricht, sie neu zusammenfügt, neu gestaltet. Der umgeformte goldene Christus auf silbernen lackiertem Holzspielzeug als Symbol für diesen Bruch

– nicht durch das, was es oberflächlich darstellen sollte, sondern durch die Handlung des „Amputierens“ der Arme und der Neugestaltung, der Umdeutung, an die diese Skulptur erinnern soll.

„Sich deuten“, mit widersprüchlichen Aussagen auf persönlicher und sozialer Ebene. Vielleicht verursachen solche Deutungsdifferenzen Martins Schwierigkeit, seine Werke aus der Hand zu geben: die unmittelbare Bedeutung für ihn stimmt nicht mit seiner offiziell geäußerten Deutung überein.

Das ist die Doppeldeutigkeit, die ich hier sehe.

Dass es ihm um die Doppeldeutigkeit ginge, „*wie ein Christus auch anders zu sehen sein kann*“, ist lediglich die soziale Ebene, die mich in weiterer Folge nicht mehr interessiert. Den eigentlichen Wert bestimmt für mich hier die persönliche Ebene. Sie macht diese Arbeit so wertvoll, dass er sie gleich zu Beginn unseres Rundganges zeigt.

Im Betrachten der Flohmarktsequenz muss ich lächeln: nicht nur, dass er einen armlosen Christus findet – auch ein kleiner Spielzeugflieger aus Plastik liegt in dem Karton, aus dem er den Armlosen nimmt. Hätte Martin zu diesem Fundstück eine ähnliche Beziehung aufgebaut?

Ich wollte meine Deutung rein aus dem Material selbst herausarbeiten, bestmöglich chronologisch, ausschließlich Martin im Hör- und Blickfeld. Mein Vorhaben war es, wie Elisabeth Mohn nur durch *Cadragé* und Schnitt zu deuten um auf diese Weise die Aussage bis zur Lesbarkeit zu verdichten.

Die Sammlung, die sich daraus ergibt, beinhaltet einige unterschiedliche Beziehungsebenen zwischen Martin und Objekt.

Da mir die Arbeit immer komplexer wird beschließe ich, mich vorerst ausschließlich auf die Aufnahmen unseres zweiten Treffens zu beschränken. Die Flohmarktszenen stelle ich erst im Nachhinein den Kernaussagen dieser Zusammenstellung assoziativ gegenüber.

In meiner Interpretation konzentriere ich mich zunehmend auf das, was Martin *nicht* direkt ausspricht, da er mir entgegen seiner Selbstbeschreibung durchaus als wortgewandt erscheint.

Und ich versuche, mich auf seine persönliche Deutungsebene zu beschränken.

Seine gewählte Formensprache, seine „aus Objekten geschichteten Sätze“ und jene gesprochenen, die sich darauf beziehen, zeige ich nur so weit als nötig.

Daraus ergibt sich später in meiner Montage ein auffälliges Nicht-aussprechen-lassen, welches ich gleichzeitig nutze um zu verdeutlichen, dass mein Video kein Künstlerportrait sein soll.

Dieses Nicht-aussprechen-lassen wird später in den Atelier-Sequenzen offensichtlicher als im „Ausstellungsraum“ im oberen Bereich seines Hauses, da die Dinge und Objekte ihm hier anscheinend noch näher sind, und persönliche und soziale Bedeutungsebene weniger verschwimmen. Im Atelier muss er seine Werke noch nicht nach außen hin rechtfertigen oder verteidigen, so verdichten sich hier seine persönlichen Aussagen gegenüber den sozialen.

Seine Nähe zu den Objekten im Wandel zeigt sich auch deutlich im Umgang mit ihnen: wenn er von ihnen spricht, zupft er sie zurecht, und oft glaube ich sogar eine Geste der Verabschiedung am Ende seiner Präsentationseinheiten zu erkennen.

Dass mich diese an einen liebevollen Klaps auf den Po erinnern, ist meine persönliche Assoziation.

Meine Gedankenverknüpfungen sind mir wichtig und ich versuche, sie nicht zu zensurieren. Diese hier zum Beispiel verweist mich auf die menschliche Nähe, die ich in Martins Umgang mit den Objekten sehe: auch sprachlich setzt er sie mit Statisten gleich, häufig sagt er im Sprechen über das Objekt: „und das ist ja auch bei Menschen so...“

Im Mikrokapitel „assoziiieren“ lege ich meine eigenen Bilder über die Aufnahmen. Mit der Bezeichnung „Altes Eisen“ verweise ich auf später Gesagtes, wo Martin über sich als ehemaliger Zahntechniker und seine Situation auf dem Arbeitsmarkt spricht, wo er bereits zum „alten Eisen“ zählt, was er aber nicht zulassen will.

Zu seinen Aussagen über die Entstehung der Lampe assoziiere ich eigene Lampenbilder – seine Erzählungen lassen in mir eigene Bilder entstehen, die ich zeige.

Weiteres assoziiert er sein Tun zu jenem eines bekannten Designers.

Die Lampe, die er gestaltet, wird für ihn nicht nur ein Designobjekt sein.

Einige seiner Designobjekte hat er im „Sammelsurium“, dem zweiten Raum, in den er mich führt, untergebracht. Ein paar Schreibmaschinen und Telefone stehen außerdem in diesem Atelier, wo er mir auch das Fragment der Lampe zeigt.

Die meisten dieser Objekte haben eher eine schmückende Funktion, sein Umgang mit ihnen ist auch sichtbar distanzierter: bis auf die Parkbank, die im Gegensatz zu den anderen Accessoires von „Patina“ gezeichnet ist, berührt er sie nicht – höchstens um sie für die Kamera hochzuheben. Auf andere Objekte, zum Beispiel oben im „Ausstellungsraum“, verweist er nicht einmal im Vorübergehen, obwohl die sich türmenden Stapel an Schriften über Design im Sammelurium eine hohe Wertigkeit gerade dieser Objekte vermuten lassen.

Besonders deutlich zeigt sich dieser Kontrast in der Objektbindung durch Gesten in den Mikrokapiteln „schmücken“ und „verbinden“. Diese Präsenz an Besitz und Wissen über Designobjekte erkläre ich dadurch, dass er früher, wie er mir erzählte, einen großen Anteil seiner Einkünfte durch den Handel mit Antiquitäten bestritten hatte. Und dadurch, dass er zu manchen Dingen eine vordergründig ästhetische Bindung aufbaut, die an eine Gefühlsregung, eine Erinnerung vielleicht - eine Erinnerung an sich selbst zum Beispiel - anknüpft.

In der Flohmarkt-Sequenz, in der er das Relais entdeckt, beziehe ich mich darauf. Zu verdeutlichen versuche ich diese Bindung in der Gegenüberstellung Terrys' und Martins⁶ Wertesysteme: Während Terry, Martins Freund, das Ding mit einer bestimmten Funktion in seiner Funktionalität und mit einem bestimmten Preis in

⁶ Auf dem Flohmarkt haben wir uns bereits das Du-Wort angeboten

seinem Geld-Wert erkennt, sieht Martin darin (so assoziiere ich nochmals willkürlich) zum Beispiel einen gefangenen Wirbelsturm, der ihn irgendwie an sich selbst erinnert.

Was Terry dazu sagt, interessiert weder Martin noch mich, die ich Terrys Worte nur im Nötigsten übersetze, dessen Fremdsprache nutzend um das zu verdeutlichen.

In diesem zweiten Teil des Videos, beginnend mit der Frage, ob er zum gefundenen Objekt ein anderes Verhältnis hätte als zum selbstgemachten, versuche ich im Durchbrechen der chronologischen Abfolge einen Rhythmus zu finden: Zweites Treffen in seinem Haus, drittes Treffen auf dem Flohmarkt und der Abschluss des dritten Treffens in Terrys Laden alterieren von Ersterem hin zu Letzterem.

Hierfür greife ich vier Objektbeziehungsebenen heraus: 1. das Ding, das für ein Wertesystem steht, 2. das Ding, das er in bestimmter Form mit bestimmter Aussage sucht und – da er es nicht findet – selbst herstellt, 3. das „funktionslose“ Ding, das ihn ästhetisch anspricht, sowie 4. das Ding, in dem er sich spiegelt und für dessen Umgestaltung er während des Gespräches mit Terry eine Idee hat.

Letztere, auch innerhalb der Szenen in Terrys Laden die chronologisch letzte, spannt für mich den Bogen zur Kernaussage gleich zu Beginn unseres Vorgesprächs: die „Bewältigung der Materie“ in Form eines gedanklichen Prozesses der Umdeutung, der sich in Gesten äußert:

Als „altes Eisen“ beschreibt Martin im Mikrokapitel „spiegeln“ ein ausgedientes Ziffernblatt, in dem er sich wiederfindet.

Die Christusfigur darauf ersetzt die Zeiger, ähnlich wie Eingangs als Zeichen seines Umdeutungsprozesses. Die sozialen Bedeutungsebenen bleiben in der Montage ausgeblendet.

Im Erzählen schiebt Martin die Position der ausgestreckten Arme der Christusfigur auf die Zeigerposition „2 Uhr“.

Ebenso verfährt er später mit den Zeigern der gerade erworbenen Uhr als er sie, immer wieder wie einen Spiegel in der Hand haltend, seinem Freund zeigt.

Während Terry im Hintergrund seine Flohmarkt - Erfahrungen erzählt bleibe ich mit meinem Fokus bei Martin als er beginnt, in der Uhr etwas zu erkennen...

Martin hat eine Vorstellung, eine Idee, und indem er wiederholt die Zeigerposition der Uhr auf „Zwei Uhr“ stellt, verwandelt er das *Ding* Uhr in ein *Objekt*. Die Außenwelt ignorierend aber für sie kommentierend, ordnet er dieses nun in eine Objektreihe ein, die gerade im Entstehen begriffen ist.

Reflexion über eine Möglichkeit des Naheverhältnisses zwischen Kunst und Wissenschaft

Im künstlerischen Bereich habe ich zu einem Kunstbegriff gearbeitet, in welchem ich Kunst als Form des Denkens und Sichtbarmachens der Gedanken, als Methode der Analyse und Kommunikation der gewonnenen Ergebnisse verstehe.

Die Medien Film und Video habe ich dabei genutzt, um von mir Gesehenes interpretierend aufzuzeichnen und verschiedene Möglichkeiten zu finden, meine im Schaffensprozess gewonnenen Erkenntnisse zu kommunizieren.

Vorwiegend habe ich dabei mediale Eigenschaften im Verhältnis von Körper, Raum und Betrachter reflektiert.

Mein „künstlerisches Denken“ ähnelt dabei meinem „wissenschaftlichen Denken“, ich würde meinen Schaffensprozess mit den Leitworten beschreiben: *Neugierde, Versuch, Analyse, Deutung / Assoziation, Reflexion und Kommunikation*.

Damit möchte ich sagen: mir stellt sich weniger die Frage, *ob* künstlerische und wissenschaftliche Strategien einander überschneiden können, als vielmehr die Frage nach dem *Wie*.

Nun habe ich mich dazu entschieden mein Video so zu gestalten, dass dieses nicht nur als Resultat einer Analyse, sondern - als kurzes Video - auch einem nichtwissenschaftlichen Publikum zugänglich wird.

Um aus der Sammlung und Ordnung der Sequenzen ein präsentationsfähiges Video zu machen war es nötig, einen dramaturgischen Ablauf mit wechselnder Spannung und Entspannung aufzubauen.

Aus diesem Grund habe ich in Teil 2 die chronologische Abfolge verlassen und in der Auswahl der Szenen auf zusätzliche, im Zuge des dritten Treffens gedrehte Teile zurückgegriffen, um mit diesen eine für den filmischen Aufbau notwendige überraschende Wende herbeizuführen.

Ich bin also einer anderen dem Material innewohnenden Logik gefolgt als jener des zeitlichen Ablaufes: einer durch Ähnlichkeit empfundene Zusammengehörigkeit. Den so entstandenen zweiten Teil des Videos entwarf ich erst nach Abschluss des ersten Teiles mit dem Ziel, durch das Heranziehen einer neuen Perspektive – dem Verhandeln über Werte auf dem Flohmarkt und in *Terrys* Laden – auch den Informationsgehalt des ersten Teiles verdichten zu können.

Das entstandene Video zeige ich zwischen 16. März und 7. April 2012 im Rahmen einer Wettbewerbsausstellung zu einem Kunstpreis in der *Galerie Centrum* in Graz.

Das Booklet in Form einer A3-Druckgrafik sowie folgender Objekttext anbei:

„...sich sammeln

Kunstraum als sakraler Raum; Objekte ausstellen, sammeln und schaffen als bedeutungstiftende Handlungen.

Gesagtes wird in visuelle Ebenen transportiert: Bilder werden gesammelt, zugeordnet, aneinandergereiht, gestaltet, erinnert, um eine Aussage zu treffen; der Informationsgehalt verdichtet sich zusehends.

Abstrahiert wird in erster Linie durch Schichtung.

Ein Kreisen um den Kunstbegriff.

Meine Versuche mit der Kamera basieren auf meinem Interesse an Darstellungsstrategien und den vielen Ebenen, die visuell transportiert werden können. In „sich sammeln...“ bediene ich mich kameraethnographischer Methoden, um diese weiterzuentwickeln.

Zur Gliederung des Videos nutze ich unterschiedliche Dingbedeutsamkeiten beschreibende Verben, im assoziierten Bild transportiere ich das neu konstruierte Wissen in Form eines Gefühls, ähnlich einer Intuition.

Künstlerische Praxis ist mir auf den Punkt gebrachte Empfindung, aus welcher die Betrachtenden mittels Ansteuerung weiterer Assoziationsketten weiteres Wissen konstruieren können. Bis zu diesem Zeitpunkt bleibt mein Video also ein künstlerisches, obwohl ich mich wissenschaftlicher Methoden bediene - es fehlt der in Begriffe fassende Part zur Konstruktion diskursfähigen Wissens.

„Für mich hat es immerhin den Wert, es erkannt zu haben“

Martin über Bretter die er aufbewahrt, da sie ihn an Buchstaben und Zahlen erinnern.“

Beim nochmaligen Lesen von Mohns Buch – nach der Fertigstellung des Videos – habe ich gedanklich an der von Dokumentarfilmschaffenden beschriebenen *Magie des Augenblickes* ein:

Spontane Augenblicksgestaltung, im Beobachten über das Beobachtungsmedium unmittelbar interpretiert. Darstellung eines schöpferischen Momentes in der Situation, ausgelöst durch eine emotionale Regung, die mittelsameratechnik und Kameraführung visualisiert wird.⁷

Während ich versucht hatte, möglichst nüchtern und unbeeindruckt von Martins Performance die Kamera (zwar mit gezielter Bildauswahl, aber ohne weitere Eingriffe in das technische Aufnahmeverfahren) einfach „draufzuhalten“ um eine möglichst *ethnographische*⁸ Aufzeichnung zu erhalten, erlauben es sich

⁷ Vgl Mohn, S.30 ff – Mohn spricht hier von Dokumentarfilmemacher/innen, die an der Tradition des Cinema Verité anknüpfen – einer Dokumentationsform, in der der oder die Filmemacher/in ins Geschehen nicht eingreifen darf und in der Situation „unsichtbar“ bleiben soll

⁸ als das, was ich damals darunter verstanden habe

Dokumentarfilmschaffende, emotionale Regungen in Form medientechnischer Zeichen (Weichzeichner, Unschärfe, Farbfilter, etc.) oder anderer visueller Metaphern (Abfilmen eines Blumenstraußes während des Gespräches, einer Uhr, einer entdeckten Besonderheit in der Situation, Schwenk vom Gesicht der Erzählerin auf Eisenbahngleise und in die Unschärfe,...), zu visualisieren. Gleichzeitig misstrauen sie jedem gestalterischen Eingriff, der erst am Schnittplatz passiert. Als sei für sie nur der Augenblick „unschuldig“, das dort entstandene Material soll „unberührt“ bleiben!⁹

Heute verstehe ich die spontanen gestalterischen Äußerungen in der Aufnahmesituation als eine Form „ästhetischer Notiz“, die mir wichtige Informationen liefern kann über die Sache selbst, an der ich schließlich als interaktiver, kommunizierender Bestandteil Anteil hatte – selbst in einer zurückhaltenden Rolle als teilnehmende Beobachterin.

Meine Scheu davor, Wahrgenommenes ästhetisierend festzuhalten, wurzelt demnach in missverstandener „Wissenschaftlichkeit“. Durch jede Form von Anwesenheit nehme ich an einer Performanz emotional und dadurch auch wiederum beeinflussend an dieser teil,¹⁰ dabei entstehende Aufzeichnungen von Gemütsbewegungen können später zu einer wichtigen Quelle werden.¹¹

Durch meine Einbindung in das Geschehen hat meine spontane Reaktion auf Erlebtes sowohl etwas mit dem, was vor der Kamera passiert, als auch mit mir und meinen persönlichen Erfahrungen sowie Bildern die ich mitbringe, zu tun.

Beides voneinander zu trennen ist Sache der Reflexion.

Bei der Erstellung meines Videos war ich mangels solcher spontan aufgenommenener Interpretationen gezwungen, in der Nachbearbeitung gestalterisch einzugreifen. Für mich ist es eine wichtige Phase der Analyse, in der ich, unser beider schaffendes Vorgehen vergleichend, immer wieder an Martins Erzählung von seiner Hemmung

⁹ Vgl Mohn, S. 41

¹⁰ verstärkend zum Beispiel, oder im Gegenteil: blockierend

¹¹ Solche spontane assoziative Gestaltungsentwürfe sind eine Stärke der Kameraführung, darum möchte ich als Forscherin die Kamera auch selbst lenken.

Es sei denn ich habe einen Kameramann/frau, der/die mit mir „synchron“ empfindet, was wiederum den Vorteil eines anderen, nicht von Technik bestimmten Blickes auf das Geschehen hat.

davor, „*dem Christus die Arme zu amputieren um sie neu zu gestalten*“, denken muss.

Diese Assoziation deute ich als *Wertschätzung des ethnographischen Momentes*, die mir für meine Neugestaltung und Neuordnung des Videos eine sehr wichtige ist.

Ich könnte das Material auch willkürlich montieren und damit jede beliebige Aussage treffen. Hier prallt der Glaube, das im Moment Gesehene spiegle eine Wirklichkeit wider auf das Bewusstsein, dass ich auch jeden anderen, unwahren Inhalt aus demselben Material heraus behaupten könnte.

Diese *Wertschätzung des ethnographischen Momentes* ist mir also eine *Wertschätzung gegenüber dem Informationsgehalt des aufgenommenen Materials in dem Bewusstsein, dass jeder Eingriff diesen Informationsgehalt verändert, und nur bestimmte Eingriffe den Informationsgehalt sinngemäß verdeutlichen können*. Ziel sowohl dokumentarischen als auch des wissenschaftlichen Vorgehens ist es, die aufgenommenen Inhalte bis zur Lesbarkeit zu verdichten, die dem Material immanente Aussage freizulegen.

Ich muss demnach eine Möglichkeit finden, die „richtigen“ Eingriffe als solche erkennen zu können.

Die von Dokumentarfilmschaffenden geforderte hohe Wertschätzung des „Augenblickes“ kann mir dabei behilflich sein, die inhaltliche Aussage des Momentes in der Verdichtung nicht zu verändern.

Meine Sinn verdeutlichenden Eingriffe empfinde ich vor allem aufgrund dieser Wertschätzung als angebrachte Umgestaltungen des Ausgangsmaterials.

Hinzu kommt ein erwogenes Misstrauen dem Bild gegenüber.

Um den Betrachtenden von Beginn an dieses *Misstrauen* zu kommunizieren, mache ich meine Eingriffe deutlich sichtbar.

Mit diesen Überlegungen bin ich nun auch schon inmitten der Erklärung der mir als besonders wichtig erscheinenden Anforderungen an ein Video, welches in seinem Entstehungsprozess einem forscherschen Anspruch genügen, und zugleich für eine Präsentation außerhalb des wissenschaftlichen Umfeldes geeignet sein soll.

Ein sehr vordergründiger Aspekt, der sich immer wieder aufdrängt, ist die „Vertrauensfrage“:

so, wie Dokumentarfilmschaffende durch ihre Huldigung des „Augenblickes“ die „Echtheit“ des Gesehenen garantieren wollen,¹² so brauche ich auch in künstlerischer Richtung eine Form des Abkommens mit den Betrachtenden, ihnen in ihrem Verlangen nach „Wahrheit“ meine Glaubwürdigkeit zu garantieren.

Im Kapitel „*Transzendenz des Gegenstandes*“¹³ berichtet Mohn über den Versuch Dokumentarfilmschaffender, durch *Autorenlosigkeit* – das heißt maximale Zurückhaltung des Filmteams sowohl in der Aufnahmesituation als auch in der Nachbearbeitung – diesem „Wahrheitsabkommen“ zu entsprechen:

Das Feld und die Akteure sind die Künstler, die Filmschaffenden sind lediglich auf „Empfang“ gestellt, als eine Art „Medium“, durch welches die Kluft zwischen Realität und Repräsentation geschlossen wird.¹⁴

Mohn legt in ihrem Buch diese „religiöse“ Betrachtungsweise offen: in ihren fiktiven Gesprächsrunden interpretiert sie der Filmschaffenden Darlegung des eigenen Tuns als Rolle unbedarft entdeckender Kinder, als kultische Augenblicksverherrlichung, als selbst auferlegte asketische Gebote, als Erleuchtungserlebnisse und Vergötterung der Welt, und definiert diese Verhaltensweisen als Grundlage für die „Spielregeln des starken Dokumentierens“¹⁵.

Ein ganz wesentlicher Aspekt im Sprechen über Kunst und Wissenschaft aus meiner Sicht:

Dokumentarfilmemacher sowie Wissen Schaffende nutzen im Schaffensprozess einen festgelegten Ritus, als *Vertrauensabkommen* mit den Rezipierenden.

Als zweite Vereinbarung mit jenen für die der *Film* gedacht ist, sehe ich die filmische Form – eine festgelegte dramaturgische und narrative Abfolge, dem sich die Filmschaffenden als eine Art Abkommen mit den Sehgewohnheiten der interpretierenden Betrachtenden, verschrieben haben.

¹² Mohn, S. 30 ff

¹³ Mohn, S. 25 ff

¹⁴ Mohn, S. 39 f

¹⁵ Mohn, S. 49

„Weitaus rigider als bei Dokumentarfilmschaffenden wird bei ethnomethodologischen Forschungsansätzen ein Verzicht auf die gestaltende Umformung des Gegenstandes bei der Aufzeichnung gefordert“.¹⁶

So verpflichten sich Dokumentarfilmschaffende – um als glaubwürdig gelten zu können – gegenüber dem Aufnahmematerial, es möglichst unberührt zu lassen und gleichzeitig gegenüber der vorgegebenen Erzählweise des *Formates Dokumentarfilm*, in dessen Form sich das Aufnahmematerial trotz allem einfügen muss.

Was mich hinsichtlich meiner Frage nach Überschneidungen zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Erkenntnisgewinn besonders interessiert: an diese Verträge gebundene Dokumentarfilmschaffende verstehen ihr Schaffen als ein nicht künstlerisches – außer sie können fallweise aus diesen engen Vorgaben ausbrechen!¹⁷

Dieses Bestreben, sich *nicht als Kunstschaffende deklarieren wollen* rührt meines Erachtens aus dem vorgegebenen Aufbau des *Formates Dokumentarfilm*, sowie aus dem notwendigen Gebrauch der gewohnten „Authentizitätsbeweise“ – lange Einstellungen, einheitlich konstruierte Interviewsituationen, Erzählsequenzen, Emotionen wie Tränen etc. die als Symbol für die „Echtheit“ des Gesehenen zu verstehen sind.

Diese Vereinbarung zur Garantie der Glaubwürdigkeit scheint zwischen Schaffenden und Rezipierenden einen unverzichtbaren Vertrauensgrundsatz darzustellen.

Wie sieht es mit diesem Vertrauensgrundsatz im Bereich der Künste aus?

Für die folgende Darstellung gehe ich vom Entwurf des Künstlers als *Medium* aus, der Künstler oder die Künstlerin als permeabler Kanal, welcher als solcher „benutzt“ wird.

¹⁶ Mohn, S. 51

¹⁷ Vgl. Mohn, S. 41

Hier ist es ebenfalls das „reine“ Abbild einer Wirklichkeit, das ohne Zutun des Künstler-Selbst in Form gebracht wird. Ein sehr altes Bild, dessen Spuren aber auch heute noch sichtbar sind.

Die Kunstschaffenden selbst unterstützen diese Konstruktion zum Beispiel durch die Idee des *nicht-anders-Könnens*: eine Art Zwangshandlung, die meines Erachtens die Passivität des oben erwähnten „Benutzt-Werdens“ in der Funktion als „Medium“ unterstreichen soll.

Diese Kanalfunktion der Kunstschaffenden, die dem „göttlichen Funken“ Gestalt geben soll, verleiht dem Kunstwerk seine „Aura“.

Einige Kunstschaffende greifen diese Konstruktion des „Auratischen“ auf und reflektieren sie:

Duchamp thematisiert meines Erachtens in seinen Readymades das durch den „unschuldigen“ Kunstschaffenden entstandene „Auratische“ eines Kunstwerkes anhand von in Fabriken vervielfacht produzierter Ware.

Dabei entkoppelt er den Schaffensprozess vom Schaffenden selbst, reduziert den künstlerischen Akt der Schöpfung auf die Gesten des Signierens und Ausstellens.

John Baldessari antwortet in den späten 1970ern darauf, so interpretiere ich seine Arbeit, mit seinem Video „I’m making Art“, indem er beliebige Gesten als Gesten des Kunstschaffens vervielfältigt. Übrig bleibt die dokumentierte Geste. Das Werk selbst fehlt, da nie entstanden - sofern ich das besprochene Video lediglich als Dokument verstehe, nicht als das Kunstwerk selbst.

Michael Asher spielt in seinen Reflexionen über das Wesen des Kunstbetriebes ebenfalls mit dieser Geste: in den Ausstellungen „*D&S Ausstellung*“, 1989, reduziert er seinen Beitrag auf Ausstellungsbegleitende Postkarten als Souvenirs, in „*The Museum as Muse*“, 1999, auf das Medium Katalog, die eigentliche Intervention im Ausstellungsraum findet gar nicht mehr statt.

2007 münden seine Reflexionen angeblich in der Verweigerung selbst dieser Geste: er versagt den Akt, sein in Form von A4-Kopien existierendes konzeptuelles Werk als solches zu deklarieren. Das bedeutet, dass er seine Arbeiten weder signiert, noch einen Vertrag, der ihm in einem Akt der Verzweiflung von Förderern vorgelegt wurde, unterzeichnet – mit der Konsequenz der Unausstellbarkeit und

Unverkäuflichkeit seines Werkes und dem Rückzug damals bereits genehmigter Förderungen.¹⁸

Was hierin sehe, und darauf zielt diese kleine Zusammenstellung ab, ist das Verlangen nach einem Vertrag in Papierform als Ersatz für die „Reliquie“ *Signatur* – zum Beweis des „reinen“ Ursprunges des Kunstwerkes.

Für mich ist im Sprechen über Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft dieses Verlangen nach einem „Wahrheitsbeweis“ ein ganz wesentlicher Aspekt, da es mir – wie oben bereits erwähnt – von der Wichtigkeit dieser Vertrauensbasis zwischen Schaffenden und interpretierend Rezipierenden zeugt.

Das Verhandeln über den „Wahrheitsgehalt“ eines kommunizierten Inhaltes ist allerdings weder in wissenschaftlichen, noch in künstlerischen oder dokumentarfilmischen Reflexionen eine Neuigkeit.

So interessiert mich in weiterer Folge ein möglicher Lösungsansatz, um dieses Vertrauensproblem in den erkenntnisproduzierenden Spielarten im Umgang mit ethnographischen Aufzeichnungen zu mildern:

Kann etwa ein sich-selbst-und-sein-Umfeld-erforschen aus diesem „Misstrauen“ heraus, zum Gegenentwurf zur Konstruktion von Authentizität werden? Zum Beispiel in Form von Sichtbarmachung einer spezifischen Narrativität?

Historische Ereignisse, zu deren Zeugenschaft das Bild als Dokument herangezogen wird, das Massenmedium *Fernsehen*, sowie technologische Neuerungen in der einfachen Bedienbarkeit der audiovisuellen Aufnahmemedien lösen eine vielschichtige Ausprägung künstlerischer Reflexionen aus.

Experimentelle Explorationen der Medien Film und Video der 1960er und -70er Jahre beziehen sich auf materielle und kulturelle Bedeutungen des Mediums selbst, auf die Parameter Körper / Raum / Zeit, sowie auf die Rolle der Empfänger der zu transportierenden Inhalte, den interpretierend Rezipierenden.¹⁹

¹⁸ So geschehen 2007 in einem Wiener Museum, welches am 6.3.2012 auf meine Nachfrage hin die dadurch nicht zustande gekommene Ausstellung erst als gescheitertes Kunstwerk, dann als gescheiterte Zusammenarbeit bezeichnet.

¹⁹ in dieser Zusammenstellung gezeigt in der Ausstellung *X-Screen*, MUMOK, 2003

In den damals entstandenen Arbeiten geht es darum, das Medium selbst transparent zu machen, eine Art „Grundlagenforschung“ im Wechselfeld zwischen Theorie und Experiment als Basis für spätere Formen der Medienkunst.

Die Kunstschaffenden „misstrauen“ dem Medium, demontieren es, um dessen Wesen zu erkennen und setzen seine Bestandteile neu zusammen.

So erworbene Erkenntnisse werden von späteren Kunstschaffenden nur mehr als *Zitate* aufgegriffen – das Wissen um Raum- und Materialeigenschaften sowie Filmrezeption wird nun vom Kunstbetrieb vorausgesetzt.

Das bedeutet, ich muss nun nicht mehr die Eigenschaften des Mediums selbst erproben, sondern kann auf das bereits vorhandene Wissen in Form einer *visuellen Fußnote* hinweisen.

Ein weiterer Aspekt der Medienreflexion kann erprobt werden: die Erkundung von Dramaturgie und Narration.

Omer Fast zum Beispiel arbeitet in seinen Videos mit der Hinterfragung von Erzählstrukturen in der Interaktion zwischen Menschen und deren Geschichte.

Omer Fast „misstraut“ der Erzählung, er demontiert sie, um sie neu zusammensetzen.

In „*Spielberg's List*“ (2003)²⁰, einer Zweikanal-Videoinstallation, besucht er in Krakau den Drehort für Spielbergs Film *Schindler's List*. Dort interviewt er Polen und Polinnen, die sich an ihre Teilnahme am Casting für die Statist/innen zu Spielbergs Film erinnern, und präsentiert diese Interviews im Stile der gewohnten dokumentarischen Interviews tatsächlicher Überlebender. In der übersetzten Untertitelung verändert er Schlüsselbegriffe, die der zeitlichen Einordnung der erzählten Erinnerung dienen, um durch den veränderten Sinngehalt die Strategie offenzulegen und damit Irritation zu stiften. Auf diese Weise deckt er die Wirkung der Vereinbarung zwischen Schaffenden und Konsumierenden über Formen narrativer Strukturen, die den Wahrheitsgehalt einer Darstellung besiegeln sollen, auf.

²⁰ Gezeigt in der Ausstellung „Why Pictures Now“, MUMOK, 2006

Ein zweites Beispiel für hinterfragendes Misstrauen gegenüber Erinnerung, Erzählung und Wiedergabe des Aufgenommenen möchte ich anführen, und zwar Omer Fast's Vierkanalprojektion „*The Casting*“ (2006):²¹

Ein heimgekehrter Soldat erzählt über seine Romanze mit einer jungen deutschen Frau, die sich autoaggressiv Verletzungen zufügt, vom Autor gezielt verwoben mit Erinnerungen des Soldaten an seine Kriegserlebnisse im Irak.

Auf der Vorderseite der Projektionswand werden die beiden Erzählungen von Schauspieler/innen dargestellt, auf der Rückseite sieht man Omer selbst als Interviewer, sowie den befragten Soldat.

Im Zusammenschnitt des Interviews zum durchgängig fließend gesprochenen Text, zeigt Fast sich als Interviewer, mit jedem Schnitt in anderer Kleidung.

Die auf diese Weise sichtbar gemachte zeitliche Diskontinuität der Aufnahmen dient als Hinweis auf die Konstruktion des Interviews, als Warnung für die Betrachtenden: „Misstrau dem Gesehenen“.

Fast hat hier jene „Vertragsinhalte“, die den Dokumentarfilmschaffenden ihre künstlerischen Interpretationen verwehren, herausgegriffen und zu einer rein künstlerischen Arbeit zusammengefügt.

Die Demontage narrativer oder dramaturgischer Konstruktionen und der dafür verwendeten Symbole, die für die Übermittlung einer Wahrheit stehen, kommuniziert Fast in Form eines Appelles an die Betrachtenden dem Gesehenen zu misstrauen.

Dieses „Misstrauen“ Bild und Darstellung gegenüber ist mir in Form eines Bewusstseins über die Konstruktion von „Authentizität“ und erzählter „Wirklichkeit“ eine sehr wichtige Voraussetzung für eine wissenschaftliche Nutzung des Formates *Film*.

Im Versuch, meine eigenen Erfahrungen unverfälscht wiederzugeben „misstrau“ ich in der Befragung der erhobenen audiovisuellen Daten meinem eigenen Eindruck

²¹ Gezeigt in der Ausstellung „Omer Fast. The Casting“, MUMOK, 2007
In einem YouTube-Video erklärt Omer Fast selbst die Konstruktion des aus zwei Geschichten verwobenen Erzählstranges in „The Casting“: <http://www.youtube.com/watch?v=TYflxEfywKM>

systematisch und hinterfrage ihn in Form intensiver Reflexion, die ich wiederum im Material sichtbar zu machen versuche.

Beide Beispiele führe ich an, um oben erwähnter Skepsis gegenüber der Eignung des *Format Dokumentarfilm* für die Präsentation audiovisueller Forschung ein Bild zu geben.

Harun Farocki nutzt zur Kommunikation der entdeckten „Wahrheit“ – entgegen dem Bestreben anderer Dokumentarfilmschaffender - die Autorenschaft: in seinem Filmessay „Bilder der Welt und Inschrift des Krieges“ (1988) bespricht er 1944 im Zuge eines Aufklärungsfluges entstandene Luftaufnahmen der Alliierten, auf denen das Konzentrationslager Auschwitz deutlich zu erkennen ist. Das Besondere an diesen Bildern ist, dass die Abbildung des Konzentrationslagers als solches erst viele Jahrzehnte nach dem Krieg erkannt wurde.

Ausgehend von diesen detaillierten Aufnahmen – auf denen sogar anhand der Schneelage auf den Dächern der Baracken erkennbar ist, ob diese bewohnt sind oder nicht – reflektiert er das Wesen von Bildern hinsichtlich der Frage nach Repräsentation, Sinn, Wahrheit und Messbarkeit von „Wirklichkeit“, sowie der Frage, warum das Konzentrationslager von den Alliierten trotz des Wissens um dessen Existenz damals auf den Bildern nicht erkannt wurde.

Eine sehr umfangreiche audiovisuelle Bildanalyse, nicht nur zu diesem einen Bild, sondern assoziativ dazu viele andere Bilder heranziehend die vor und nach dem Krieg entstanden sind. Im poetischen Text, gesprochen von einer Frauenstimme, legt der Autor seine Gedanken dar.

Das Gesamtkonzept als eine Form, die eigenen Gedanken zu seiner Entdeckung zu zeigen und zu erklären, ohne dabei eine neue Wirklichkeit zu konstruieren.

Harun Farocki misstraut dem Bild als Objekt mit Ursprung und Zweck und dem Gesehenen und hinterfragt es als mögliche Täuschung.

Ergebnis ist eine filmische Darstellung seiner Gedankengänge, der vieles verdeutlicht und gleichzeitig offen lässt.

Sein Misstrauen wird dabei zu einer Form methodischer Reflexion.

Die von mir gewählten Beispiele lassen erkennen, dass ich zur Untersuchung möglicher audiovisueller Darstellungsstrategien ausschließlich Kunstschaffende heranziehe, die intensive Medienanalyse betreiben.

Wirkungsmechanismen des Mediums ernstlich zu verstehen ist aus meiner Sicht eine notwendige Grundlage, will man mit ihnen auf wissenschaftlicher Ebene kommunizieren.

Dazu gehört nicht nur das Verstehen des bewegten Bildes als solches (mit dem dazugehörigen Ton als solchem), sondern ebenso die Wahrnehmung des Mediums als Ganzes – inklusive Aufnahme- Bearbeitungs- und Wiedergabemedium, Raum und Publikum, wie in oben angeführten Beispielen dargestellt.

Es gibt neben dem medienanalytischen und selbstreflexiven aber noch einen weiteren Aspekt in Farockis Arbeiten, der mir seine Vorgehensweise als eine mögliche Form der Kommunikation wissenschaftlicher Erkenntnisse sinnvoll erscheinen lässt:

Je nach Inhalt und Fragestellung bedient sich Farocki unterschiedlicher filmischer Darstellungsstrategien. Seine Analysen – einige davon befragen die Medien Film, Video und Foto, andere die Themen Politik und Arbeit – scheinen ganz nah am befragten Material zu sein.

Damit meine ich, dass das Ausgangsmaterial spürbar, nachvollziehbar bleibt, während er seine Interpretationen als solche hör- und sichtbar hinzufügt, wodurch seine Arbeiten völlig unterschiedliche dramaturgische Formen erhalten.

Als Kunstschaffender ist es nicht nötig, einem bestimmten vorgegebenen Präsentationsformat zu folgen – je nach dem zu transportierenden Inhalt kann dieser das Format ändern.

Diese Freiheit in der Methodenwahl bei Schnitt und Montage arbeitet auch Mohn in ihrem Buch anhand der „Spielarten des Dokumentierens“, wie sie es nennt, heraus. Das mithilfe dokumentarfilmischer Methoden entstandene ethnographische Video wird bei Mohn nach den analytischen Schnitten allerdings nicht mehr für eine Präsentation aufbereitet, es bleibt innerhalb des Publikums mit „forschendem Blick“ der nötig ist, einem dramaturgisch nicht aufbereiteten Video folgen zu wollen.

Und mit diesem Publikum wird dann der Nächste Schritt in Deutung und Interpretation gemeinsam vollzogen. Somit entgeht sie auch weiter oben bereits erwähntem Zwang, das Aufnahmematerial zum Zwecke der Präsentation in eine vorgegebene Dramaturgie innerhalb eines vorgegebenen zeitlichen Ablaufes zu zwängen, wie es durch die Bindung an das Format Dokumentarfilm nötig wäre. Ist meine Kommunikationsform aber eine freie, wie ich sie im künstlerischen Umfeld finden kann, so kann ich allein aus der audiovisuellen Datensammlung heraus ein Video zusammenstellen, zu dessen Entstehung ich gleichzeitig forsche und das Erkannte zur Präsentation hin verdichte. Das Verdichten verstehe ich dabei als Präzisierung meiner Aussage, die mich wiederum dazu anhält, bereits Erkanntes noch einmal genauer zu betrachten um das, was ich in diesen Bildern sehe auch kommunizieren zu können. In meinem Fall war hierfür die schriftliche Reflexion, deren Ergebnisse wiederum in das Video rückgeflossen sind, von großem Nutzen.

Literatur:

Elisabeth Mohn: Filming Culture – Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise. Qualitative Soziologie, Band 3; Lucius & Lucius, Stuttgart 2002

Abstract

Im meinem von Seiten der Videokunst geprägten Zugang zum Studium der Europäischen Ethnologie fokussiere ich mein Interesse auf die Möglichkeiten der Anwendung von Medien im wissenschaftlichen Kontext und dabei speziell auf den Einsatz des Camcorders in der empirischen Forschung.

Schwerpunkte meiner diesbezüglichen Studien sind die Vergleichbarkeit ausgesuchter künstlerischer und sozialwissenschaftlicher Praktiken, sowie die in ästhetischen Anwendungen geäußerten theoretischen Konzepte und Reflexionen visueller Medien seitens der Kunschtchaffenden. Besonders bedeutend sind für mich in diesem Zusammenhang die Filme, Videos und Schriften Harun Farockis, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Selbstreflexivität Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu den Möglichkeiten des Kameraeinsatzes in der Forschung und Formen der Präsentation von Forschungsergebnissen in einer außeruniversitären Öffentlichkeit sind.

In meiner Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Zugängen und Erfahrungen Filmschaffender zum Geschehen vor der Kamera, sowie möglichen Darstellungsstrategien in unterschiedlichen Filmgenres, war ich auf die Arbeit Elisabeth Mohns gestoßen.

Mohns Idee der Datenerhebung mittels Kamera ist von kulturanthropologischer und soziologischer Ethnographie beeinflusst. Sie selbst nennt die deutende Aneinanderreihung von performativen Sequenzen in Anlehnung an Clifford Geertz „dichtes Zeigen“. Methodisch verknüpft sie teilnehmendes Beobachten mit „blickender Kameraführung“ in der Phase der Datensammlung und „Video-Analyse mit fokussierendem Schnitt“ in deren Auswertung.²² Das so entstandene Video wird gemeinsam mit dem forschenden Publikum diskutiert.

Mein Ziel ist es, eine auch dem nicht wissenschaftlichen Publikum zugängliche Präsentationsform wissenschaftlicher Inhalte zu finden. Hierfür ist es nötig, die analysierten und gedeuteten Sequenzen in eine geeignete dramaturgische Form zu bringen.

²² nicht mehr aktiver Link, Download 2008.
aktueller Link 2012: <http://www.kamera-ethnographie.de/index.php?pageid=29>

Für ein dem Aufnahmematerial entsprechendes Präsentationsformat ist eine offene Form nötig, welche die dem Material inhärente Aussage transportiert und verdichtet. Formate des Dokumentarfilmes, aus denen Mohn ihre Methode entwickelte, sind aufgrund ihrer starr festgelegten Dramaturgie in der Präsentation hierfür nicht geeignet, das Ausgangsmaterial muss zu stark „zu-geschnitten“ werden.

Gleichzeitig schränken Versuche einer *objektiven Darstellungsweise* den Erkenntnisgewinn ein, während aber eine *objektive Haltung in der Interpretation* uneingeschränkt entscheidend bleibt. Für eine solche objektive Haltung ist eine begleitende schriftliche Reflexion ausschlaggebend

Meine Interpretation ist von meinem Wissen und meiner Erlebniswelt geprägt, die ich in meinem Versuch einer Darstellung meines subjektiven Blickes mit einfließen lasse um den interpretierend Schauenden meine Perspektive darzulegen.

Entscheidend scheint in diesem Punkt eine Art Abkommen zwischen interpretierend Gestaltenden und Interpretierend Schauenden zu sein – darüber, dass das, was ich zeige einer allgemein vereinbarten Wirklichkeit entspricht. Hieran möchte ich in späteren Arbeiten anknüpfen, Vorbilder für ein solches Vorgehen sind teilweise im Bereich der Videokunst zu finden.

In Bezug auf Mohns Methode ist auch mein Videoergebnis auf der kameraethnographischen Ebene des dichten Zeigens zu verorten. Ebenen des deutenden Sammelns und Zeigens habe ich im Video auch inhaltlich erörtert. Das Ergebnis wird in Form einer Videoinstallation in der Galerie Centrum, Graz, im Rahmen einer Wettbewerbsausstellung vom 16.3.2012 bis einschließlich 6.4.2012 präsentiert werden.

Abgabeform für die Diplomprüfung ist eine DVD mit Booklet und kurzem Begleittext.