

Am Film ankommen / Den Film berühren

Christian Kurz

Schriftlicher Teil zur künstlerischen Diplomarbeit

mit dem Titel *Am Film ankommen / Den Film berühren*

Universität für angewandte Kunst Wien

Institut für Bildende und Mediale Kunst

Studienrichtung Bildende Kunst

Betreut durch Univ.-Prof. Gabriele Rothemann

Angestrebter Titel: Magister Artium

Wintersemester 2015/16

1.	Am Film ankommen	
1.1	An die Diplomarbeit herantasten.....	4
1.2	Frühere Filme.....	5
1.3	Ausgangspunkte und Ziele	8
2.	Inspirationen und Recherche.....	10
2.1	Das <i>Amateurische</i>	13
2.2	Gesammelte Zeit.....	15
2.3	Paratexte.....	17
2.4	Technische Fehler als poetisches Mittel.....	18
2.5	Gustav Deutsch	
3.	Den Film berühren. Das Nicht-Sichtbare und Dialektik in <i>Am Film ankommen</i> / <i>Den Film berühren</i>	22
3.1	<i>Das Konföolut Siglinde Kurz</i>	22
3.2	<i>Licht in der Linse</i>	23
3.3	<i>Wiederholung als Prinzip</i>	26
4.	<i>Am Film ankommen</i> / <i>Den Film berühren</i>	28

1. Am Film ankommen

Meine Beschäftigung mit Filmmaterial und dessen Materialität ist eine Konstante in meinem künstlerischen Schaffen. Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Poesie und der Materialität von familiärem Super 8-Film auseinander. Die Ästhetik der gefilmten Familienerinnerungen interessiert mich seit geraumer Zeit.

Ausgangsmaterial für meine Diplomarbeit sind daher die 49 Filmspulen des *Konkoluts Siglinde Kurz* – die gesammelten Super 8-Filme meiner Großmutter.

Die Arbeit *Am Film ankommen / Den Film berühren* besteht aus drei Teilen:

- *Das Konkolut Siglinde Kurz*: 49 Fotografien von Filmspulen und deren Beschreibungen sowie Beschriftungen
- *Licht in der Linse*: Eine Videoprojektion
- *Wiederholung als Prinzip*: Drei analoge Super 8-Projektionen

Diese drei Teile berufen sich aufeinander, sie vervollständigen einander gegenseitig. Im Folgenden beschreibe ich, wie die Diplomarbeit praktisch entstanden ist und wie ihre inhaltliche Basis funktioniert. Anhand des Ausgangsmaterials und dessen künstlerisch-inhaltlicher Aufarbeitung werden die Begriffe der *historischen Performanz*, des *Amateurischen* und des Paratexts erörtert.

Am Film ankommen / Den Film berühren ist eine Erzählung ohne definiertes Ziel. Jeder ihrer Teile birgt Versatzstücke einer möglichen Erzählung, die in den BetrachterInnen selbst entsteht. Fremdes Bildmaterial in vertrauter Sprache setzt sich in Verbindung mit Erinnerungen der Betrachtenden und fügt sich zu einer individuellen Erzählung zusammen.

1.1 An die Diplomarbeit herantasten

Das Interesse am Medium Film wurde in mir wahrscheinlich durch das „Gefilmt-Werden“ geweckt. Meine Großmutter, Siglinde Kurz, filmte mich bereits 1985. Die ersten Filmaufnahmen, die mich abbilden, sind noch vor meiner Taufe entstanden.

Die erste Erinnerung, gefilmt zu werden, stammt aus dem Jahr 1988. Beide Aufnahmen sind im bearbeiteten Konvolut enthalten.

Jahre später habe ich jene Kamera geschenkt bekommen, mit der diese Aufnahmen gemacht wurden. Meine Großmutter hatte das Filmen aufgegeben, ich habe es angefangen.



Abb. 1: Die Kamera meiner Großmutter

Über die Mitwirkung an der „filmkoop wien“ bin ich mit dem Österreichischen Filmmuseum in Kontakt gekommen, das zu diesem Zeitpunkt angefangen hat, Amateurfilme aus Wien zu sammeln. Auf meinen Vorschlag hin hat meine Großmutter im Mai 2014 zugestimmt, unsere filmischen Familienerinnerungen deren Sammlung zu schenken.

In enger Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum überführte ich das Filmmaterial in eine Form, in der es analysier- und bearbeitbar ist, ohne es zu beschneiden. Ein halbes Jahr dauerte es, die Filmspulen zu digitalisieren. Währenddessen habe ich weitere, fremde Materialien gesichtet und digitalisiert. Ich habe mich folglich Schritt für Schritt dem Material genähert, den Luxus ausnutzend, kein definiertes Ziel, keine klar definierte Arbeit im Kopf zu haben. Mein Fachwissen über *amateurisches* Filmschaßten hat sich in diesen sechs Monaten von einem rein rezipierenden und re-inszenierenden¹ Wissen um einen wissenschaftlichen Part erweitert.

Teil dieser neuen analytischen Kenntnis ist es, nicht nur den Filmstreifen selbst mit seinem Laufbildinhalt und seiner Materialität zu sehen, sondern auch seine archivarische Verortung und Verpackung genauer zu betrachten.

1.2 Frühere Filme

Bereits im Film *homesitter* von 2010 habe ich mit dem Amateur-Format Super 8 gearbeitet. In zehn Minuten beschreibe ich in Blicken aus dem Fenster Objekte, die an der Kamera vorbeiziehen. Jede der Einstellungen bekommt die Dauer, die das jeweilige Objekt braucht, um die Kadrierung der unbewegten Kamera zu durchqueren.



Abb. 2: Ein Standbild aus *homesitter*

¹ Siehe Seite 6 über den Film *Familienidylle*.

Der Film *Familienidylle*, den ich 2015 mit Maria Porsch, Bastian Schwind und Flo Staßelmayr fertigstellte, war bereits eine Auseinandersetzung mit dem *Amateurischen*². Er stellt in knapp zwanzig Minuten einen Familienfilm nach. Der Film begleitet ein junges Paar durch das Österreich der 1970er-Jahre. Minutiös kostümiert und ausgestattet entführt er die BetrachterInnen in die vermeintliche Vergangenheit. Die soziokulturellen Aspekte des Films auf Super 8 stehen dabei im Vordergrund. „Das filmische Festhalten des Familienlebens vertieft den Einblick in das Privatleben und hebt den Zuseher gleichzeitig darüber hinaus. Ständig wechselt die Perspektive zwischen Authentizität und Inszenierung. Realität wird dokumentiert und gestaltet.“³ Die Frage nach der Selbstzensur in privaten Filmen hat uns dazu veranlasst, Momente, die damals ausgelassen oder hinausgeschnitten worden wären, in den Film zu inkludieren.

»In *Familienidylle* thematisieren wir daher eine Realität, wie wir sie kaum in den uns bekannten Hobby-/Familienfilmen vorfinden, die aber dennoch, oder gerade deshalb, an Wahrheitsgehalt zunimmt.«⁴

Wir haben den Film so konzipiert, dass er mittels seiner authentischen Bildsprache verführen kann, aber soziale Handlungen zeigt, die im Kontext des Hobby-/Privatfilms zensiert worden wären.

² Das *Amateurische* steht im Gegensatz zum Amateurhaften, es beschreibt die liebevolle Hingabe an eine Tätigkeit, die zwar nicht professionell, jedoch keinesfalls dilettantisch ausgeführt wird. Nähere Erläuterung s.a. Kap. 2.1.

³ Maria Porsch, Christian Kurz und Bastian Schwind „Familienidylle“ in „Biographie“, Wien: Fotogalerie Wien 2014, S. 88.

⁴ Ebd. S. 89.



Abb. 3: Die Fotogalerie Wien zeigte im September 2014 *Familienidylle* als eine Installation mit Super 8-Projektor und Wohnzimmerinterieur aus den 1960er-Jahren.

Der von mir zuletzt fertiggestellte Film, *a journey to empathy (dead film n°1)* nähert sich dem Thema des Verfalls über das Filmmaterial selbst an, er ist auf abgelaufenem Kodachrome-Filmmaterial aufgenommen. In der letzten Charge des letzten noch existierenden Labors, das dieses Material verarbeitet hat – ein sehr aufwändiger Prozess mit 14 Chemiebädern – ist der seit 20 Jahren abgelaufene Film entwickelt worden. Seine Farbigkeit rangiert zwischen Bi- und verschobenem Polychrom. Der Zusatztitel *dead film n°1* bezieht sich auf das Ende der Produktion und Entwicklung, das von Paul Simon 1973 mit „Kodachrome“⁵ besungen wurde.

⁵ Paul Simon, „Kodachrome“, Single 7“, Columbia Records: 1973.



Abb. 4: Standbild aus *a journey to empathy (dead film n°1)*

1.3 Ausgangspunkte und Ziele

Im Mai 2014 brachte ich das Material meiner Großmutter in das Archiv des Österreichischen Filmmuseums. Ich war vom Amateurfilm begeistert. Die Recherchen, die zu *Familienidylle* geführt hatten, haben mir gezeigt, dass diese privaten Filme eine riesige Quelle an Inspiration sind. Mit dieser Erkenntnis machte ich mich an die Aufarbeitung des Materials von Siglinde Kurz.

Zum ersten Mal hatte ich ein umfassendes Konvolut an Filmmaterial vor mir, aus dem ich subtraktiv arbeiten würde. Diese vier Kilometer Familiengeschichte sprachen noch nicht mit mir. Ich wusste nicht, wie aus diesem Material ein Werk werden würde.

Ich nahm mir vor, die Filme einzeln zu analysieren. Anfangs ganz frei, ohne Forschungsparameter.

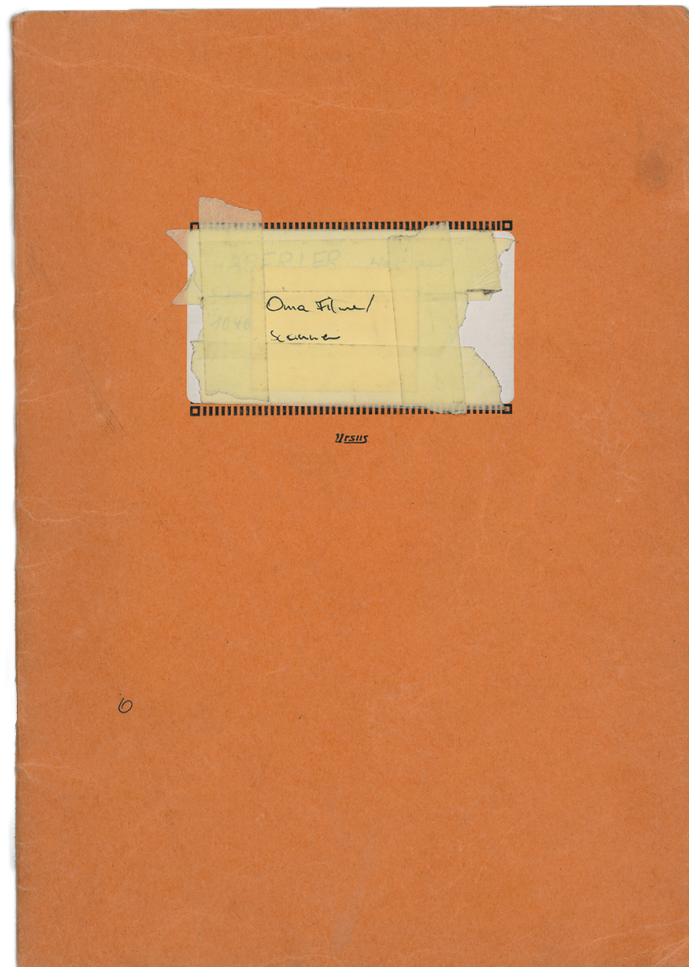


Abb. 5: Mein Forschungstagebuch

Dieses erste Betrachten und Beschreiben habe ich in den Sommermonaten 2014 durchgeführt. Parallel zum Scannen der Filme trug ich Kommentare über den Inhalt der Filme in ein Forschungstagebuch ein.

Als ich die Filme schließlich alle gescannt hatte, habe ich jede einzelne Spule filmanalytisch betrachtet und beschrieben⁶. Die Analyse der Filme schließt mit dem Fazit, dass die Filme klassische Amateurfilme sind, deren primäre Motivation es ist, das Aufwachsen der Kinder meiner Großmutter zu dokumentieren. Sie sind handwerklich sauber, erscheinen aber bildlich oft wenig motiviert. Um das Konvolut strukturiert betrachten zu können, habe ich

⁶ Christian Kurz, „Das Konvolut Siglinde Kurz“ Wien: Seminararbeit, 2015.

drei normierende Kategorien geprägt: *Kompilationsspulen*, die wahrscheinlich zensierten *Ereignisspulen* sowie *Urlaubsspulen*.

Die *Kompilationsspulen* weisen einen klaren Jahresrhythmus auf. Sie enthalten alle Aufnahmen der Großfamilie.

Ereignisspulen beinhalten Teile der Kompilationsspulen, die aus verschiedenen Gründen nicht vorgeführt werden sollten – sie sind Selbstzensur als Material.

Die *Urlaubsspulen* bestehen hingegen aus kurzen Einstellungen mit vielen Bau- und Kunstwerken, aber wenigen Abbildungen von Menschen. Zu beachten sind auch die (Zwischen-)Titel, die oft in Stop-Motion-Animation hergestellt wurden.



Abb. 6, 7, 8: Stoptrickanimation in den Titeln der Spule „Maturareise Griechenland“ bzw. 802-09-1491

Interessant sind die sozialgeschichtliche Betrachtung der *Kompilationsspulen* und die architektonisch/archäologische Betrachtung der *Urlaubsspulen*. In den *Ereignisspulen* ist die vorgenommene Selbstzensur der spannendste Faktor.

Ganz anders war der Eindruck der Filme auf mich persönlich: Ich hatte meinen Vater und Onkel aufwachsen, meine Urgroßeltern alt werden und schließlich aus den Filmen verschwinden sehen, sowie meine Brüder und meine Kindheit (wieder)gesehen.

2. Inspirationen und Recherche

Verschiedene KünstlerInnen, Thesen und Konzepte haben mich bei der Suche nach der Fragestellung zur Diplomarbeit begleitet. Allem voran ist die Theorie der (*historischen*) *Performanz* nach Bernd Stiegler zu nennen: ein Konzept der fotografisch-maschinellen Abbildung, dessen ich mir beim Herstellen meiner Arbeiten stets bewusst zu bleiben versuche.

»Die Photographie ist eine Art Realfiktion, die in eigentümlicher Weise Anteil an der Geschichte hat, ja ihrerseits Geschichte machen kann. Diese besondere Wirkung der Photographie möchte ich *historische Performanz* nennen. Photographien sind performative Akte, die eine Wirkung weit über den reinen Akt der Aufnahme entfalten können. Mitunter werden sie zu regelrechten historischen Performativen, die nicht nur Geschichte in Bilder bannen, sondern mit Bildern Geschichte erzeugen.«⁷

Bernd Stiegler entdeckt in der Fotografie die Fähigkeiten, das gegenwärtig Bildhafte zu verdichten und gleichzeitig in Relation mit der Vergangenheit und allen bereits gesehenen fotografischen Bildern zu setzen. Dadurch, so meint er, wird die Fotografie zu einer kulturellen Handlung, „bei der es um nichts Geringeres als um eine bildliche Verkörperung und Deutung der Gegenwart bzw. der Geschichte der Gegenwart geht, die auf visuelle Evidenz“⁸ setzt.

Der Amateurfilm selbst ist im Sinne Stieglers performant und besitzt weitere performante Eigenschaften. So gelten Eigenschaften, die Stiegler der Fotografie zuschreibt, ebenso für den Film. Der Akt des Filmens ist zwischen Inszenierung und Dokumentation angesiedelt, die Rezeption anknüpft tradierte Geschichte. Im konkreten Fall die Familiengeschichte. Performativ ist der Amateurfilm allerdings auch in seiner direkten Wirkung auf die Rezipierenden: Während des Filmschauens wird gesprochen, die im privaten Raum stattfindende Vorführung ist nicht nur in den Rezipierenden performativ wirksam, sie ist zumeist auch kommentiert und begleitet. Das heißt, der Begriff *Performanz* wird hier durch die Performativität während der Filmvorführung erweitert. Die Zeitspanne der Ausführung und das Fernhalten anderer visueller Reize (durch die Dunkelheit während der Projektion) tragen dazu bei.

Im Zuge meiner Recherche habe ich auch Werke gefunden, die meiner künstlerischen Arbeit in einigen Aspekten nahe kommen.

⁷ Bernd Stiegler, „Montagen des Realen: Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik“ München: Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 19.

⁸ Ebd. vgl. S. 102 f., Zitat aus S. 103.



Abb. 9: *JPL*, die Fotografie einer Filmrolle aus dem Jahr 1978, aufgenommen 2011

Josef Jaques' Fotografie *JPL* (abgekürzt für Jet Propulsion Lab) ist eine nüchterne Fotografie einer Filmrolle. Jaques fotografiert diese einzelne Filmrolle da ihr Inhalt bekannt ist: Der auf der Spule aufgerollte Film war 1977 Teil der Ausstellung „Evidence“ von Larry Sultan und Mike Mandel. In dieser Ausstellung hatten Sultan und Mandel Fotografien und diesen einen Film gezeigt. Sie dienten ausschließlich der Funktion, Beweis für einen bestimmten Sachverhalt zu sein⁹. Josef Jaques fotografierte die Filmrolle selbst, um indexikalisch auf ihren Inhalt zu verweisen. Sie ist sozusagen der Beweis des Beweises.

⁹ Die Fotografien dienen dem Zweck der Beweisführung. U.a.: Fotos für Kriminalfälle, wissenschaftliche Fotografien sowie Aufnahmen aus Archäologie und zu Versicherungsfällen. s.a. <http://larrysultan.com/gallery/evidence/>.

2.1 Das *Amateurische*

Ich präge hier den Begriff des *Amateurischen* – es steht im Gegensatz zum Amateurhaften und beschreibt die liebevolle, freudige und oft zeitintensive Hingabe an eine Tätigkeit, die zwar nicht professionell, jedoch keineswegs dilettantisch ausgeführt wird.

»Galt der Amateurfilm lange Zeit über als primitive, naive Form von Kino, die außerhalb ihrer sozialen Funktion für den familiären Zusammenhalt keinen ästhetischen Wert besitzt und insgesamt von geringem kulturellen Interesse ist, wird im Zuge der gegenwärtigen Auseinandersetzung immer deutlicher, welche Fülle an faktischen, historischen, sozialen und materialen Informationen über die visuelle Kultur der Moderne der Amateurfilm tatsächlich enthält und wie vielfältig das Spektrum seiner ästhetischen Formen ist.«¹⁰

Meine Großmutter war eine engagierte Schmalfilmerin. Es ist eine Seltenheit, dass Frauen die Kamera bedient haben. Siglinde Kurz gehörte zu den sieben Prozent der Frauen, die nicht der damaligen Geschlechterrolle entsprochen haben und hauptsächlich hinter und nicht vor der Kamera anzutreffen waren.¹¹

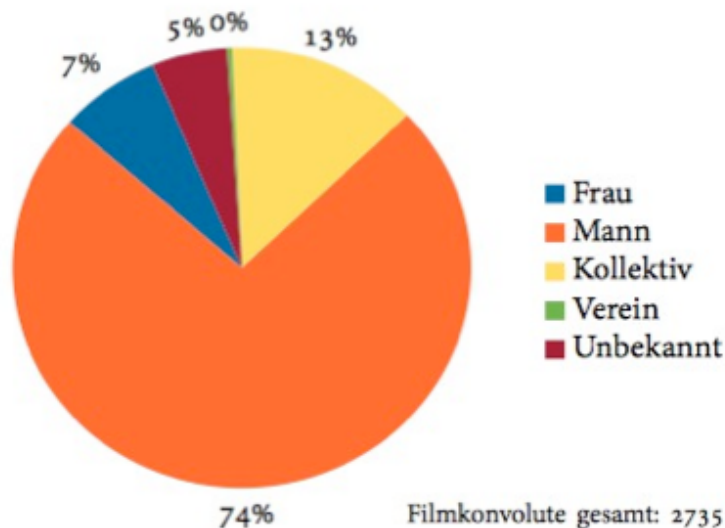


Abb. 10: Geschlechterverteilung in der Kameraführung aus Niederösterreich privat!, der Schmalfilmsammlung des Filmarchivs Austria

¹⁰ Vräät Öhner, „Einleitung“, in Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vräät Öhner, Ingo Zechner (Hrsg.), „Abenteuer Alltag – Zur Archäologie des Amateurfilms“, Wien: Synema, 2015, S. 6.

¹¹ Stefanie Zingl, „9000 Meter retrospektiv – Margret Veits Schmalfilmbiographie“, Universität Wien, TFM, 2015, S. 44.

Ihre Liebe zum Film kam durch eine Anstellung beim österreichischen Kamerahersteller „eumig“. Sie begann zu filmen, als ihr Arbeitsverhältnis dort bereits beendet war und sie sich auf ihre Mutterschaft vorbereitete. Der Begriff Amateurin (von lat. amator) trifft also vollends auf sie zu. Nicht nur liebte sie das Filmen an sich, auch wollte sie ihre „Lieben“ auf Film verewigen. Die privaten Filme sind dazu gedacht, in trauter Atmosphäre im Eigenheim oder auswärts im Wohnraum entfernter Familienmitglieder gesehen zu werden. Mit zur Rezeption gehören die performative, verbale Begleiterzählung und ebenso das Rattern des Projektors.



Abb. 11: Meine Großmutter filmt sich selbst im Spiegel ihres Vorzimmers auf der Filmspule 802-09-1470

Was aber geschieht mit diesen (Liebes-)Filmen, wenn sie außerhalb der familiären Situation gezeigt werden?

»Im Kino reduziert sich die Wahrnehmung des Familienfilms, verstärkt durch das Fehlen des Tons, auf die visuelle Ebene, auf die alleinige Aussagekraft der Bilder. Der emphatische und affektive Effekt des Familienfilms fällt [...] weg, die ZuschauerInnen erkennen sich nicht [als sie

selbst (Anm. v. C.K.)] wieder, durch diese Distanziertheit wird der Film ‚historisch‘, ‚dokumentarisch‘.«¹²

Dieses Herausnehmen des Amateurfilms aus seiner „natürlichen“ Verortung hat mich in der Auseinandersetzung mit dem Material stark beschäftigt und ist einer der Gründe für die Präsentation der Filme in einer dreiteiligen Arbeit.

Susan Sontags Beschreibung, dass die Urlaubsfotografie einer milden Art von Urlaubsverweigerung gleicht¹³, möchte ich den Urlaubsfilmen meiner Großmutter, die doch die meisten Meter des Konvoluts in Anspruch nehmen, nicht zuschreiben. Vielmehr erscheinen sie mir als „Filme [, die] selbst zu Urlaubsmitbringseln werden und auf Plastikrollen akribisch beschriftete Jahre zu ewigen Sommern verdichten, [sie] sind Wunschvorstellungen großer Ferien [...], sind Geschichtsding und Geschichtsdenken in eins gefaltet.“¹⁴

2.2 Gesammelte Zeit

Die Filme meiner Großmutter nehmen, wenn sie in ihrer Aufnahmegeschwindigkeit von 18 Bildern pro Sekunde gezeigt werden, etwa 16 Stunden in Anspruch. Die Aufnahmen ziehen sich über vierzig Jahre und zeigen das Erwachsenwerden einer gesamten Generation. Im medial verklärten, uns von Film und Fernsehen als Anfang einer Ära präsentierten, aber in Wirklichkeit biederem Jahr 1960, ist der erste Film aufgenommen worden. Oma und Opa nahmen sich eine Auszeit von ihrer elterlichen Pflicht und sind mit einem geborgten VW-Käfer auf Urlaub gefahren. Das Millennium 2000 markiert den Endpunkt der Familienerzählung. 809-09-1482, so die Archiv-Signaturnummer des Films mit dem Titel 1999/II, hält die Weihnachtsfeiern 1999 und 2000 fest.

Roland Barthes begreift die Zeit als Teil des *punctum*, er schreibt:

»Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas („Es-ist-so-gewesen“), seine reine Abbildung. [...] Ich lese

¹² Stefanie Zingl, „9000 Meter retrospektiv – Margret Veits Schmalfilmbiographie“, Universität Wien, TFM, 2015, S. 68.

¹³ Susan Sontag, „On Photography“ London: Penguin, 2008 S. 9f.

¹⁴ Linda Weck, „Zur Arbeit am Urlaubsfilm“ in „Abenteuer Alltag – Zur Archäologie des Amateurfilms“, Wien: Synema, 2015, S. 87.

gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.«¹⁵

Dieses punctum der Fotografie, dessen Eigenschaft es ist, gleichzeitig einen Vektor in die Vergangenheit und in die Zukunft aus der Vergangenheit zu kreieren, macht den Betrachtenden ihre Situation im Jetzt bewusst.

Der Film fügt diesen Situationen einen weiteren Vektor hinzu: den des Filmverlaufs. Die Dauer eines Films ermöglicht ein Erleben, das im Hier und Jetzt verankert ist. Dem beschriebenen punctum wird ein direkter Ein(uss zuteil, der das Erleben der Vergangenheit als Dauer in die Gegenwart versetzt.¹⁶

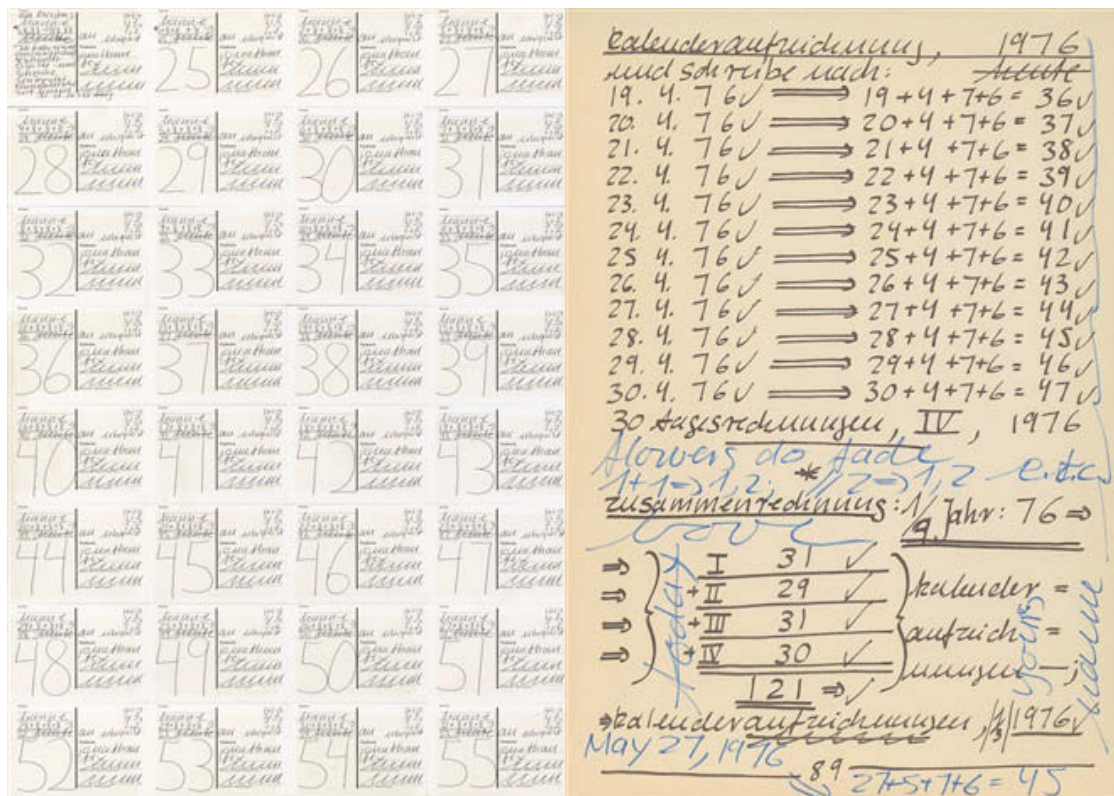


Abb. 12 und 13: Hanne Darbovens Notationen von Zeit

¹⁵ Roland Barthes, „Die helle Kammer“, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 105-106.

¹⁶ Ich bin überzeugt, dass der von Barthes beschriebenen Dichte die Dauer keinen Abbruch tut, wenngleich der Begriff *punctum* eine Momenthaftigkeit erwarten ließe. Ich sehe das punctum (lat. auch Stich, Loch, mit einer Spitze ausgeführte Verletzung) in jedem Bild des Films, das dem Film wie die Perforation eigen ist.

Das Aufbewahren von Amateurfilmen gleicht dem Verstauen und Sich-Habhaft-Machen von Zeit. Die Künstlerin Hanne Darboven, die Zeit mittels Zahlen-Listen beschrieben hat, archivierte die Zeit ebenso.

»Die unbewusst verrinnende Zeit erhielt in ihren schier endlosen Notationen, den Buchstaben- und Zahlenkolonnen, Sichtbarkeit in Form einer logischen Struktur.«¹⁷

2.3 Paratexte

Neben dem diegetischen¹⁸ Text (also im Material meiner Großmutter, den kunstvoll gestalteten Zwischenbildern oder animierten Titeln), gibt es im Konvolut von Siglinde Kurz auch paratextuelle Elemente. Diese sind bedeutsam, denn viele Filme wären nicht zuordenbar, würden sie nicht über eine Beschriftung auf ihren Aufbewahrungsbehältnissen verfügen. Wenn Filme, deren Herkunft unbekannt ist, in ein Archiv gelangen, werden sie „orphan films“ genannt. Sie sind Waisenfilme und können nur via des filmischen Inhalts und des Paratexts¹⁹ verortet werden.

Der Begriff Paratext umfasst jedoch ein größeres Spektrum:

»Neben ihrer primären Funktion des Schutzes sind Filmschachteln Träger von Informationen. Die Beschriftungen der Schachtel sind besonders bei den Amateurfilmen integraler Bestandteil des Filmes. Die Titel des Filmes finden sehr oft auf der Schachtel ihren Platz und kaum als Vorspann oder Nachspann. Diese Aufschriften geben Informationen über die Chronologie, Typologie, den Autor, die gefilmten Personen, die aufgenommenen Orte. Die Schachteln sind notwendige Paratexte für das bestmögliche Verständnis des filmischen Inhalts.«²⁰

Wie in der (Presse-)Fotografie die Bildbeschreibung oftmals der einzige Hinweis ist, der eine gewollte Lesart ermöglicht²¹, sind die Filmbeschreibungen auf den Schachteln (oder wie im Fall der meisten Filme meiner Großmutter auf Begleitzetteln) das Mittel, um eine

¹⁷ <http://derstandard.at/2000022089386/Hanne-Darboven-Archive-der-verrinnenden-Zeit>, 11.12.2015.

¹⁸ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=122>, 11.12.2015.

¹⁹ „Als Paratexte können wir also Titel, Untertitel, [...] verstehen, sie sind unmittelbar in der Nähe des Textes“, siehe Gérard Genette, „Paratexte“ Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 12.

²⁰ Paolo Caneppele, „Das schönste Behältnis. Ode an die Lagerungspraktika der Filmamateure“ in „geschichte erzählen – Medienarchive zwischen Historiographie und Fiktion“, S. 81-107, Wien: Lit-Verlag, 2014.

²¹ Auch die Bildbeschreibung (caption) ist ein Paratext.

Verortung zu ermöglichen. Als Siglinde Kurz die Filme zu Beginn der 1960er-Jahre noch in Kartonschachteln gelagert hatte, hat die Schmalfilmerin die Beschreibung darauf vermerkt.



Abb. 14: Die frühen Filme meiner Großmutter sind auf ihren eumig-Papierschachteln beschriftet

2.4 Technische Fehler als poetisches Mittel

»Photographs depict realities that already exist, though only the camera can disclose them.«²²

Die Ästhetik des Amateurfilms hat sie in sich: Fehler, die in der Aufnahme oder durch die Entwicklung auf den Film gebannt werden. Zeitgenössische Bücher aus der Ratgeberliteratur²³ empfehlen, sich zu deren Vermeidung an genaue Anweisungen zu halten. Siglinde Kurz hat keines davon gelesen. Sie hat bis 1985 auch regelmäßig mit unterschiedlichen, neuen Kameras gefilmt, die sie sich jeweils von ehemaligen Kollegen bei „eumig“ ausgeliehen hat. Heute würde man sie eine Beta-Testerin nennen. Und wie bei den

²² Susan Sontag, „On Photography“ London: Penguin, 2008, S. 122.

²³ Vgl. z.B. Richard Grittner, „der schmalfilmer und sein gerät“, München: Luitpold Lang, 1960.

meisten Werkkomplexen von AmateurInnen sind auch in den Filmen meiner Großmutter technische Fehler zu finden.

Was mich aber beim Betrachten der Filme stutzig gemacht hat war, dass im technisch Imperfekten die Reminiszenzwirkung um ein Vielfaches verstärkt zu Tage tritt. Durch Staub, Kratzer und Fehlbelichtungen wirkt der abgespielte Film älter, damit zugleich aufgeladener.

Verschiedene KünstlerInnen arbeiten mit diesen Effekten: Eric Rondepierre beispielsweise entnimmt Laien beschädigte Kader und macht von diesen Vergrößerungen. Diese Kader sind nun als stille Fotografien lesbar. Er findet sie durch minutiöse Recherche: Bilder, deren Bedeutung sich durch die Alterungseffekte verändert.



Abb. 15 und 16: Eric Rondepierres Arbeiten „Vertraulichkeit und „Dreißig Umarmungen“

Auch Genres, die sich normalerweise der technischen Perfektion verschrieben haben, verwenden seit kurzem den Look des Schmalfilms: Unter anderem setzen Werber ihn ein, um einen „Die-gute-alte-Zeit-Effekt“ zu kreieren. Auch die britische Autosendung *Top Gear*²⁴ verwendet ihn, um Vergangenes darzustellen.

Das aktuelle Pendant zum Super 8-Film ist das Handy-Video. Die meisten auf diesem Medium aufgenommenen Videos und Fotografien sind amateurischer Herkunft. Bereits jetzt werden sie in Nachrichtenformaten verwendet – oftmals um größere Authentizität zu suggerieren.

²⁴ S. *Top Gear* Staffel 20, Episode 5, 00:03:55-00:07:45.

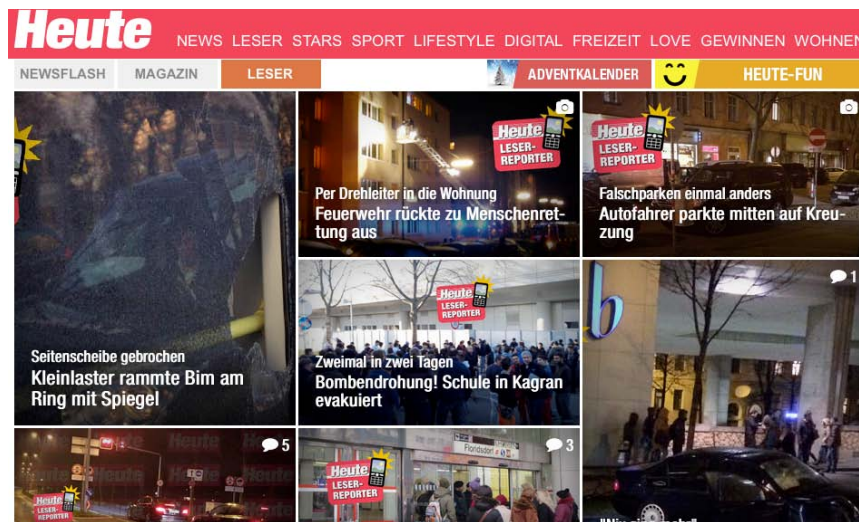


Abb. 17: Die Leserreporter-Rubrik des Nachrichtenportals „heute“

Mittels verschiedener Programme, die die Kamera eines Mobiltelefons ansteuern, können über die gefilmten Videos Filter gelegt werden, die die Sequenzen im Retro-Stil erscheinen lassen.

2.5 Gustav Deutsch

Einige der aus Amateurmaterialien hergestellten Filme des österreichischen Filmemachers Gustav Deutsch, allen voran der Film „Adria – Urlaubsfilm 1954-68 (Die Schule des Sehens I)“, weisen folgende Charakteristika auf, die ich auch im Teil *Licht in der Linse* in meiner Diplomarbeit anwende:

»Das Filmmaterial wurde nach festgelegten Schwerpunkten analysiert (Bildausschnitte, Kamerabewegungen etc.), nach seriellen Gesichtspunkten zerteilt (Kamerafahrten, Schwenks etc.), und zu neuen Sequenzen montiert (Beschreibungen, Reaktionen etc.)

Die so aus ihrer individuellen Isolation herausgelöst, zu einem neuen Ganzen vereinten Sequenzen spiegeln die allgemeine Situation [...] wider. Die private Darstellung der individuellen Situation wird so zum Dokument der allgemeinen Situation.«²⁵

Aus von 1925-1935 gefilmten Strecken der Familien „HERZSTARK NITSCHKE RAUCHFUSS SCHMOLL & Co“ zusammengestellt, zeigt der gleichnamige Film Bilder, die alle mit dem selben Kameramodell, der „Pathé-Baby“, aufgenommen wurden. Das

²⁵ S. Stefan Grisseemann, „Das taktlose Kino. Notizen zu den jüngsten Vertretern der österreichischen Avantgarde. Ein Spaziergang, nahe der Sonne“ in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer (Hrsg.): „Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute“, Wien: Synema 1995. S. 309-322.

kinematografische Familienalbum führt eine Montage von Einstellungen vor, deren Wärme und Nähe noch achtzig Jahre nach ihrer Verewigung auf Celluloid spürbar ist.

Seine Arbeit „Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche“ aus dem Jahr 1999 hat meine Faszination für die imperfekten und in diesem Fall vergänglichen Filmstücke geweckt.



Abb. 18: Gustav Deutsch verwendet für seinen Film „Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche“ Stücke von Nitrozellulose mit Wasserschaden.

3. Den Film berühren. Das Nicht-Sichtbare und Dialektik in *Am Film ankommen* / *Den Film berühren*.

»To collect Photographs is to collect the world. Movies [...] flicker and go out; but with still photographs the image is also an object [...].«²⁶

Meine künstlerische Arbeit verbindet die beiden hier von Susan Sontag in ihrem Buch *On Photography* beschriebenen Eigenschaften. Der ephemere Charakter des Laufbilds verbündet sich mit der materiellen Beständigkeit der (Still-)Fotografie.

Es erscheint nicht logisch, dass es in bildlich darstellenden Medien so etwas wie Unsichtbarkeit gibt. Wie in einem Buch zwischen den Zeilen kann aber auch im Film zwischen den Kadern gelesen werden. So wie es möglich ist, aus dem Geschriebenen zu errahnen, was nicht geschrieben wurde, ist es auch möglich, aus dem Gefilmten zu errahnen, was nicht gefilmt wurde.

3.1 *Das Konfessariat Siglinde Kurz*

In der Projektion bleibt das Filmmaterial – also der Streifen Acetat auf dem alle Einzelbilder vorhanden sind – nur noch als Möglichkeit vorhanden. Er wird als Material unsichtbar und weicht zugunsten eines Zeitraums. Die 49 statischen Fotografien machen dieses unsichtbare Material wieder als solches wahrnehmbar.

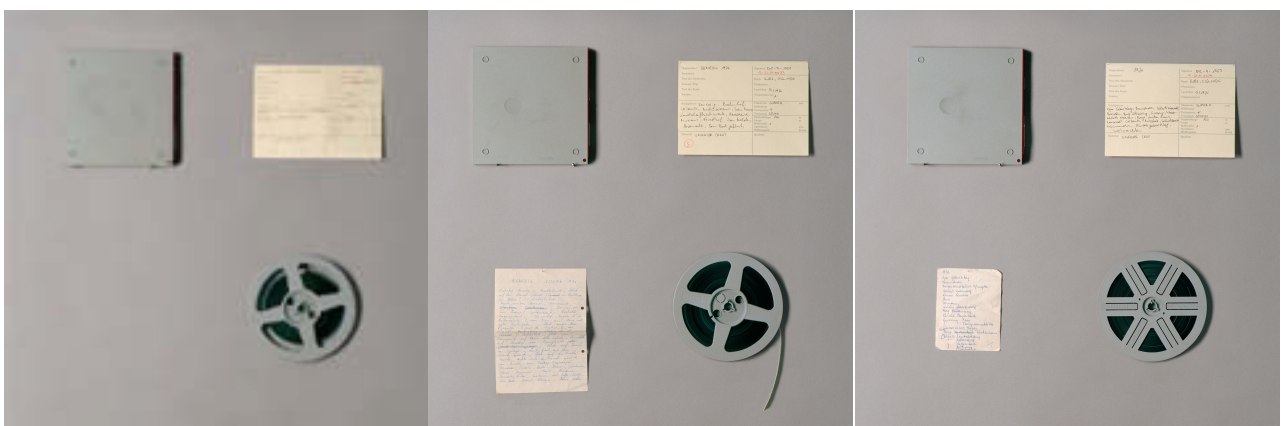


Abb. 19, 20, 21: Die Arbeiten 802-09-1561, 802-09-1562 und 802-09-1563

²⁶ Susan Sontag, „On Photography“ London: Penguin, 2008 S. 3.

Auf jeder der analogen, 40) 40 cm messenden, fotografischen Werke ist zu sehen:

- Links oben die Filmdose mit der beschrifteten Seite sichtbar
sonst mit der Öffnung nach rechts
- Rechts oben das Archivblatt, das ich im Filmmuseum für die
jeweilige Spule ausgefüllt habe
- Links unten der Beschreibungszettel meiner Großmutter (falls
vorhanden)
- Rechts unten die Spule mit dem Filmmaterial selbst

Durch die Hängung der Bilder im Block ist das Konvolut als Ganzes sichtbar. Alle Filme und alle – ablichtbaren – weiterführenden Informationen sind gesammelt abrufbar. Die 49 kaschierten, gerahmten und verglasten Fotografien fungieren so als Hinweis auf das Archiv. Das Archivblatt wird für die Betrachtenden zum Begleittext, es beschreibt die Entstehungsperiode und -dauer, die Länge des Films, die Abspielgeschwindigkeit sowie die enthaltenen Motive. Im Zusammenhang mit der fotografierten Filmspule ist es ein Paratext, das zusammen mit der Schachtel und der Beschreibungszettel von Siglinde Kurz ein bestmögliches Verständnis für die auf der Filmspule aufgewickelten Laufbilder ermöglicht.

3.2 *Licht in der Linse*

Ein neues Video (aus den digitalisierten Filmen) enthält die technisch fehlerhaften Stellen, die erratisch verteilt in den Filmen meiner Großmutter vorkommen. Durch ihre Zufälligkeit im Originalmaterial evozieren sie die Bildung einer Art von repräsentativem Durchschnitt der Szenen, aus denen das Video

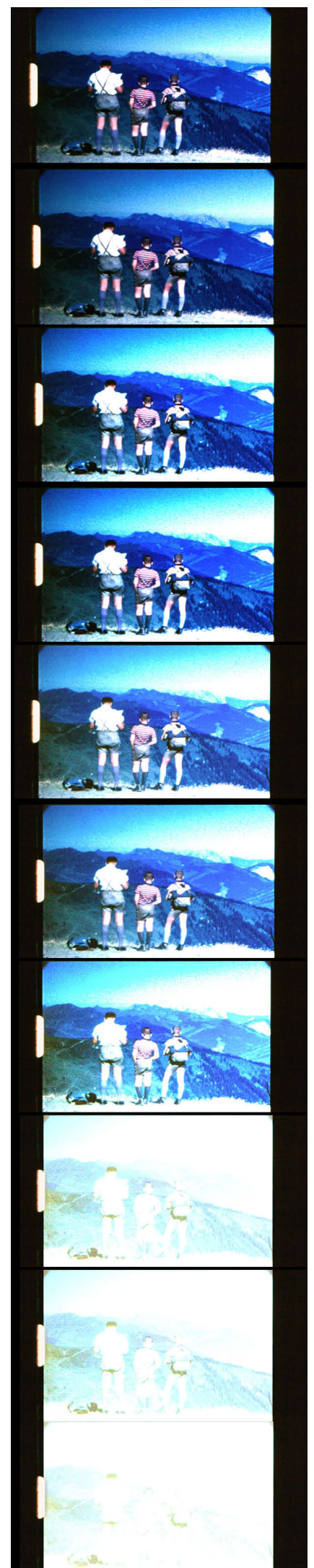


Abb. 22: Filmstreifen aus Licht in der Linse

geschnitten wurde. In der klassischen amateurfilmischen Präsentation sind diese Aufnahmen Leerstellen, unerwünschte Aufnahmen, die entweder zensiert würden oder aufgrund ihrer schweren Lesbarkeit unbeachtet bleiben.

Ein Lens-Flare entsteht, wenn Licht direkt ins Kameraobjektiv fällt und die einzelnen Linsen anfangen zu spiegeln. Diese Spiegelungen der Gläser zeichnen sich auf dem Film ab. So verraten diese Lichtbrechungen auch etwas über das Innenleben der Kamera: Die Anzahl der Spiegelungen entspricht der Anzahl der Linsen im Objektiv und die Nummer der Ecken bzw. Seiten der Licht(ecken verrät, wie viele Lamellen die Blende besitzt).



Abb. 23: Streulicht auf dem Film „Rom 1978“ bzw. 802-09-1492.

Dieses Streulicht bewirkt auf dem Film, dass er weniger exakt zeichnet. Eine Aufnahme wie durch Nebel entsteht. Das Motiv wird weiß eingehüllt und verstummt hinter dem vermeintlichen Naturphänomen, das die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf sich zieht.

Diese Stellen, die die Verklärung der verwendeten Materialien hervorheben, sind das Ausgangsmaterial für mein Video. In einer ersten Sichtung habe ich Schnittlisten

angefertigt, auf denen jede technisch imperfekte Einstellung vermerkt ist. Neben dem Lens-Flare sind darin auch unter- sowie überbelichtete Einstellungen vermerkt. Solche, die außerhalb der Kamera vorbelichtet waren, sind ebenso notiert wie jene, die durch oftmaliges Abspielen über Jahrzehnte hinweg so weit abgenutzt waren, dass sie zur fehlerhaften Einstellung wurden.

802-9-1562 00:02:35 00:09:19	802-9-1559 00:10:35 00:10:45 00:16:27 00:16:54 00:17:41 00:20:39	802-9-1557 00:04:45	802-9-1558 00:01:10 00:02:58 00:03:32 00:08:26 00:09:12 00:10:32 00:10:49	802-9-1563 00:08:20 00:16:00	802-9-1561 00:05:41 00:12:59 00:14:10 00:15:24
802-9-1556 00:03:40 00:04:16 00:10:13 00:12:26 00:16:25 00:17:25 00:18:53	802-9-1492 00:03:47:00 00:07:25:22 00:10:19:23 00:11:16:18 00:14:44:13 00:15:03:21 00:20:15:03 00:24:45:03	802-9-1556 00:03:40 00:04:16 00:10:13 00:12:26 00:16:25 00:17:25 00:18:53	802-9-1491 00:00:47:17 00:10:12:21 00:02:52:02 00:04:24:13 00:06:42:00 00:08:23:23 00:09:37:07 00:09:51:06	802-9-1489 T1: 00:01:42:22 00:01:24:01 00:02:06:01 00:02:17:01 00:07:26:17 00:15:45:22 00:18:08:00 00:19:04:06 00:19:37:00 00:20:20:00 00:00:00:01 00:00:50:00	
802-9-1490 00:00:15:22 00:03:55:15 00:06:58:14 00:07:45:04 00:08:00:06 00:09:47:20 00:10:28:03 00:10:49:01 00:11:34:17 00:12:18:18	802-9-1488 00:00:00:00 00:03:25:10 00:04:54:18 f. 00:07:45:18 00:08:13:07 f. 00:10:02:12 00:10:22:19 f. 00:14:04:09 00:14:41:22 00:15:40:22 00:16:04:07 00:22:03:09	802-9-1465 00:02:13:12 00:02:40:20 00:03:22:21 f. 00:04:08:10 00:08:25:14 00:08:29:09 00:10:47:04 00:11:57:09 00:12:08:01 00:13:00:16	802-9-1468 00:00:00:10 00:00:45:23 f. 00:01:00:05 00:01:12:20 00:01:37:21 00:02:37:02 00:03:33:02 ff. 00:04:58:20 00:06:40:08 00:07:46:07 f. 00:08:26:05 00:09:44:10 00:09:47:13	T2: 00:09:58:00 00:10:45:08 00:11:16:22 00:11:52:11 00:13:32:16 00:16:44:19	

Abb. 24: Eine der Schnittlisten für *Licht in der Linse*.

Aus den chronologisch aufgelisteten Einstellungen habe ich ein Video zusammengefügt, dessen Länge beinahe eine Stunde beträgt. An diesem Punkt begann der künstlerische Eingriff, in dem ich nach nicht fixierten Kriterien das Video kürzte. Lose habe ich versucht, redundante Einstellungen herauszuschneiden, um eine motivische Breite zu erhalten. Diese motivische Breite wollte ich um ein auditives Element erweitern und konnte den Komponisten Philip Röggl dazu gewinnen, Musik für das Video zu schreiben und aufzunehmen.

Die musikalische Vertonung von Philip Röggl versieht das Video, das aus nicht mehr in chronologischem Zusammenhang stehenden Einstellungen montiert ist, mit einem musikalischen Bogen und verleiht ihm poetische Leichtigkeit. Durch sie wird das Video

von einem repräsentierenden Medium zu einem Spiegel eigener Erinnerungen und Erfahrungen.

3.3 *Wiederholung als Prinzip*²⁷

Im dritten, synthetischen Teil der Diplomarbeit erschließt sich das Stichwort der Performanz am deutlichsten, denn schon der Aufbau mit drei Projektoren ist in sich performant, die Projektoren führen vor Ort drei Stücke auf. Auch die drei Filmloops sind performant, sie geben Topoi wieder, die über ihren motivischen Gehalt hinaus wirksam sind.

Diese Topoi sind nur drei aus vielen, ich habe sie als Stellvertreter der Orte und Gesten der Filme ausgewählt, die zum einen wiederholt vorkommen, andererseits nach genauer Betrachtung als Indices für das Konvolut bestehen können.

Die drei Filmloops zeigen:

- Einen Blumenstrauß. Blumen werden zu bestimmten Anlässen überreicht. Der Topos des Straußes steht somit stellvertretend für „den Anlass“ an sich.
- Eine Ansicht der Wohnung meiner Großmutter. Als Einzelort der am öftesten gefilmt wurde steht sie repräsentierend für die Drehorte der Aufnahmen.
- Das Servieren einer kalten Platte steht als soziale Geste für das (familiäre) Feiern und Beisammensein.

Die drei Loops können sowohl auf das Material bezogen als auch soziologisch gelesen werden.

Ihre Präsentation als Endlosschleife fungiert als Hinweis auf den Amateurfilm im Allgemeinen, ermöglicht aber auch, dass die Aufnahmen sehr genau untersucht werden können.

²⁷ Vgl. *Mein Ruin*. Tocotronic. *Kapitulation*, Track 1, Vertigo Records, 2007.

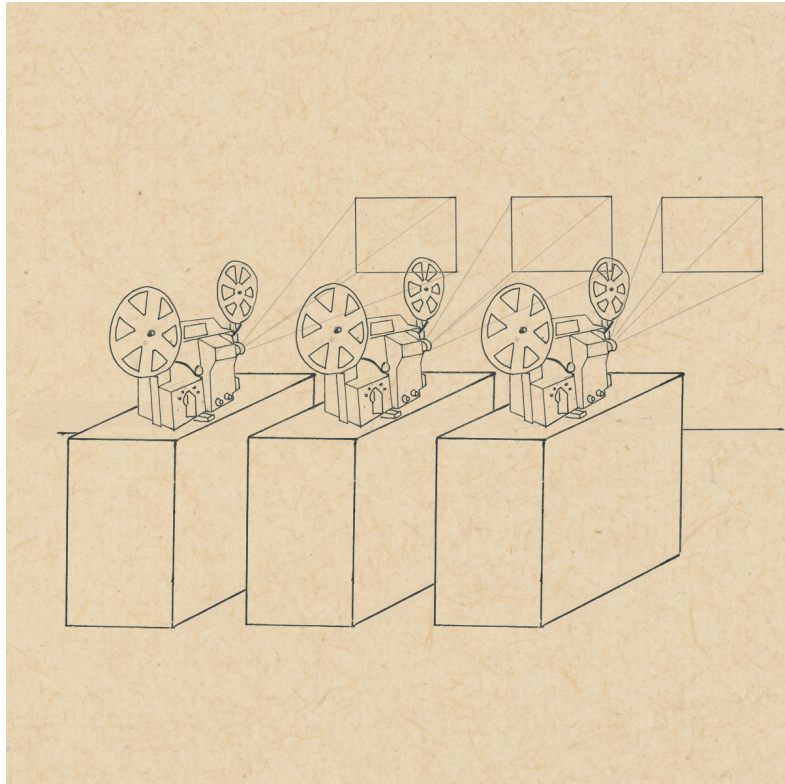


Abb. 25: Planungsskizze für *Wiederholung als Prinzip*

Die Super 8-Projektoren ergänzen die Fotografien und die Videoprojektion um eine auditive Präsenz. Diese, hervorgerufen durch die sich bewegenden Teile und das damit einhergehende Rattern, führt zusammen, was in den beiden anderen Teilen der Diplomarbeit versteckt bleibt; das Filmmaterial selbst läuft in Schleifen durch die Projektoren, es ist aktiv nachvollziehbar, wie die Projektion zustande kommt. Auf den Spulen wiederholen sich Gesten und Topoi des ursprünglichen Materials, die auf dem Konvolut Siglinde Kurz enthalten sind. Diese Gesten und Topoi jedoch entpuppen sich als im Studio nachgestellt. Indem sie verbergen, zeigen sie.

Die sterile Nachstellung zielt unter anderem darauf ab, den sozialen Repräsentationscharakter der Filme des Konvoluts sichtbar zu machen. Das Sujet einer kalten Platte, die publikumswirksam aufgetragen wird, gibt es zum Beispiel mehrmals auf den Filmen des Konvoluts. Die Aufnahme auf dem Loop hingegen ersetzt den in den ursprünglichen Aufnahmen wiederholt vorkommenden Topos. Sie hebt den Topos durch eine enthobene Art und Weise des Filmens hervor.

4. Am Film ankommen / Den Film berühren

Die drei Teile der Arbeit berühren jeweils unterschiedliche Aspekte der Leerstelle, des Nicht-Sicht- oder Zeigbaren und diese greifen dialektisch ineinander über. Sie schaffen eine Dreiecksbeziehung zwischen Material, Laufbildinhalt und Repräsentation. Diese Beziehung lässt sich in Zyklen ausdrücken, die einander vervollständigen:

Unsichtbarkeitszyklus:

Die Fotografien zeigen die auf den Spulen vorhandenen Laufbilder nicht,
die Videoprojektion zeigt das Filmmaterial nicht und
die Super 8-Projektion zeigt das Ursprungsmaterial nicht.

Sichtbar-Machender Zyklus:

Die Super 8-Projektion zeigt Filmmaterial als berührbare Materie,
die Videoprojektion zeigt im Ursprungsmaterial enthaltene Laufbilder und
die Fotografien zeigen das Filmmaterial des Konvoluts als statische Gegenstände.

Repräsentierender Zyklus:

Die Fotografien bilden das Konvolut als Material ab,
die Videoprojektion steht für den Laufbildinhalt des Ursprungsmaterials und
die Super 8-Projektion repräsentiert die visuellen Gesten, Motive und Topoi.

Die Filmprojektion von Super 8-Film weist eine weitere Besonderheit auf: Sie zeigt zugleich sowohl das Material als auch dessen Projektion. Somit erzeugt sie eine Brücke zwischen Videoprojektion und Fotografien.

Die theoretischen Überbauten, also die Prinzipien der *historischen Performanz*, des Paratexts sowie des *Amateurischen*, für die drei Teile der Diplomarbeit, nämlich *Das Konvolut Siglinde Kurz*, *Licht in der Linse* und *Wiederholung als Prinzip* sind Metaerzählungen über das Material, das meiner künstlerischen Arbeit zugrunde liegt, die lediglich sekundär für jene Erzählung relevant sind, die die BetrachterInnen in sich kreieren. Sie sind Teil der zahlreichen individuellen Erzählungen, die in den RezipientInnen evoziert werden.

Im Ausstellungsraum ist das ursprüngliche Konvolut aufgesplittet zu sehen. Die daraus ausgesuchten Einzelteile sind in künstlerisch erweiterter Form auf drei Wänden präsentiert und ergeben so ein neues Ganzes.

Während des Betrachtens der Ausstellung manifestiert sich in jenem Augenblick, in dem die Geschichte sich in der BetrachterIn zusammensetzt, ein schöpferisch-poetischer Moment.

Danksagung

An dieser Stelle ist es mir eine besondere Freude, meiner Großmutter Siglinde Kurz Dank zu sagen. Für ihre Ausführungen, mit denen sie mir erklärt hat, welche Aufnahmen wo stattgefunden haben und wie sie dazu kam diese zu machen. Für ihre Geduld und Offenheit für meine Fragen und ihre Großzügigkeit, mich mit ihrem wertvollen Œuvre künstlerisch arbeiten zu lassen. Außerdem natürlich dafür, dass sie es als wichtig erachtet hat, Familiengeschichte zu dokumentieren.

Mein besonderer Dank gilt Gabriele Rothemann, die mich immer wieder daran erinnert hat, an Konkretem zu arbeiten und sich nicht gescheut hat, mir ihre Ideen und Gedanken mitzuteilen, die mich immer wieder überrascht und gefordert haben.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich dem Österreichischen Filmmuseum und im Besonderen Paolo Caneppele und Raoul Schmidt für ihren Input bei meiner Recherche. Danke an Maria Porsch, Bastian Schwind und Gabriele Hackl, die mir wahlweise mit wissenschaftlichem oder künstlerischem Rat zur Seite standen und mich auch in der praktischen Arbeit unterstützten.

Ein sehr herzliches Danke mag ich auch Elisabeth Kohlweiß, Michael Hassmann, Judith Pichlmüller und Jorit Aust sagen, die mich während meines Ganzen Fotografiestudiums begleitet haben.

Meinen Eltern, deren liebevolle Unterstützung und deren großartiges Erinnerungsvermögen ich im Laufe der (Recherche-)Arbeit des Öfteren in Anspruch genommen habe: Danke.

Danke Angelina Musger, Nicolai Gütermann, Valentin Spirik, Johannes Raimann für die inhaltliche Hilfe!

Zu guter Letzt: Danke Universität für angewandte Kunst Wien, die Du mir den Rahmen für mein Studium und damit auch für diese Arbeit geboten hast und dabei großartig warst! Du bist eine Bastion der Kunst und des freien Denkens.

Quellenverzeichnis

Roland Barthes,
„Die helle Kammer“,
Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986

„Biografie“, Katalog zum Themenschwerpunkt
Wien: Fotogalerie Wien, 2014

Thomas Ballhausen, Valerie Strunz, Günther Krenn (Hrsg.)
„geschichte erzählen – Medienarchive zwischen Histographie und Fiktion“,
Wien: Lit-Verlag, 2014

Gérard Genette
„Paratexte“
Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001

Stefan Grisseemann
„Das taktlose Kino. Notizen zu den jüngsten Vertretern der österreichischen Avantgarde.
Ein Spaziergang, nahe der Sonne“ in: Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried
Schlemmer (Hrsg.): „Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute“,
Wien, 1995

Richard Grittner,
„der schmalfilmer und sein gerät“,
München: Luitpold Lang, 1960

Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vrāät Öhner, Ingo Zechner (Hrsg.)
„Abenteuer Alltag – Zur Archäologie des Amateurfilms“,
Wien: Synema, 2015

Susan Sontag,
„On Photography“,
London: Penguin, 2008

Bernd Stiegler
„Montagen des Realen: Photographie als Re(exionsmedium und Kulturtechnik“
München: Wilhelm Fink Verlag, 2009

Stefanie Zingl
„9000 Meter retrospektiv – Margret Veits Schmalfilmbiographie“,
Universität Wien, TFM, 2015

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die Kamera meiner Großmutter
Christian Kurz, 2015

Abb. 2: Ein Standbild aus *homesitter*
00:01:12 s.a. <https://vimeo.com/52058859>
Christian Kurz, 2010

Abb. 3: Eine Ausstellungsansicht der Installation in der Fotogalerie Wien
Maria Porsch, 2014

Abb. 4: Standbild aus *a journey to empathy (dead film n°1)*
00:02:30
Christian Kurz, 2015

Abb. 5 Mein Forschungstagebuch

Christian Kurz, 2015

Abb. 6, 7, 8: Stopptrickanimation in den Titeln der Spule „Maturareise Griechenland“

Filmstills aus Konvolut Siglinde Kurz

802-09-1491

Abb. 9: *JPL* Fotografie von Josef Jaques 2011

aus

Thomas Zander „Larry Sultan und Mike Mandel“

Köln: Walter König, 2012

S. 213

Abb. 10: Geschlechterverteilung der Kameraführung

Aus Stefanie Zingl

„9000 Meter retrospektiv – Margret Veits Schmalfilmbiographie“,

Universität Wien, TFM, 2015

Seite 44

Abb. 11: Meine Großmutter filmt sich selbst im Spiegel ihres Vorzimmers

Filmstill aus: Konvolut Siglinde Kurz

802-09-1470

Abb. 12: „Kalenderaufzeichnung, 1976“

Hanne Darboven, 1976

[http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/hanne-darboven/kalenderaufzeichnung-](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/hanne-darboven/kalenderaufzeichnung-BOHkCBf46YiKiIgUVi4tIw2)

[BOHkCBf46YiKiIgUVi4tIw2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/hanne-darboven/kalenderaufzeichnung-BOHkCBf46YiKiIgUVi4tIw2) 12.12.2015

Abb. 13: „1.8.88 -> 31.8.88 heute“

Hanne Darboven, 1988

<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/hanne-darboven/1888-31888-heute-x9Y2rEcM8DvPxZEqwkUfPA2> 12.12.2015

Abb. 14: Die Filmspule 802-09-1616

Christian Kurz, 2015

Abb. 15: „Dreißig Umarmungen“ (eine von dreißig)

Eric Rondepierre, 1997

<http://arte.tv/de/eric-rondepierre-3-blow-up-begegnungen/3482046,CmC=4052492.html>
12.12.2015

Abb. 16: „Vertraulichkeit“

Eric Rondepierre, 1996-1998

<http://arte.tv/de/eric-rondepierre-3-blow-up-begegnungen/3482046,CmC=4052492.html>
12.12.2015

Abb. 17: Heute

Bildschirmfoto der Leserreporter-Rubrik in der Onlineausgabe von „heute“

<http://www.heute.at/leser/> 12.11.2015

Abb. 18: „Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche“

Filmstill

<http://www.gustavdeutsch.net/index.php/de/filme-a-videos/116-tradition-ist-die-weitergabe-des-feuers-und-nicht-die-anbetung-der-asche.html> 12.12.2015

Abb. 19: Die Filmspule 802-09-1561

Christian Kurz, 2015

Abb. 20: Die Filmspule 802-09-1562

Christian Kurz, 2015

Abb. 21: Die Filmspule 802-09-1563

Christian Kurz, 2015

Abb. 22: Filmstreifen aus Licht in der Linse

Christian Kurz, 2015

Abb. 23: Streulicht auf dem Film „Rom 1978“ (bzw. 802-09-1492)

Filmstill aus: Konvolut Siglinde Kurz

802-09-1492

Abb 24: Eine der Schnittlisten für *Licht in der Linse*

Christian Kurz, 2015

Abb. 25: Planungsskizze für Wiederholung als Prinzip

Christian Kurz, 2015