



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Constantin Luser – Weben mit dem Stift“

verfasst von / submitted by

Sara Arnsteiner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 823

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Europäische Ethnologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Klara Löffler

CONSTANTIN LUSER

Weben mit dem Stift

Dokumentarfilm
von Sara Arnsteiner
26 min 09 sek



INHALT

Einleitung	2-6
------------	-----

FORSCHUNGSPHASEN

Auswahl	7
---------	---

Recherche und Konzept	8-11
-----------------------	------

Produktion

Dreharbeiten 1	12-14
Schnitt 1	15-15
Dreharbeiten 2	16
Finaler Schnitt	16-17

Resümee	18
---------	----

Key Facts	18
-----------	----

Literatur	19
-----------	----

Abstract	20
----------	----

EINLEITUNG

Forschungstagebuch I Wien I 17.4.2018 I 16:30 Uhr

“Ich stehe vor den verschlossenen Toren der Bildhauerateliers des Bundes in der Meiereistraße 3. Dort, wo das Stadion hinter einem bedrohlich nahe scheint, dort, wo sich an den Busparkplätzen Fern- und Reisebusse aus ganz Europa, vorwiegend aus dem Osten, eingefunden haben. Ich bin hier mit Constantin Luser verabredet. Es ist unser erstes persönliches Treffen, nach E-Mails, Telefonaten und Nachrichten. Wir kennen einander von früher, aber heute findet das erste Gespräch zu unserem gemeinsamen Filmvorhaben statt. Um Zugang zum Gelände zu erhalten, suche ich vergeblich Luser auf den Klingelschildern. In dem Moment erinnere ich mich, dass Constantin das einstige Hrdlicka Atelier bezog. Ich klinge also bei Hrdlicka und erhalte keine Antwort. Dann rufe ich Constantin an, vielleicht hört er die Klingel nicht. Er hebt nicht ab. Nochmal. Nochmal. Nochmal. Nichts. Vielleicht bin ich doch an der falschen Adresse? Ich überprüfe mein Gedächtnis und lese Constantins SMS mit dem Adressvermerk ein weiteres mal. Alles stimmt. Ich rufe erneut an. Wieder nichts. Mittlerweile sind 15 Minuten vergangen und ich entschieße mich, dass große Gelände außenrum abzugehen, in der Hoffnung auf eine zufällige Begegnung. Ein schmaler begrünter Weg, versehen mit Zigarettenstummeln und entleerten, teilweise eingedrückten Dosengetränken, führt mich den grünen Industriezaun entlang, hinter dem sich die Ateliers inmitten einer großzügigen Parkanlage befinden. Während ich gehe, schreibe ich Constantin eine Nachricht, ich sei hier, ich weiß nicht wohin, er solle sich doch bitte melden. Meine Suche bleibt ergebnislos. Ich vereinbare mit mir selbst ein zeitliches Ultimatum. Nach 45 Minuten entschieße ich mich zu gehen. Er hat es wohl vergessen oder sich in der Uhrzeit geirrt. Ich muss jedenfalls los zum Flughafen. Es geht nach Berlin noch heute Abend. Etwas enttäuscht über das missglückte Treffen erwische ich mich bei dem Gedanken: Typisch Künstler.

Ein Anruf kommt rein, es ist Constantin mit entschuldigendem Ton: Er sei hier, er arbeite und habe weder Klingel noch Telefon gehört. Er schildert mir den Weg direkt zu seinem Atelier, das Haupttor umgehend. Constantin empfängt mich am Tor zum Vorgarten seines Atelier, dort wo ich vor 15 Minuten schon suchend vorbeilief. Endlich, wir haben uns gefunden, begrüßen einander und betreten das Atelier. Der Raum ist mit seinen sechs Metern Höhe und den großzügigen vier Meter hohen Fenstern eine bauliche Wucht. Hier kann man gestalten, denke ich. Wir setzen uns im wohnzimmerartigen Teil des Raumes, mit Sofa und Sesseln, und beginnen zu reden. Ich verkürze meine Pufferzeit am Flughafen, so bleibt uns eine Stunde intensiven Austausches über unser gemeinsames Vorhaben. Alles fühlt sich richtig an. Wir können sozusagen miteinander, setzen Prioritäten ähnlich, unser Interesse an Inhalt und Form gleicht einander. Ich habe ein gutes Gefühl bei der Sache.”

Die Arbeiten an diesem Projekt begannen schon ein Jahr vor dem ersten Eintrag im Forschungstagebuch, im Sommer 2017, als ich Ideen oder Themengebiete für meine Masterarbeit formulierte. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete ich als Regisseurin für Videos im Kunst- und Kulturbereich, Hand in Hand mit den Marketingabteilungen der großen Wiener Museen.

In kurzen Videos portraitierte ich unzählige Künstler-innen sowie deren Ausstellungen. Im Laufe der Jahre konnte ich beobachten, dass sich die Wünsche der Marketingverantwortlichen änderten, weg von längeren Formaten, die nach inhaltlicher Auseinandersetzung suchen, hin zu schnell montierten, kurzen Werbeclips, die der statistischen Aufmerksamkeitsspanne von 13 Sekunden gerecht werden. Es machte also keinen Unterschied mehr, ob eine Ausstellung von Ai Weiwei oder eine Dose Red Bull beworben werden soll. Aus Verkaufssicht ist das absolut verständlich und die beschriebenen Eindrücke decken sich mit dem Seufzen vieler Kulturmacher-innen, dass sich kulturelle Institutionen fortlaufend den kapitalistischen Gesetzen des Marktes zu unterwerfen haben. Eine Ausstellung im Museum, eine Inszenierung am Theater wird zunehmend nach Auslastung oder Zuspruch bewertet, nicht mehr vorrangig nach deren künstlerischem Gehalt.

Die Auswirkungen konnte ich selbst in meinem Job beobachten, da diese Prioritätenverschiebung auch Einfluss auf das gängige gesellschaftliche Künstler-innen-Narrativ hat. Der/die Künstler-in wird zum bunten Verkaufsobjekt, er/sie muss strahlend, sexy, interessant oder verwegen, verrückt, durchgeknallt wirken, um mediale Präsenz zu generieren. Wolfgang Ullrich als genauer Beobachter der Kunst- und Kulturszene fasste in seinem Essay "Siegerkunst" diesen Gedanken wie folgt:

"Vielmehr ist Kunst, erstmals seit der Romantik, unverhohlen zum begehrtesten Accessoire einer Celebrity- und VIP-Kultur geworden, in der es um Luxus, Coolness und Exklusivität geht. Danach streben auch viele Künstler, die ihrerseits davon träumen, Stars zu sein. Sie haben sich auf die Seite der Sieger der Gesellschaft geschlagen. Sie dienen den Reichen und Erfolgreichen, die sie unterhalten, repräsentieren und weiter adeln." (Ullrich 2015, S. 28)

Ob diese Zuschreibungen der jeweiligen Person entsprechen ist dabei zweitrangig. Von Jahr zu Jahr meiner Tätigkeit wurde somit der Graben zwischen Inhalt und Form größer. Nicht mehr die Form orientierte sich am jeweiligen Inhalt sondern die Form wurde zum Diktat für den Inhalt.

"Statt von der Kunst Läuterung oder Trost zu erwarten, ist sie, nicht anders als eine ausgefallene Frisur, eine Sache der Repräsentation und Distinktion; sie dient der Generierung von sozialem Status und wird zum ästhetischen Code einer Community." (Ullrich 2013, S. 32)

Das ist kein Kulturpessimismus den ich hier formuliere, nur eine Feststellung meiner langjährigen Tätigkeit in diesem Bereich. Letztlich bin ich davon überzeugt, dass diese Entwicklung auf längere Sicht Gutes zeitigt, denn die Nivellierung von Inhalt schafft eine neutrale Basis, von der aus Qualität künftig stärker sichtbar und sich durchsetzen wird.

Was ich hier vielmehr versuche, ist meine Intention für diesen Film zu beschreiben. Mir war es ein Anliegen eine Arbeit zu machen; ein filmisches Portrait über einen Wiener Bildhauer, Maler und Zeichner, Constantin Luser; der sich Raum und Zeit nimmt, inhaltliche Dichte und Genauigkeit zu generieren, in der Tradition des "beobachtenden Dokumentarfilms", wie Bill Nichols es nennt. (Nichols, 1991, S. 38)

Der ethnographische Zugang ist dafür optimal, da er durch intensive Reflexion Zuschreibungen von außen vermeidet, geläufige Narrative hinterfragt, mit methodisch vorsichtigen aber genauen Mitteln versucht, das zu beschreiben und zu interpretieren, was im Forschungsfeld da ist, ohne zu inszenieren. Der ethnographische Film ermöglicht so eine Durchdringung des Forschungsfeldes, wie Ballhaus es beschreibt:

“Der wissenschaftliche Film kann aber, wenn er Film bleiben soll, kein verbales Erklärsystem aufbauen, aus dem sich sein Sinn erschließt. Er kann visuell fokussieren und mit der überlegten Aufeinanderfolge und Konfrontation von Bildern, Einstellungen, Sequenzen und Szenen ein Phänomen durchdringen und seinen Sinn offenbaren, wobei die Bildsprache nicht eindimensional wie ein Text argumentiert und auch keinen so eindeutigen Code hat wie dieser – dies läßt (sic!) Raum für Assoziation und Interpretation.” (Ballhaus 1995, S. 27)

Was nicht heißen soll, dass Film ein objektives Dokument eines Forschungsfeldes ist. Zwar dokumentiert die Kamera, was tatsächlich an diesem Ort, zu genau diesem Zeitpunkt, mit ausgewählten Protagonist-innen passiert, aber all dem gehen unzählige Gestaltungsprozesse voraus und nach. Wo wird gedreht? Wie bestimmt der Ort Handlungen und Kameraführung? Wann schaltet man die Kamera ein, wann wieder aus? Welchen Bildausschnitt wählt man? Inszeniert man eine Handlung oder lässt ihr völlig freien Lauf? Darauf folgt die Montage, die einem enormen Auswahlverfahren und somit einer starken Verkürzung gleicht: Welche Szenen werden ausgewählt? Werden auch missglückte Bilder oder Handlungen gezeigt? Wird Musik eingesetzt, falls ja, wie und wo und zu welchem Zweck? Welcher Ästhetik oder inhaltlichen Dramaturgie folgt der Film?

Ein fertiger Film beinhaltet unzählige Entscheidungen für etwas und somit gegen das Andere. Mein Film über Constantin Luser könnte komplett anders aussehen und dennoch den primären Inhalt – einen lebenden Künstler mittleren Alters aus Wien in seinem Schaffensprozess in seinem Atelier als Ort des Geschehens – festhalten. Das bedeutet hohe Gestaltungsfreiheit in der künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit, erfordert aber gleichzeitig genaue Reflexion, warum man was wie macht.

Joachim Wossidlo hat hierzu Folgendes formuliert:

“Es erscheint mir einen Versuch wert, den volkskundlichen und ethnologischen Film über die Existenz und Vermittlung eines theoriegeleiteten Blickes der Macher auf ihr Feld zu definieren, anstatt dies, wie bislang üblich, über inhaltliche oder gar formale Kriterien zu versuchen. Denn die Frage nach dem Realitätsgehalt der filmischen Abbildung stellt sich vor allem durch das ‘Wie’ der Aussage: Egal ob ein Volkskundler oder Ethnologe nun filmt oder schreibt, immer arbeitet er an dem Versuch, eine Vorstellung von Realität darzustellen. Ein Film muß (sic!) genau wie ein Text auf seinen Konstruktion hin befragt werden. [...] Konsequenterweise müßte (sic!) ein wissenschaftlicher Film dann auch von seinen Machern doppelt konstruiert werden: einmal in Hinblick auf das, was er zeigt, auf seinen direkten Inhalt und seine Aussage hin, und einmal darauf hin, wie diese Aussagen getroffen werden. Denn dieses ‘wie’ oder der ‘ästhetisch-technische Subtext’, ist selbst eine Aussage, da er bestimmt, wie die direktere Aussage des Filmes von den Zuschauern wahrgenommen wird.” (Wossidlo 2001, S. 131)

Er schließt diese Überlegungen mit folgender These:

“Die Wissenschaftlichkeit eines Filmes ergibt sich in erster Linie durch seine Machart. Entscheidender als sein direkter Inhalt ist, genau wie bei einem geschriebenen Text, der von mir sogenannte ästhetisch-technische Subtext des Filmens, an dem sich die wissenschaftliche Glaubwürdigkeit und Güte der direkten filmischen Aussage zu messen hat. Dieser Subtext ist die Ebene, auf der wissenschaftliche Theorien (und Interpretationen) ihren Ausdruck finden können. Erst aufgrund dieses Subtextes ist es filmenden Kulturwissenschaftlern überhaupt möglich mittels Film am wissenschaftlichen Diskurs teilzunehmen. Ohne diesen könnte ein Film weder Kunst noch Wissenschaft sein. Gerade weil sich auf dieser Ebene beide Sphären überschneiden, sich also durch die Ästhetik Aussagen treffen lassen, liegen im Film Wissenschaft und Kunst noch näher beieinander, als sie es sowieso seit jeher tun. Anstatt diesen vermeintlichen Makel hinter vergeblichen Versuchen der Objektivierung zu verstecken, täte es Not ihn als das zu preisen, was er ist: die diskursive Ebene des Mediums, auf der und mit der der Autor argumentieren kann.” (ebd.)

Mit Thesen und Fragen dieser Art beschäftigte ich mich intensiv, vor allem während des Montageprozesses. Ich möchte hier einen Auszug aus der E-Mail Kommunikation mit Frau Prof. Dr. Klara Löffler vom 02. Oktober 2018 anführen, um diese Reflexionsprozesse während der Arbeit zu schildern:

“Ich bin seit ca. einem Monat intensiv im Schnitt und ständig überfordert mit der Fülle des Materials und der gleichzeitigen Panik viel zu wenig zu haben, versetzt mit dem Gefühl keinen Anfang und kein Ende zu finden. Aber das gehört zum Montageprozess dazu und ich hoffe auf ein Licht am Ende des Tunnels.

Nur eine Frage beschäftigt mich sehr und ich bitte Sie mir hier weiterzuhelfen: Wie viel Montage ist erlaubt aus wissenschaftlicher Perspektive?

Mein Ansatz ist es, nicht nur eine inhaltliche sondern auch ästhetische Montage zu vollziehen, angelehnt an eine Ästhetik, die sich in Constantin Lusers Arbeit findet. Ein wesentlicher Teil seiner Arbeit beschäftigt sich mit den Grenzen der Wahrnehmung des menschlichen Auges. Dazu hat er ein Repertoire an zeichnerischen Methoden entwickelt - vor allem Doppellinien, eng nebeneinander geführt, die das Auge nicht schärfen lassen. Ich habe einige Versuche gemacht, mit einer sehr experimentellen Bildsprache im Film, die genau mit diesen Unschärfe- und Doppelungsmomenten arbeiten. Das sieht ästhetisch toll und interessant aus, fordert die Aufmerksamkeit, aber ich frage mich, ob es zu artifiziell wäre und vom wissenschaftlich forschenden Zugang ablenken würde.

Wie denken Sie darüber?”

Die Antwort von Frau Dr. Löffler glich Wossidlos Ansatz indem sie davon sprach, dass Wissenschaft stets eine Form von Montage ist. Unabdingbar ist die Reflexion zu all diesen Prozessen.

So auch Ballhaus:

“Ein kulturwissenschaftlicher Film [...] ist die sehr überlegte Konstruktion eines forschenden und filmenden Subjektes – des Autors/der Filmemacherin. Sie sind verantwortlich für das in allen Phasen der Produktion von ihnen selbst formulierte Ergebnis: Was sie tun, ist entweder recherchiert und inhaltlich begründet – oder eben nicht.” (Ballhaus 2013, S. 260 f.)

Daher möchte ich nun folgend meine filmischen Forschungsprozess, alle Phasen, wie Ballhaus es benennt, erläutern und so gleichzeitig begründen, warum ich welche Entscheidungen in der Forschungsarbeit getroffen habe.

FORSCHUNGSPHASEN

AUSWAHL

Die Auswahl, mit welchem/welcher Künstler-in ich das Projekt umsetzen würde, basierte auf mehreren Überlegungen. Diese waren: inhaltlich, ästhetischer Natur (1); der Ort und Zeitpunkt der Arbeit (2); den Arbeitsprozess bedingende Gründe (3).

Zu Punkt eins: Constantin Lusers Arbeiten habe ich vor einigen Jahren kennengelernt und fand sie seither inhaltlich und ästhetisch herausragend. Er ist ein genauer Handwerker, der sich auf dieser Grundlage in Abstraktionen verschiedenster Art bewegt.

Ich stellte weder in Gesprächen mit ihm, noch in seiner Arbeitsweise ein Interesse oder eine Ausrichtung an Trends des Kunstmarkts oder an Stereotypen des Künstlerlebens fest. Stattdessen ist, was er macht, eng mit ihm und seinen individuellen Interessen und der Lust am Schaffensprozess selbst verbunden, was in einer Zeit in der die Konzeptkunst ihre Hochkonjunktur zu verzeichnen hat, rar ist. Betrachtet man Constantin Lusers Arbeiten, so sieht man auch ihn in ihnen. Diese Form von Direktheit und Fokussierung auf das Tun, das Arbeiten mit Händen, machte mich neugierig – neugierig tiefer zu forschen, bei diesen Prozessen dabei zu sein, sie zu verstehen, zu verbinden, zu interpretieren in Form eines Films.

Außerdem steht Constantin an einem interessanten Scheidepunkt vom, schlicht formuliert, erfolgreichen zum sehr erfolgreichen Künstler. Diese Transformation birgt viele mögliche Veränderungen in sich, die einer Beobachtung lohnen: Wie verändert sich die Arbeitsweise? Und vor allem wie beeinflusst es Lusers Narrativ über ihn selbst als Künstler und sein Schaffen? Den Ort, die Praterateliers des Bundes im Wiener Prater, fand ich zudem interessant weil sie Teil einer großen Bildhauertradition sind und somit Zuschreibungen und Erwartungen daran geknüpft sind. Kurz vor den Dreharbeiten zog Constantin dort ein, was eine höhere Etablierung in der österreichischen Kunstszene zum Ausdruck bringt. Auch hier erschließen sich viele interessante Beobachtungsfelder in Bezug auf die Bedeutung des Ortes und wie diese, oder eben nicht, Einfluss auf die Arbeit von Constantin Luser nimmt.

Neben diesen Kriterien des Auswahlverfahrens steht ein schlichtweg praktischer Grund: Einen Film zu machen ist ein langer Prozess, der an den richtigen Stellen Geduld erfordert sowie an anderen Uneitelkeit und Unkompliziertheit, um den Arbeitsfluss des Filmemachens zu fördern. Ich wusste, mit Constantin Luser ist das gegeben: eine angenehme dem Projekt zugewandte und flexible Zusammenarbeit.

Somit schrieb ich ihm und seiner Frau im Frühjahr 2018 eine E-Mail, in der ich grob meine Idee formulierte. Es folgte eine sofortige Zusage.

RECHERCHE und KONZEPT

In meiner wissenschaftlichen Arbeitsweise folgte ich der Göttinger Tradition des ethnografischen Filmemachens, die wiederum Anknüpfungspunkte zum Urkern der kulturwissenschaftlichen Forschungsmethode, der teilnehmende Beobachtung, aufweist. Dieser Ansatz formuliert als Besonderheit, ja Notwendigkeit, des ethnografischen Films, die zweifache Feldphase – einer intensiven, kameralosen Vorbereitung im Feld und das Filmen selbst als zweite Feldphase. Das impliziert einerseits eine Konkretisierung des Forschungsinteresses vorab, durch explizite Vorbereitung und andererseits Offenheit während des Filmes selbst, sodass sich das Konzept jederzeit abändern kann, je nachdem, was im Feld passiert. Denn das Filmen wird als Forschungsphase begriffen, nicht als reine Dokumentation des im vorhinein untersuchten Feldes.

“Im Prozess der kulturwissenschaftlichen Filmproduktion werden zwei eindeutig getrennt voneinander verlaufende empirische Phasen unterschieden: Die erste Feldphase ist den Recherchen, den Gesprächen und der Filmvorbereitung gewidmet. Diese Zeit der Feldforschung beansprucht einen ungleich größeren Zeitraum als die darauf folgenden Dreharbeiten. Sie dient der intensiven Annäherung an ein Feld und vor allem an die Menschen, die im Mittelpunkt der Forschung stehen und an ihr teilhaben. In einem weiteren Zugang erfolgt vor dem Hintergrund der zuvor gewonnen Erkenntnis die Dreharbeiten. (Ballhaus, 2013, S. 236)

Zum Einen beschäftigte ich mich mit Constantin und seinem Werk. Das beinhaltete alles, was ich zu seiner Person finden konnte, ob biographischer Natur oder auf seine Arbeit bezogen (aus zweiter Hand). Die meisten Narrative von außen hatten deskriptiven Charakter, der Frage nachgehend: Was ist zu sehen? Darüber hinaus fanden sich Versuche, den künstlerischen Wert der Arbeiten und die Intentionen des Künstlers zu formulieren. Wie zum Beispiel:

*“In Constantin Lusers (*1976) künstlerischem Werk spielt Musik aufgrund ihrer emotionalen Direktheit eine wesentliche Rolle. Sie ist zugleich Sehnsuchtsmoment und künstlerische Form der Interaktion mit dem Publikum.”*
(Constantin Luser, Guča (2014–2015). Abgerufen von <http://www.bai.at/kunst/ideen-brauchen-raum/constantin-luser/>)

oder

“Constantin Lusers künstlerisches Schaffen ist ein ständiger Prozess der Wahrnehmung und Ordnung von Wirklichkeiten.”
(Constantin Luser. Abgerufen von <https://www.bnkr.space/constantin-luser-2/>)

oder

“In der Ausstellung treffen feingliedrige, auf Spiegel aufgetragene Bildwelten auf filigrane, komplexe Drahtskulpturen und reflektieren sie im ständigen Wechsel. Durch die Interaktion mit dem Betrachter entfaltet sich ein Kosmos, in dem Raum und Zeit neu definiert werden. [...] Durch die Bewegung des Betrachters im Raum und das Sich-Drehen der Figuren entstehen immer neue Perspektiven und dadurch auch immer neue Wechselwirkungen und Narrationen. Als staunende Beobachter werden wir Teil einer sich konstant verändernden Welt, die uns mit ihrer ganz eigenen Atmosphäre in den Bann zieht.”

(Constantin Luser. Einfallswinkel Gleich Ausfallswinkel. Abgerufen von <https://artmap.com/cronegalerie/exhibition/constantin-luser-2018>)

Basierend auf Narrativen dieser Art führte ich mit Constantin selbst Gespräche, telefonisch und persönlich. Bereits in diesen Gesprächen und in der gesamten filmischen Arbeit war mir wichtig zu hinterfragen, wie er selbst zu diesen Zuschreibungen steht. Finden Sie sich in seiner Arbeit und seiner Erzählung darüber wieder? Was ist seine Intention zur künstlerischen Arbeit? In weiterer Folge dieses Textes gehe ich auch auf diese Aspekte näher ein.

Neben dieser intensiven Auseinandersetzung mit Constantins Werk bereitete ich mich noch anderweitig vor. Ich sah mir unzählige Dokumentarfilme, nicht nur Künstlerportraits, an, um filmische Erzählstrukturen zu analysieren und um zu verstehen, warum etwas filmisch funktioniert, anderes nicht. Ich nahm an der Dokumentarfilmtagung der Zürcher Hochschule für Künste teil, die sich vier Tage lang mit dem Thema Montage beschäftigte. Ich nahm Nachhilfe um Schnitttechniken zu verbessern und simple Farbkorrekturen machen zu können. Ich führte Gespräche mit anderen Filmemachern über deren Erfahrungen. Ich las Bücher zu Filmtheorie, Drehbuchentwicklung und Schnitt. Ich drehte Kurzfilme, um verschiedene Ideen auszuprobieren und schaffte mir so eine Art Labor.

Diese Recherche war die Basis meiner Arbeit aber nicht ihr bestimmender Faktor. Von ihr ausgehend entwickelte ich ein Konzept, bestehend aus Leitlinien, die ich bis zur Fertigstellung immer wieder auf ihre Tauglichkeit überprüfte.

Ich war bemüht so offen wie möglich ins Feld zu gehen, und genau zu beobachten, was dort stattfindet und auch was im Prozess des Miteinanders passiert.

Dieses Wechselspiel - Offenheit, Reflexion und Konkretisierung - behielt ich auch im Schnittprozess bei und revidierte und verbesserte das filmische Konzept und seine Leitlinien.

Beate Engelbrecht sieht diese Vorgehensweise als eine notwendige im ethnographischen Film, wenn sie sagt:

“Versteht man den Prozeß [sic!] des Filmemachens als einen Kommunikationsprozeß [sic!] zwischen Akteure und Filmteam, der zu neuen Erkenntnissen bezüglich des Filmthemas führen kann und soll, so bedeutet dies, daß für die Filmidee ein Freiraum geschaffen wird, der eine laufende Weiterentwicklung und Revision des Filminhaltes zuläßt [sic!]. Dieser Prozeß [sic!] wird um so spannender, je mehr der Ethnologe über eine Gesellschaft weiß und je mehr er zugleich bereit ist, die Vorstellungen der Akteure zu berücksichtigen. Die Entwicklung der Filmidee ist mit den Vorarbeiten nicht grundsätzlich abgeschlossen, bei genügend Flexibilität wird sie auch während der Dreharbeiten fortgesetzt.

Das soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß [sic!] der Film letztendlich vom Filmteam gemacht wird. Doch wird die Spannung einer Forschung in den Film übertragen, die Subjektivität des Films wird spürbar, wenn nicht sichtbar.”
(Engelbrecht 1995, S. 151)

Folgende konzeptionellen Eckpfeiler blieben bis zur Fertigstellung des Filmes bestehen, weil sie den inhaltlichen und ästhetischen Ansprüchen, durch ständige Reflexionsprozesse über die Dauer des Schaffensprozesses hinweg, entsprachen:

Ich habe mich bewusst gegen die Form des **Erklärfilms** entschieden, also gegen Narrative von außen, etwa durch Interviews mit Kuratoren, Galeristen, Kunstkennern oder Familie und Freunden. Stattdessen fokussierte ich mich beim Film selbst (nicht in der Vorbereitung) ausschließlich auf Constantins Stimme und seinen Schaffensprozess. Darin liegt die Stärke von Film – das Tun zeigen zu können. Text kann es beschreiben, ein Film kann einen für den Betrachter erfahrbaren Erkenntnisraum schaffen und dabei subkutan von Interessen, Intentionen, Zugängen des Künstlers erzählen.

Ich wollte keinen Film machen, der von sich behauptet, die Person Constantin Luser in ihrer Gesamtheit zu portraituren. Ich verfolgte somit **keinen holistischen Ansatz**.

Das klare Eingrenzen des Forschungsfeldes hat in der wissenschaftlichen Praxis eine bewährte und lange Tradition, da es der Qualität der getroffenen Aussagen zuträglich ist. Daher schien mir eine klare Einschränkung des zu Erzählenden unerlässlich: Constantin Luser als Künstler mit Fokus auf das Tun, das Arbeiten mit den Händen, in seinem Atelier.

Wie einleitend erwähnt, war mir ein möglichst offener Blick ins Forschungsfeld wichtig, somit hatte ich **keine vorgefertigte dramaturgische Linie**, sondern beobachtete genau, was am Drehort vorzufinden war und fragte und analysierte dabei: Welches Arbeitstempo gibt Luser vor? Wie ist sein Arbeitsrhythmus? Welche Arbeitsweise – Zeichnung, Malerei, Skulptur – erweist sich als dominanter den anderen gegenüber und warum? etc.

Die Kombination der bereits genannten Leitlinien meiner filmischen Herangehensweise führte zu folgendem weiteren Leitsatz: **Alles, was im Film zu sehen und zu hören ist, stammt von und ist Constantin Luser selbst.**

Es ist ausschließlich sein O-Ton zu hören, wie er seine Kunst und sein Schaffen betrachtet und was ihm wichtig erscheint, darüber zu sagen. Musizieren ist eine häufig wiederkehrende Praxis in Constantins Atelierleben, so ist auch die Musik des Films durch Aufnahmen im Atelier entstanden. Mein Ziel war ein Film, der dicht erzählt, Nähe zum Portraitierten herstellt.

Diese angestrebte Dichte und Genauigkeit der Beobachtung drücken sich auch in folgender weiteren konzeptionelle Leitlinie aus: **die Filmästhetik orientiert sich an Constantin Lusers Kunstästhetik.**

Dabei analysierte ich formale Themen und Muster in Lusers Arbeit und übersetzte sie in meine Kameraführung und Montage, um eine weitere Erfahrungsebene einzuziehen, die subtil und intuitiv ist, aber einen wesentlichen Aspekt - die sinnliche Spürbarkeit von Lusers Arbeiten - auch filmisch spürbar werden lässt.

Constantin nahm alle Vorschläge mit uneingeschränktem Vertrauen an und das blieb während des gesamten Prozesses auch so. Er nahm keine Änderungen an den konzeptionellen Leitlinien vor, somit filmte ich, was er gerade machte, was im Atelier passierte. Von Zeit zu Zeit gab ich Impulse, falls Bilder fehlten, um eine Situation filmisch erzählen zu können. Oder ich bat ihn eine Tätigkeit zu wiederholen, weil ich mit der Kameraführung nicht hinterher kam oder sich die Lichtsituation drastisch änderte. Manche Praktiken inszenierte ich – jedoch, wie der Begriff *Praxis* bereits impliziert – nur dort, wo diese Handlungen in Constantins Atelierleben inhärent waren. Zum Beispiel: Constantin musizierte regelmäßig im Atelier, sodass ich vorschlug einen Vormittag lang Filmaufnahmen mit all seinen Instrumenten zu machen, um diese Praxis so aufzunehmen, dass ich sie flexibel mit anderem Filmmaterial verschneiden konnte.

In Folge möchte ich einen detaillierteren Einblick in die verschiedenen Forschungsphasen geben.

PRODUKTION

Überblick:

Im Frühjahr 2018 fand die erste Drehphase statt, die zwei Wochen dauerte. Anschließend, über die Sommermonate 2018, beschäftigte ich mich mit dem gefilmten Material im Schnitt, versuchte erste Szenen zu montieren und somit eine Filmstruktur oder Schwerpunkte aus dem Material heraus festzulegen. Erkenntnisse, die ich im Schnitt gewann, nutze ich, um das filmische Konzept anzupassen, worauf eine zweite Drehphase folgte, im Herbst 2018, die eine Woche dauerte.

Dreharbeiten 1

Von 14. bis 28. Juni 2018

Gewöhnlich arbeite ich mit einem Kamerateam mindestens bestehend aus einem/einer Kameramann/frau und einem/einer Tonmeister-in. In diesem Fall, da ich keine Finanzierung für die Realisierung des Projektes hatte, drehte ich selbst. Edmund Ballhaus bezeichnet den selbstfilmenden Ethnologen als Idealfall für die Feldforschung mit der Begründung:

“Wenn im Feld die fertigen und unwiderruflichen Sätze des Films als wissenschaftliche Arbeit fixiert werden, ist es naheliegend, daß (sic!) sie vom Wissenschaftler selbst formuliert werden. Allein der selbstfilmende Wissenschaftler ist in der Lage, die während der Feldforschung gewonnenen Erkenntnisse so ins Bild umzusetzen, daß (sic!) sie exakt seinen Vorstellungen entsprechen.”
(Ballhaus 1995, S. 21)

Das erforderliche Equipment lieh mir ein befreundeter Regisseur und Produzent. Der erste Drehtag stand erstmals ganz im Zeichen der Technik.

Forschungstagebuch | Wien | 14.6.2018 | Atelier Constantin Luser

“Constantin hatte heute Besuch von seinen beiden Brüdern, Clemens und Christoph. Alle drei mit C, alle drei haben die gleichen Initialen CL, alle drei arbeiten künstlerisch. Clemens ist Architekt und Christoph Schauspieler. Der Tag war geprägt von familiären Gesten, Insider-Witzen, völliger Unaufgeregtheit, basierend auf geschwisterlicher Vertrautheit.

Clemens kam als erster und da Constantin einige Zeit davor Geburtstag hatte, beschenkte er ihn mit einem handgroßen Synthesizer der Marke K.O. Damit war der musikalische Hintergrund des Tages bestimmt. Synthesizer-Sounds breiteten sich in den immensen Atelierräumlichkeiten aus – C und C waren für Stunden beschäftigt. Als Christoph kam, begannen sie auf dem großen, grünen, in der Mitte des Raumes prangenden Tischtennistisch Tischtennis zu spielen. Unterbrachen für einen Schluck Schwarztee, eine Zigarette, einen kurzen Wortwechsel.

Ja, Constantin arbeitete heute nicht. Ich war gestresst: Geht das jetzt jeden Tag so? Er sitzt und schaut, redet und trinkt Tee – und all das gemächlich. Was wird das für ein Film? Ich zügelte meine rotierenden Gedanken und versuchte mich stattdessen auf den Rhythmus einzulassen, redete mit, trank Tee mit, sog die Stimmung auf.

Eigentlich konnte mir nichts besseres als Einstieg passieren, denke ich im Nachhinein. Ich hatte einen Tag der Übung mit der Kamera und konnte mich mit dem Drehort vertraut machen.

Ich machte Außenaufnahmen vom Atelier in allen erdenklichen Varianten. Schwenk von rechts nach links, links nach rechts, von oben nach unten, unten nach oben, statische Aufnahmen. Nahe und weite Einstellung. Probierte Objektive, Slow-Motion Funktionen, das Tonequipment. Dann ging ich rein. Ich drehte alles was mir interessant erschien, von der Nahaufnahme eines Stifts zum Indoor-Establishershot. Constantin saß, trank, redete, rauchte mit seinen Brüdern. Die Anwesenheit der Kamera schien ihn nicht zu irritieren. Er war die Ruhe weg. Ich dachte, das ist gut.

Was mache ich mit stundenlangem Filmmaterial von der Architektur?

Constantin musste gegen 16 Uhr los zu seiner Familie, was den Drehschluss setzte. Ich fuhr nach Hause, mit der Kamera mittlerweile viel vertrauter und einer unbändigen Neugier, was mich die nächsten zwei Wochen erwarten wird.”

Es dauerte einige Zeit bis ich mich an Constantins Rhythmus gewöhnt hatte. Wir trafen uns in den darauffolgenden zwei Wochen täglich für fünf bis sechs Stunden in seinem Atelier. Er arbeitet kurz aber sehr fokussiert und mit hoher Präzision. Nach jedem Drehtag kopierte und sichtete ich das Material, damit ich am nächsten Tag wüsste, was wir, wie drehen sollten, damit einzelne Sequenzen und der Film im Ganzen funktionieren.

Ich drehte was auch immer passierte; er malte, er zeichnete, er musizierte. Ich sichtete, evaluierte und kam mit konkreten Ideen am nächsten Tag wieder, die aber stets an seine Arbeitsweise angepasst waren.

Am Ende der zwei Wochen intensiven Austausches und Drehens, machten wir ein Interview vor laufender Kamera. Zu dem Zeitpunkt war Constantin mit dem Filmen noch vertrauter und ich konkretisierte meine Fragen anhand von allem inzwischen Geschehenem.

Für das Interview hatten wir ein verändertes Setting. Ich wollte mit zwei Kameras drehen und somit engagierte ich einen zusätzlichen Kameramann. Zudem war mir klar, dass das Bedienen von zwei Kameras einem konzentrierten Gespräch nicht zuträglich ist. Ethan Vincent filmte während des Interviews, ein Kameramann, den ich aus vorhergehenden Projekte gut kannte. Ich konnte mich so ausschließlich auf das Gespräch konzentrieren.

Meiner Erfahrung nach entstehen interessante Interviews, wenn man sich vom vorgefertigten Fragenkatalog löst, der eine hervorragende Vorbereitung ist, und ihn stattdessen als strukturierenden Leitfaden im Hinterkopf verwendet. Das Gespräch bleibt somit offen für ungeahnte Facetten. So bringt es auch Froschauer und Lueger in deren Methodenwerk über das qualitative Interview zum Ausdruck:

“Leitfäden sind im explorativen Gesprächsabschnitt als ‘Notfallschirm’ zu behandeln.” (Froschauer/Lueger 2003, S. 79)

Denn,

Im Zentrum qualitativer Interviews steht die Frage, was die befragten Personen für relevant erachten, wie sie ihre Welt beobachten und was ihre Lebenswelt charakterisiert. [...] Diese enthält zwangsläufig eine Präferenz über die Selbstdarstellung. [...] Nicht Sie geben eine Struktur vor, sondern die befragte Person muß auf der Grundlage einer Frage eine eigene Struktur entwickeln. (Froschauer/Lueger 2003, S. 15 f.)

Das Gespräch dauerte zweieinhalb Stunden. Dabei fokussierte ich mich auf drei Aspekte: erstens nahm ich wahr, was gesagt wurde und welche inhaltlichen Kurs ich dadurch fortsetzen oder vertiefen könnte. Zweitens überprüfte ich während des Gesprächs alles Gesagte auf dessen Tauglichkeit im Schnitt und drittens fokussierte ich den ethnografischen Blick auf das Feld.

Manche Aussagen musste ich wiederholen lassen, um sie schneiden zu können; bei anderen ließ ich es laufen, weil ich den Fluss nicht unterbrechen wollte in der Annahme, die Kernaussage wäre nahe. Durch den ethnographischen Zugang reflektierte und hinterfragte ich verschiedenste Aussagen.

Das Interview setzte auch den Schlusspunkt für die erste Drehphase. Daraufhin ging ich mit dem Material in den Schnitt. Dabei versuchte ich eine Dramaturgie zu entwickeln, die nahe dem tatsächlich erlebten Ateliergeschehen war und einen konkreten Drehplan für die zweite kürzere Drehphase zu skizzieren.

Schnitt 1

Diese erste Schnittphase war ungemein fordernd, wie weiter oben schon im E-Mail-Auszug zu lesen war. Da ich mit keiner klaren Dramaturgie in den Dreh ging sondern sie aus dem Material heraus entwickeln wollte, sichtete ich monatelang und fühlte mich in das Material ein.

Forschungstagebuch I Berlin I 02.10.2018

“Seit zwei Tagen schneide ich ununterbrochen an Interviewpassagen. Eine Auswahl an B-Roll Material liegt vor mir, das Text und Erklärung, verbale Brüche oder eine Orientierung fordert. Seit Tagen begleitet mich Constantins Stimme, ich höre nichts anderes. Jede Passage unzählige Male. Und nochmal. Denn es könnte doch zu dem Sager von ganz hinten passen. Heute morgen hörte ich mir also meinen vermeintlich fertigen Off-Ton-Schnitt an. Ich war nicht besonders zufrieden damit, somit kürzte ich, und versuchte für mich Fehlendes im Material zu finden und zu ergänzen. Während des Suchens hatte ich den Eindruck alles nicht Ausgewählte sei interessanter und passender als alles ausgewählte. Ich stehe also am Nullpunkt und habe nichts, mit dem kleinen oder großen Unterschied, noch mehr Überblick und Gefühl für das Interview zu haben. Ich fange morgen nochmal an.”

Der Schnittprozess glich einem ständigen changieren, damit der Film am Ende in seiner “Mikrostruktur” (Kontinuität von Szene zu Szene) sowie “Makrostruktur” (der Film in voller Länge) schlüssig ist. (vgl. Iseli, 2018)

Langsam erschloss sich mir eine Struktur, die ich in die zweite Drehphase mitnahm. Auch hier überließ mir Constantin sämtliche filmischen Entscheidungen vollständig, was unter anderem darin begründet lag, dass ich Constantin zwischendurch Auszüge aus dem Rohschnitt zu sandte und er folgendermaßen reagierte:

Auszug E-Mail von Constantin Luser | Wien | 30.10.2018

*"Hallo Sara das schaut ganz super aus finde ich und die Unyong auch!!
Wie trotz der Langsamkeit die Spannung immer da ist, ist klasse /der neue Teil auch
spitze ! Es gibt immer was zu entdecken ! Yeahhh !
Alles liebe Constantin"*

Dreharbeiten 2

Vom 12. bis 16. November 2018

Die zweite Drehphase basierte, auf Grund der beschriebenen Vorarbeit, auf einem soliden Fundament. Ich wusste ganz konkret, was wir noch drehen sollten, um ein schlüssiges Ergebnis zu generieren. Ich benötigte Material zu Zeichnung und Bildhauerei. Ich fragte Constantin, wann er an einer seiner Skulpturen arbeiten würde, da mir trotz meines konkreten Anliegens wichtig war, dass es ein natürlicher, kein inszenierter Arbeitsprozess war.

Diesesmal filmten wir an drei Drehorten: Atelier, Galerie Crone Wien – hier stellte Constantin gerade aus – und in der Zentrale der österreichischen Post am Rochusmarkt – wo in der Vorstandsetage eine Skulptur von CL vor einem Jahr installiert wurde.

Als wir in der Ausstellung drehten, widmeten wir uns jedem darin befindlichen Objekt und Constantin erklärte die Arbeit. Ich stellte fest, dass sich dabei sein Narrativ veränderte und er auf gewohnte Formulierungen aus dem Kunstbetrieb zurück griff, wie zum Beispiel:

“Der Sockel hängt am Objekt ... sonst ist es immer anders, also ... das Objekt steht am Sockel. Das ist sowas ... sowas, auch sowas, wie eine subtile Institutionskritik.”

(Auszug aus der Audioaufnahme, 15.11.2018, Constantin Luser, Galerie Crone)

Somit entschied ich später im Atelier, in entspannter und gewohnter Atmosphäre, noch einige Fragen zu den gesehenen Arbeiten in der Galerie zu stellen. Diesesmal schienen die Antworten wesentlich verbundener mit ihm, da sie sich auf das Machen der Objekte bezogen, und nicht auf Erklärschablonen aus dem Kulturbetrieb.

Finaler Schnitt

Ich habe in der Arbeit mit Constantin in seinem Atelier festgestellt, wie eng verwoben all sein Kunstschaffen ist, so sehr, dass es kaum in Kategorien trennbar scheint. Die Zeichnung geht in die Malerei über, diese wiederum in die Bildhauerei. Darüber ist Musik omnipräsent, alles inspiriert sich gegenseitig. Ein treibendes Bestreben war es mir demnach, diesen großen Zusammenhang im Film wieder zu geben – der Film sollte, wie seine Kunst, aus einem Guß sein!

So unterteilte ich den Film in einzelne Kapitel: Malerei, Skulptur, Zeichnung, da Constantin selbst diese Kategorien bildete, verband jedoch alle Tätigkeitsfelder mit Elementen der Musik oder Sequenzen der Zeichnung.

Weben mit dem Stift lautet daher auch der Titel dieses Films. Alles ist miteinander verwoben.

Bei der Montage selbst ging ich sehr intuitiv vor. Jedem Kapitel gab ich die Länge, die ich für inhaltlich dicht hielt und kürzte sie auch, wenn es für einen harmonischen Übergang zum nächsten Kapitel notwendig erschien. Wie oben erwähnt, war mir stets das Ganze genauso wichtig, wie die einzelnen Teile.

An dieser Stelle ist es mir wichtig zu beschreiben, welche Rolle der/die Betrachter-in beim Schnitt spielte. Aaron Sorkin, Drehbuchautor, verglich im Hinblick auf das Publikum, das Filmemachen mit dem Malen zur Zeit des Pointilismus.

Anstelle Farben fertig zu mischen, setzten sie einzelne Farben dicht aneinander gedrängt punktartig auf die Leinwand, in dem Wissen, dass gewöhnlich der/die Betrachter-in aus etwa ein bis zwei Metern Entfernung das Bild sichten wird. Aus dieser Entfernung fokussiert das Auge nicht mehr die einzelnen Farbtupfer sondern mischt beispielsweise rot und blau zu einem strahlenden violett, das kräftiger ist, als es gemischt hätte werden können. Damit will er sagen, dass ein Filmschnitt dort interessant wird, wo der/die Betrachter-in als kompetente(r) Sehende(r) verstanden wird, und er Brüche, Überraschungen, Verschiebungen ausgesetzt wird und so seine ganz eigene Erfahrung mit den Bildern und der Geschichte durchlebt. (vgl. Sorkin, 2018)

Joachim Wossidlo drückt eine ähnlichen Gedanken wie folgt aus:

“Daher erscheint es mir sinnvoll, im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang Dokumentarfilme als Kommunikationsprozesse zu betrachten. So gesehen ist ein Dokumentarfilm Ergebnis und Teil einer Kette von Interaktionen, die von den Gefilmten über die Filmemacher bis zu den Zuschauern reicht. Genauer gesagt haben wir es dabei mit zwei verschiedenen Interaktionstypen zu tun: Einem direkten, der sich aus den Verhandlungen zwischen Filmemacher und Gefilmten ergibt, und einem indirekten, in dem der Filmemacher mittels Film seine Botschaft an die Zuschauer weitergibt. Der Kommunikationsprozeß (sic) Film beginnt demzufolge noch vor der ersten Aufnahme und endet erst mit der Rezeption durch die Zuschauer. Es ergibt sich eine Kommunikationskette zwischen drei Gruppen: Filmemacher, Gefilmte und Zuschauer.” (Wossidlo 2001, S. 125)

Ich achtete im Schnitt darauf, keine Redundanzen zu erzeugen, dass sich beispielsweise Bild und Off-Ton nicht doppelten. Ich arbeitete mit Bild in Bild, gegenläufigen Bewegungen, Überblendungen, die den Sinn des Gesehen ergänzten oder aufhoben.

Zum Beispiel von 23'20'' bis 23'42'' sieht man das Objekt “Stille Post” durch eine automatischen Seilzug von der Decke hinabfahren – Schnitt – das Objekt hängt wieder an der Ausgangsposition an der Decke (23'43'').

Ein weiterer Grund für diese Arbeitsweise war neben den oben genannten, dass sich Überraschungen dieser Art in Constantins Arbeit selbst finden lassen und es mir wichtig war diese Erfahrung dem Betrachter durch den Film zu ermöglichen.

RESÜMEE

Abschließend möchte ich mit einer Aussage von Constantin, nachdem er den fertigen Film sah. Seine Frau Unyong, seine Tochter Jinju und sein Bruder Christoph widmeten sich an einem Sonntagvormittag gemeinsam dem Film. Er rief mich sogleich danach an und sagte neben vielem anderen:

“Normalerweise fällt es mir schwer mich selbst zu sehen. Aber bei dem Film fühle ich mich immer wohl dabei.”

Diese Aussage setzte für mich einen Schlusspunkt für die Arbeit an diesem Projekt. Es bedeutet für mich, dass es mir gelungen war, Constantin als Künstler zu zeigen, in einer Art und Weise durch die er sich gesehen fühlt. Es versicherte mir, nicht an ihm vorbei ein Atelier-basiertes Portrait geschaffen zu haben, sondern exakt an ihm dran. Die klare Eingrenzung des Films auf Constantins Tun ermöglichte diesen genauen Blick und dieses genaue Ergebnis. Auch ich, wenn ich den Film sehen, spüre auf allen Ebenen Constantin. Die Atmosphäre des Films, die aus Bild, Musik, Text, Gliederung, Tempo, Rhythmus besteht – all das erzählt von ihm. Es fühlt sich an, als wäre ich wieder im Atelier. Und damit war mir gelungen, was ich einführend als Intention beschrieben habe: Einen Künstler bei seinem Tun zu zeigen, fernab von marktorientierten Zuschreibungen, abseits von Star-Narrativen, sondern fokussiert auf die Praxis des Schaffens in aller Schlichtheit und Komplexität.

KEYFACTS

TITEL	Constantin Luser
UNTERTITEL	Weben mit dem Stift
PRODUKTION	Sara Arnsteiner
GENRE	Dokumentarfilm
LAUFZEIT	26'09''
AUFNAHMEFORMATE	Panasonic Lumix GH-5
ENDFORMAT	4K
LAND	Österreich
PRODUKTIONSJAHR	2018
FERTIGSTELLUNG	2019
SPRACHE	Deutsch
REGIE/DREHBUCH	Sara Arnsteiner

LITERATUR

Ballhaus, Edmund: Film und Feldforschung. In: Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Ballhaus, Edmund / Engelbrecht, Beate (Hg.). Berlin 1995.

Ballhaus, Edmund: Kulturwissenschaftliche Erkenntnis als dokumentarische Inszenierung. Dokumentarfilm aus Göttingen. In: Dokumentarfilm. Schule - Projekte - Konzepte. Ballhaus, Edmund (Hg.). Berlin 2013

Engelbrecht, Beate: Film als Methode in der Ethnologie. In: Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Ballhaus, Edmund / Engelbrecht, Beate (Hg.). Berlin 1995.

Froschauer, Ulrike / Lueger, Manfred: Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme. Wien 2003.

Iseli, Christian: Montage im Dokumentarfilm. Vortrag im Zuge der Zürcher Dokumentarfilmtage. Theater der Künste, Bühne A. Zürich. 2018, 22. März. [Eigene Mitschrift]

Nichols, Bill: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Indiana University Press. 1991.

Sorkin, Aaron: The Audience. Don't lose the audience. Vortragsreihe in Masterclass: Aaron Sorkin Teaches Screenwriting. New York. 2018.

Ullrich, Wolfgang: Siegerkunst. In: POP Kultur und Kritik. Baßler, Moritz / Curtis, Robin / Drügh, Heinz / Hecken, Thomas / Pethes, Nicolas / Sabisch-Fechtelpeter, Katja (Hg.). Bielefeld 2015.

Ullrich, Wolfgang: Kunst: Netzbürger als Kunstpublikum. In: POP Kultur und Kritik. Baßler, Moritz / Curtis, Robin / Drügh, Heinz / Hecken, Thomas / Pethes, Nicolas / Sabisch-Fechtelpeter, Katja (Hg.). Bielefeld 2013.

Wossidlo Joachim: Dokumentarfilm als Prozeß. In: Kulturwissenschaft: Film und Öffentlichkeit, Ballhaus, Edmund (Hg.). Münster 2001.

ABSTRACT

Weben mit dem Stift ist eine film-ethnografische Arbeit. Sie basiert auf theoretischer Auseinandersetzung mit visueller Anthropologie, kulturwissenschaftlicher Biographieforschung und ethnografischer Filmtheorie und das damit verbundene methodische und reflexive Vorgehen.

Zu sehen ist der Wiener Künstler Constantin Luser bei seiner Arbeit im Atelier, die Malerei, Zeichnung und Skulptur umfasst. Der Fokus des Films liegt dabei auf den Schaffensprozess selbst, das Geschehen im Atelier, das Tun mit den Händen und weniger auf verbalen Erklärungen. Diese Vorgehensweise wurde gewählt, um die im Kunstfeld häufig anzutreffenden und oftmals stark divergenten Zuschreibungen, die an den/die jeweilige/n Künstler-in herangetragen werden, zu vermeiden und somit die Qualität der ethnografischen Forschung – das genaue Beobachten von Phänomenen und einer stark in Kontext gesetzten Analyse – zu betonen.

Insgesamt wurde aus etwa 22 Stunden Filmmaterial ein 26 Minuten langer Film montiert. Alles, was darin zu sehen und hören ist, stammt von und ist Constantin Luser selbst. Es ist ausschließlich sein O-Ton zu hören, er ist durchgängig der Protagonist des Films, selbst die Musik stammt von Constantin Luser selbst. Wissenschaftliches und künstlerisches Ziel des Films war somit ein eng am Protagonisten, sowie dicht und genau erzähltes filmisches Portrait zu schaffen, dass ohne Zuschreibungen von außen auskommt.