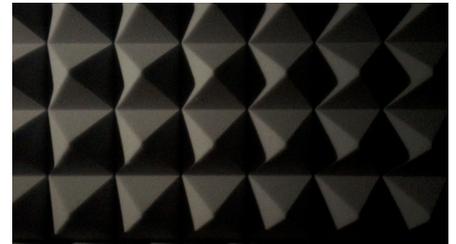
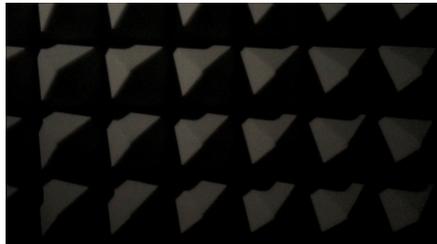
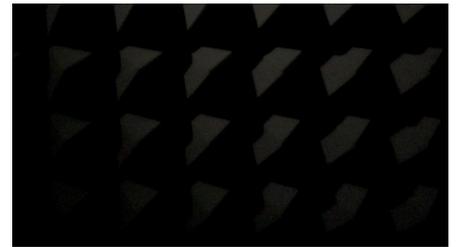
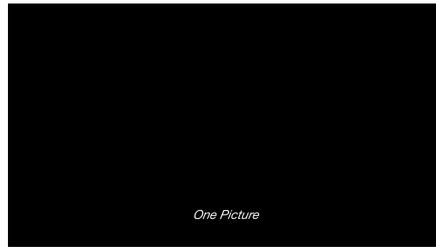
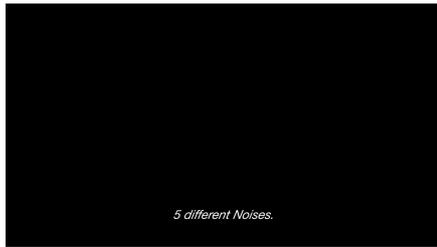


NOÉMIE STÄHLI

Bilderhören. Notes on a Method

Eine Fotografie, verschiedene Geräusche, Bildrauschen, eine Reiseerzählung und die Frage, wie einem zunächst tonlosen Bild mit klanglichen und akustischen Wahrnehmungsdimensionen nachgespürt werden kann - all das bildet den Ausgangspunkt für diesen essayistischen Text-Bild-Beitrag, der auf einer filmischen Recherche und dem Video *5 different Noises. One Picture* basiert.

Film als Theorie
Listening
Künstlerische Forschung
Kulturanalyse
Videoessay



Stills aus *5 different Noises. One Picture*
(00:00:05–00:00:25)

[Voiceover]:
Bschshschschd

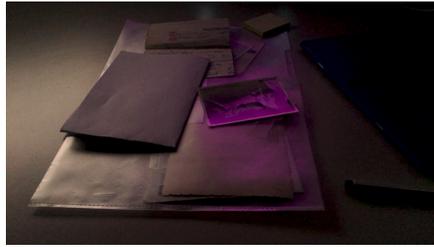
[...]

- A gesture of hearing?
- An instruction to listen more closely?
- To move closer?
- To hear your whispering?
- Not to speak too loudly?
- Or not to speak at all?

Questions that will never be answered.
A starting point for listening to a photograph.

[Blackscreen and Roomtone]





Stills aus 5 different Noises. One Picture (00:01:15–00:01:23)

[...]

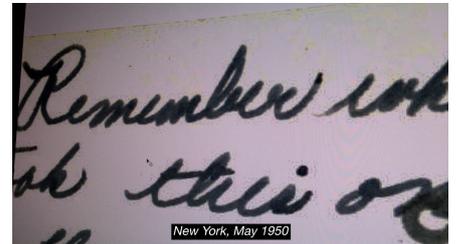
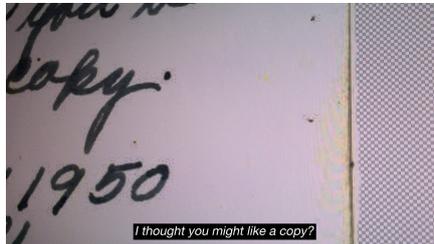
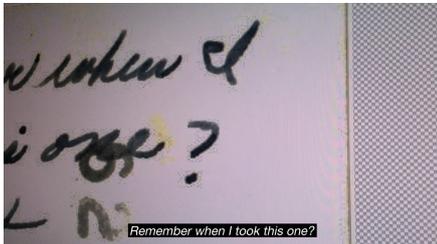
[Voiceover]:

No personal anecdote,
told and retold over again.
No story to it.

I look at it:

A casual document of a voyage.
A cliché in black and white.

[...]



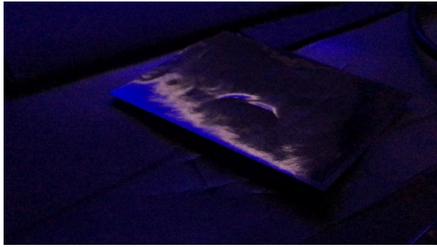
Stills aus 5 different Noises. One Picture (00:02:01–00:02:20)

[Voiceover]:

How can an image be remembered through sounds?

[Sound of an Iron]:

SCHhchchSCHSCHhchch



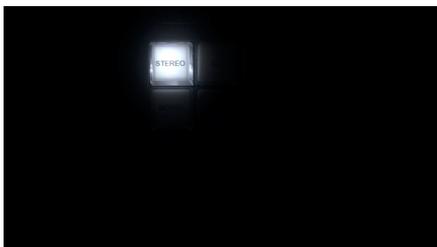
Stills aus *5 different Noises. One Picture*
(00:02:44–00:03:02)

[...]

[Voiceover]:

An untold plan.
Who knew about it?
And what can be known about it?
A noise in my ear?

Later you showed me
how to iron and then to fold towels.
Simple weaving work.
Your dowry



Stills aus *5 different Noises. One Picture*
(00:04:07–00:04:57)

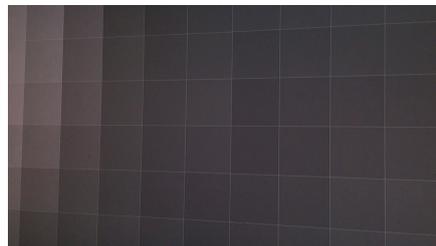
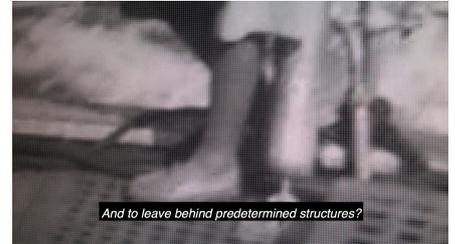
[Sound of the Sea]:

SCHschSCHschSCHsch

An image –
its ambivalences and reverberations

were drowned out with other noises.
I trace them.

[Roomtone]

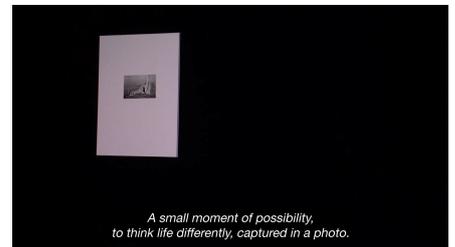
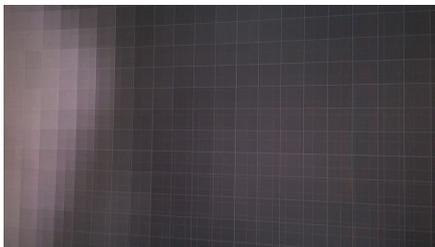


Stills aus 5 different Noises. One Picture
(00:05:51-00:06:21)

[Voiceover in dialect]:
“Unerhört!” rumored the village.

[...]

A fleeting moment of emancipation?
Or just another ordinary American Dream,
an unfulfilled emigration story.



Stills aus 5 different Noises. One Picture
(00:06:21-00:06:22)

[Voiceover]:
No one will hear your story as it was.

[Pause]

A picture.

Noise in my ear.

Bilderhören. Notizen zu einer Methode

Der Text-Bild-Beitrag besteht aus visuellen und textuellen Auszügen aus dem Video *5 different Noises. One Picture*, das Teil einer filmisch-kulturanalytischen Recherche ist.¹ Darin geht es um eine audiovisuelle Annäherung an ein Bild und um eine Auseinandersetzung mit einer ungehörten und ‚unerhörten‘ Reisegeschichte, momenthaft festgehalten in einer im Familienarchiv gefundenen Fotografie. Verschiedene, jedoch ähnlich klingende Geräusche und der visuelle Effekt der filmischen Inszenierung, die ich hier allesamt ‚Noises‘ nenne,² bilden zusammen fünf miteinander verwobene Elemente, die das Interesse an einer konzeptionellen und exemplarisch konkretisierten Ausarbeitung zum ‚Bilderhören‘ rahmen. Die ‚Noises‘ sind klanglich, textlich und visuell zu beschreiben: *Bshshshd* [eine Geste des Hörens], *SCHchchchSCHSCHchchch* [das Rauschen eines Bügeleisens], *Ssshhhh* [ein Ohrgeräusch], *SCHschSCHschSCHsch* [Meeresrauschen], *Noisereduction* [eine Displayanzeige]. Sie bilden audiovisuelle Momente, in denen erinnerten, latenten und materialisierten Wissensformen nachgespürt werden kann und sind Anlass für eine Beschäftigung mit folgenden Fragen: Wie kann das ‚Bilderhören‘ zu einem möglichen Aufmerksamkeitsmodus werden, um entlang exemplarischer Bilddokumente nach kleinen, subjektiven Bildpraktiken zu suchen und so eine kritische Auseinandersetzung mit kulturell eingeschliffenen Bilderrepertoires zu ermöglichen; kurz: wie kann ‚Bilderhören‘ für eine filmische Relektüre von Bilddokumenten gefasst und erprobt werden. Wie ist das ‚Bilderhören‘ als methodisch-konzeptuelle Herangehensweise und als filmisch praktiziertes Verfahren zu denken? Und wie kann es als eine künstlerisch denkende Form exemplarisch geltend gemacht werden? Nicht zuletzt geht es in dieser Befragung auch um das Ausloten und Herausfordern, wie mit der Unmöglichkeit einer Rekonstruktion von fotografischen Dokumenten und deren (un-)erzählten Geschichten filmisch umgegangen werden kann.

Keine klar konturierte Geschichte begründet mein Interesse an dieser Fotografie und dies erklärt möglicherweise auch, warum ich ihr lange Zeit keine Beachtung geschenkt habe. Aber etwas war mit dem Bild. Eine Stille umgab es. Eine Stille, die gleichsam aufgeladen sprechend, wie auch nichtssagend und verhalten schien. Dieser paradoxe Eindruck markiert also den Beginn für einen filmischen Rechercheprozess. Mit der Handykamera bzw. über das Display schaue ich mir die handflächengroße Schwarzweißfotografie an, als ob ich so mehr erkennen würde, als von bloßem Auge. Die visuell erkennbaren Elemente auf dem Bild erscheinen wenig aussagekräftig und können als unspektakulär beschrieben werden. Es zeigt aus einiger Distanz eine junge Frau, die sich auf

Deck eines Schiffes befindet. Die Pose wirkt gestellt. Es sind keine anderen Personen auf dem Bild zu sehen. Auf der Rückseite der Fotografie ist in blauer Tinte notiert: *Remember when I took this one? I thought you might like a copy? New York, Mai 1950.* Der*die Absender*in ist unbekannt, genauso wenig kenne ich dokumentierte Fakten und gesicherte Erzählungen zu diesem Bild und dessen Entstehungskontext. Also bewege ich mich während meiner Recherche in einem Feld der Unschärfe, nahe an Fiktion, zwischen subjektiv geprägten Erinnerungen und kulturell codierten Wahrnehmungsschemata. Die junge Frau auf dem Foto kannte ich später als meine Großmutter. Sie reiste damals von einem kleinen Schweizer Dorf nach New York, um Arbeit zu suchen. Erst spät fiel mir auf, dass mit der Fotografie eine Reihe von Details einhergingen, die wie Nebengeräusche zu dem Bild erklingen und in meine Wahrnehmung interferieren. Damit sind vage Erinnerungen, erzählte Bilder, Gesten und Handlungen, aber auch konkrete Klänge und Geräusche gemeint. Denn dass meine Großmutter mit dieser Reise für eine kurze Zeitspanne aus einem gesellschaftlich engen und vorgepfadeten Umfeld ausbrach, wurde erst durch die eingehendere Beschäftigung mit der Fotografie mitsamt seinen Nebengeräuschen erahnbar. Diesem Moment gehe ich nach, um ihn mit spezifischer Hinwendung auf das akustische Vernehmen und Wahrnehmen zu untersuchen. Zugleich soll aber die Unmöglichkeit einer korrekten Rekonstruktion und Nacherzählung der Geschichte immer präsent gehalten werden. Eine Suche, die weniger das dokumentarisch Gesicherte, also die ‚wahren‘ Gegebenheiten finden will – nicht zuletzt, weil solche nicht einfach so zu rekonstruieren wären –, sondern eine, die den ambivalenten oder widersprüchlichen Aspekten und Geschichten zu dieser Fotografie nachspürt.³

In dieser künstlerisch-theoretischen Recherche zum ‚Bilderhören‘ knüpfe ich an das von Mieke Bal vorgeschlagene und aus den Literaturwissenschaften stammende Interpretations- und Rezeptionsverfahren des *Close Readings* an. Weiter nehme ich Bezug auf Tina Campts *Listening to Images*, welches als spezifisch situierte Wissensform das akustische Wahrnehmen in den Fokus ihrer Recherchen zu Bildarchiven rückt. Aber auch Theorien zum Essayfilm bilden in der Bearbeitung einen wichtigen Referenzpunkt. So mache ich in Anlehnung an Claire Athertons Montagepraxis, die sie selbst als *Listening* bezeichnet, den Versuch, eine praktische und theoretische Grundlage für diese Art des Arbeitens zu formulieren.

Das *Close Reading*, das Bal für die kulturalanalytische Beschäftigung vorschlägt, beschreibt sie als detaillierte und textnahe Lektüre, die nicht nur für textbasierte Analysen, sondern auch für visuelle Arbeiten Anwendung finden kann. Folgt man Bals Verständnis des kulturalanalytischen Betrachtens eines Forschungsgegenstandes, kann aus diesem spezifischen ‚Näheverhältnis‘ eine dialogische Situation entstehen, die sie als konstitutive Eigenschaft der Kulturalanalyse charakterisiert. In ihrer Formulierung legt sie nahe, akustisches Wahrnehmen – zunächst metaphorisch – als eine Facette des *Close Readings* zu verstehen:

„They [the close readings] make loud and clear statements about their programmatic nature, while demonstrating that this loudness does not need to overrule the subtleties and nuances of the objects; indeed, ‚listening‘ to the object [...] creates the kind of dialogical situation that is a major characteristic of cultural analysis. The text does not speak for itself, but it does speak back; the theory will not get away with overruling the object, nor with obscuring its own contributions, impositions, and control.“⁴

Wenn, wie Bal ausführt, das Miteinbeziehen des Hörsinns für die Analyse von Untersuchungsgegenständen zentral ist und dies im wechselseitigen (Hin-)Hören und Vernehmen eine dialogische Situation ermöglicht, die eben gerade nicht in einer einseitig überstimmenden Interpretation schließt, so ist dabei eine widersprüchlich anmutende Situation angesprochen: Denn sie legt unmissverständlich dar, dass Objekte zwar an und für sich nicht sprechen können,⁵ gibt aber gleichzeitig in aller Vielschichtigkeit zu erkennen, dass Dinge eben auch nicht stumm sind.⁶ Zunächst ist diese Aussage indirekt zu verstehen, da Objekte – wie Bal in dem zitierten Textauszug bereits einschränkend relativiert – nicht sprechen und meist auch nicht klanglicher Art sind. Gleichwohl steckt in dieser Formulierung der Versuch, auf einen akustisch vernehmbaren Moment aufmerksam zu machen, so dass etwas indirekt ‚eine Stimme‘ erhält; keine eigentlich hörbare, aber eine, welche in der Aufmerksamkeitsform eines zunächst unbestimmten Hinhörens in metaphorischem Sinne imaginativ erfahrbar wird. Der kritische Dialog zwischen Betrachter*innen und Untersuchungsgegenstand, den Bals methodische Idee mitträgt, erfordert ein Hinhören, aber auch ein ‚Sich-Ansprechen-Lassen‘, das auf unterschiedlichen Sinnesebenen passieren kann. Ich hebe für mein Vorhaben den sonischen Moment des *Close Readings* hervor; Dinge können so betrachtet, gelesen, aber eben auch gehört werden. Wobei gerade in der Auseinandersetzung im filmischen Arbeiten etwas nicht nur im metaphorischen, sondern auch im konkret sensomateriellen Sinn klanglich vernehmbar werden kann und daher in Form eines ‚*Close Listenings*‘ erprobt wird.

In dieser durch Bal informierten, methodischen Perspektive suche ich Anknüpfungspunkte für das eigene künstlerische Vorhaben, gerade weil im filmischen Arbeiten verschiedene Wahrnehmungsformen medial anders artikuliert werden können und das Hören von Visuellem konkret möglich ist. Allerdings ist damit nicht allein das (Zu-)Hören akustischer Stimmen gemeint, die in filmischen Inszenierungen tatsächlich körperlich verortbar werden können, mehr noch ist damit ein Modus beschrieben, der nach einem noch nicht vordefinierten Hinhören und Vernehmen sucht, der die Präsenz von bislang nicht Gehörtem, anderen Stimmhaftigkeiten anerkennt.

Mit einem spezifisch perspektivierten und gegenstandsbezogenen Fokus schlägt Tina Campt in ihrer Arbeit *Listening to Images* explizit ein Zusammendenken von Visuellem und Klanglichem vor. Sie fragt darin nach den

„stillen und resonanten Frequenzen von Bildern“⁷ und hebt gerade klangliche Dimensionen, von denen Bilder umgeben sein können bzw. die von den Bildern mitgetragen werden, hervor, um ebendiese als bedeutungstiftende Wahrnehmungsmomente anzuerkennen.⁸ Die Praxis des *Listenings* beschreibt Camppt als Modalität der Wahrnehmung, die über das Akustische hinausgeht. Ähnlich wie in der angeführten Formulierung zum *Close Reading* von Bal, konstatiert Camppt: „They do not speak, but they are not mute.“⁹ Vielmehr gehe es um eine Verlagerung der Konzentration von einem „to ‚listen to‘ rather than simply ‚look at‘ images“¹⁰, durch welche Fotografien, die für gewöhnlich als ‚still‘ erachtet werden, eben nicht mit ‚stumm‘ verwechselt werden dürften. Klingende Bilder seien möglicherweise gerade durch eine Art von „lowest sonic frequencies“¹¹ vorstellbar, die zwar von menschlichen Ohren nicht mehr als Klang registriert werden können, jedoch als Schwingungen und Vibrationen sensorisch spürbar und damit indirekt als hörbar erachtet werden können. Camppt bezieht sich in ihrer Forschung auf unbewegte Bilder und Fotografien aus unterschiedlichen Archiven der afrikanischen Diaspora und interessiert sich für die ambivalenten Momente der Brüchigkeit und des Widerstandes Schwarzer Subjekte, die beim Sehen der Bilder mit gängigeren Interpretationsmustern übersehen bzw. in übertragenem Sinne überhört wurden.¹² Camppts *Listening to Images* ist als widerständige, interventionistische Beschreibung und Methode für die Interpretation von Bildern zu verstehen, die nicht zuletzt auch den spezifischen Kontext und die Erfahrungen einer afrodiasporischen Gemeinschaft und die damit verbundenen klanglichen Wissensformen adressiert. Ihr Vorschlag kann aufgrund seiner spezifisch situierten Kritik nicht bedingungslos auf eine methodentheoretische Auseinandersetzung übertragen werden, da die Voraussetzungen des Hörens kontextabhängig und in der eigenen Situietheit gedacht werden müssen. Denn ihre kritische Konzeption stellt heraus, dass die sozialen und kulturellen Konstruktionen in klanglichen Wissensproduktionen mitzudenken, immer wieder aufs Neue herzustellen bzw. auszuloten sind und nicht von neutralen oder idealisierten Vorstellungen klanglicher Wahrnehmung auszugehen ist.¹³ Ihr *Listening to Images* bietet so einen wichtigen Hinweis, wie dominante westliche Wahrnehmungsparadigmen, die vornehmlich auf Visualität basieren, mit anderen Sinneswahrnehmungen durchkreuzt und komplexer gemacht werden können. Sie macht dadurch auf einen analytischen Raum aufmerksam, der mittels Verschiebung einer Wahrnehmung vom sehenden Interpretieren hin zu einem akustischen Modus der Rezeption entsteht, der auch für das Arbeiten mit Bildern Relevanz hat.

Camppt wie auch Bal zeigen, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Schwerpunkten in ihren theoretischen Auseinandersetzungen, ein Interesse an einem akustischen Wahrnehmen von Nichtklanglichem, seien es wie bei Bal Untersuchungsgegenstände, die „Widerworte“¹⁴ geben oder einem metaphorischen Hören von Fotografien bei Camppt. Diese von ihnen beschriebene Verschränkung der Wahrnehmungsmodi ist im Rahmen meiner Arbeit relevant mitzudenken, allerdings anders zu kontextualisieren und

mehrschichtig zu verstehen. Als unterschiedliche Formen des ‚Anklingens‘ wird Akustisches mit Visuellem innerhalb filmisch übersetzter Ton- und Bildspuren miteinander verwoben. Und so ist es die filmische Rahmung, die solche medialen wie auch gedanklichen Zwischenräume hervortreten lässt, welche für die im Video *5 different Noises. One Picture* inszenierte Fotografie als Schlüsselmomente interessieren: Assoziativ und affektiv geleitete Denkbewegungen, biografisch erinnerte Geräusche wie unterschiedlich rauschende Klänge, visuelle Phänomene wie das Bildrauschen, aber auch kollektive Wahrnehmungsformen von fotografischen Erzeugnissen seien hier beispielhaft genannt. Dabei steht mit der gewählten Inszenierung und der technischen Gestaltung nicht das Erforschen des Mediums Film an erster Stelle, vielmehr die Suche nach medialen Handlungsräumen, durch welche die filmische Form eine komplexe Betrachtungsweise zu eröffnen vermag und weniger beachtete Bildbedeutungen audiovisuell reflektierbar macht. Dies knüpft an die filmtheoretische Auffassung an, dass essayistische Formate als Formen denkender Tätigkeiten sich sprach-textlich wie auch im filmischen Tun artikulierend zeigen können und damit dem Filmischen genauso ein ästhetisches und analytisches Erkenntnispotenzial – als Denken im Film – innewohnt.¹⁵

Weiter eröffnet die filmische Inszenierung einer Fotografie einen modellhaften Raum für ein tatsächliches ‚Bilderhören‘, denn die Fotografie wird akustisch vernehmbar. Dass es dabei nicht allein um medientheoretische oder -spezifische Fragen geht, machen die Äußerungen von Claire Atherton zu ihrer Arbeit als Filmeditorin deutlich. Atherton versteht das Schneiden von Film und Video weniger als eine Technik des Auseinandernehmens oder Zusammenfügens, denn als ein Verweben von unterschiedlichen visuellen und klanglichen Elementen, wie auch verschiedener Zeiten und Texturen. Dabei – so ihre Beschreibung in einem Interview zu ihrer filmischen Montagepraxis – gehe es weniger darum, die Bilder zu einer erzählbaren Geschichte zusammenzufügen, sondern vielmehr dem Material – also auch den Bildern – zuzuhören.¹⁶ Es seien eben die Geheimnisse und die Rätselhaftigkeit und nicht das Kontrollieren und Festschreiben von Bedeutungen, denen man in der Montage Sorge tragen müsse. Das Hören geht hier über das eigentliche akustische Vernehmen hinaus und ist eine Haltung gegenüber dem visuellen, aber auch klanglichen Material, welches das Potenzial birgt, das filmische Material anders wahrzunehmen. Ein ‚Bilderhören‘ wird aber so, gerade weil es innerhalb einer audiovisuellen Rahmung und Inszenierung erprobt wird, mitteilbar und die verschiedenen Dimensionen des ‚Anklingens‘ können filmisch mithörbar gemacht werden.

Die Fotografie, die am Beginn von *5 different Noises. One Picture* steht, ist von verschiedenen Nebengeräuschen umlagert, welche erst durch meine Aufmerksamkeit zum Vorschein treten und so verschiedene Bedeutungsdimensionen – gesellschaftliche wie biografische – zunächst für mich deutlicher wahrnehmbar werden lassen: Sie sind ungewollt, aber da,

übertönen sich gegenseitig, gehen ineinander über und hindern in gängigem Sinne eine ungestörte Betrachtung. Diese in der filmischen Re-Inszenierung wieder zu hören und mitzudenken, indem ich die klanglichen Elemente je einzeln für einen kurzen Moment in den Vordergrund rücke, sie in einem analytischen Sinne vorläufig voneinander unterscheidet, um sie dann wieder in ein diffuses Rauschen zusammenfallen zu lassen, ermöglicht einen produktiven Raum für andersgeartete Lektüren dieses Bildes.

Bitte folgend zitieren: Noémie Stähli: „Bilderhören. Notes on a Method“. In: INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries, Ausgabe 1, Zonen der Gegenwart - Praktiken der Annäherung, 2021, URL: <https://insert.art/ausgaben/zonen-der-gegenwart-praktiken-der-annaeherung/bilderhoeren/>, DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5327288>. Dieser Beitrag ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International (Creative Commons, Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitungen). Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber*innen.

ANMERKUNGEN

- 1 Das Video *5 different Noises. One Picture* (2021), HD, 16:9, 7:11 Min., Farbe und Ton steht im Kontext von vier weiteren kurzen Videos (2018–heute) der Autorin, die alle der Frage des ‚Bilderhörens‘ nachgehen und zusammen den künstlerischen Teil des Projekts *Bilderhandlungen. Filmische Relektüren* ausmachen.
- 2 Die englische Verwendung des Begriffs ‚Noise‘ wird hier beibehalten, weil die Mehrdeutigkeit, die er im Englischen bereithält in der deutschen Übersetzung nur unbefriedigend mit einer Umschreibung verschiedener akustischer oder informationstheoretischer Phänomene wie Rauschen, Lärm, Krach, Störung oder ungewollte Geräusche beschrieben werden kann. Für eine ausführlichere Herleitung des Begriffes: Vgl. Wallraf 2021, S. 57ff.
- 3 Uriel Orlow beschreibt, dass künstlerisch recherchierende Unterfangen zu einzelnen Details, Gegenständen oder kleinen Sachverhalten Zugänge zu latenten, affektiv erfahrbaren und mehrdeutigen Wissensformationen schaffen können, die „nicht unmittelbar sichtbar oder zu erfassen“ sind. (Orlow, 2015, hier S. 201.) Die Anwesenheit und gleichzeitige Unabrufbarkeit solcher Wissensformen soll in der künstlerischen Recherche zum ‚Bilderhören‘ mitgedacht werden.
- 4 Bal 1999, S. 138.
- 5 Vgl. Bal 2006, S. 18.
- 6 Vgl. Bal 2016, S. 15.
- 7 Camp 2017, S. 11, übers. von Noémie Stähli.
- 8 Vgl. ebd. S. 2–11.
- 9 Ebd. S. 26.
- 10 Ebd. S. 6.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. ebd. S. 5.
- 13 So hebt etwa auch die Sounddesignerin und Theoretikerin Annie Goh die Bedeutung von Verkörperung und Situierung in der klanglichen Wissensproduktion hervor, die sie als „sounding situated knowledge“ (Goh 2017, S. 283) bezeichnet. Aus feministischer Perspektive differenziert sie klangliche Wissensproduktionen, indem sie soziale Konstruktion und Bedingtheiten von Klang und Hören in den Vordergrund rückt. Im Zentrum ihrer Argumentation steht eine Kritik gegen einen in den Sound Studies gängigen klanglichen Naturalismus, dem entkörperlichte Subjektvorstellungen vorangehen.
- 14 Bal 2006, S. 18.
- 15 Vgl. Pantenburg 2006.
- 16 Vgl. Davis 2019.

LITERATURVERZEICHNIS

- Mieke Bal:** „Close-ups and Mirrors. The Return of Close Reading, with a Difference“. In: Dies.: *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Hg. with the assistance of Bryan Gonzales: Stanford: Stanford University Press 1999, S. 137–142.
- Mieke Bal:** *Kulturanalyse*. Hg. von Thomas Fehner-Smarsly/Sonja Neef. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2006.
- Mieke Bal:** *Lexikon der Kulturanalyse*. Wien: Turia + Kant, 2016.
- Tina M. Camp:** *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017.
- Laura Davis:** „Listening to Images: A Conversation with Editor Claire Atherton“. In: Notebook, 03.09.2019, URL: <https://mubi.com/de/notebook/posts/listening-to-images-a-conversation-with-editor-claire-atherton> (Zugriff 12.06.2021)
- Annie Goh:** „Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics“. In: *Parallax*, 23/3 .

2017, S. 283–304.

Uriel Orlow: „Recherchieren“. In: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2015, S. 201–204.

Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.

David Wallraf: *Grenzen des Hörens: Noise und die Akustik des Politischen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.

CREDITS

Alle Filmstills courtesy Noémie Stähli, 2020/2021.

AUTOR*IN

Noémie Stähli ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie arbeitet künstlerisch forschend zu Bewegtbild, Video und Film und interessiert sich für Fragen zu kulturellen Bildpraktiken, deren Relektüren und den damit verbundenen audiovisuellen Denk- und Wissensformen sowie deren Anschlussmöglichkeiten für kunstpädagogische Formate. Sie ist Mitbegründerin von *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries* und hat zu künstlerischer Filmvermittlung publiziert. Ihre Arbeiten wurden an der HEAD (Genève), an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, im Oxyd Winterthur, in der station21 in Zürich, u.a. gezeigt.