

Rembert Hüser

Filmfestschriften

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2465>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hüser, Rembert: Filmfestschriften. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 3: Aufzeichnen, Jg. 2 (2010), Nr. 2, S. 56–72. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2465>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

FILMFESTSCHRIFTEN

I. Rückpro

Und natürlich stimmt das dann wieder überhaupt nicht. «At first glance, you couldn't choose a less visual film subject.»¹ 2000 drehen einige der aufregendsten Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte auf einmal Filme. Und entwickeln aus gefundenen Bildern hypothetische Räume, in denen wir plötzlich sitzen. Peter Galison, Harvards Spezialist für die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Bildern in den Wissenschaften, hatte bei seiner Arbeit an *Image & Logic* stutzig gemacht, dass die Nebel- und Blaskammerbilder der Mikrophysik aus Gebäuden kommen, in denen die Theoretiker jeden Tag den Aufzug nehmen müssen. In Universitätsgebäuden, die mehrere naturwissenschaftliche Disziplinen beherbergen, so seine Beobachtung, findet man die Theorieabteilung immer im obersten Stock. Chemie ist immer oberhalb der Physik, während die Labors über den Werkstätten sind, was mit rein praktischen Erwägungen, wie immer behauptet wird, nichts zu tun hat: «in the floor plans we are seeing far more than pragmatically situated air ducts; we are witnessing a physicalized architecture of knowledge.»² Die Bilder (und Texte) – ganz gleich ob man nun auf sie setzt oder ihnen zu entkommen sucht, ohne sie einfach loszuwerden – kommen also aus Gebäuden, die selbst als Bild komponiert sind. Lässt sich vor diesem Hintergrund zunächst noch etwas schematisch der Grundriss einer «Positivist disciplinary architecture (1961), Kalman Science Building, Brandeis University» von dem einer «Typical interdisciplinary architecture (1961). Physics Laboratory, University of Virginia» unterscheiden (was es später wiederum ermöglichen wird, ein eigenes Konzept für die Raumaufteilung einer «Trading Zone» zu entwickeln, die Austauschprozesse zwischen epistemisch divergenten Gruppen allererst verhandelbar macht), können Bild und Schrift, Raumstruktur und Arbeitsergebnisse im Weiteren zunehmend enger geführt werden:

¹ Peter Galison, Robb Moss, Directors' statement *Secrecy*, SECRECY: Official Film Website, <http://www.secrecyfilm.com/statement.html>, gesehen am 1.7.2010.

² Peter Galison, *Image & Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago, London (Univ. of Chicago Press) 1997, 785.

Physical architecture parallels electronic architecture (1946). One contemporary Rad Lab publication called Room 4-133 the «germ cell of the Radiation Laboratory.» From there it pushed upstairs, then up to a tarpaper roof shack, and eventually into over 20 buildings stretching across the continent and into Europe. In this early functional division of space, engineers and physicists structured their work around components rather than polarizing effects around «pure» and «applied» science. Working out a common language became the order of the day.³

Was 1997 in der Studie zur Geschichte der Mikrophysik noch eine Nebenbeobachtung war, wird zwei Jahre später erst zu einem eigenen interdisziplinären Forschungsprojekt: *The Architecture of Science*. «It is through appropriation, adjacency, display, and symbolic allusion that space, knowledge, and the construction of the architectural and scientific subject are deeply intertwined.»⁴ Und dann eben auch zur Herausforderung, es einmal selbst zu versuchen: Bilder für Strukturen, die nicht sichtbar sein sollen, herzustellen. Wie stellen wir uns unsere eigene Arbeit vor? Wie könnte man visualisieren, was wir tun? Aus welchen Gebäuden kommen welche Ergebnisse? Welche Architekturen produzieren welche Texte? Und wie ließe sich das alles aufzeichnen? Am besten fangen wir da gleich mit dem Klassifizieren und der Geheimhaltung an.

We began filming in a rather traditional way – in fact, the first interview, one we didn't end up using, was outside on a brilliant fall day on the Chesapeake coast, a retired [...] official who once bore responsibility for guarding the [...] knowledge [...]. But there was something profoundly wrong about trying to enter into this world with birds chirping and the water lapping at the shore. After a lot of thinking and experimenting, we realized that we needed a more hermetic environment, the controlled, highly focused lighting of a sound stage. No books or shelves – or birds or boats – in the background, but instead the most artificial space we could construct. We set up a rear-projection screen, with the background scene alluding sometimes directly, sometimes metaphorically, to the world of the person being interviewed. This sealed-off volume became the reference point of the film, intimate and a little disturbing; disconnected from the outside and yet all the while wandering through questions of agents and betrayals, wars and information, power and the impact of secrecy on those caught up in it.⁵

Wie so oft am Anfang stecken wir in den Räumen der Rückprojektion. Die direkten oder metaphorischen Anspielungen auf die «Welt der Person» ohne Wasser und Buch in *Secrecy* – Galison/Moss' Film zum Verhältnis von Sicherheit und Informationsgeheimhaltung von 2008 – sind schematisch und bleiben auch konsequent Foto. Was sie interessant macht, ist der Mut, «unsachlich» zu sein. Figur und Raum auseinanderfallen zu lassen. Es ist nicht die Einrichtung einer Geschichte, die ausschlaggebend ist. Vielmehr wird die Notwendigkeit einer Aufmerksamkeit für die Hintergrundinformationen, die das Passepartout der Aussagen bilden, betont als Bild mit ins Bild hineingenommen. Ausbildung ist eine Leinwand.

³ Ebd., 819.

⁴ Peter Galison, *Buildings and the Subject of Science*, in: ders., Emily Thompson (Hg.), *The Architecture of Science*, Cambridge/Mass., London (MIT Press) 1999, 1–25, 3.

⁵ Galison, Moss, *Directors' Statement Secrecy*.



Der Wissenschaftshistoriker macht in seinem Film über die Verbreitung von Wissen aus dem erwartbaren Bücherregal des Informanten ein Bild mit einem Eigenleben. Das Verhältnis von Figur und Raum ist so artifizuell, dass es nicht einfach in einem einheitlichen Bild gefasst werden kann. Das Wissen, das hinter unserem Rücken agiert, ist diffuser, unzugänglicher, nicht über Regale zu strukturieren, und kommt aus einer Welt mit eigenen Gesetzen. (In verschwommenem Unterwasser-Blaugrün). Statt sich mit einem klaren Hintergrund zufrieden zu geben, mit Drinnen und Draußen, Sonne und Lampe, ist man weiter, wenn man akzeptiert, dass die Räume, mit denen man arbeitet, behauptete Räume sind, die nicht stimmen. Genau das zeigt das konventionelle filmtechnische Verfahren der Rückprojektion, für dessen Potenzial man oft keinen Blick mehr hat. Der von der Rückprojektion betonte zusammengesetzte Raum, der jeweilige Aufenthaltsraum der Aussage, macht aus seiner Konstruiertheit keinen Hehl. Rückprojektionsräume sind künstliche Paradiese. Sie legen den Wunsch frei, im Einklang mit einem Bild zu sein, das man sich nicht leisten kann. Und zeigen, dass das auch nicht funktionieren kann.

Ließe sich der neu gewonnene Blick auf die Bilderwände des Arbeitens in naturwissenschaftlichen Labors und CIA-Büros auch auf die unsichtbaren Strukturen der Arbeit in den Kultur- und Medienwissenschaften übertragen? Könnte man die Architektur der Unigebäude als ein eigenes Notationssystem für das Schreiben unserer Texte auffassen? Wie kann mit Architektur überhaupt notiert werden?

In seiner ersten Fassung des Textes «Strenge Kunstwissenschaft», 1931, bezeichnet Walter Benjamin mit Blick auf Carl Linferts Publikation *Die Grundlagen der Architekturzeichnung* diese als «einen Grenzfall»: «Eben der Grenzfall aber ist es, in dessen Durchforschung die Sachhalte ihre Schlüsselposition am entschiedensten geltend machen.» Es komme bei der Architekturbeobachtung «nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen» an, sie mache keinen «Bildumweg».⁶

Die Umwege kommen woanders her. Ist es abwegig zu behaupten, dass aus dem Universitätsgebäude in Konstanz andere Texte kommen als aus dem ehemaligen Haus der Wissenschaften in der Grunewaldstraße 35 in Berlin-Steglitz oder dem IG-Farben-Gebäude in Frankfurt oder der Hofburg in Wien? Und dass dies nicht unbedingt immer nur etwas mit den dort Arbeitenden zu tun hat? Vielleicht sollten wir an das Schreiben unserer Texte auch einmal den Maßstab der Gebäude anlegen, in denen wir sitzen. Beiderlei Aufbau in Beziehung

⁶ Angela Lammert, Von der Bildlichkeit der Notation, in: Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt, Peter Weibel (Hg.), *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin (Akademie der Künste, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie) 2008, 39–54, 45f.

setzen. Versuchen wir zur Abwechslung einmal, von unseren Gebäuden Notiz zu nehmen. Die Fantasien unseres Fachs aufzustöbern.

Und nun die Bilder selbst. Man kann nicht sagen, daß sie Architekturen *wiedergeben*. Sie *geben* sie allererst. Und seltener der Wirklichkeit des Planens als dem Traum. [...] Eine ganz neue, unberührte Welt von Bildern, die einem Baudelaire höher als alle Malerei gestanden hätte. Hier aber übt sich an ihnen eine Technik der Beschreibung, der es glückt, in diesem undurchforschten Grenzgebiet die aufschlußreichsten Sachbestimmungen zu treffen. [...] Seine [Linfersts] Untersuchung handelt «von einem Zeitraum, in dem die Architekturzeichnung den prinzipiellen und entschiedenen Ausdruck zu verlieren anfing». Wie aber wird dieser «Verfallsprozeß» hier transparent! Wie tun die architektonischen Prospekte sich auseinander, um in ihren Kern Allegorien, Bühnenbilder, Denksteine aufzunehmen! Und jede dieser Formen weist nun ihrerseits verkannte Gegebenheiten, die vor diesem Forscher in ihrer ganzen Konkretion erscheinen.⁷

Auch in Los Angeles dreht sich Mitte der 90er Jahre plötzlich alles um Gebäudegrundrisse. Mike Kelley baut da sein Leben aus der Erinnerung nach. Und tut dies in der Form von Architekturmodellen. Wir sehen die Räume, in denen Kelley groß geworden ist, so wie er sie im Gedächtnis behalten hat:

the house in which I grew up [...], a one-room kindergarten schoolhouse, a Catholic elementary school with adjacent church and gymnasium, a junior high school, a high school, two undergraduate art schools, and a graduate art school.⁸

Ausgestellt als erstes Ergebnis auf der Whitney Biennale in New York von 1995 sind vier auf Holzböcken aneinander geschobene Vitrinen ohne innere Trennwände, deren Inhalt ineinander übergeht: weiße Architekturmodelle mit Aussparungen in den Dächern, in die sich hineinschauen lässt. «Ich bin vier Vitrinen» – die miniaturisierte Erinnerungslandschaft der Sozialisation Mike Kelleys bei programmatischer Nichtberücksichtigung der jeweiligen Gebäudegrundrisse.

Initially, I was drawing the floor plans of these buildings from memory. The drawings were totally gestural, there was barely anything there ... two rooms with a line connecting them representing everything in between: «okay here's a math room and here's a science room, and behind them was a cornfield.» And that was it; it was just mush. My original idea was to try to build buildings that somehow emulated that idea of incomplete thinking. [...] I quickly realized that my drawings simply did not provide enough information to build three-dimensional structures. The model of the elementary school could only be completed by referring to photographs of the original building to forge a compromise between my memory and its reality. I very much liked the ambiguous nature of the sketches I was making from memory, but they did not lend themselves to the production of actual spaces. I wanted to design buildings that could actually be built, and not produce only two-dimensional diagrams of «mental space.» That's when I decided to collect whatever documentation I could about the buildings – an idea I was completely opposed to at first. The project then became about the specificity of the buildings versus my memory of them.⁹

⁷ Walter Benjamin, Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der «Kunstwissenschaftlichen Forschungen» [Erste Fassung], in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. III: *Kritiken und Rezensionen*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1980, 363–369, 368.

⁸ Mike Kelley, *Architectural Non-Memory Replaced with Psychic Reality*, in: ders., *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, Cambridge/Mass., London (MIT Press) 2004, 316–323, 318.

⁹ Mike Kelley, *Missing Space/Time: A Conversation Between Mike Kelley, Kim Colin, and Mark Skiles*, in: ders., *Minor Histories*, 324–338, 332.

Der alte deutsche Ausdruck «Grundriss des Lebens»¹⁰ scheint hier beim Wort genommen und in ein Notationssystem eigenen Rechts überführt worden zu sein. Die vielen einzelnen Modelle, die in so ein Grundriss-Leben in Institutionen eingehen, sind in einem großen monochrom weißen Komplex, einem unübersichtlichen Areal aus Bausteinen und Modulen kombiniert, sind sehr genau und machen keinen einheitlichen Sinn. Wir sehen die Autobiografie Mike Kelleys: Mein Leben Eins zu Einsnullnullnullnull ... Die Klammer des Utopischen wird zum Spiel.¹¹

Wie aber soll das überhaupt gehen: Gebäude, und zwar gleich eine ganze Reihe von ihnen, aus der Erinnerung zu bauen? Ist das nicht von vorneherein zum Scheitern verurteilt? Verschieben sich da nicht die Modelle mit jeder Minute? Schließlich erinnert man zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Dinge. Was wird aus dem, das man nicht erinnert? Mike Kelleys Prinzip der Aufzeichnung von Ausbildung, das eine Baumaßnahme ist, hatte die tatsächliche Notation der Gebäude nur erinnert. Sie mit Repräsentationen anderer Bauelemente umkreist und gewissermaßen beschworen. Architekturgrundriss und Architekturzeichnung fallen bei ihm in eins.

Die Architekturzeichnung ist mehr als ein bloß rechnerischer Plan und Voranschlag. Sie enthält Eigenarten der zeichnerischen Auffassung von «Architektur» überhaupt und somit Anspielungen auf die unberechenbare Einheit des geplanten Raums, die der fertige Raum wieder verhüllt.¹²

Architekturgrundrisse werden für die Rekonstruktion von Kellys Erziehung, das heißt ihres Neubaus, somit allenfalls in wenigen Ausnahmefällen – wie bei Fragen der äußeren Höhenangabe zusammen mit Fotoaufnahmen – konsultiert. Um den Unterschied der Gebäude und wie sie uns zusammensetzen wachzuhalten, ist das Modell beweglich angelegt. Die Verschiebung der Notation ist immer mitgedacht. «As your desire changes, memory changes, and <facts> change to suit your desire. That's why the model is potentially never complete.»¹³

Deshalb kann ein solches Aufzeichnungsmodell auch nicht beim bloßen Bauen eines Architekturmodells stehen bleiben. Zur eigentlichen Herausforderung wird das strukturell Unbearbeitbare der Innenräume. «Since the majority of the space is made up of these unremembered, blocked-out sections, they become the primary architectural components.»¹⁴ An die Seite des Modells tritt eine Serie von Videos, die als auf die ausgesparten Blocks von weißem Nichts projiziert gedacht sind. Und so jeweils ein Finden suggerieren und aktivieren. Eine glückliche Aufregung in Marsch setzen; Lust auf mehr machen. Zum neuen Ausgangspunkt wird der Missbrauch der Bilder.

2000 beginnt Mike Kelley Trauma-Geschichten als tragendes architektonisches Element zu erfinden. Er startet die *Extracurricular Activity Projective Reconstruction* Serie, die den *Educational Complex* qua Video supplementiert. Videofilm und Architekturmodell werden aufeinander gefaltet. Was entsteht (und immer neu im Entstehen begriffen ist), ist die Ersetzung des Großmodells mit seiner Erinnerung *en bloc* durch eine offene Ausstellungsarchitektur, die die

¹⁰ Vgl. «Johann Arnold Eberts Episteln und vermischte Gedichte, 2 Theile. Nach des Verfassers Tode mit einem Grundrisse seines Lebens und Charakters herausgegeben von J. J. Eschenburg. Hamburg, bey Bohn. 1795», http://www.ub.uni-bielefeld.de/cgi-bin/neubutton.cgi?pfad=/diglib/aufl/madb_ahhang/360991&seite=0000087.TIF, gesehen am 24.4.2010.

¹¹ «[O]ne reading [...] I wanted to emerge from the work: that Educational Complex – a group of buildings merged into one superstructure – be seen as a play on utopian architecture. The schools' new more extravagant construction took them outside the realm of functional architecture and placed them within the tradition of ritual architecture: the church, the theme park, the «aesthetic nonfunctional public building (the Guggenheim Museum). [...] Such projects openly and dramatically present the moral and the aesthetic as mirrors of each other. Of course, my project is a perversion of such an attitude: an obviously dystopian architecture reflecting our true chaotic social conditions rather than an idealized dream of wholeness». Kelley, *Architectural Non-Memory*, 319.

¹² Carl Linfert: Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts, in: ders., *Kunstwissenschaftliche Forschungen. Erster Band*, Berlin (Frankfurter Verlags-Anstalt) 1931, 133–246, 134.

¹³ Kelley, *Missing Space/Time*, 335. «I believe that so-called recovered memories are related to wish fulfillment. The recovered past is actually a «screen memory,» reflecting present desires. Memories and desires are conflated – you can't separate them». Ebd.

¹⁴ Kelley, *Architectural Non-Memory Replaced*, 319.

Platzhalterfilme auf Stellwänden neben den Fundfotos und Requisiten im jeweils neuen Raum positioniert und präsentiert, und die Serie zum Lebenslauf als Lücke, die für sich selbst ein ganzes Jahr reklamiert. 365 Videotapes suchen der Unfähigkeit, Orte der eigenen Ausbildung präzise zu erinnern, unter ironischer Zuhilfenahme der «pop psychological theory of Repressed Memory Symptome» Rechnung zu tragen.

The Extracurricular Activity Projective Reconstruction series is designed to fill in these memory blanks with standardized abuse scenarios based on descriptions in the literature of Repressed Memory Syndrome. Details are provided by my own biography, intermixed with recollections of popular films, cartoons, and literature. Personal and «mass cultural experience» are treated equally as «true» experience. [...] The Projective Reconstruction series consists of re-stagings for video of photographs of «extracurricular activities» found in high school yearbooks. I purposely chose images that are ambiguous. Outside of the context of the yearbook, they would not necessarily be recognized as school-related activities. Many of these images have «artsy,» «cultish,» or perverse sexual overtones. They do not look like standard school events and can be read as «carnavalesque» productions, symbolically at odds with the ordered world of education. I am not interested, specifically, in the aesthetics of high school and the age group associated with it. Rather, I am interested in common, socially accepted rituals of «deviance» – Halloween rituals, for example.¹⁵

Oder Festschrift-Ritualen wie diesem hier:

Einmal (nachdem ich einen Vortrag über Kunst gehalten hatte, bei dem ich den Aluminiumfleischhammer meiner Frau telephonisch zum ersten Objekt der Telephon-Art hatte erklären lassen und nachdem Geburtstagsglückwünsche von der Fakultät überstanden waren – es schien sie mußten überstanden werden) standen wir [Niklas Luhmann und der Autor] zwei Stunden und stritten, ob die Unterscheidung der Kunst schön/häßlich sei oder die Grenzmarkierungsunterscheidung selbst: Kunst/Nicht-Kunst (meine Option).¹⁶

Aktivitäten, wie man zusammenfassend vielleicht sagen könnte, die gedacht sind, Stress in Institutionen abzubauen: Schön/Hässlich-Stress, Institutionen-Stress, Medienwissenschaften-Stress, Supertheorie-Stress, Beruf-Häuslicher-Kreis-und-Beyond-Stress, Gesprächs-Stress, Paris-und-New York-Stress. In der Generalüberholung seiner selbst nimmt Mike Kelley diese Momente des Durchpustens ernst. Und zeichnet sie auf. Er baut sich zuerst die panischen leeren Leinwände seiner angehäuften Konditionierungen und inszeniert dann nachgestellt-animierte Found Footage-Fotografien mit eigens komponiertem Soundtrack und ausgefeilter Choreografie als fröhliche Therapie.

Der «Film des Lebens» überführt in die *Extracurricular Activity Projective Reconstruction* – also mit neuem Blick in die Zukunft – muss nicht mehr einfach nur angehalten werden, um weitermachen zu können. Wir können ihn laufen lassen.¹⁷ Ich möchte behaupten, dass diese «Bewegtbilder der nicht-erinnerbaren Grundrisse» nichts weniger machen, als das Schreibbare und das Lesbare von Institutionen vorzuführen. Texte in den Werken zu finden. Walter Benjamin hat Recht: Mike Kelley ist die Hoffnung der Wissenschaft.¹⁸

¹⁵ Mike Kelley, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #1* (A domestic scene), in: ders., *Minor Histories*, Cambridge/Mass., London (MIT Press) 2004, 238–41, 238 ff.

¹⁶ Peter Fuchs, Niklas Luhmann – erzählt, in: Theodor M. Bardmann, Dirk Baecker (Hg.): «Gibt es eigentlich den Berliner Zoo noch?» *Erinnerungen an Niklas Luhmann*, Konstanz (UvK) 1999, 74–80, 78. Ein Abend, den kein Teilnehmer je vergessen wird. Luhmann darf in seinem Kolloquium einmal nicht vorne sitzen. Stattdessen steht vorne in der Mitte ein Stuhl auf dem Tisch und auf dem Stuhl auf dem Kopf ein Hammer. Der Stiel ragt in die Luft. Der Vortragende erklärt, er werde heute Abend erklären, wie die moderne Kunst funktioniert. Er hat mit einem Bekannten, der Künstler in ... war es Schweden? ... ist, telefonisch vereinbart, den Hammer um Punkt halb umzustoßen, worauf dieser dann die Aktion in sein Werkverzeichnis aufnehmen wird. In Luhmanns Kolloquium dann und dann um Punkt halb ist auf einem Stuhl auf dem Tisch ein Sack Reis umgefallen. Gezeichnet Künstler. Der Hammer fällt um, wir erfahren, dass es der Eintrag ins Werkverzeichnis ist, der aus Nicht-Kunst Kunst macht.

¹⁷ «Because of the complex, multipart nature of *Day is Done*, I did not expect the viewer to spend much time with each individual tape. The experience of viewing it is somewhat akin to channel surfing on television. [...] The viewer entered a darkened gallery to discover a spread of architectural fragments illuminated by moving videotape images. My hope was that viewers would intuit some kind of narrative flow. Of course, this flow is quite complex and difficult to navigate, but, like a musical, it doesn't really matter if one follows the logic of it or not». Mike Kelley, *Day is Done*. *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #2–32*, in: Mike Kelley: *Educational Complex Onwards 1995–2008*, hg. v. Anne Pontégnie, Zürich (jrp ringier) 2009, 165–167, 166.

¹⁸ Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, 369.

Wie schreiben wir die Geschichte unserer eigenen Ausbildung: die Grundrisse der Film- und Medienwissenschaften seit 1968?¹⁹ Die Raumaufteilung ihrer Innenarchitekturen: unsere bislang lauter großen weißen Blöcke, die einiges bewegt haben und sukzessive in Ruhestand geschoben werden? Wo finden wir die Bilder, die wir für diese Aufgabe brauchen? Die hierfür wie gemacht sind? Wo sind bei uns die Bilder des Stressabbaus in Institutionen gelagert? Die Aluminiumfleischhämmer unserer Frauen auf dem Stuhl auf dem Tisch in der Uni an unseren Geburtstagen? Was wären mögliche Visualisierungen unserer Arbeit, die uns überzeugen könnten?

II. Pros

Das etablierte Ritual der Selbstbeobachtung in den Wissenschaften, das ein fetischisiertes Verhältnis zur Produktion zum Ausdruck bringt, ist die akademische Festschrift. Selbst häufig als «akademischer Brauch» beschrieben, haben Festschriften in der Institution einen merkwürdigen Ort. In den Universitätsbibliotheken sind sie als Zeichen der Ratlosigkeit häufig gerade nicht im Bereich der jeweiligen Disziplin, sondern in eigens eingerichteten Abteilungen gelagert. Festschriften repräsentieren damit eher die Institution als das Fach. Was von ihnen ausgestellt wird, ist das Selbstbewusstsein der Institution aus einem bestimmten disziplinären Blickwinkel im Rahmen einer fachübergreifenden Feier. Das klingt schon mal nicht schlecht. Vergessen wir nicht, dass *Educational Complex* selbst auf die Herstellung eines «Werkes» reagiert hatte.

Educational Complex was presented for the first time at the Metro Pictures Gallery in 1995 in the exhibition *Toward a Utopian Arts Complex*. It is a pivotal work that came soon after the first retrospective devoted to Mike Kelley (Whitney Museum, 1993).²⁰

Ich habe nun, um einen ersten Anfang zu machen, in den Medienwissenschaften vier Festschriften gefunden, um die herum man weitere Bildreihen bauen könnte. Sie sind allesamt nicht älter als drei Jahre, also als 60er- oder 65er-Modelle 68er-Festschriften, und sind selbst gefilmt. *Kennen Sie Paech?*, die erste, kommt von der Universität Konstanz und ist 2007 von Andre Beckersjürgen und Matthias Ruhmann für CampusTV produziert worden. 16 Film- und Medienwissenschaftler nehmen dort die Emeritierung des Kollegen zum Anlass, sich vor der Kamera zum Großwerden im Fach befragen zu lassen oder selbst Filme über ihren Alltag in der Institution zu drehen. Wie es sich für den Anlass, der Verabschiedung des Intermedialitäts-Spezialisten, gehört, ist das übergreifende Raummodell der Literatur entlehnt, in Video transkribiert und im PowerPoint-Modus im Fernsehen präsentiert. (Kennen Sie das Medium? ist denn auch die Frage, die sich bei vielen Beiträgen unweigerlich aufdrängt.) Den Beiträgen vorangestellt ist eine knapp fünfminütige Widmung, die erst einmal von den gebauten Orten aus Stein in die gewachsene Natur springt. Wir fliegen mit einer Frau und einem Mann geradewegs in das Bild für Genealogie,

¹⁹ Vgl. Rembert Hüser, *Der Vorspann stört. Und wie*, in: Albert Kümmel, Erhard Schüttpelz (Hg.), *Signale der Störung*, München (Fink) 2003, 237–260.

²⁰ Anne Pontégnie, *Educational Complex Onwards 1995–2008*, in: Mike Kelley: *Educational Complex Onwards*, 2.

die Krone des Baumes, den Ausgangspunkt vieler Sitzungen und Duelle, beide haben Schwerter in der Hand: «Was willst Du von mir?» «Es gilt immer noch: Ich möchte Dein Lehrmeister sein.» Den Film kennen wir alle.

Von der Urszene in *Crouching Tiger Hidden Dragon* springt dann ein Sequel des Klassikers im Reenactment zurück in die Zukunft auf Berliner Boden. Hier ist es, wo die Lehrer-Schüler-Verhältnisse ausagiert werden. Hier findet der Showdown statt. Aber die Pre-Title-Sequenz führt in die Irre: Das Konzept der Festschrift besteht vor allem im Erzählenlassen. Der Generation, die verabschiedet wird, wird vermittelt einer besonderen Rahmung das letzte Wort gegeben, die Sendung schaltet in die Festschriftzentrale um: ein Büro in einem Turm mit Blick nach draußen. Wir sehen die Zeichen an der Wand, wir hören die Geisterstimme hinter dem Rücken, die die einzelnen Aussagen der Festschrift einfassen.



«Weiter. Sie sehen hier Dutschke, Baader, Meinhof. Das waren die wichtigsten Führer an der Freien Universität, die dann auch immer wieder mit ihren Demonstrationen in die Innenstadt kamen zur TU und dort den Audimax benutzten [...]. Das nächste Bild bitte. Ich habe bei meinen Recherchen zu diesem kurzen Beitrag eine ehemalige Studentin von Ihnen kennengelernt. [...] [U]nd sie war so nett und ist mit uns in die Bernadottestr. 94 gegangen und zeigt Ihnen, wie dieses Gebäude, wo Sie damals studierten, heute aussieht, wie es genutzt wird. Und wir versuchten natürlich auch einen Blick auf das Nachbarhaus zu werfen, wo diese berühmte Baader-Meinhof-Geschichte anfing, aber die Leiterin des Institutes heute meinte, das sei verboten, die Nachbarn würden das jedenfalls auf keinen Fall wünschen.»²¹

Die Pioniere des Fachs, das sie falsch «Medienwissenschaften» nennen mussten, weil «Kommunikationswissenschaften» schon vergeben war, erfahren wir, leben bis heute Tür zu Tür zur Radikalität. Das Erzählmodell dieser Festschrift ist ein paar Tausend Jahre alt.²² Es ist die Teichoskopie, die Mauerschau, die man aus der Ilias kennt. Helena hatte dort dem Priamos auf einem Turm der Befestigungsanlage die Helden des Heeres der Archaier gezeigt. Die Figuren auf der Mauer, die uns berichten, werden zu Zuschauern auf der Bühne; sie lassen das nicht wahrnehmbare Außen der Wahrnehmung zu einem imaginären, jenseits der Bühne gelegenen «Bühnenraum» werden, der in der Rede den

²¹ Friedrich Knilli, in: *Kennen Sie Paech?*, D 2007, Regie: Andre Beckersjürgen und Matthias Ruhmann (Campus TV, Universität Konstanz).

²² Ich referiere im Folgenden: Jürgen Gunia, Detlef Kremer, Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 2001, Bd. 9, Berlin (Erich Schmidt), 70–80.

Zuschauern vor Augen gestellt wird. Mit dieser Vorgabe lässt sich das Erzählmodell des Medienwissenschaften-Festschrift-Panoptikons aus Berlin dann historisch weiter präzisieren. In ihrer konkreten Zuspitzung ist die Festschrift gerade mal 200 Jahre alt; die Mauerschau ist mittlerweile zur Fensterschau transformiert (und dann für das Fernsehen aufbereitet worden). Sie stammt aus der Schwellenzeit von 1775–1825, in der, Foucault zufolge, das Kommunikationsmedium Sprache seine Repräsentationsfunktion weitgehend verliert. Mit Blick auf die kanonischen Namen und viel zitierten Prätexte aus Berlin wäre «Der Väter Eckfenster» vielleicht der genauere Titel für die Pionierfilmfestschrift gewesen.

Zentrales Medium der episch-dramatischen Inversion ist selbstverständlich das im Titel versprochene Eckfenster, das einen Panorama-Blick ermöglicht. [...]



Zwar wird in Hoffmanns Erzählung ein Panorama-Blick versprochen, im Blick durch das Fenster wird aber das versprochene Panorama nicht ausgeführt, sondern in eine Folge von Einzelszenen zerlegt, ohne, daß ein Überblick gewährt würde. [...] [D]ie Außenwelt [wird] als Reihe von Gemälden wahrgenommen [...]. Das Fenster als Medium des Austauschs von innen und außen verwandelt sich in eine Schwelle, die den Beobachter auf sich selbst zurückwirft. Es bezeichnet eine Grenze, die Hoffmann in seiner Erzählung durch die Lähmung des Schriftstellers untermauert, die ihrerseits die Unfähigkeit zu schreiben meint.²³

«Ich habe einen ehemaligen Kommilitonen von Ihnen, das nächste bitte, ja?, [...] gebeten, die Räume, die wir damals für unsere Lehrveranstaltungen hatten, aufzusuchen [...]. Und er will Ihnen jetzt gleich zeigen, wie er damals in das Institut für Sprache im Technischen Zeitalter gegangen ist. Er ist nämlich vom Foyer vorbei am Audimax eine Treppe hoch, dann in den ersten Stock, wo sich der große Redaktionsraum befand mit den Schneidetischen und mit den Videorekordern und den Raum darüber, den wir Assistenten zur Verfügung hatten, den kannte er fast nicht, aber da gab's auch einen Schneiderraum, ein eigenes Studio stand dort zur Verfügung.»²⁴

Was mit jeder Minute Rahmenerzählung deutlicher wird, ist, dass die heroischen Wegbereiter von 1968 das vertikale Raummodell, in dem sie ausgebildet worden sind, nie so recht haben verlassen können. 68er laufen immer rauf und runter.

²³ Ebd., 75 f.

²⁴ Knilli, in: *Kennen Sie Paech?*

«Wir sind jetzt hier in der ersten Etage unseres alten Institutes und ich glaube, woran ich mich am lebhaftesten erinnern kann, das ist diese Treppe, die damals...»
 «Ist sie gleich geblieben?» «Nein, ich glaube nicht, dass sie gleich geblieben ist. Ich habe sie einfach als unbearbeitetes braunes Holz in Erinnerung, aber ich kann mich natürlich auch täuschen, Und hier oben waren die Zimmer der Dozenten gewesen und es muss natürlich auch ein Sekretariat da gewesen sein, aber ich kann mich nicht erinnern, dass ich mich da irgendwie aufgehalten hätte, denn die ganzen amtlichen Dinge sind ja praktisch vom Dekanat erledigt worden beziehungsweise im Immatrikulationsbüro, so dass Sekretärinnen damals andere Aufgaben hatten. Also hier oben weiß ich, dass später Professor Zielske das Zimmer hatte mit dem Balkon, der zur Straßenseite zeigt, und während der Studentenunruhen, [lacht] -revolten, kann ich mich an einen Tag erinnern, wo er dann auf diesen Balkon trat und natürlich kamen dann gleich die entsprechenden Kommentare [...]. Es ist also innen hier alles völlig neu gestaltet worden. Also eigentlich unser Zentrum war unten gewesen. Der Lesesaal und auch die Bibliothek. Da hielten sich alle Studenten auf.»²⁵



In *Was ist Winter*, einer DVD einer von Jens Schröter geleiteten studentischen Arbeitsgruppe an der Universität Siegen aus dem Jahre 2009, der ersten Filmfestschrift, die von einem Verlag (Universi) vertrieben wird, ist die Treppe, auf die alles hinausläuft, komplexer gebaut. Das architektonische Verbindungsglied im Turm des Museums für Gegenwartskunst in Siegen, auf das der emeritierte Kunsthistoriker 20 Jahre lang hingearbeitet hatte, taucht in zwei von 36 Modulen auf, die über ein stets wiederkehrendes, aber per Algorithmus jedes Mal neu verlinktes Menu, das eine identische Abfolge der Module verhindert (und von einem zusammengesetzten Bild der Bibliothek des Wissenschaftlers repräsentiert wird), gesteuert sind. Durch das virtuelle Herausziehen eines aufleuchtenden Buches aus dem Regal im Bild kann die Treppe in jedem Kontext auftauchen und entsprechend wiederholt werden. Ein und dasselbe Buch zweimal hintereinander zu konsultieren, verschafft keine Gewissheit. In jedem Buch, das wir gerade noch gelesen haben, steht schon wieder etwas anderes drin. Die He-

²⁵ Dagmar Walach, Mookyu Kim, in: *Kennen Sie Paech?*

26 Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven, A Looking Glass for Old and New Screens, in: dies. (Hg.): *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam (Amsterdam Univ. Press) 2008, 9–15, 10.

27 Ebd., 12.

28 «The same Rembrandtplein now has a huge plasma TV screen, forcing us to digest an endless stream of [commercial] images. On the other side of the city, at the WTC's Zuidplein, another enormous screen has recently been installed: CASZuidas (Contemporary Art Screen Zuidas). [...] Elsaesser's knowledge of locative media practices has made him eager to develop a 21st century high-tech platform for the city of Amsterdam, where old and new screens can be connected and where historical and theoretical research results on media and mobility can be utilized in real time and space.» Ebd., 11.

29 Thomas Elsaesser, «Where Were You When...?» or, «I Phone, Therefore I Am», in: PMLA, No. 1, Vol. 118, 2003, 120–122, 120. Vgl. «Several times a week I must negotiate my way past the crowd of homeless people on Telegraph Avenue in Berkeley. Every time I do so, I am overcome with irrational panic. [...] Then, one day, I realized that I always studiously avoid looking at the homeless people, whom, with ruthless arbitrariness, I either help or don't help. And I began to understand that my panic on those occasions is not just economic, but specular. What I feel myself being asked to do, and what I resist with every fiber of my being, is to locate myself within bodies which would, quite simply, be ruinous of my middle-class self [...]. I find it difficult but not impossible to identify with the structural position of homelessness [...]. But the homeless bodies on Telegraph Avenue dispel this comforting fiction; they show me that, if homeless, I would precisely no longer be «myself».» Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York, London (Routledge) 1996, 26.

ranführung an die Treppe ist somit strukturell selbst immer auch eine Annäherung an die Schichten des jüngsten Wissens. Sich vor Ort zu bewegen ist von der Anlage und den verschiedenen Zeiten der Repräsentationen dieses Ortes nicht zu trennen. Unsere Versuche, kontrolliert eine andere Ebene zu erreichen, die Vorstellung, einen Plan zu haben, die Abfolge der einzelnen Schritte festhalten, die Laufwege steuern zu können, sich von unserer Arbeit ein klares Bild machen zu können, sehen sich im Abblätterbuch ironisiert. Mehrere Bücher übereinander gelegt können schon mal eine Treppe ergeben.

Wie verändert sich aber dieses Modell des Fachs, wenn die Repräsentationsfunktion des fotografischen Bildes im Digitalzeitalter selbst in Frage steht? Es ist, entgegen vieler Annahmen, ja nicht zuletzt gerade seine nicht reduzierbare Komplexität, die das bewegte oder unbewegte Bild für wissenschaftliches Beobachten interessant machen könnte. *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, die filmwissenschaftliche Festschrift von der Universität van Amsterdam aus dem Jahre 2008, die ein Foto vom Schulweg des Wissenschaftlers auf sein Cover gesetzt hat, sucht dem mit einer Fachliteraturverfilmung Rechnung zu tragen.

One year after the 9/11 attacks on the World Trade Center in New York City, Elsaesser wrote a memorial piece that once again positions us in the center of Amsterdam, on the Rembrandtplein, to describe «what look[s] like a scene from a Beckett play» and to reflect on the impact the new media have on our notion of [social] «normality.»²⁶

Der Riesenplasmascrim im öffentlichen Raum mit dem großen Beobachtungsauge und Escape als Bildlegende, der vom Buchrücken blickt, verweist auf einen von zwei sogenannten Intermezzi im Band:

These two contributions transform Elsaesser's legacy into potential films in the form of a screenplay [...] and a storyboard, «Where Were You When?» by Bruce Gray, which pinpoints some important geographical coordinates between Amsterdam and New York City.²⁷

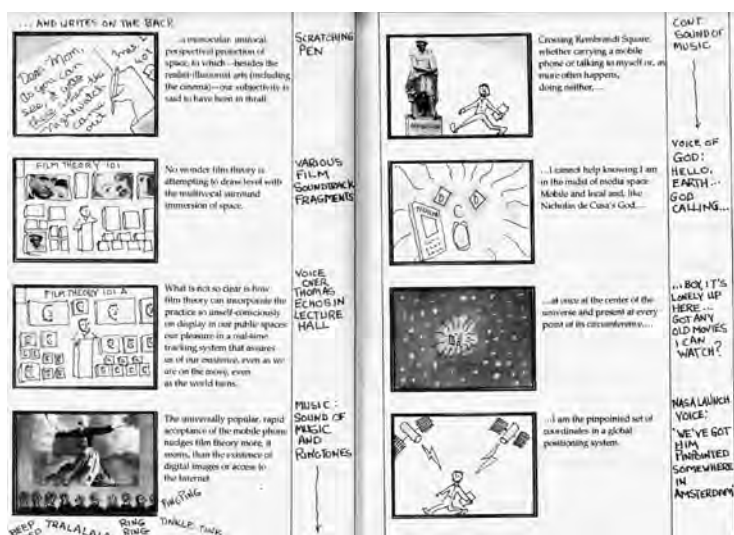
Das Intermezzo, das den Screen des Plasmabildschirms mit den Storyboardpanels verknüpft, findet sich zwischen Act II und Act III der wissenschaftlichen Aufsätze, eine Positionierung, die seine Funktion als Peripetie ausweist. Wenn diese Festschrift ein Drama wäre, wäre dies der Wendepunkt, an dem dem Helden die Möglichkeit freien Handelns²⁸ genommen und die Katastrophe unausweichlich wird.

Das Nachdenken über den Ort der Filmwissenschaften im Film, der erst noch gedreht werden muss, wird eingeleitet mit einem Bild von Obdachlosigkeit als einem Mittel der Selbstverortung.

For several years now, walking back from the office to my house in the evening, I have been pained as well as reassured by the sight of the resident homeless man on Rembrandt Square. I am relieved when he is talking to himself and worry when he gesticulates or shouts, as he sometimes does. A few weeks ago, I noticed a man in a

pin-striped suit crossing the square, also talking to himself and as apparently lost to the world around him as was the homeless man he walked straight past. What looked like a scene from a Beckett play was proof that the mobile phone will soon be all but invisible. [...] [I]t also set me thinking about a problem in my discipline – film studies.²⁹

Die Reflexion über das Bild im Digitalzeitalter, das passend bereits im Storyboard unterschiedliches Sourcematerial von Stills (*Bringing Up Baby* und *The Sound of Music*) und Glamourfotografie (Marilyn Monroe) bis hin zur Zeichnung auf einer Seite / in einem Panel kombiniert, mündet im Auszug aus dem Kino in den öffentlichen Raum und der Frage der globalen Tracking Devices, die immer schon Teil der Selbstverortungen sind. Wo wir uns finden wollen, sind wir längst schon gefunden. Der Film ist selbst noch in Arbeit, ist ein Projekt, macht aber darauf aufmerksam, dass die Frage nach dem Zuschnitt der Gebäude, in denen wir arbeiten, angesichts der wachsenden Bedeutung der elektronischen Kommunikation zunehmend anders gestellt werden muss.



Mein viertes Fundstück ist dieser Aufgabe gewachsen. Es ist selbst ein Film, der mit Fundstücken arbeitet und den Raum der Universität in den Filmen findet, mit denen diese arbeitet. *The Title was Shot*, ein Beitrag zur *Einstellungen der Öffentlichkeiten: Filmische Konfigurationen von «Ich» und «Wir»*-Tagung an der FU Berlin 2009, ist ein 9:45 Minuten langer Found Footage-Film auf DigiBeta von Vivian Ostrovsky, der mittlerweile aus dem Festschriftenbau herausgeklettert, auf mehreren Filmfestivals gelaufen und 2009 mit dem Silver Mikaldo for Documentary auf dem ZINEBI 51 in Bilbao ausgezeichnet worden ist. Der Film hält sich streng an die Themenvorgabe der Konferenz – Einstellungen von Öffentlichkeiten, «Ich» und «Wir» werden an mehr als 25 Filmen aus der Filmge-

30 Der Film, der in zwei Fassungen existiert, wird auf den Festivals in leicht ironischem, explizitem Verweis auf den Kontext der Festschrift angekündigt. «Commissioned for a conference of film theoreticians in Berlin in 2009 entitled: The Cinematic Configurations of «I» and «We» – Zinebi51: International Festival of Documentary and Short Films of Bilbao, 2009, <http://www.zinebi.com/zinebi51/ingles/fichas/internacional/thetitle-wasshot.php>, gesehen am 24.4.2010. Für die Festival-(End-)fassung werden die beiden Sequenzen aus Gertrud Kochs Geburtstagsfassung gestrichen. Neu auf der Tonspur eingefügt werden Ausschnitte aus dem *L'Abecedaire de Gilles Deleuze* (Regie Pierre-André Boutang, Frankreich 1988).

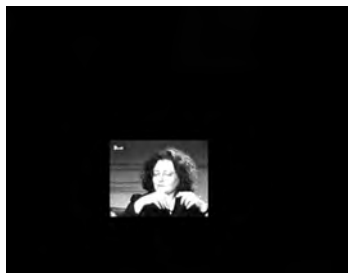
31 «Ich glaube, die Regisseure der Stummfilmzeit [...] drückten sich besser aus, und zwar bloß, [...] weil es an bestimmten Stellen Zwischentitel gab und die Zwischentitel ... Man betrachtete sie als Titel, aber gleichzeitig hatten sie den Wert einer Einstellung. [...] Woran bestand dann eigentlich die Erfindung des Tonfilms? [...] Man hat einfach die eine Einstellung, die Zwischentitel-Einstellung, rausgenommen, und man hat die anderen Einstellungen aneinandergelängt». Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München, Wien (Hanser) 1981, 106.

32 «[A] more profound gulf exists between the filmmakers in terms of their ideas about film and filmmaking. The most obvious example comes early on, when Godard brings up the use of on-screen titles, which Woody had just recently done, at that time, in *Hannah and Her Sisters*. Woody correctly points out that, while for Godard such titles are a cinematic device, an image to be used in exactly the same way as an image of a person or a place, in Allen's film the titles were purely a literary device, used much like chapter titles in a novel. This distinction sets the tone for the rest of the conversation, in which it becomes obvious that while Allen thinks of writing as the foremost component of film, for Godard the image must always come first. [...] For Allen, a film expresses an idea or ideas. For Godard, it is much more complicated: the process of making a film is the process of forming and exploring ideas». Only

schichte überprüft³⁰ –, umso besser lässt sich spielen. Der Titel des Beitrags ist ein verstecktes Zitat, das eine symptomatische Konstellation ins Gedächtnis ruft, das eigenwillige Aufeinandertreffen zweier Filmtypen im Autorenkino in Zeiten seines Niedergangs. Er variiert eine Aussage von Godard aus *Meetin' WA*, wo 1986 me and wa (Woody Allen) ausgehend von «TITLES ... Like in silent films they are real shots» (was wiederum eine Passage aus Godards Vorlesung am Conservatoire d'Art Cinematographique in Montreal 1978 variiert hatte³¹), die Orte der Bildproduktion einzukreisen versucht hatten. Wo kommen die Bilder der Filme her? Entstehen sie vorab im Kopf oder am Schneidetisch?³² Und was passiert im Kino dann damit?

2009 werden die Einstellungen der Öffentlichkeit als erste Ortsbestimmung in die Einstellung des Titels übersetzt. Das Präteritum in *The Title was Shot* kann dabei in verschiedene Richtungen gelesen werden. Die Frage nach den Paratexten, die unsere Lektüren programmieren, ist betont nach wie vor oben auf, ihre Bedeutung selbst muss aber nicht mehr extra hervorgehoben werden («Dass Schrift im Film eine filmische Einstellung ist wie jede andere auch, kann vorausgesetzt werden, ist das kleine Einmaleins»³³). Im Digitalzeitalter gilt dies umso mehr, wo das Sourcematerial nicht mehr eindeutig ist und der Computer und nicht mehr die Kamera als Bildlieferant agiert («Filme werden heutzutage nicht mehr allein fotografiert»). Die thematische Bindung an die Vorgabe der Tagung hatten wir schon erwähnt («Die Überschrift stand fest, der Film transkribiert den Tagungstitel»), fügen wir noch das Spiel mit dem Marketing, dem Update, dem letzten Schrei hinzu («der Film hieß mal so») und nicht zuletzt auch die Gewaltigkeit seines Augenblicks, seiner Intervention, der Motivationsschub, die Injektion («SCHUSS») und damit dann zugleich auch die Frage der Handlungsmacht. In dieser Perspektive könnte man den Film auch als filmische Beschäftigung mit der Frage «Who is Calling the Shots» auffassen? Wer oder was hat wo das Sagen? Das Heft in der Hand? Diese Frage wird im Film in Hommage an die Arbeiten der Filmwissenschaftlerin vor allem im Rückgriff auf Repräsentationen des Alter Egos als Tier angegangen: Wir sehen reihenweise Tiere in filmischen Räumen und damit unseren Blick selbst in Frage gestellt.³⁴

Der eingebildete Gegenblick des Tieres und sein Beiseitelassen sensibilisiert für die Verfasstheit der Räume und ihrer Wahrnehmung, unserer Räume, die wir um sie herum gebaut haben. Die Filmwissenschaftlerin wird selbst in ein Kästchen gepackt, im Fernseher in die Welt des Films geholt und so jedermann vorgestellt. Die Effekte des großen Namens, dessen Feier oder Behauptung die Idee einer jeden Festschrift ist, werden damit zugleich ironisiert. Aus «Gertrud Koch» wird «Gertie», ein medienhistorisches Ereignis aus der Frühzeit des Kinos, das wie wenig andere dessen Ort beschwört. Es ist 1914, das Jahr in dem der Erste Weltkrieg beginnt, der Öffentlichkeiten entschieden umdefinieren wird.



Der kleine Ausschnitt im ersten Teil des Found Footage-Films der Amerikanerin in Paris hatte in der Logik der Publikationen der Filmwissenschaftlerin, die Geburtstag hat, angesetzt. Genau genommen mit einer Markierung des Diskurses, dem Zwischenraum zwischen zwei Texten: mit dem Übergang von deren Beitrag zu Marlene Dietrichs Beerdigung zu einem «From Dietrich to Madonna» (einer amerikanischen Kulturwissenschaftlerin) im *Women and Film Reader* von *Sight and Sound* von 1993. Also mit der amerikanischen Einstellung/Aneignung von etwas, wie es eigentlich im Buche steht. (Die dann im Film wieder zurück zur Identifikation mit der Hot Voodoo Dietrich im Gorillakostüm führen wird). Während die amerikanische Sängerin im Videoclip von *Take a Bow* noch den Bildschirm abtastet, auf dem der Torero zu sehen ist, den sie liebt, wie er wie in einer Rückblende sein Feld abschreitet, ihn also betrauert, ist der schon dabei, für die Medienwissenschaftlerin im kleinen Fenster des Fernsehmonitors Platz zu machen, die gerade «Er liebte Daktari – Adorno zum roosten» diskutiert. Wir bekommen nur einen Schnipsel von ihr vorgesetzt, der das Mündliche betont, keinen vollständigen Satz; das Wort «Komödie» drängt sich auf und bleibt hängen. «Kritik an den immanenten Prinzipien der Bildkultur» kriegt man (etwas mehr im Hintergrund) auch noch mit. Aggressiv ist das nicht. Hier wird gerne, schnell und nicht ohne Selbstironie diskutiert. Die Sequenz ist nur ein Beispiel; es ließe sich zeigen, dass eine der Verknüpfungslogiken des Films darin besteht, mit jeweils anderen Filmschnipseln das auszuführen, was im Film, der gerade verlassen wurde, auf den jeweiligen Schnitt folgte. Wie ein Raum in den anderen verzahnt ist, ihn wieder aufnimmt und kommentiert. Das Bild im Bild mit der Filmwissenschaftlerin auf dem Präsentierteller des *ZDF Nachtstudios* bekommt dann eine betont eigene Einstellung geschenkt. Das Licht um den Monitor herum wird, wenn man so will, ausgeknipst, bevor es schließlich zum Raum vor der Leinwand mit der Animation des überlebensgroßen Lebewesens aus der Vorzeit wird, das Bäume ausreißen kann. 1914 ist dies der Raum des Filmemachers im Film, der Raum des Zeichentrickfilmers Windsor McCay. Wie war die Filmwissenschaftlerin in diese Situation geraten? Die Repräsentantin der Institution ist in dieser Filmfestschrift innerhalb einer Festschrift selbst zum Kommentar zum Umgang mit Institutionen geworden. Deshalb wird sie auch kurzerhand umgetauft. Man kennt ihren Namen und um ihm das Feierliche zu nehmen, wird er zum Kose- und im strikten Größenver-

the Cinema. Ed Howard's film viewing diary, <http://seul-le-cinema.blogspot.com/2007/10/109-meetin-wa-stalag-17.html>, gesehen am 24.4.2010.

³³ Vgl. Alexander Böhnke, Rembert Hüser, Georg Stanitzek, Das Buch zum Vorspann. «The Title is a Shot», Berlin (Vorwerk 8) 2006.

³⁴ «Nun ist es der Blick, der die Dinge des Raumes neu sortiert, ohne sie einen Millimeter zu verrücken: ›Sein Gesicht ist das erstarrte Gleiten des Mobiliars.‹ [Sartre] Es ist die Bewegung der Augen, die aus zwei Kugeln den Blick macht. Es ist diese Dynamisierung und Sprengung des Raums, seine Ummontierung, die immer wieder dazu geführt hat, die Filmkamera als Auge zu denken, das sich durch Bewegung im Raum ein mobiles Gesichtsfeld schafft. [...] Die Gleichgültigkeit des tierischen Blicks gegenüber dem Blick des Menschen verweist auf die Schwierigkeiten eine irgendwie symmetrische Kommunikationssituation herzustellen, die als Muster für die klassischen eye-matching Montagen vorausgesetzt wird.» – Gertrud Koch, Von der Tierwerdung des Menschen. Zur sensorischen Affizierung, in: Hartmut Böhme u. a. (Hg.), *Tiere. Eine andere Anthropologie*, Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 2004, 41–50, 48f.

gleich zum Dinosauriernamen: Gertie the Dinosaur. Dieser vertraute Dinosaurier wird nun der Öffentlichkeit vorgeführt und muss auf Kommando Männchen machen. Kunststücke zeigen. Die Found Footage-Filmemacherin wählt dazu aus allen Situationen diejenige aus, in der Gertie Eigensinn zeigt, sich den Anweisungen nicht fügt, ungezogen ist. «Oh nein, lass das!» (Gertie hatte zur extra-diegetischen Klavierbegleitung getanzt.)

III. Und zurück

The Title was Shot erweist bei unserer Materialsichtung zunehmend nicht nur als ein viel versprechendes Betriebs-Fundstück, bei dem man sich bedienen kann, das einen auf Ideen bringt, es präsentiert selbst eine alternative filmische Logik zu den Videos von Mike Kelley, die auf Augenhöhe mit den *Extracurricular Activities Projective Reconstructions* im *Educational Complex* operiert. *The Educational Complex* und *The Title was Shot* gehen sehr gut zusammen. Vielleicht könnte man sogar sagen, dass die 20 Sekunden mit Gertrud Koch in der Geburtstagsversion von *The Title was Shot* das ganze Modell noch einmal erklären.

Winsor McCays *Gertie the Dinosaur* von 1914 ist ein früher Institutionenfilm, der mit dem Raum der Institution und seinen Repräsentationen befasst ist. Der zehnminütige Film, der Animationsfilm und Realfilm koppelt, zeigt das Sich-Messen der Frühen Kinos mit den etablierten Institutionen, einen Showdown der Praktiken. Der Film fängt an mit einem Establishing Shot: einer Schrifttafel mit dem Namen und einem Schwenk über die Fassade des Museum of Natural History in New York. (Der vielleicht uramerikanischsten Institution. Das Museum der Ursprünge, das über Theodor Roosevelt die Natur- und Menschheitsgeschichte mit der amerikanischen Geschichte zusammenzubringen sucht.) An diesem Ort nun kommen die berühmtesten Zeichentrickfilmemacher ihrer Zeit auf einer ihrer Extracurricular Activity-Spritztouren mit dem Auto vorbei (Tafel: «WINSOR McCAY, creator of <Little Nemo> and <Dreams of a Rarebit Fiend;> GEORGE McMANUS, creator of <The Newlyweds,> <Bringing up Father,> and <Let George do it;> ROY McCARDELL, humorist, and others, on a joy ride.») Und haben prompt eine Reifenpanne. Die unterbrochene Bewegung aktiviert die Schaulust; die drei beschließen, ins Museum zu gehen. Film, fetischisiert, wird Foto. «In the Museum» wird in eine Dinosaurierpostkarte übersetzt, die auf die Zwischentitelkarte folgt. Die offizielle Postkarte der größten Attraktion. Was übrig bleiben wird, wenn man geht; was man mit nach Hause nimmt. Die Sammlung, mit der die Kollegen die Zeit bis zur Reparatur totschiessen, kommt aber nicht so zur Geltung wie ihre Außendarstellung. Drinnen, als der Film wieder läuft, sieht es anders aus. Es ist dunkel und Teile des Skeletts sieht man nicht, wo immer man steht. McCay geht daraufhin mit seinen Animations-Freunden eine Wette um ein Abendessen ein, dass er das, was zu sehen ist, den Dinosaurier also, oder genauer noch die Eingangs-Postkarte, mit ein paar Handstrichen in Bewegung setzen kann. Dass er es schafft,

den Grundriss des vergangenen Lebens (die Idee des Museums) aus dem Museum zu holen. Wie Mike Kelley dreht auch er einen Film aus einer gefundenen Postkarte heraus, um eine Struktur offenlegen zu können. Als er nach sechs Monaten des Den-Dinosaurier-in-10.000 Einzelbilder-Zerlegens, Grundrisse-Zeichnens – Tafel: «I made ten thousand cartoons,– each one a little bit different from the one preceding it.» – die Wette einlöst, spielt er im Lokal erst den Animator außerhalb des Mediums – seine Zeichnung an der Wand macht alles, was er vor der Leinwand sagt –, bevor er schließlich selbst voll und ganz in das Medium einsteigt. All das beerbt die Filmwissenschaftlerin im Monitor von *The Title was Shot* in einem kondensierten Zitat in einer einzigen Einstellung: beide Positionen des Animationskünstlers vor der Leinwand, der (unwissend) die Kommandos gibt, und des Dinosauriers, der darauf hört, und die Institution im Hintergrund, die deren Matrix abgibt. Es ist kein Zufall, dass ihre Position im Found Footage-Film-Bildschirm von 2009 in der Folge von einer Grafikanimation eingenommen wird, mit der im brasilianischen Fernsehen von einem Thema zum nächsten übergeleitet wird, und die wie ein Experimentalfilm der 20er Jahre aussieht. Geometrische Formen, die erst noch Dino-morph ein Gebiss zu simulieren scheinen, werden zu abstrakten Bauelementen, die in permanenter Bewegung sind. Unter diesen Vorzeichen kann weitergebaut werden.



Es ist Festspielzeit! Theoretisch haben wir die Gelegenheit, die unlesbaren Festschriften, die den Blick auf die Institution verstellen, ans Laufen zu kriegen. Mike Kelley hatte an sechster Stelle seiner außerplanmäßigen Aktivitäten, also mitten im Kalender, den Vampir die Aufmunterungsrede für die im allgemeinen Institutionenmischmasch Beschäftigten halten lassen. Die Rede wird auf dem Tennisplatz gehalten und ruft die Ausnahmen und die Regeln, die erfolgreiche Aktivitäten und unser gemeinsames Jahr in Erinnerung. (Eingeblendet werden kurze Szenen aus verschiedenen Filmen von *Day is Done*. Auch solche, die wir noch gar nicht sehen konnten):

Assemblies play an important role within the normal calendar year's schedule. They not only provide a respite from the daily work schedule, through them we are exposed to speeches, music, drama, and other uplifting forms of communication. The staff body as a whole is introduced to the extraordinary individuals that it is com-

posed of. Officers and section leaders are sworn in. Monies are collected for office luxuries and worthy charities. We meet esteemed alumni; we honor those who have passed on. We witness the seasonal passion plays ... and crown the yearly «Joseph» and «Mary,» who are chosen from our own ranks. And we experience the majesty of the year-end Grand Final Spectacle. Assemblies of the past have taken dramatically different forms. «A Morning's Frost» combined the talent of the chorus, orchestra, and the arts of literature and dance to present a cross section of winter poetry, while «Montgomery County» addressed the theme of the soul's conservation allegorically staged through a mock battle between the Blue Devils and the Vikings.³⁵



³⁵ Mike Kelley, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #6 (Motivational Speech)*, in: ders., *Day is Done*, New Haven (Yale Univ. Press) 2005, 521.

³⁶ «Mike Kelley has written a lot about his work and that of other people. He emphatically rejects the strategy of Warhol-style silence, describing in detail the material, referential, and conceptual origins of his works. Paradoxically, that involvement has to some extent castrated his critical reception» – Anne Pontégnie, *Educational Complex Onwards 1995–2008*, 1.

War es dieses Semester? Wir haben das alles schon mal in Varianten gehört und gesehen. (Tatsächlich besteht die Ansprache des Vampirs aus Versatzstücken von Reden, die auf High School-Feiern gehalten worden sind). Im Aufbau des Archivs ist der Blick auf Archiv bereits enthalten. Gehen wir mal unsere Gebäude durch. Kreisen wir unsere Feiertage ein. Nehmen wir auf, was wir sehen, statt uns weiter einfach festzuschreiben. Für Gegenwartskünstler ist es ungewöhnlich, dass ihre Texte in renommierten Universitätsverlagen publiziert werden. Zwei Bände von Mike Kelleys kritischen Schriften, *Minor Histories* und *Foul Perfection*, sind bei MIT erschienen, *Day is Done* ist das wahrscheinlich merkwürdigste Buch, das jemals in der Yale University Press herausgekommen ist. (Ein Katalog voller Videostills, der hier keiner mehr ist und sich somit automatisch zum Back Catalogue verhält.) Umso verblüffender ist es, dass in den Institutionen vergleichsweise wenig über diese Arbeiten an den Institutionen vor unserer Nase geschrieben wird.³⁶ Sind sie zu nah dran an uns? Sei's, wie es ist: In die Extracurricular Activity Projective Reconstruction-Schule gehe ich sofort mit meinem Complex.