

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln | N° 7 | 12 | 2016

kürze und kometen

Inhalt

2

Johannes Binotto <i>Instabile Verbindungen: Zur Explosivität kurz(geschlossen)er Filme</i>	3
Stefan Ramírez Pérez <i>As Much as Anyone</i>	10
hans w. koch <i>sort of short of ...</i>	12
John Smith <i>Dad's Stick</i>	16
Dietrich Leder <i>„Kafka geht ins Kino“</i>	18
Miriam Gossing/Lina Sieckmann <i>Ocean Hill Drive</i>	22
Friedrich Nietzsche <i>Gegen die Tadler der Kürze</i>	28
Impressum	30

Instabile Verbindungen: Zur Explosivität kurz(geschlossen)er Filme

Johannes Binotto

3

Kunstwerke basierend auf quantitativen Eigenschaften zu sortieren, ist eine Idee, die einem etwa so plausibel vorkommen muss, wie den Zoologen jene legendäre Liste bei Jorge Luis Borges, welche Tiere nach folgenden Kategorien einteilt: Tiere, die »a) dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere« bis zu Tieren, »die von weitem wie Fliegen aussehen«.¹ Auch in der Kunstgeschichte sortiert man Gemälde für gewöhnlich nicht nach ihrer Breite oder nach ihrer Anzahl von Quadratzentimetern.

Der Begriff »Kurzfilm« hingegen scheint genau dies zu tun, nämlich die Dauer eines Films als hinreichendes Kriterium zu dessen Klassifikation zu nehmen. Das ist umso fragwürdiger, da ja »Kürze« ein offensichtlich relativer Begriff ist, was dazu führt, dass an Festivals sowohl sogenannte Ultrashorts von gerade mal 5 Sekunden Länge² wie auch 40-minütige Spielfilme unter der Bezeichnung »Kurzfilm« laufen können. Vorschläge, wie etwa jener Richard Raskins, den »short film« abzugrenzen von dem bei ihm

als »novella film« bezeichneten Kurzspielfilm, wirken da nur bedingt eingrenzend.³ Die Liste dessen, was Kurzfilm alles sein kann, ist auch so noch viel zu lang.

Freilich besteht gerade in dieser Unschärfe der Bezeichnung auch ein Vorteil und wahrscheinlich macht die Möglichkeit, unter ein und demselben Namen gänzlich Unvergleichbares zusammentreffen zu lassen, gerade den eigentlichen Reiz des Kurzfilms aus. Michel Foucault hat bekanntlich die Liste bei Borges als Beispiel eines Ausbruchs aus unseren sprachlich formatierten Denkkordnungen genommen und mithin als das, was bei ihm »Heterotopie« heißt.⁴ Und so ließe sich auch der Kurzfilm, gerade in seiner Uneinheitlichkeit, als *Heterotopie des Films* bezeichnen, als anderer Schauplatz, wo »die Codes der [Film-]Sprache, der Perzeption und der Anwendung kritisiert und teilweise außer Kraft gesetzt« werden.⁵

1 Jorge Luis Borges: »Die analytische Sprache John Wilkins«, in: *Gesammelte Werke. Essays 1952–1979*, München: Hanser 1981, S. 109–113, hier: S. 112.

2 Zu den Ultrashorts siehe insbesondere Elke Rentemeister, Fred Truniger, Stefanie Bräuer, Robert Müller, Ute Holl (Hg.): *Ultrashort | reframed*, Luzern: Hochschule Luzern 2015.

3 Vgl. »New Theories of the Short Film: A Conversation with Dr. Richard Raskin«, *Film + Music* (08.06.2015), <https://www.filmandmusic.com/articles/new-theories-of-the-short-film-a-conversation-with-dr-richard-raskin/77> (zuletzt abgerufen am 22.09.2016)

4 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 17–24.

5 Ebd., S. 23.

Geht es mir also darum, am Kurzfilm diesen Zusammenbruch von Codes zu betonen, so möchte ich ihm einen anderen Begriff zur Seite stellen, den des »Kurzschlusses«. Wenn es mir sinnvoll scheint, auch weiterhin am problematischen Begriff des Kurzfilms festzuhalten, dann nur, wenn wir im »Kurzfilm« immer auch den »Kurzschluss« mit hören.

So wie in jenem enigmatischen Schluss- und zugleich Anfangsbild von Christoph Girardets und Matthias Müllers Loop *Manual* von 2002 [Abb. 1], wo zwei Drähte sich berühren (ein Bild übrigens, das es gewiss nicht zufällig auch auf das Cover des Buches *kurz + klein* zum 50-Jahr-Jubiläum der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen geschafft hat), bezeichnet man mit Kurzschluss in der Elektrotechnik eine widerstandslose Verbindung der beiden Pole einer elektrischen Spannungsquelle.



Abb. 1

Dabei wird freilich paradoxerweise gerade der fehlende Widerstand zum Problem, an dem man sich die Finger verbrennt. Wo der Widerstand fehlt, funktioniert die Maschine paradoxerweise nicht etwa reibungsloser, sondern fliegt vielmehr in die Luft. Kurzschlüsse erhöhen nicht die Effizienz, sondern verursachen Zusammenbrüche. Und in eben diesem Sinne möchte ich auch den Kurzfilm verstehen, nicht unbedingt als kurzen, sondern vielmehr als *kurzgeschlossenen* Film – als Film, der die Codes der Filmsprache demonstriert, indem er sie ausreizt. Der kurzgeschlossene Film bringt die filmischen Regeln in Aufruhr,

dadurch dass er die Elemente seines Codes widerstandslos und somit explosiv verdrahtet: die Bilder mit den Bildern, das Akustische mit dem Visuellen, die Bewegung mit dem Stillstand. Zwei Gewährsmänner, auf die man sich berufen kann, bei dem Versuch, eine Theorie des kurzgeschlossenen Films zu skizzieren, sind einerseits (und offensichtlich) Sergej Eisenstein mit dessen Begriff des Konflikts, sowie andererseits (und etwas weniger offensichtlich) Sigmund Freud mit dessen Konzept des Traumas. Beginnend bereits mit seinem Theatertext zur »Montage der Attraktionen« von 1923 positioniert Eisenstein den Film als ein Medium der Aggression und der Erschütterung, dessen Potential davon abhängt, wie sehr es ihm gelingt, den Zuschauer durch Konfrontation mit Bildern in Aufruhr zu versetzen.⁶ Stromschläge, wie sie beim Kurzschluss als Unfall entstehen, sind für Eisenstein angestrebtes Ziel der Filmkunst. Geht es bei der Attraktionsmontage zunächst also darum, den Widerstand zwischen Darstellung und Publikum zu durchbrechen und so gleichsam die Zuschauer mit der Vorführung kurzzuschließen, verlagert Eisenstein dieses Prinzip des Kurzschlusses alsbald auch in die filmische Darstellung selbst hinein. So fasst Eisenstein in seinem Text »Jenseits der Einstellung« die Montage selbst als bewusst herbeigeführten, schockartigen Zusammenstoß:

»Was kennzeichnet die Montage und folglich auch ihren Embryo, die Einstellung? Ein Zusammenprall. Der Konflikt zweier nebeneinanderstehender Abschnitte. Konflikt. Zusammenprall.«⁷

Und es ist diese Betonung des Konfliktpotentials des Films, ob welchem es denn auch zum

6 Vgl. Sergej M. Eisenstein: »Montage der Attraktionen« [1923] in: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 9–14.

7 Sergej M. Eisenstein: »Jenseits der Einstellung« [1929] in: Ebd., S. 58–74, hier: S. 66.

Konflikt und Zusammenstoß zwischen Eisenstein und Wsewolod Pudowkin kommt:

»Als Zögling der Kuleschowschen Schule verteidigte er [Pudowkin] eifrig den Montagebegriff als *Kopplung* von Abschnitten. Zu einer Kette. »Ziegelsteine«. Ziegelsteine, die in Reihen einen Gedanken *darlegen*. Ich hielt ihm meinen Standpunkt über die Montage als *Zusammenprall* entgegen. Ein Punkt, an dem durch Zusammenprall zweier Gegebenheiten ein Gedanke entsteht.«⁸

Wenn Pudowkin von Kopplung spricht, so geht er freilich davon aus, dass diese Kopplungen einen zwischengeschalteten Widerstand beinhalten. Genau so, wie auch in der von ihm gebrauchten Metapher der aneinandergereihten Ziegelsteine stillschweigend der sie verbindende Mörtel mitgedacht werden muss, ohne den eine so gebaute Mauer ja unweigerlich zusammenbrechen müsste. Eisenstein hingegen will die Ziegelsteine nicht länger sauber aneinanderkleben, sondern vielmehr aufeinander hauen, in der Hoffnung, dabei Gedankenfunken schlagen zu können. Auch Eisenstein macht Bildkopplungen, aber eben im Gegensatz zu Pudowkin ohne zwischengeschalteten Widerstand, damit es bei der Bildverbindung zur Explosion kommen möge. Es ist diese Sprengkraft der Montage, verstanden als eine instabile, explosive Verbindung, durch welche die Homogenität der Einstellung aufgebrochen und das Medium Film über sich selbst hinaus katapultiert werden soll: in ein »Jenseits der Einstellung«. Dabei ist es durchaus berechtigt, wenn man sich bei dem Titel von Eisensteins Aufsatz unweigerlich an jenen Text Sigmund Freuds erinnert fühlt, den dieser mit »Jenseits des Lustprinzips« überschrieben hat.⁹ Die Entsprechungen beschränken sich denn auch nicht bloß auf

den Titel. In seinem 1920 erstmals veröffentlichten Aufsatz beschreibt Freud das psychische Trauma als Schock, welcher das Bewusstsein anfällt und dessen Schutzbarrieren durchbricht:

»Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir traumatische.«¹⁰

Dabei fällt einem beim Lesen seines Textes auf, wie Freud psychische Prozesse als eigentlich elektrotechnische Abläufe beschreibt: Die Psyche ist ein »Apparat«, welcher Erregungen als »zufließende Energie« verarbeiten muss. Selbst der Begriff des »Widerstands« (den Freud in früheren Schriften noch in ganz allgemeinem Sinn gebraucht) wird hier in seiner spezifischen Bedeutung für die Elektrotechnik verwendet, als Schutzmechanismus, der die aufs Bewusstsein einströmende Erregungsenergie regulieren soll.¹¹ Und auch der Reizschutz ist nichts anderes als ein solcher Widerstand, der verhindern soll, dass der psychische Apparat durchbrennt, »durch Kurzschluss sozusagen« – wie es bei Freud selber heißt.¹²

Wie eng diese Beschreibung Freuds des Traumas als psychische Energieüberflutung mit Eisensteins Attacke auf Zuschauer zusammenhängt, ist bereits Walter Benjamin aufgefallen, als er in seinen Schriften zu Baudelaire wie auch in seinem Kunstwerk-Aufsatz das bei Freud entlehnte Konzept der psychischen Reizüberflutung auf die »Choc-Wirkungen« des russischen Montage-Kinos übertrug.¹³

8 Ebd., S. 67.

9 Sigmund Freud: »Jenseits des Lustprinzips« [1920] in: *Gesammelte Werke*. Bd. XIII, Frankfurt a.M.: Fischer 1940, S. 1–69.

10 Ebd., S. 29.

11 Vgl. ebd., S. 26.

12 Vgl. ebd., S. 41.

13 Vgl. Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Charles Baudelaire*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 101–149, insbesondere S. 108–128 und ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 7–44, insbesondere S. 36–41.

Die explosiven, weil widerstandslosen Kurzschlüsse des Films und die traumatischen Reizschutz-Durchbrüche der Psyche entsprechen sich jedoch nicht bloß. Sie kommentieren und erweitern einander vielmehr. So denkt der kurzgeschlossene Film sozusagen Freuds Überlegungen zum Trauma entscheidend weiter. Es geht also nicht darum, den Film zur schiereren Illustration psychoanalytischer Terminologie zu degradieren, sondern vielmehr darum zu zeigen, wie der Film selber in Form seiner Kurzschlüsse avancierte Theorie betreibt. So nämlich, wenn der Film aufzeigt, dass

bruch im Verlauf des Films, als Wunde oder Loch (was das lateinische *Trauma* ja bedeutet) wahrgenommen wird. Es handelt sich um jenen Testfilm, den angehende Attentäter in Alan J. Pakulas Verschwörungsthiller *The Parallax View* (1974) bei ihrer Rekrutierung vorgeführt bekommen. Nachdem es dem Protagonisten des Films, dem Investigativ-Journalisten Joe Frady, gelungen ist, ins Zentrum der Parallax Corporation vorzudringen, einer Geheimorganisation für politische Attentate, sehen wir ihn in einem einsamen Sessel Platz nehmen und einen viereinhalbminütigen Kurzfilm schau-

6



Abb. 2

das Trauma sich nicht positiv besetzen lässt, sondern im Kurzschluss selbst besteht. Oder anders gesagt: Trauma zeigt sich nicht in Form bestimmter Bilder, sondern besteht vielmehr in der instabilen Verbindung dieser Bilder selbst. Diesen Prozess der Destabilisierung macht der kurzgeschlossene Film gleichsam bewusst wahrnehm- und damit studierbar.

Als Beispiel dafür soll ein Kurzfilm dienen, der schon als Ganzes wie eine destabilisierende Unterbrechung funktioniert, dadurch nämlich, dass er innerhalb eines Spielfilms auftaucht und damit bereits an sich als Zäsur und Ein-

en. Und wir mit ihm. Es ist dies ein Moment des Kurzschlusses bereits deswegen, weil wir Kinoszahler diesen Kurzfilm nicht mehr diegetisch gerahmt sehen, sondern dieser Film im Film plötzlich auf die Ebene der Extradiegeese vorrückt: Wir sehen nicht mehr dem Protagonisten zu, wie er in einem Saal sitzt und sich einen Kurzfilm anschaut. Wir sehen vielmehr den Kurzfilm so, als habe sich unsere Kinoleinwand selbst in den Screen der Parallax Corporation verwandelt und als seien wir selber deren Versuchspersonen. Wo die diegetische Rahmung als Widerstand und Reizschutz fungierte, sind

wir nun plötzlich direkt den Bildern des gezeigten Kurzfilms ausgeliefert. Ganz wie in Eisensteins Idee eines Kinos der Attraktionen, sollen wir Zuschauer direkt an das angeschlossen werden, was wir vorher noch auf diegetische und damit sichere Distanz hatten bringen wollen.¹⁴ Und auch der nun beginnende Kurzfilm führt uns nur Kurzschlüsse vor: In einer Form maximaler Reduktion montiert der Parallax-Film (der denn auch nicht von Pakula selbst, sondern von dem – heute leider in Vergessenheit geratenen – Designer Don Record kreiert wurde) nicht bewegte Einstellungen, sondern starre

Zwischen die mit sanfter Musik unterlegten Bilder sind immer wieder Zwischentitel auf schwarzem Grund gesetzt, mit Stichworten wie »Love«, »Mother«, »Father«, »Me«, »Home«, »Country«, »God«, »Enemy«, »Happiness«. Der Parallax-Test scheint denn auch zunächst so etwas wie ein Inventar amerikanischer Ideologie zu sein. Bilder eines Baseball-Spiels und von frischen Apfelkuchen treffen auf Aufnahmen von Weizenfeldern, Thanksgiving-Dinnern im Kreis der Familie und dem Portrait George Washingtons beim Überqueren des Delaware-Flusses. [Abb. 2] Doch je länger der Film dauert,



7

Abb. 3

Einzelbilder aneinander – vergleichbar etwa so berühmten Foto-Filmen wie *House: After Five Years* (1955) von Charles und Ray Eames oder Chris Markers *La jetée* (1962).

umso schneller werden die immer wieder gleichen Bilder hintereinander geschaltet und umso undurchschaubarer wird die Logik ihrer Verknüpfung. Bilder nackter Körper werden mit den Aufnahmen des Weißen Hauses kombiniert und mit Aufmärschen des Ku-Klux-Klans, mit Bürgerrechtsdemonstrationen, dem Gesicht eines alten Farmers, dem Portrait des Kennedy-Attentäters Lee Harvey Oswald, Präsidentenköpfen, Comic-Helden, Uncle Sam, Hitler, Nixon, Mama, Gräberfeld. [Abb. 3]

Dabei ist zentral, dass der Parallax-Test nicht einfach eine ideologisch nachvollziehbare

14 Dieser Kurzschluss büßt freilich viel von seiner Wucht ein, wenn *The Parallax View* außerhalb der Kinosituation betrachtet wird. Zeichnet sich das Kino-Dispositiv ja durch den Zwang aus, »eine andere Wirklichkeit für eine beschränkte Dauer anders wahrnehmen zu müssen« (Gass), korreliert der Parallax-Test mit der Kinosituation per se. Im post-kinematographischen Zeitalter ist indes genau dieses Dispositiv nicht mehr gegeben. Vgl. dazu Lars Henrik Gass: *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg: Fundus 2012, insbesondere S. 13–38.

Umwertung amerikanischer Vorstellungen be-
treibt, etwa indem »Enemy« statt mit dem Bild
Hitlers nun mit jenem Kennedys assoziiert wer-
den soll. Was den Parallax-Kurzfilm vielmehr
so verstörend macht (und mithin das genaue
Gegenteil von jener »pleasant experience« als
die ihn die Stimme des Vorführers zu Beginn
ankündigt) ist nicht, dass er das gemeinhin
positiv Wahrgenommene mit dem Negativen
vertauscht, sondern dass er die Möglichkeit der
Bewertung an sich zerstört. So wie sich auf der
Tonspur gesummte Neil-Diamond-Harmonien
mit Marsch- und Pastoralmusik zu einem ganz
und gar widersprüchlichen Soundtrack ver-
binden, schaffen auch die Bildkombinationen
keinen nachvollziehbaren Sinn mehr, sondern
lassen diesen vielmehr erodieren. Me – Home –
Mother – Happiness – das alles bedeutet nichts
mehr.

Der Kurzschluss der Bilder hat ihren Sinn ex-
plodieren lassen. Jacques Lacan beschreibt in
seinem Seminar von 1955 den psychotischen
Zusammenbruch als Zustand, in dem die Ver-
täuung (Lacan spricht von »points-de-caption«)
von Signifikanten und Signifikaten, von Be-
zeichnung und Bezeichnetem, nicht mehr ge-
geben ist. Wie zwei Stoffbahnen, die nirgends
miteinander vernäht sind, rutschen Signifikate
und Signifikanten aneinander vorbei, so dass
nichts mehr irgendwas und zugleich alles alles
bedeuten kann.¹⁵

Der Parallax-Test unternimmt nichts anderes,
als ebenfalls alle Vertäuungen zu lösen, sie kur-
zerhand durchbrennen zu lassen, indem er alle
Bilder miteinander kurzschließt. Damit macht
dieser Kurzschlussfilm das eigentliche Wesen
des Traumas anschaulich: nicht länger als klar
zu identifizierendes Ereignis, dem sich konkrete
Bedeutung zuschreiben ließe, sondern vielmehr
als Ausfall der Bedeutungsproduktion selbst.
Wenn der Parallax-Test mit seinen Bildern etwa
von Martin Luther King, John F. Kennedy oder

von dessen Mörder Lee Harvey Oswald auf Er-
eignisse anspielt, die man gemeinhin als trau-
matische versteht, dann nur um eben dieses
verbreitete Verständnis von Trauma sogleich
als bloße Vereinfachung zu demontieren. Das
Trauma ist weniger die Ermordung Kennedys,
traumatisch ist vielmehr der Zusammenbruch
eines ganzen Bedeutungssystems, der sich in
diesem Attentat artikuliert hat. Das wird auch
durch die bis heute nicht abbrechende Flut
von mitunter absurden Aufklärungsversuchen
des Kennedy-Attentats bestätigt: Was diese
Verschwörungstheorien eigentlich wiederher-
zustellen versuchen, ist die Möglichkeit von
Bedeutung an sich, ganz ähnlich wie auch die
Wahnvorstellung in der Psychose als Symptom
und damit als Versuch zu verstehen ist, das als
Ausfall jeglichen Sinns erfahrene Trauma zu
überwinden, indem man sich sein eigenes, für
Außenstehende absurd anmutende, Bedeu-
tungssystem schafft. Der Wahn, mag er noch so
bizarrr erscheinen, ist eigentlich ein Versuch des
Subjekts, wieder Halt zu finden: »Alles führt sie
doch auf die feste Stütze zurück, die sie am Zei-
chen haben: und hätten sie's auch nur mit dem
Symptom zu tun, in welchem aus dem Zeichen
ein dicker Knoten wird.«¹⁶ Das Trauma hingegen
ist der Moment, wo dieser Knoten zerrissen
wird und wo die Zeichen ihre Bedeutsamkeit
verlieren. Und das ist es, was im Parallax-Test-
film ausgetestet wird.

Für einen Moment in diesem Zustand der In-
stabilität und der Auflösung zu verharren, sich
dem traumatischen Zusammenbruch von Sinn
auszusetzen und dadurch erst aufs Neue wie-
der zu verstehen, wie Bedeutungsproduktion
überhaupt erst funktioniert, das würde ich
dann auch über dieses Beispiel hinaus als das
überragende Potential des Kurzschlussfilms
bezeichnen, als das, was ihn buchstäblich so
explosiv macht. Und auch dort wo dieser durch

15 Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar, Buch III: Die Psycho-
sen*, Weinheim: Quadriga 1997.

16 Jacques Lacan: »Vorwort zur deutschen Ausgabe
meiner ausgewählten Schriften«, in: *Schriften II*, Weinheim:
Quadriga 1991, S. 7–14, hier: S. 10.

Kurzschluss herbeigeführte Zusammenbruch nicht so aggressiv vorgeführt wird, wie in *The Parallax View*, ist die Verunsicherung gleichwohl nicht zu unterschätzen. Auch ein so sanfter, ja betörender Kurzfilm wie Bruce Baillies Klassiker *All My Life* (1966) betreibt Kurzschluss, auch wenn wir diesen nur als subtiles Prickeln wahrnehmen. Gleichwohl erweist sich die Verbindung zwischen Bildspur (ein knapp dreiminütiger Schwenk von rechts nach links einen verwitterten Zaun im kalifornischen Sommerlicht entlang) und Tonspur (Ella Fitzgerald singt, begleitet von Teddy Wilson, *All My Life* in einer

spricht. Statt einer lauten Explosion erleben wir den Kurzschluss bei Bruce Baillie als langsamen Zusammenbruch, als »gentle collapsing«, wie es in einem Song der Talking Heads heißt. Der Effekt aber ist derselbe. Die Heterotopie des kurzgeschlossenen Films entlässt uns als Verunsicherte, welche die sonst festgefahrenen Codes der Filmsprache haben zerbrechen sehen. Es ist, als müsste man nach den Explosionen des Kurzfilms jedes Mal wieder von Grund auf lernen, Filme zu schauen. Und das ist es wohl auch, warum wir diese Explosionen immer aufs Neue erleben wollen.



9
Abb. 4

ihrer ersten Aufnahmen) als fragile, als zusammenbrechende. [Abb. 4] So sehr wir auch dazu tendieren, Bild und Ton zu verbinden – die unregelmäßigen Latten des Zauns mit dem Klimpern des Klaviers und der Anblick der roten Rosen genau mit den Songzeilen »My wonderful one / I've begun / Living all my life« zusammenfallen –, die Kopplung bleibt instabil, gerade weil Bild und Ton ohne vermittelnden Widerstand kurzgeschlossen werden. So wie auf jenem Verbotsschild, das an jener Hütte in Casper, Kalifornien, hing, in der Baillie den Fitzgerald-Song hörte, und auf dem stand »You are required to leave these premises by twelve o'clock tomorrow!«¹⁷, so kann jedes Sich-Einrichten in diesem Film nur temporär sein. Was wir über knapp drei Minuten erleben, ist das zwar sanfte, dabei aber nicht minder radikale Aufdröseln jener Vertäungen des Sinns, von denen Lacan

Zu fragen bleibt einzig, wie viel von dieser Explosivität erhalten bleibt, wenn wir Filme immer seltener unter Kino-Bedingungen anschauen. Ob nicht die Umstellung von der spezifischen Wahrnehmungsform des Kinos mit ihrem Zwang des Sehens hin zu den benutzerfreundlichen Interfaces auf unseren digitalen Endgeräten, auf denen ein Film nur noch als Window unter anderen auftaucht, das sich jederzeit auf- oder wegklicken lässt,¹⁸ eigentlich nichts anderes tut als Widerstand und Reizschutz wieder neu zu installieren? Die Vermeidung von Explosionen und die Entschärfung kurzgeschlossener Filme erfolgt bequem per Knopfdruck. Die Zukunft des kurzgeschlossenen Films aber wird davon abhängen, wie sehr es uns gelingt, bequeme Vermeidung zu vermeiden.

17 Vgl. Scott MacDonald: *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley: University of California Press 1992, S. 121.

18 Zu diesem Prozess siehe Gass: *Film und Kunst nach dem Kino*, a.a.O.



sort of short of ...

hans w. koch

12

kurz

**1823: ludwig van beethoven,
bagatellen op. 119**

1823 schickt der verleger carl friedrich peters die (auf seine ausdrückliche nachfrage nach unveröffentlichtem) eingesandten »kleinigkeiten« (gemeint sind die bagatellen op. 119, 1–6) an den komponisten zurück mit den worten: *»daß ich mich nicht der Gefahr aussetzen mag in den Verdacht zu gerathen, daß ich einen Unterschleif gemacht und Ihren Nahmen jenen Kleinigkeiten fälschlich vorgesetzt habe, denn daß dieses Werkchen von dem berühmten Beethoven sey, werden wenige glauben«.*

merke: kleine werke zieren sich eben nicht für große komponisten, ein vorurteil, das im verlauf des 19. jahrhunderts fleißig ausgebaut wurde. (vgl. richard wagners text »eine pilgerfahrt zu beethoven«). es gibt zwar von beethoven eine menge kleinerer werke (zumeist tänze), deren standardisierte faktur eine quasi anonyme autorschaft suggeriert, die aufregenden formulierungen der bagatellen gehören mit sicherheit nicht dazu.

kürzer

**1911: anton webern, bagatellen für
streichquartett op. 9**

1911 komponiert anton webern seine bagatellen für streichquartett (op. 9), *»lauter kurze Stücke, die zwei Minuten dauern; vielleicht das Kürzeste, das es in der Musik bisher gegeben hat. Ich habe dabei das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende. ... Ich habe in meinem Skizzenbuch die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen. – Warum? – Weil ich mich überzeugt hatte: der Ton war schon da. – Es klingt grotesk, unbegreiflich, und es war unerhört schwer. – Das Gehör hat absolut richtig entschieden, daß der Mensch, der die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen hat, kein Narr war.«*

arnold schönberg, sein kompositionslehrer, schrieb dazu im vorwort der partitur: *»Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen.*

am kürzesten?

1962: john cage 0' 00"

solo to be performed in any way by anyone
for yoko ono and toshi ichiyanagi

Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt. Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, daß sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt.»

nach spätromantischer hypertrophie und extension zeichnet sich hier eine implosion des gesamtkunstwerks ab, vielleicht nur noch übertriffen von erik saties in derselben zeit entstandenen kalligraphischen musik/text-notaten, deren anlage (satie verbietet ausdrücklich, die texte zu rezitieren) die trennung zwischen interpret und zuhörer torpediert und eine aufführung eigentlich zur privatsache des aufführenden macht.

die partitur besteht aus folgenden sätzen:
In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.

- *With any interruptions. Fulfilling in whole or part an obligation to others.*
- *No two performances to be of the same action, nor may that action be the performance of a 'musical' composition.*
- *No attention to be given to the situation (electronic, musical, theatrical). The first performance was the writing of the manuscript (first margination only).*

trotz der zeitangabe im titel des stücks (hinter der in klammern vermerkt ist: 4' 33" No. 2), ist seine dauer ebenso unbestimmt wie der inhalt, für den nur ein rahmen angegeben wird. wenn man es zuwege bringen (und aushalten) könnte, sein leben in einer situation maximaler verstärkung und im disziplinierten erfüllen von ver-

pflichtungen anderen gegenüber zuzubringen, wäre eine trennung von kunst und leben aufgehoben, so, wie sich die partitur der zuordnung zu einer kunstgattung entzieht.

vielleicht lässt sich die »implodierte« dauernangabe, der nullpunkt, von dem alle möglichen dauern und handlungen entspringen, auch aus der perspektive von jorge luis borges kurzgeschichte »el aleph« verstehen, jenem kleinen punkt, in dem das gesamte universum aufscheint und von allen richtungen zugleich betrachtet werden kann.

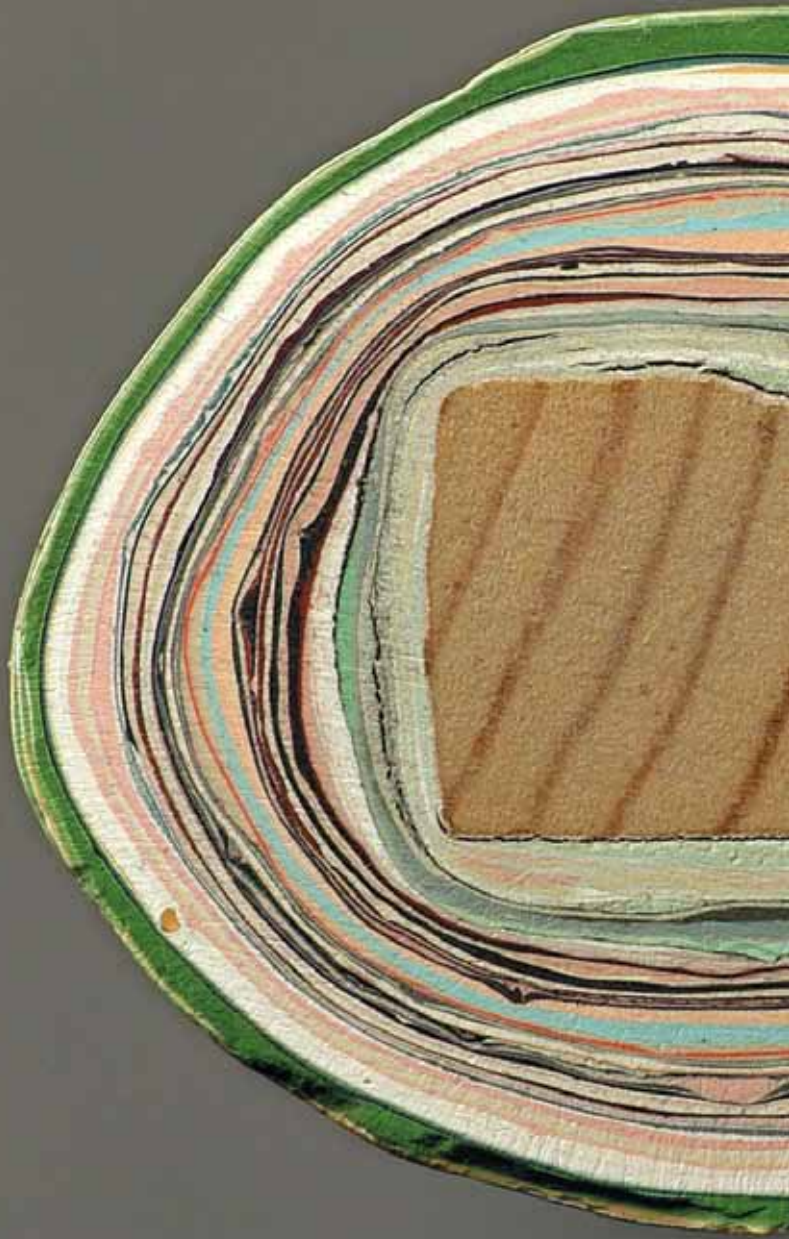
ein weiterer aspekt des werkes: die dekkorrelation zwischen dem umfang der partitur und der dauer ihrer realisation. für die musik der 1960er-jahre ist das nichts ungewöhnliches (ein anderes beispiel wäre la monte youngs »composition #7« von 1960, die aus der auf einem blatt in notenlinien dargestellten quinte h-#1 mit haltebögen, versehen mit dem zusatz »to be held for a long time« besteht), markiert

das ende einer parabel, an deren anfang die erfindung des wiederholungszeichens steht: zwei durchgezogene linien mit oder ohne doppelpunkten (||: :||), zwischen denen seit der renaissance die notierte zeit kreist. aus zivilen gründen versteht sich dabei, dass wiederholung in der regel *einmal* wiederholen bedeutet, außer es ist anders angegeben, wie z.b. im fall von erik saties »vexations« (1893), wo die gleichen drei notenzeilen 840 mal wiederholt werden sollen.

seine apotheose findet dieses einfache zeichen übrigens zu beginn der 1830er-jahre in einer harmlosen komposition von chopin: »dal segno senza fine« steht am ende der kurzen und schlichten mazurka op. 7/5, die auf diese weise jeden pianisten, der sich ihr nähert, der gefahr des todes durch erschöpfung aussetzt. nach vier einleitungstakten sitzt er in der falle zwischen wiederholungszeichen, aus der er nur durch grobe verletzung der spielanweisung

wieder entkommen kann. der loop war schon immer eine gefährliche angelegenheit ... gründe der konzertveranstaltungsökonomie mögen dafür verantwortlich sein, dass die von webern in den 1910er-jahren verfolgte linie, immer kürzer für immer größere besetzungen zu schreiben (seine fünf orchesterstücke op. 5 von 1913 dauern zusammen nicht einmal ganze fünf minuten), kaum weitergeführt wurde: derartige stücke sind in herkömmlichen konzertprogrammen schwer unterzubringen. also liegt hier noch ungehobenes potential, möglichst viele musiker in möglichst kurzer zeit zu beschäftigen. eine andere form der ökonomie wiederum zeigt sich im bereich generative musik, wo das projekt »sc140« versucht, innerhalb der beschränkung auf die zeichnlänge eines tweets möglichst variantenreiche musik in der audio-programmiersprache supercollider zu erzeugen. auch hier gilt wieder, dass aus der länge der

notation keine rückschlüsse auf die länge der realisation gezogen werden können – solange elektrischer strom vorhanden ist. (die form des tweets hat auch ihre eigene literatur hervorgebracht, wie z.b. die twitter-gedichte brian bilstons belegen.) aus der ökonomie der verknappung schließlich entspringt ein weiterer vektor, der bisher noch gar nicht angeklungen ist: wenn klang und musik wirklich so kostbar sind, wie allenthalben behauptet, warum dann so verschwenderisch damit umgehen? ist nicht musik dabei, sich im eigenrauschen ihrer ubiquität zu zersetzen und aufzulösen? im leben ist manchmal weniger mehr, in der kunst fast immer.





„Kafka geht ins Kino“

Dietrich Leder

18

Eines der berühmtesten Zeugnisse der Kinorezeption erwähnt in wenigen Zeilen gleich drei Filme. Es stammt von Franz Kafka, der am 20. November 1913 in sein Tagebuch schreibt: »Im Kino gewesen. Geweint. ›Lolotte‹. Der gute Pfarrer. Das kleine Fahrrad. Die Versöhnung der Eltern. Maßlose Unterhaltung. Vorher trauriger Film ›Das Unglück im Dock‹, nachher lustiger ›Endlich allein‹. Bin ganz leer und sinnlos, die vorüberfahrende Elektrische hat mehr lebendigen Sinn.« Dank der Studie von Hanns Zischler *Kafka geht ins Kino* weiß man, dass der damalige Versicherungsangestellte Franz Kafka zum Zeitpunkt der Notiz ein begeisterter Kinogänger war. Kurze Zeit später scheint er daran das Interesse verloren zu haben; es finden sich jedenfalls später kaum noch Hinweise auf Filme in seinen Tagebüchern. Das hat einen Grund darin, dass er im Jahr 1914 als Schriftsteller äußerst produktiv ist. Es kann aber auch daran liegen, dass sich das Kino genau in dieser Zeit strukturell veränderte, und dass Kafka deshalb das Interesse an ihm verlor.

Was Kafka in der Tagebuchnotiz erfasst, ist die in dieser Zeit übliche Folge aus mehreren Filmen: Er sah den »traurigen«, da dramatischen Film aus Dänemark mit dem (richtigen) Titel *Die*

Katastrophe im Dock, dessen Höhepunkt neben dem veristisch inszenierten Unfall auf der Werft laut Aussage des Programmheftes eine »kraß-realistische« Szene in einem »Irrenhaus« ist. Den »lustigen« Film *Endlich allein* mit dem Humoristen-Duo Gebrüder Herrnfeld. Und den tragikomischen Film *Es gibt keine Kinder mehr*, in dem Suzanne Privat die Hauptrolle spielt, die zuvor als Figur der Lolotte im Film *Das Kind von Paris* bekannt geworden war. Das gesamte Programm dauerte drei Stunden, ohne dass die Preise des Kinos erhöht worden seien, wie es stolz in der Zeitung hieß.

1913 ähnelt das Programm der Kinos nicht nur in Kafkas Heimatstadt Prag, sondern auch in Berlin, München oder Köln noch dem des Varietés, das ja auch durch Nummern gegliedert ist, und nicht dem des Theaters, das jeweils ein Stück in anderthalb und mehr Stunden präsentiert. Kafka reizte – nimmt man die Tagebücher zum Maßstab – das Kino als Ort »maßloser Unterhaltung«, dessen Bilder bei ihm Weinen und Lachen provozierten und die ihm stellenweise so lange nachgingen, dass er sie übergenuau erinnerte und beschrieb. Es ging ihm also um besondere filmische Augenblicke und nicht um große erzählerische Bögen oder dramatische Wendungen.

Die Filme, die Kafka in der Notiz festhält, bestehen allerdings schon aus mehreren Akten. Die Zeit, in der die Nummernrevue aus meist einaktigen Filmen zusammengesetzt ist, wie sie etwa D.W. Griffith in den USA bis 1915 in großer Zahl produzierte, ist fast vorbei. Wenige Jahre später verschwindet auch die Nummernrevue. An ihre Stelle tritt ein Programm, das sich auf einen jetzt mindestens anderthalb Stunden Spielfilm konzentriert, dem anderes wie beispielsweise die Wochenschau nur beigelegt wird. Für Deutschland normiert Reichspropagandaminister Goebbels 1933 diese Art der Programmierung: Der Kinoabend kennt nur noch die Abfolge aus Kulturfilm, Wochenschau und abendfüllendem Spielfilm. Double-Features aus einem teuren A- und einem meist billig produzierten B-Film, wie es die USA noch bis in die 1960er-Jahre kannte, gibt es seitdem in Deutschland nicht mehr. Eine Folge: Kurze Filmformen sind so nur noch Beiprogramm, das mit dem Aufkommen der Schachtelkinos und der Vervielfachung der Vorführzeiten in den 1970er-Jahren verschwindet.

Das Fernsehen wiederum kannte noch bis Ende der 1960er-Jahre Sendeplätze, die für kurze Filmformen vorgesehen waren. Das »Kleine Fernsehspiel« im ZDF, das sich seit vielen Jahren der Pflege des Filmnachwuchses verschreibt, war mit Start des Mainzer Senders 1963 zunächst das, was der Name besagt: Ein Sendeplatz für filmische Erzählungen bis zu 30 Minuten im Vorabendprogramm. Insgesamt waren damals die fiktionalen Filme anders als die journalistischen Angebote zeitlich nicht normiert. Schaut man sich die wichtigsten abendfüllenden Fernsehfilme der 1960er- und 1970er-Jahre an, ist man verblüfft, dass sie von 70 Minuten bis 120 Minuten lang sein konnten. Ihre Dauer wurde nicht von der Programmstruktur bestimmt, sondern von der inneren Logik dessen, was zu erzählen und zu zeigen ist. Die journalistischen Formate mussten sich schon damals auf 45 Minuten begrenzen, was – nach

einem Bonmot von Alexander Kluge – dem Prinzip der Schulstunde folgt.

Heute sind auch die fiktionalen Fernsehfilme zeitlich normiert. Sie erstrecken sich – egal was wie erzählt wird – auf eine Länge von maximal 90 Minuten. Das ist die Folge des Taktes, der dem gesamten Fernsehprogramm in den 1990er-Jahren aufgeherrschet worden ist und der zu identischen Anfangszeiten über die Strecke der Sieben-Tage-Woche geführt hat. Ausnahmen sind in diesem starren Schema rar. Alles, was dem Takt von 30, 45 und 90 Minuten nicht entspricht, wird entweder auf die Normlänge gekürzt oder wie Kino- und Autorentokumentarfilme an den Rand des Programms gedrängt.

Diese Normierung hat mit künstlerischem Ausdruck nichts zu tun. Das zeigt ein Vergleich mit der Literatur. Hier gab es durchaus zwar Phasen, in denen Texte auf Längen fixiert wurden. So sollten Kriminalromane in den 1970er-Jahren in manchen Verlagen nicht länger als 180 Seiten stark sein. Romane von Ross Thomas wurden deshalb mitunter um mehr als 100 Seiten gekürzt, wie man den klugen Nachworten ihrer vollständigen Neuausgaben von Jochen Stremmel im Alexander Verlag Berlin entnehmen kann. In der Summe kennt die Literatur aber bis heute eine große Liberalität im Umgang mit den Längen, selbst wenn diese von der jeweiligen Öffentlichkeitsform und ihrem Markt mitbestimmt werden. Dass das Volksmärchen beispielsweise eine Länge von vier oder fünf Seiten kaum überschreitet, hat etwas damit zu tun, dass es vor der Verschriftlichung – etwa im 19. Jahrhundert durch die Brüder Grimm – mündlich tradiert wurde; längere Erzählungen konnten nicht in diesem Maße erinnert und damit weitergegeben werden. Auch die dem Märchen verwandten Fabeln und Parabeln umfassen aus demselben Grund nicht mehr Seiten. Und die neuen *urban legends*, wie sie für Deutschland Rolf Wilhelm Brednich gesammelt hat, sind noch kürzer. Sie ähneln strukturell dem längeren

Witz, zu dessen Erzählkunst es gehört, ihn in einem Gespräch unter mehreren unfallfrei zu Ende erzählen zu können.

Kürze zeichnet auch den Aphorismus aus, wie er durch Friedrich Nietzsche, Karl Kraus, Theodor W. Adorno oder Stanisław Jerzy Lec zur eigenständigen literarischen Gattung entwickelt wurde. Walter Benjamin wiederum hat den Aphorismus zu Denk- und Gedächtnisbildern erweitert, in denen er beispielsweise seine *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* rekonstruierte. Deren narrative Momente wollen sich nicht zu jener eindeutigen Sinnstiftung fügen, wie sie den Novellen eines Heinrich von Kleist, den Kurzgeschichten eines Heinrich Böll oder den *short stories* eines Scott Fitzgerald in den USA eigen ist. Diese verdanken ihre Existenz den literarischen Zeitschriften, später auch den Tages- und Wochenzeitungen, die ihre Leser mit wohlabgepacktem Stoff unterhalten wollten. Aber die *short story* muss nicht klassisch linear erzählt sein, das haben Alice Munro oder Thomas Pynchon bewiesen; auch Kafka hat viele kurze Erzählungen verfasst, die über jähe Perspektivwechsel, ungewöhnliches Personal und parabelhafte Wendungen verfügen.

Nicht zu vergessen die dokumentarischen Formen wie die Reportage, die Carolin Emcke oder Gabrielle Goettle für Tageszeitungen und Wochenmagazine schreiben und die später auch in Buchform erscheinen und die Autoren wie Navid Kermani oder Arnon Grünberg neben ihrer Belletristik pflegen. Selbst ein Autor wie David Foster Wallace, der durch seine ausschweifenden Romane bekannt wurde, hat essayistisch grundierte Erkundungen der Wirklichkeit in knapper Form verfasst, wie etwa über seine Erlebnisse bei einem Lobster-Festival in Maine.

Dass in der Kunsthochschule für Medien Köln (KHM) der erzählende Film in der Regel von kurzer oder mittlerer Länge ist, hat nicht nur

Produktions- oder Rezeptionsgründe, wie sie etwa besonders für den Animations- oder den nichtnarrativen Film gelten. Der kurze erzählende Film dient auch nicht allein – wie ihm oft unterstellt wird – der Vorbereitung auf den klassischen abendfüllenden Kino- oder Fernsehfilm. Wäre er das, bliebe er wie jede andere Pflichtübung blass oder epigonal. Nein, als künstlerische Form ernst genommen und so auch in der Lehre der KHM vermittelt, knüpft er an die Vielzahl der Ausdrucksmöglichkeit der kürzeren Formen der Literatur an.

Um einige Beispiele zu nennen: *Ein einfacher Auftrag*, für den Raymond Boy 1997 als erster KHM-Student den Oscar für den besten ausländischen Studentenfilm erhielt, erzählt nach einem Drehbuch von Oliver Pautsch nichts anderes als ein modernes Märchen, das für die Fee, die einem Bauarbeiter drei Wünsche erfüllen will, dummerweise schiefläuft. *Auf der Strecke* von Reto Caffi, der zwölf Jahre später denselben Preis erhielt, ist die klassische kurze Erzählung, die ein moralisches Vergehen dramatisch zuspitzt. Auf jede Dramatisierung verzichtet Lola Randl in *Nachmittagsprogramm*; hier wird stattdessen der öde Alltag eines jungen Mädchens in der Provinz in starke Bilder gefasst. *Anfang Juni* von Kerstin Neuwirth ist hingegen ein Gedächtnisbild, das einen besonderen Moment im Leben eines kleinen Kindes in sich zeitlich überlappende Ansichten einer Gartenlandschaft fasst. In *Der Storyteller* von Milan Kappen und Michael Binz versucht ein Mann (Piet Fuchs) in vier unterschiedlichen Situationen zufälligen Passanten die Geschichte eines (relativ bekannten) Spielfilms zu erzählen, was jedes Mal desaströs scheitert – ein wunderbar erzählter Witz, dessen Pointe von der Schwierigkeit des Erzählens handelt.

Eine dokumentarische Miniatur wie *Wir sind Dir treu* von Michael Koch erfasst nicht nur die Situation, die sie beobachtet (hier die Fans

des FC Basel in einem entscheidenden Fußballspiel gegen den verhassten Konkurrenten aus Zürich), sondern hält darüber hinaus fest, wie die Zuschauer in den Choreographien der Fan-Gruppen zu einer – auch bedrohlich wirkenden – Masse formiert werden. Ähnlich komplex ist die auf den ersten Blick einfache Beobachtung eines Mannes im Film *Anoptalmus* von Katharina Pethke, der ein Auge aus Glas herstellt; hier weitet sich die Darstellung einer handwerklichen Arbeit zu einer Reflexion des (An-)Sehens bis in die letzte fast schockähnliche Einstellung hinein.

Es ließen sich viele weitere Beispiele aufzählen, die in ihrer erzählerischen und formalen Vielfalt ein Problem verbindet: Wie finden sie ihren Weg in die Öffentlichkeit? Der kurze erzählerische Film ist auf die Festivals angewiesen, die es in zunehmender Zahl gibt. Gelegentlich gelingt es, mehrere Kurzfilme zu einem Paket zu schnüren und dann durch ausgewählte Kinos zu schicken. Hier hat vor allem die Kurzfilmagentur in Hamburg verdienstvolle Arbeit geleistet. Dennoch findet der kurze Film im Kino wie im Fernsehen weiterhin nur selten statt. Dankenswerterweise zeigt Arte in seinem Magazin »Kurzschluss« jede Woche Kurzfilme aller Art – verbunden mit Gesprächen und Reflexionen. Und der WDR strahlt immerhin einmal im Jahr Kurzfilme aus der KHM aus. So sind schließlich auch alle oben genannten KHM-Filme irgendwann im Fernsehen gelaufen. Ein Glück, das nicht vielen anderen Produktionen zuteil wird.

Bleibt die Internetdistribution, für die sich kurze Filme überaus eignen. Über Internetportale wie Vimeo, aber auch YouTube kann man die Filme als Streaming leicht einer Öffentlichkeit zugänglich machen. Allerdings müssen dafür alle Rechte des jeweiligen Films weltweit geklärt (und gegebenenfalls finanziert) sein, während umgekehrt – anders als bei der Distribution durch Fernsehanstalten – keine pekuni-

ären Rückflüsse zu erwarten sind. Gleichzeitig bedarf es schon geschickter Strategien, damit mehr als nur Freunde oder Zufallsbesucher die Filme sehen. Die KHM selbst hat einige Jahre unter dem Titel »Filmkunst kino« alle zwei Monate einen Kurzfilm veröffentlicht, der jeweils aktuelle Bezüge zu Themen, aber auch zu neuen Arbeiten der jeweiligen Regisseurinnen und Regisseure aufweist, während der jeweils abgelaufene Film über das Archiv der Bibliothek aufrufbar bleibt. Ein Mittel der Selbsthilfe.



*We loved the ocean, we wanted to be close to the ocean.
And we looked for a very long time for a home in the south shore area.
And this house was definitely the largest and most beautiful house we were interested
in at the time.*



*Sean kept on saying he couldn't deal with it anymore, he needed to leave.
So I did agree to put the house on the market.
And every time the realtor would call to bring people over to the house,
to see our home, I would make up reasons why they couldn't come.
So I made it really difficult to sell it.
For them to see the house.*



He left at night because he couldn't stand it.

He left his bedroom, went into the kitchen and the noise came down here.

Then he went into the basement.

And he called me and said:

"It's in the basement now."

And, then they looked at us confused.

They were calling us liars.

Another part of the story is a lot of people in town will think you're crazy.



*I don't know if I remember it right.
But . . . — "Wait a minute Chelsea, I cannot talk here."
Can you erase me if I say something wrong?*



Sarah and I have these conversations.

*When I was driving her to gym class, she said to me:
“How much would it cost to have hard wood floors put in our house?
How much would it cost to have the house done over?”*

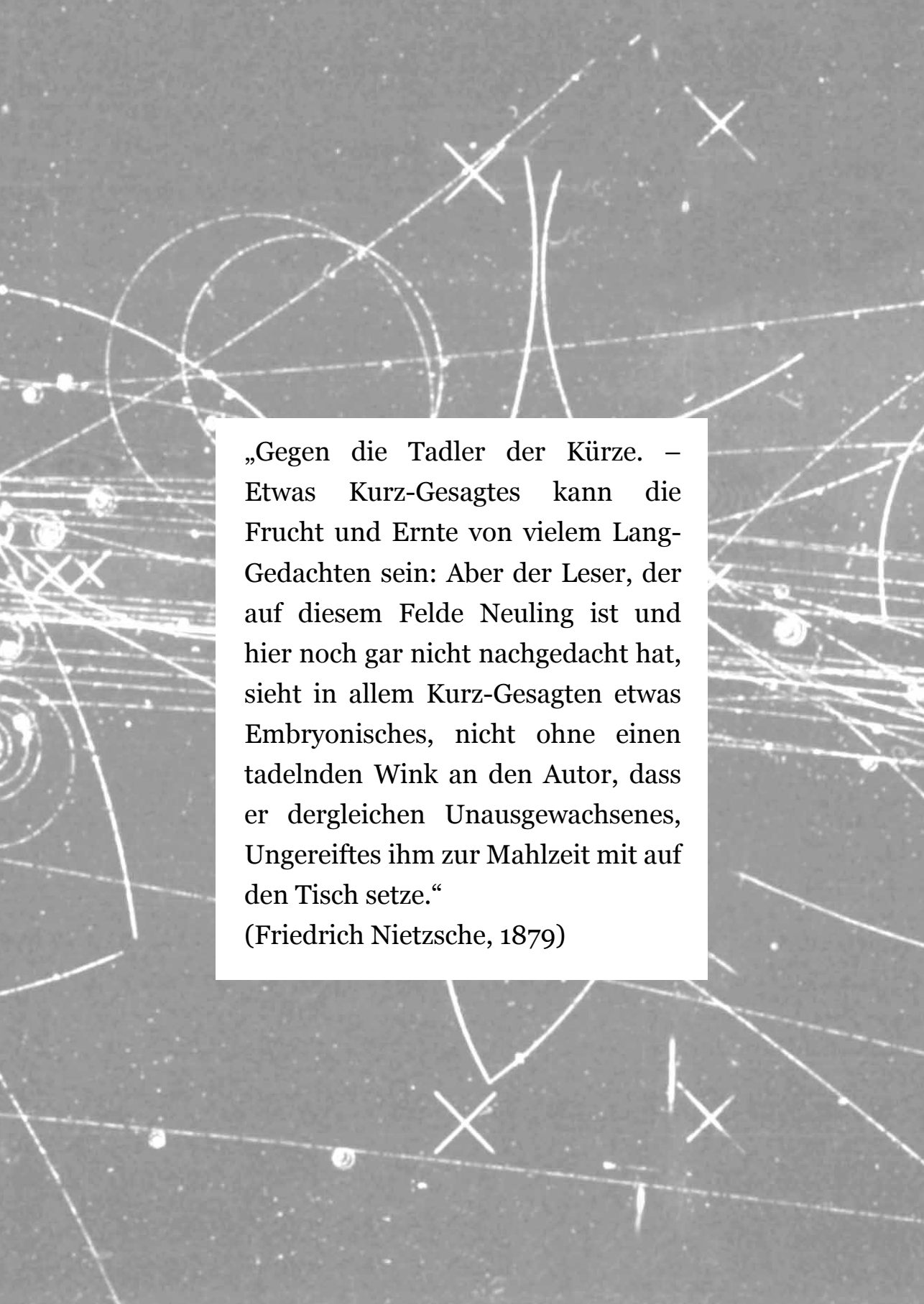


So my sister Chelsea told me to go get a bundle of sage and burn it, and I should go around, from room to room, to get the evil spirit out of my house. Then I mentioned that to Nancy, my neighbour's wife, and she said to me: 'If the next thing happens, let me know.'

Then nothing more happened for a while. I guess maybe for a week, and I asked her: 'Did anybody die in your house or in my house?' She said: 'No.'

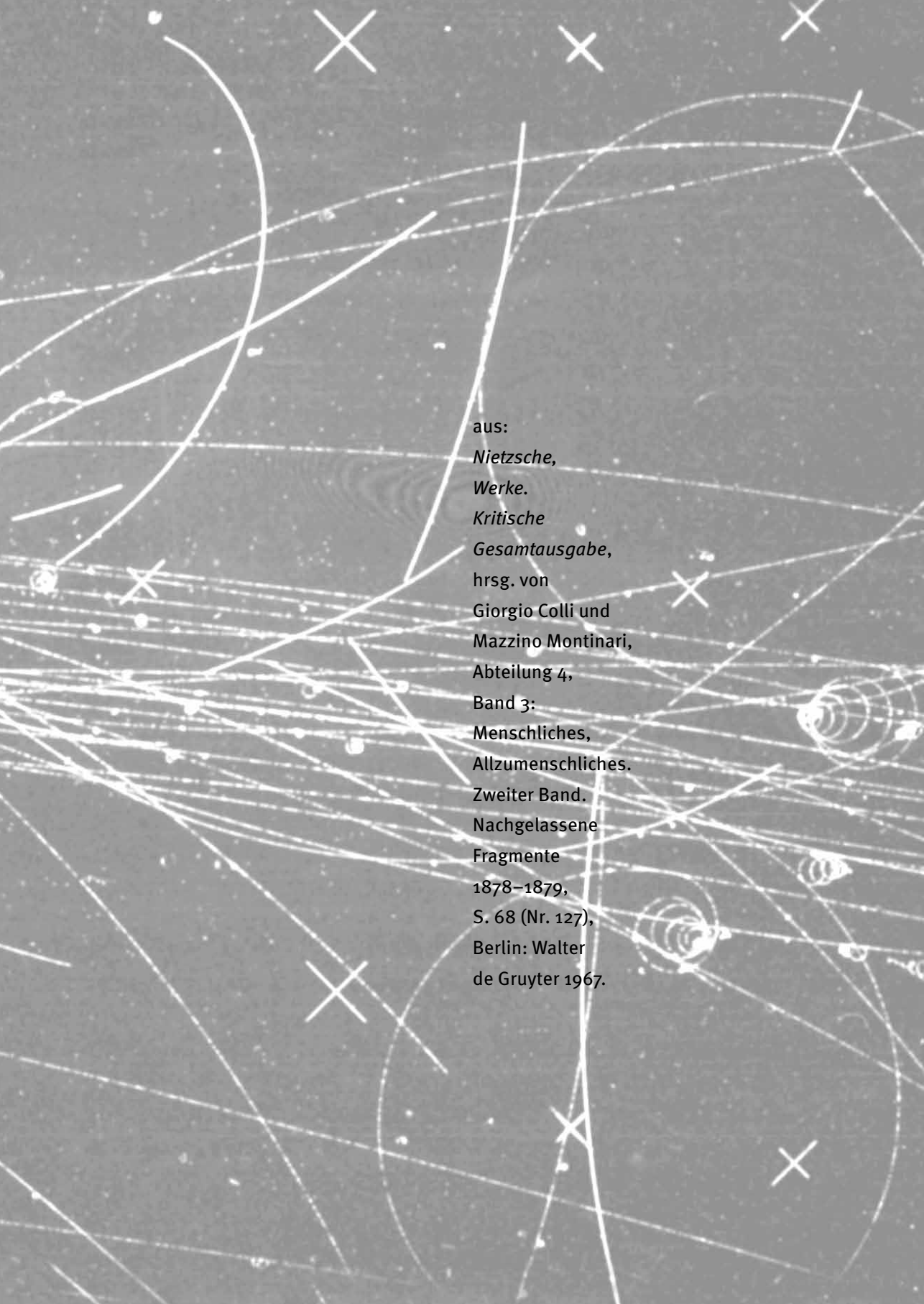
And then I mentioned that to Matthew, the man next door I used to be friends with.

Zitate und Filmstills aus: Ocean Hill Drive, 2016, von Miriam Gossing und Lina Sieckmann, 16mm, 20 Min., Farbe, Ton, gedreht in Massachusetts, USA.



„Gegen die Tadler der Kürze. – Etwas Kurz-Gesagtes kann die Frucht und Ernte von vielem Lang-Gedachten sein: Aber der Leser, der auf diesem Felde Neuling ist und hier noch gar nicht nachgedacht hat, sieht in allem Kurz-Gesagten etwas Embryonisches, nicht ohne einen tadelnden Wink an den Autor, dass er dergleichen Unausgewachsenes, Ungereiftes ihm zur Mahlzeit mit auf den Tisch setze.“

(Friedrich Nietzsche, 1879)



aus:
Nietzsche,
Werke.
Kritische
Gesamtausgabe,
hrsg. von
Giorgio Colli und
Mazzino Montinari,
Abteilung 4,
Band 3:
Menschliches,
Allzumenschliches.
Zweiter Band.
Nachgelassene
Fragmente
1878–1879,
S. 68 (Nr. 127),
Berlin: Walter
de Gruyter 1967.

Impressum

Herausgeber:
Hans Ulrich Reck,
Rektor der Kunsthochschule für Medien Köln

Redaktion:
Heike Ander, Daniel Burkhardt, Konstantin Butz,
Andreas Henrich, Heidrun Hertell, Matthias Müller,
Hans Ulrich Reck (V.i.S.d.P.)

Gestaltung: Andreas Henrich
Druck: druckhaus köthen, Köthen

Auflage: 2.500
ISSN:2199-9406

30

Abbildungsnachweis:
S. 4 Still aus: Christoph Girardet/Matthias Müller,
„Manual“, 2002, 10 Min.
S. 6/7 Stills aus: Alan J. Pakula, „The Parallax View“,
Paramount Pictures, 1974, 102 Min.
S. 9 Stills aus: Bruce Baillie, „All My Life“, 1966,
3 Min.
S. 11 Stills aus: Stefan Ramírez Pérez, „As Much as
Anyone“, 2016, 17 Min.
S. 16/17 Still aus: John Smith, „Dad’s Stick“, 2012,
5 Min.
S. 22–27 Stills aus: Miriam Gossing/Lina Sieckmann,
Ocean Hill Drive, 2016, 20 Min.

© 2016 Kunsthochschule für Medien Köln

Wenn nicht anders angegeben, liegt das Copyright
aller Texte und Abbildungen bei den jeweiligen
Autorinnen/Autoren und Künstlerinnen/Künstlern.
Alle Rechte vorbehalten.

Das Journal der KHM erscheint unregelmäßig.
Es liegt unentgeltlich in ausgewählten
Kulturinstitutionen, Kunsthochschulen und
Universitäten aus.

Es kann außerdem gegen 1.45 EUR Porto in
Briefmarken bestellt werden unter:

Verlag der Kunsthochschule für Medien Köln
Peter-Welter-Platz 2
50676 Köln
verlag@khm.de
<http://verlag.khm.de>
<http://www.khm.de>

Bereits erschienen:

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 6
flüchten und flehen

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 5
grenzen und gespinste

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 4
affären und affekte

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 3
what subject can we sensibly discuss?

Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 2
fabeln und fehler

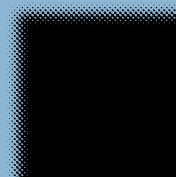
Journal der Kunsthochschule für Medien Köln N° 1
elend und euphorie

Download unter:
http://www.khm.de/editionen_khmjournal

31

Umschlagrückseite:

Der Rattenfänger, Walzer
Metall-Lochplatte der Amorette 1890,
Durchmesser 225 mm,
Laufzeit für eine Umdrehung
je nach Drehgeschwindigkeit ca. 40 Sek.



Kunsthochschule
für Medien Köln
Academy of
Media Arts Cologne

