

Kunsthalle Wien

#Foil Booklet

Kidnappers

Foil



Museumsquartier

GARETH LONG

KIDNAPPERS FOIL

14/11 2014 – 18/1 2015

www.kunsthallewien.at

Vorwort zur Ausstellung *Kidnappers Foil*

Nicolaus Schafhausen

Die Kunsthalle Wien freut sich, die erste Solo-Ausstellung des kanadischen Künstlers Gareth Long in Österreich zu präsentieren: *Kidnappers Foil*. Als erster Curator-in-residence der Kunsthalle Wien wurde Long 2013 nach Wien eingeladen. Obwohl er hauptsächlich als Künstler bekannt ist (insbesondere in Nordamerika, wo er seit vielen Jahren regelmäßig ausstellt), ist Longs Titel „Kurator“ in mehrfacher Hinsicht angemessen. Seine vielfältigen Arbeiten in den Medien Video, Skulptur und Zeichnung sowie zahlreiche auf Diskussionen und Text basierende Projekte und Publikationen bewegen sich häufig in einem Bereich der – wie er es nennt – „Undurchsichtigkeit“, in dem Unterscheidungen wie „Künstler/Kurator“ und „Autor/Mitarbeiter“ untersucht, ignoriert oder produktiv in Frage gestellt werden.

Kidnappers Foil ist diesbezüglich keine Ausnahme. Als Ergebnis seines Aufenthalts in Wien konzentriert sich die Ausstellung auf kuratorische Handlungen wie Archivierung, Auswahl, Redaktion und Kontextualisierung. Sie stellt zudem das klassische Verständnis von Originalität infrage. Die Installation umfasst die außergewöhnliche Zusammenstellung von 15 Versionen desselben Films, *The Kidnappers Foil*, des wenig bekannten amerikanischen Filmemachers Melton Barker. Die Filme stammen aus fünf Jahrzehnten seit 1930 und wurden in amerikanischen Kleinstädten gedreht, mit ortsansässigen Kindern als Schauspielern. Die Filme wurden in einmaligen öffentlichen Vorführungen in örtlichen Kinos gezeigt, deren Publikum hauptsächlich aus den Schauspielern selbst, deren Familien und Freunden bestand. Es wurden etwa 300 Versionen erstellt, jedoch sind seither fast alle Filme verloren gegangen. Long hat erstmalig die noch erhaltenen Exemplare gesammelt und präsentiert sie in einer speziellen vierteiligen, synchronen Installation, die die endlosen Wiederholungen und Variationen in Barkers erstaunlichem und fast fanatischen Projekt auf die Spitze treiben.

Long hat sich in zahlreichen seiner Arbeiten viele Jahre hinweg mit dem Aspekt der Wiederholung beschäftigt. Sein Interesse galt dabei der Repetition als Thema an sich, wie auch als Methode künstlerischer Tätigkeit. Sein fortlaufendes Projekt *Bouvard and Pécuchet's Invented Desk for Copying* (2007 bis heute) beispielsweise ist eine Serie von Tischen für zwei Personen, die auf dem letzten Roman Gustave Flauberts beruht. In Zusammenarbeit mit verschiedenen Manufakturen

und Designern hat der Künstler bis heute 18 Versionen dieses Werks gefertigt. Abgesehen von der Wiederholung des Grundkonzepts zweier gegenüberliegender Ausbuchtungen für Sitzplätze unterschieden sich die Tische vor allem in Stil und Ausführung: vom einfachen Klapp Tisch bis zum eleganten Tisch aus Holz und Metall, inspiriert vom französischen Designer Jean Prouvé. Long aktiviert die Schreibtische, wenn er mit dem Künstler Derek Sullivan zusammenarbeitet, um Flauberts *Dictionary of Received Ideas* durch kopierte Bilder aus dem Internet zu illustrieren. Einen ähnlich zentralen Stellenwert nimmt das Kopieren in Longs früherer Arbeit *Don Quixote* (2006) ein. Dabei handelt es sich um eine Publikation, die aus einem Hörbuch von Cervantes *Don Quixote* generiert wurde, das eine Spracherkennungssoftware verarbeitet hat. Nachdem die Software gelernt hatte, die Stimme des Erzählers des Hörbuchs zu erkennen, wurde die Aufnahme dem Computer vorgespielt und der resultierende Text formatiert, sodass er wieder als Buch veröffentlicht werden konnte. Longs Version des Buches ist weit entfernt von einer perfekten Kopie des Originals. Missverständene Worte und Fehler, die während des Transfers von Buch zu Buch auftraten, wurden beibehalten. Das Resultat ist ein kompromittiertes Objekt zwischen Differenz und Wiederholung.

In ihrem präzisen Essay für diese Publikation widmet sich Erika Balsom diesem Thema tiefgehender: „Wie Barker vor ihm, ist Long ganz im Reich der Wiederholung zuhause, stellt die Wiederholung jedoch in den Dienst der Herstellung von Differenz: das Kunstwerk *Kidnappers Foil* besitzt eine sehr andere Bedeutung als Barkers gleichnamige Filme, eine Bedeutung, die durch den Akt der Zusammenstellung und der Neukontextualisierung erzeugt wird. Indem sie gemeinsam in einem Kontext gezeigt werden, der historisch, institutionell und geografisch von ihrem ursprünglich intendierten abweicht, bieten diese Filme nicht mehr das Vergnügen des Wiedererkennens, das sie ihrem ersten Publikum einst geschenkt hatten. Long wirft vielmehr einen verschobenen Blick auf diese seltsame Episode der Filmgeschichte und entdeckt in ihr sehr zeitgenössische Fragen serieller Wiederholung und amateurhafter Partizipation.“

Im Namen der Kunsthalle Wien möchte ich meinen aufrichtigen Dank an alle aussprechen, die an diesem wichtigen Projekt mitgearbeitet haben: Caroline Frick – Expertin für Melton Barker und *The Kidnappers Foil* – die, ebenso wie das Texas Archive of the Moving Image, der Kunsthalle Wien und Gareth Long großzügig Zugang zu den Filmen gewährt haben. Ohne ihre Unterstützung und ihren Enthusiasmus wäre die Ausstellung nicht möglich gewesen. Unser Dank gilt ebenfalls Erika Balsom für ihren aufschlussreichen Essay zu dem Projekt.

The Kidnappers Foil

Transkript

Children singing and playing
London Bridge

KIDNAPPER 1: Look, that's Betty Davis over there giving that party. Get her and her old man will pay big dough for her.

KIDNAPPER 2: Ok, let's wait around after the party and catch her.

KIDNAPPER 1: C'mon, let's hide.

GIRL 1: We sure enjoyed the show, Jean!

JEAN DAVIS: Thanks, see you later.

ALL GIRLS: Bye!

KIDNAPPER 1: Look out for Betty Davis, we gotta watch her.

KIDNAPPER 2: Ok, you grab her and I'll get the car started.

BETTY DAVIS: Help, Help!

JEAN DAVIS: Betty Davis, my little sister, has been kidnapped. Oh, what shall I do? Dad! Dad! Dad! Dad! Dad! Dad!

DAD: What's the matter Jean, what's wrong?

JEAN DAVIS: Betty's been kidnapped!

DAD: Kidnapped?!

JEAN DAVIS: Yes, she was standing right over there. A man came out and put her in the car and drove off. She was screaming for help.

DAD: What did they look like?

JEAN DAVIS: I don't know. I didn't see his face.

DAD: C'mon, let's call the police.

BOY 1: Look, there's a bunch of the gang.

BOY 2: What's up?

BOY 3: I don't know, let's go and see.

BOYS 1-3: Hi gang.

OTHER BOYS: Hi, boys! Sit down.

BUTCH: Listen to this gang, Betty Davis has been kidnapped.

BOY 1: Betty Davis, well I know her.

BOY 2: So do I. Well, what's it say, Butch?

BUTCH: It says she was kidnapped yesterday afternoon after her birthday party. And her father's offered a ten thousand dollar reward for any information leading to the capture of the kidnappers.

BOY 3: Ten thousand dollars? Gee whiz, that's a lot of dough.

BOY 4: Boy, I say it is.

BOY 5: What could we do with a thousand dollars?

BOY 1: What could we do with it? We could have a swell party with presents and everything.

BOY 2: I say we could.

BOY 3: I'll tell you what we'll do, gang. We'll find those kids and maybe will get the thousand bucks.

BOY 4: That's a swell idea.

YOUNG 1: May I go too?

BUTCH: Naw, you're too little you might get hurt. Come on, gang.

YOUNG 1: I'm big enough. I'll show them, I'll get my gang and get those kidnappers too!

YOUNG 1: We are going to look for the kidnappers that have Betty Davis.

YOUNG 2: But what if they get us too?

YOUNG 3: Oh, they won't hurt us, I'm not afraid.

YOUNG 4: Well, why don't we go look for them?

YOUNG 1: Let's look on the other side of town.

YOUNG 2: Come on, let's get going!

GIRL 1: Listen girls, have you heard the news?

GIRL 2: What is it?

GIRL 1: Betty Davis has been kidnapped.

ALL GIRLS: Kidnapped!?

GIRL 3: Gee, I sure would hate to be in her place.

GIRL 4: I wonder what they'll do to her.

GIRL 1: I don't know, but her dad's offering a ten thousand dollar reward.

GIRL 1: Here comes Butch and the gang. I wonder where they are going.

GIRL 2: Hi Butch, where you fellas going?

BUTCH: We're going after the kidnappers who took Betty Davis.

GIRL 1: Oh boy, can we go too?

BOY 1: Nah, you'd probably crumb everything.

GIRL 2: Oh, is that so?

BOY 2: Yeah, we don't want any sissies in this gang.

GIRL 3: How you gonna track them kidnappers anyway?

BOY 3: Yeah we'll show you about that if we find them.

GIRL 4: Well, if you did find them, all you'd do is run. And we can run as fast as you can.

BOY 4: Says you smarty.

GIRL 2: Oh come on, please let us go.

GIRL 3: That's what I say. We never have any fun.

BUTCH: Well, what do you say gang, should we let them go?

BOY 1: I guess so, if they stay out of the way.

BOY 2: Let's get going.

YOUNG 1: Gee, I'm tired and hungry. I could eat almost anything.

YOUNG 2: I bet Betty's hungry too.

YOUNG 3: I bet those kidnappers won't feed her a thing.

YOUNG 4: I wouldn't cry if they kidnapped me.

YOUNG 1: I bet you wouldn't.

YOUNG 2: I wish we could find Betty and get ten thousand dollars.

YOUNG 3: If I had a ten thousand dollars I'd buy a bicycle.

YOUNG 4: If I had ten thousand dollars I'd buy a thousand worms.

YOUNG 1: Get them, and you'll get the stomach aches too.

GIRL 1: What are you going to do with your part of the reward money if you get it?

GIRL 2: I'm going to take my part and go to college and learn my ABCs.

GIRL 3: I'm going to take my money that I get and buy me some new clothes.

GIRL 4: We better wait until we find the kidnappers before we start spending the reward money.

GIRL 2: We've been looking three days and we haven't found them yet.

GIRL 3: Let's not give up gang, we may find them.

BETTY DAVIS: Help!

KIDNAPPER 1: Stop your crying, nobody can hear you around here.

BETTY DAVIS: You just wait, they will get you for this.

GIRL 1: Listen gang. What was that?

GIRL 2: That sounded like someone screaming to me.

GIRL 3: It's coming from that old cabin over there.

GIRL 4: I bet that's her gang, c'mon lets go.

GIRL 2: I'm scared; I don't believe I'd want to go.

BOY 1: I thought you girls would be trouble if you came along.

BOY 2: Yeah, just a bunch of sissies.

BOY 3: Well, you're not so brave yourself smarty.

BUTCH: Well, there's nothing sissy about us, c'mon gang.

The kidnappers have fallen asleep. The gang of children sneaks in, removing Betty's bonds and restrain the kidnappers.

BUTCH: Go gang go!

JEAN DAVIS: It's Betty! It's Betty! It's Betty!

DAD: My Betty, safe at last.

DAD: Gang, the police just phoned and said that you captured the kidnappers and deserve the reward.

BETTY DAVIS: And to show my appreciation, I'm going to give a party for the entire gang tomorrow afternoon.

YOUNG 1: Ahh gee, we're too late they already found her.

YOUNG 2: We are late for everything.

YOUNG 3: We never have any luck.

YOUNG 4: Maybe we'll get some of that money.

YOUNG 2: Maybe we'll be invited to the party anyway.

YOUNG 1: Go up there and see.

DAD: Come on in gang, and get the money.

The End.

The
"LOCAL GANG"
in
"Kidnappers Foil"





The Kidnappers Foil Filme in der Ausstellung

Childress, Texas, c. 1936; Grand Island, Nebraska, 1938; San Marcos, Texas, 1943; Darlington, South Carolina, c. 1946; Childress, Texas, 1948; San Saba, Texas, 1948; Allentown, Pennsylvania, c. 1948; Reidsville, North Carolina, 1948; Bristol, Tennessee, 1949; Elizabethton, Tennessee, 1949; Shawnee, Oklahoma, 1940s; Memphis, Tennessee, 1949; Robinson, Illinois, c. 1950; Las Cruces, New Mexico, 1951; Pine Bluff Arizona, 1952

Wiederholungs- Performance: *Kidnappers Foil* (1936 – 1952/2014)

Erika Balsom

Von den späten 1930ern bis in die 1970er reiste Melton Barker durch die USA und drehte in einer Stadt nach der anderen stets den gleichen Film, für den er einheimische Kinder als Schauspieler engagierte. Die Handlung dieses Films mit dem Titel *The Kidnappers Foil*¹ ist einfach: ein Mädchen wird verschleppt, die Kinder schließen sich zusammen, um es zu finden, und alle feiern seine sichere Rückkehr mit einem Fest, das Gesangs- und Tanzdarbietungen umfasst. Jeweils kurz nach dem Dreh führte Barker den Film für die Bewohner des jeweiligen Ortes auf und bot ihnen die einmalige Gelegenheit, sich selbst auf der Leinwand als Teil einer fiktiven Welt zu erleben, wie fragmentarisch diese auch sein mochte. Für die Kinder, die erst zu Schauspielern und dann zu Zuschauern geworden waren, und ihre Eltern war *The Kidnappers Foil* ein Film wie kein anderer. Er hob die Trennung zwischen Schauspielern und Zuschauer auf und brachte den Unterschied zwischen der immateriellen Virtualität der Kinoleinwand und der lokalisierbaren Aktualität des Kleinstadtlebens zum Einsturz. Obschon Fiktion, lag die wahre Faszination des Films in dem dokumentarischen Wert, der in ihm schlummerte; dem Vergnügen des Wiedererkennens, das von der automatischen Registrierung der Spuren physischer Realität durch die Kamera erzeugt wird. Dieser Aspekt des bewegten Bildes wird allgemein geschätzt, aber selten wurde in professionellen Kinoproduktionen die Nähe zwischen Zeichen und Referent mit der gleichen Hartnäckigkeit ausgenutzt wie in *The Kidnappers Foil*. Während Hollywoodfilme nach einer universellen Form der Ansprache streben, die regionale Spezifika außer Acht lässt, hing Barkers finanzieller Erfolg von genau der gegenteiligen Geste ab – von der Produktion eines für das jeweilige Publikum maßgeschneiderten Films. In dieser Hinsicht findet seine Praxis eine ungewöhnliche Verwandtschaft in ortsspezifischen Werken des Experimentalkinos wie etwa Morgan Fishers *Screening Room* (1968) und William Rabans *2'45"* (1973-) – Filme, die ihren jeweiligen

Aufführungsort dokumentieren und aus diesem Grund jedes Mal, wenn sie gezeigt werden, erneut produziert werden müssen.

Alle diese Eigenschaften legen nahe, dass *The Kidnappers Foil* besonders nachdrücklich nach Einzigartigkeit strebt, aber diese Betonung wird von der Tatsache ausgeglichen, dass Barker hunderte Versionen des Films während seiner umherschweifenden Reisen produziert hat.² Es ist den unermüdlichen Anstrengungen der Archivarin und Historikerin Caroline Frick zu verdanken, die diese verstreuten und unbeachteten Filme zusammengebracht hat, dass wir *The Kidnappers Foil* heute dafür schätzen können, was es die ganze Zeit über gewesen ist: ein ungewöhnliches, serielles Werk. Zusammengenommen (wie sie es in ihrer eigenen Zeit nie waren) erscheinen Barkers bestehende Produktionen wie so viele Wiederholungen wie möglich einer wiederverwendbaren Vorlage. Wurde ein einziges Drehbuch jemals so häufig verfilmt wie dieses? Im Gegensatz zu Theatertexten tendieren Filmskripts dazu, nach einer, im besten Fall zwei Umsetzungen ihren Wert erschöpft zu haben. So unterschiedliche Regisseure wie Alfred Hitchcock und Michael Haneke haben Remakes ihrer eigenen Filme gedreht, aber niemand kommt Barkers endloser Wiederkehr zu seinem eher banalen Szenario nahe, das zweifelsohne seine finanzielle Zweckdienlichkeit erfüllte. *The Kidnappers Foil* inszeniert insofern auf einzigartige Weise die Spannung zwischen dem Singulären und dem Reproduzierbaren, die im Herzen des Kinos selbst verankert ist: Er spekuliert auf die Herstellung der indexikalischen Spur einer speziellen Zeit und eines speziellen Ortes, ist jedoch auch tief in der Ökonomie der Kopie verwurzelt, innerhalb derer die Wiederholung eine profunde Bindung an die Warenform besitzt. Barker verkehrt jedoch die Art und Weise, in der der Gegensatz von Original und Kopie im Kino üblicherweise ausgespielt wird. Meistens wird ein Skript nur einmal verfilmt, der fertige Film jedoch findet eine weitreichende Zirkulation durch die Herstellung zahlreicher Kopien. Hier hingegen ist es das Drehbuch, das Vielfältigkeit generiert, während der fertige Film an einen einzigen Ort, namentlich die Stätte seiner Herstellung, gebunden bleibt.

In der Re-Präsentation von fünfzehn von Barkers verbliebenen Filmen in Form einer Mehrfachprojektion und damit eines eigenen Kunstwerks erweitert Gareth Long diese Befragung des Reproduzierbaren und des Singulären und

1. Obschon der Vorspann von Melton Barkers Filmen Variationen des Titels zeigt, bezieht sich dieser Essay auf die Filme in ihrer Gesamtheit als *The Kidnappers Foil*. Long hat für seine Auseinandersetzung mit Barkers Arbeiten hingegen den Titel *Kidnappers Foil* gewählt.

2. Caroline Frick hat auf <http://www.meltonbarker.org/full-list/> eine Liste von fast 300 bekannten Versionen gesammelt.

fügt ihr eine weitere Komplexitätsschicht hinzu. Die Filminstallation erweitert die langjährige Beschäftigung des Künstlers mit Wiederholung, Amateurhaftigkeit und der Wieder-Erzählung von Narrativen, wie sie in seinen auf Flaubert bezogenen Werken *Bouvard and Pécuchet's Invented Desk for Copying* (2007 bis heute) und *The Illustrated Dictionary of Ideas* (2009 bis heute) zum Ausdruck kommt. Mit *Kidnappers Foil* verlässt Long jedoch die Literatur des 19. Jahrhunderts, um sich erstmals in die Geschichte des Kinos zu vertiefen, einer Institution mit einer ganz eigenen Beziehung zur Kopie. Wie Barker vor ihm, ist Long ganz im Reich der Wiederholung zuhause, stellt die Wiederholung jedoch in den Dienst der Herstellung von Differenz: das Kunstwerk *Kidnappers Foil* besitzt eine ganz andere Bedeutung als Barkers gleichnamige Filme, eine Bedeutung, die durch den Akt der Zusammenstellung und der Neukontextualisierung erzeugt wird. Indem sie gemeinsam in einem Kontext gezeigt werden, der historisch, institutionell und geografisch von ihrem ursprünglich intendierten abweicht, bieten diese Filme nicht mehr das Vergnügen des Wiedererkennens, das sie ihrem ersten Publikum einst geschenkt hatten. Long wirft vielmehr einen verschobenen Blick auf diese seltsame Episode der Filmgeschichte und entdeckt in ihr sehr zeitgenössische Fragen serieller Wiederholung und amateurhafter Partizipation.

Die Serialität nimmt eine zentrale Stellung innerhalb der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ein, vielleicht die prominenteste, weil die Parameter von Malerei und Skulptur in Bezug zur Automatisierung der industriellen Produktion überdacht wurden. Der Film besaß hingegen eine andere Beziehung zur Welt der Maschinen als diese älteren Medien: Während sie vor der Aufgabe standen, auf die technologische Veränderung zu antworten, war Film technologische Veränderung. Als solche war die Serialität kein historisch fremdes Attribut, mit dem der Film wie die Malerei und Skulptur hätte kämpfen müssen, sondern eher etwas, das die materielle Basis des Mediums prägte und an der Art und Weise, wie dieses als Massenkunst zirkulierte, maßgeblich beteiligt war. Die serielle Wiederholung war nicht nur eine offensichtliche ästhetische oder konzeptuelle Strategie, sondern figurierte in der Geschichte des Films vor allem als fundamentaler und impliziter Bestandteil der Produktion und Distribution. Das Nacheinander der Fotogramme auf dem Filmstreifen ist zum Beispiel eine Form serieller Entwicklung, da von winzigen Unterschieden bestimmte Wiederholungen im Film erst die Erzeugung einer Bewegungssillusion möglich machen. Mittlerweile ist die Filmkopie selbst ein serielles Objekt, massenproduziert für Massendistribution.

Das frühe Kino hat sich diese Eigenschaften des neuen Mediums intensiv zu Nutzen gemacht. Um die Jahrhundertmitte herum waren die

Vervielfältigung und die Re-Inszenierung populärer Filme zunehmend normale Praxis geworden, die der Gewinnmaximierung dienten. Spielfilme waren bis 1909 nicht durch Copyright geschützt, davor war die unautorisierte Vervielfältigung eine vorherrschende Geschäftspraxis. Zwischen 1895 und 1900 zirkulierten beispielsweise mindestens zehn verschiedene Versionen von *L'Arroseur arrosé* – einer kurzen Komödie, in der ein Gärtner von seinem eigenen Gartenschlauch nass gespritzt wird – in Europa und Nordamerika.³ Das vor-klassische Kino blühte angesichts einer promiskuitiven Kultur der Reproduktion, aber es war nur von kurzer Dauer. Recht schnell führten die Etablierung der Filmindustrie und der Erlass von Copyright-Beschränkungen zum Ende solcher Praktiken und bereiteten den Weg für die Wahrnehmung der Geschichte des Erzählkinos als einer Abfolge autonomer Texte, von denen jeder sich idealerweise von den anderen unterscheiden sollte, und deren Originalität per Gesetz geschützt war. Obschon die Wiederholung der mechanischen Reproduktion absolut zentral bleiben würde für die Fähigkeit des Films, als Industrie und Warenform zu funktionieren, wurden die Parameter für zulässiges Kopieren sehr eng ausgelegt.

Trotz dieser teilweisen Unterdrückung der Reproduzierbarkeit verschwand die Herstellung verschiedener Versionen aus kommerziellen Überlegungen heraus allerdings nie vollständig, sondern dauerte in einer Form, die Belange des intellektuellen Eigentums nicht beeinträchtigte, fort. Vor der russischen Revolution im Jahr 1917 wurden russische Filme in zwei Versionen gedreht: einer mit einem tragischen Ende für das heimische Publikum und einer mit einem glücklichen Ende für den Export. In der Frühphase des Tonfilms findet man verschiedensprachige Versionen wie etwa Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), der in Deutsch und Französisch produziert wurde mit der einzigen Konstante des Schauspielers Rudolf Klein-Rogge in der Rolle des stummen Mabuse. Die Filmindustrie Shanghais der frühen 1930er Jahre produzierte Tonfilme in Mandarin neben Stummfilmversionen für den nicht Mandarin sprechenden Teil Chinas. Hollywood liebt Remakes und Fortsetzungen. Der vielleicht größte Anteil am Überleben jener Art von Wiederholung, der das frühe Kino auszeichnete, liegt jedoch in den nur schwach versteckten Wiederholungen, die die Basis des kommerziellen Erfolgs des vorherrschenden Kinos bildet: den Gesetzen des Genres. Die gleichen Erzählungen werden mit leichten Variationen über und über wiederholt. Während das für die einen zu Langeweile führt, liegt für andere gerade im Erkennen der Dynamik dieser Wiederholungen der Reiz solcher Formen des Kinos. Einen Western zu sehen ist schön, aber zwanzig zu sehen ist erhaben.

The Kidnappers Foil nimmt in Bezug auf diese Geschichte eine einmalige Position ein. Indem sie den für das Genre-Kino zentralen Anspruch auf Neuigkeit umgehen und stattdessen exakt das gleiche Szenario wiederholen, könnte man von Barkers Filmen sagen, dass sie die enge Verbindung zwischen der Wiederholungsstruktur und der ökonomisch bestimmten industriellen Produktion großer Teile des Erzählkinos offen legen. Als Ausdruck des Systems industrieller Produktion ist die Serialität tiefgreifend an die Warenform gebunden und könnte als ein gewaltsames Erzwingen von Gleichheit verstanden werden, das Historizität und Authentizität auslöscht. Das hatte Theodor W. Adorno vermutlich im Sinn, als er argumentierte, im Herzen der Kulturindustrie läge die Wiederholung. Indem es sich aus ökonomischen Erwägungen zur Serialität hingezogen fühlt, passt Barkers Werk eindeutig zu dieser Behauptung. Wenn es jedoch als Installation betrachtet wird, inszeniert *The Kidnappers Foil* einen anderen Ansatz in Bezug auf die Wiederholung, einen, der seine Verbindung mit der Warenform anerkennt und gleichzeitig deren homogenisierende Mechanismen unterwandert. Hier bietet die Wiederholung Differenz statt Gleichheit an, insofern die Kopie in eine generative Stätte von Singularität verwandelt wird. Nebeneinander platziert, offenbaren die *The Kidnappers Foil* Filme das jeweilige Ausmaß an Unterschied zu dem nachfolgenden Werk, ihrer offensichtlichen Gemeinsamkeiten zum Trotz.

Barkers Werk bringt auch die teleologischen Narrative der Filmgeschichte durcheinander, da er gewissermaßen anachronistisch eine vor-klassische Ökonomie des Kopierens in eine Zeit einbringt, die solche offenkundigen Wiederholungen entweder vermied oder zumindest damit angefangen hatte, sie im Gewand der Originalität zu verstecken. Auch seine Produktionsweise erinnert an das frühe Kino: ein einsamer, reisender Schausteller, der weit weg von der vertikal integrierten Industrie agiert. In dieser Hinsicht ist das Ausmaß, in dem diese Filme in ihrer schematischen Erzählweise und ihrem Ansprachemodus das Repräsentationssystem des vor-klassischen Kinos in Erinnerung rufen, besonders auffällig. Trotz Gesten in Richtung erzählerischer Einbeziehung und einem auf Kontinuität bedachten Schnitt, ist *The Kidnappers Foil* auf Archetypen und eine frontale, exhibitionistische Performance angewiesen, die typisch ist für das, was Tom Gunning als das „Kino der Attraktionen“ bezeichnet hat und das

bis ungefähr 1907 vorherrschte.⁴ Barkers Erzählung ist schlicht ein leeres Rahmenwerk, das Raum schafft für die Präsentationsmacht des Auftritts der Kinder vor der Kamera. Man findet keine Innerlichkeit, kein voyeuristisches Vergnügen, keine Psychologisierung: nur ein Mädchen, das entführt wird, um die darauffolgenden Darbietungen zu ermöglichen.

Gunning hat bekanntermaßen darauf hingewiesen, dass das Kino der Attraktionen nie gestorben, sondern in den Untergrund abgewandert ist und in bestimmten Strömungen des Experimentalfilms überlebt hat als „Coney Island der Avantgarde“.⁵ Longs Re-Inszenierung von *The Kidnappers Foil* schlägt vor, dass das gleiche auch für die Ökonomie der Wiederholung gelten könnte, die das vor-klassische Kino geprägt hat: aus dem Mainstream herausgelöst, hat die Liebe zur Kopie in Barkers ungewöhnlicher Praxis Bestand, bevor sie in bestimmten Verästelungen des neueren Kunstfilms wieder auftaucht. Die Tradition des Experimentalfilms ist voll von einer umfassenden Beschäftigung mit der seriellen Wiederholung, die jedoch dazu tendiert, die Herstellung von Kopien innerhalb einer einzigen auktorialen Kraft zu verorten, einen Bogen um die Narration zu machen und Wiederholungen sequenziell zu strukturieren. Man könnte hier an Werke wie Andy Warhols *Kiss* (1963), Hollis Framptons *Zorns Lemma* (1970) oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, James Bennings meisterhafte Untersuchung der Natur in seriellen Werken mit langen Einstellungen wie *Ten Skies* (2004) und *Thirteen Lakes* (2004) denken. In neueren Filmproduktionen aus dem Kunstkontext findet sich jedoch eine Annäherung an die Kopie, die sehr viel stärker an Barker angelehnt ist und die die belasteten und umstrittenen Autorschaften des vor-klassischen Zeitalters in Erinnerung ruft. Seit den 1990er Jahren haben viele Künstler sich der Wiederverwendung existenten Filmmaterials zugewandt, oft aus erkennbaren Quellen des Erzählkinos, und der Re-Inszenierung bestehender Erzählfilme, oft unter der Mitwirkung von Amateuren.

In beiden Fällen findet man eine Zurückweisung der Autonomie des filmischen Textes zugunsten einer Anerkennung einer parasitären Abhängigkeit von einer Kette von Wiederholungen. Longs Beschäftigung mit *The Kidnappers Foil* verwebt beide Anliegen: Er engagiert sich für die Ausgrabung aus dem Filmarchiv in einer Weise, die mit dem

3. Für eine Untersuchung dieses Falles vgl. Jane Gaines, „Early Cinema’s Heyday of Copying: The Too Many Copies of *L’Arroseur arrose* (The Waterer Watered)“, in: *Cultural Studies* 20, nos. 2-3 (2006), S. 227-244.

4. Tom Gunning, „The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectators, and the Avant-Garde“, *Wide Angle* 6, no. 2 (1986), S. 63-70.

5. Ebd., S. 70.

enormen Anwachsen neuerer, auf gefundenem Filmmaterial basierender künstlerischer Praktiken in Einklang steht, und zwar indem er Materialien aufgreift, die Fragen nach Autorschaft, dem Remake und dem Amateur stellen.

Die Amateure, die an *The Kidnappers Foil* beteiligt sind, sind vorwiegend Kinder. Ein paar Erwachsene tauchen in den Rollen besorgter Eltern und durchtriebener Entführer auf (Barker trat selbst häufig als solcher auf), aber die überwältigende Mehrheit der Vorführzeit widmet sich Gruppenaufnahmen der „lokalen Bande“, die im Abspann als der kollektive Star des Films ausgezeichnet wird. Hier zeigt Barker ein weiteres Mal seine Verbindung zu dem vor-klassischen Kino, indem er ein Schlüsselgenre aus den ersten Jahren des Mediums weiterführt: den lokalen Film. Wie Vanessa Toulmin bemerkt hat, waren Kurzfilme, die besondere Ereignisse oder Orte in einer bestimmten Stadt oder Region dokumentierten, „eine der wichtigsten und kommerziell lukrativsten Arten des nicht-fiktionalen Films, der in den frühen 1900er Jahren produziert wurde.“⁶ Diese Filme bevorzugten häufig große Gruppen von Menschen und dokumentierten Ereignisse wie Kinderparaden oder Arbeiter, die das Firmengelände verlassen. Zweifelsohne hat die Einführung des 16mm Films im Jahr 1923 als Amateurformat die Notwendigkeit, professionelle Filmemacher mit der Produktion lokaler Filme zu beauftragen, reduziert, und das Genre ging nach und nach im Bereich des *Home Movie* auf. Aber während seiner Blütezeit waren solche Filme ein wichtiger Teil der kinematografischen Zurschaustellung und umfassten häufig jene Art Gruppenaufnahmen wie sie in *The Kidnappers Foil* zu sehen sind. Die Kinder aus Barkers Filmen sind keine undefinierten Zeugen wie in *Fahrraddiebe* (1948) oder *Deutschland im Jahre Null* (1948) – Werke, die das Paradigma für den Einsatz nicht professioneller Kinderdarsteller schufen, das sich in der Filmgeschichte mit Bressons *Mouchette* (1967) festigte und bis in die Gegenwart zu Panahis *Der Spiegel* (1997) oder Jean-Pierre und Luc Dardennes *Der Sohn* (2002) reicht. Es sind aber auch keine Kinderstars, wie sie in der Ära, als Barker damit anfang, seine Filme zu produzieren, populär waren: Jackie Cooper, Shirley Temple, Jane Withers. Obschon Barkers Würdigung der „lokalen Bande“ zweifellos eine Referenz an die enorm erfolgreiche Serie „Unsere Bande“, die von den Hal Roach Studios und Metro-Goldwyn-Mayer zwischen 1922 und 1944 produziert wurde, ist, erinnern die Kinder in *The Kidnappers Foil* vor allem an die anonyme Menge aus den frühesten Jahren des Kinos und rufen als solche das Augenmerk jener Ära für die Zufälligkeiten der physischen Realität, wie sie durch den Film sichtbar und reproduzierbar gemacht wird, in Erinnerung.

So sehr *The Kidnappers Foil* auf die vor-klassische Ära zurückblickt, so sehr findet er aber auch in unserer Gegenwart seinen Widerhall, was von der installativen Neukontextualisierung betont wird. Die Rolle des nicht professionellen Bildproduzenten in der digitalen Kultur ist in Longs Installation von großer Bedeutung. Als das Oxford English Dictionary das Wort „selfie“ 2013 zum Wort des Jahres erklärte, hatte das weniger damit zu tun, ein neues Genre zu benennen als vielmehr die spezielle Verbindung eines alten Genres mit einer neuen Form der Verbreitung. Die Herstellung von Selbstbildnissen ist natürlich eine Jahrhunderte alte Praxis, wenngleich eine, die sich übereinstimmend mit Veränderungen in der Technologie und der Vorstellung vom Individuum verändert hat. In gewisser Weise führt die Allgegenwärtigkeit des Selfies eine Rückkehr zu einem Gebrauchswert des Selbstporträts, wie sie mit der Malerei in Verbindung gebracht wird, herbei: Der Wunsch besteht weniger darin, sich abgebildet zu sehen (die Technologien des 20. Jahrhundert haben dies in ein eher banales Erlebnis verwandelt), sondern ein Bild seiner selbst für andere zu verbreiten. In der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts zum Beispiel war das Porträtieren an Macht und Nobilität gebunden und spielte eine wichtige Rolle dabei, den Dargestellten zu legitimieren: Es spiegelte nicht nur die etablierte Autorität und den Reichtum des jeweiligen Individuums wieder, sondern war daran beteiligt, diese durch den Akt der Verbreitung zu mehren. Natürlich war die Zirkulation der verschiedenen Versionen von *The Kidnappers Foil* begrenzt. Dennoch können diese Porträts so verstanden werden, dass sie den Beteiligten den Reiz anboten, nicht einfach ein Filmbild ihres Selbst zu erhalten, sondern ein Filmbild ihres Selbst, das für ein Publikum produziert wurde. Im Gegensatz zu den handgemachten Schnappschüssen der Fotografie beförderte die gigantische Größe der Kinoprojektion diese Bilder in das Reich des Kollektiven und Außergewöhnlichen. Überdies wurde das Vergnügen, sich überlebensgroß zu sehen, von der Erfahrung, selbst zum Teil einer vom eigentlichen Leben vollkommen verschiedenen Fiktion zu werden, quasi verdoppelt.

Trotz der Übereinstimmung mit zeitgenössischen Diskursen über das Selfie sind die *The Kidnappers Foil* Filme jedoch nicht irgendwelche Selbstporträts, sondern eher Bilder, die von einem Profi erstellt wurden, um damit Geld zu verdienen. In dieser Hinsicht ist ihr nächster archäologischer Vorläufer das Fotostudio, in dem man sich mit einem Kostüm verkleidet und für ein Porträt posiert. Wenn sie heute gezeigt werden, betonen die Filme die Notwendigkeit, einen längeren Blick auf die Rolle der Mitwirkung von Amateuren in der Filmproduktion zu werfen, die in den letzten Jahren selbstverständlich geworden scheint angesichts der

Demokratisierung der Produktionsmittel durch die gestiegene Verfügbarkeit entsprechender Software. In den Werken vieler Künstler/innen, die sich in den letzten zwanzig Jahren der Reinszenierung und dem Recycling von Produkten des Hollywoodkinos zugewandt haben, trifft man auf die implizite Annahme, dass die Mitwirkung von Amateuren zu großen Teilen Resultat des technischen Fortschritts der 1990er ist. *The Kidnappers Foil* macht im Gegensatz dazu das Ausmaß deutlich, zu dem die heutige, beispiellose wechselseitige Durchdringung von amateurhafter und professioneller Produktion eine Geschichte aufweist, auch wenn diese mehr als häufig übersehen worden ist. Als Widerlegung der fälschlichen romantischen Sicht auf die Partizipation, die einen großen Teil des künstlerischen Diskurses und der künstlerischen Praxis seit den 1990ern prägt, betont *The Kidnappers Foil* den vollkommen am Bedarf ausgerichteten Charakter solcher Partizipation von Amateuren. In einem einfachen *quid pro quo* bezahlten die involvierten Kinder Barker dafür, dass sie an dem Spektakel teilnehmen durften, manchmal für Schauspielstunden, zumindest jedoch für den Eintritt ins Kino. Ihre Arbeit war alles andere als umsonst, aber im Gegenzug konnten sie sich selbst auf der Leinwand sehen. Inmitten der ganzen zeitgenössischen Rhetorik darüber, wie partizipatorische Medien die Möglichkeit bieten, hegemoniale Machtstrukturen zu zerstören, betonen Barkers Filme die Tatsache, dass Partizipation dazu neigt, ihren Preis zu haben. Für die Kinder in *The Kidnappers Foil* war dieser Preis explizit monetär. Heute ist es wahrscheinlicher, dass er darin besteht, den Schutz unserer Privatsphäre aufzugeben und sich einverstanden zu erklären, als unbezahlter *content provider* zu dienen, um Zugang zu „kostenlosen“ Online-Angeboten zu erhalten.

The Kidnappers Foil erinnert uns auch daran, dass die Medienproduktion von Amateuren selten rein amateurhaft ist. Besonders heute sind Amateure regelmäßig zu einem gewissen Grad in professionelle Medienbereiche involviert. Der Fan, der Remix-Videos von populären Fernseh- und Filmformaten produziert, setzt sich an verschiedenen Punkten mit formalisierten Medienindustrien auseinander. Das Bildmaterial, das er benutzt, ist ein industrielles Produkt, während aller Wahrscheinlichkeit nach der verwendete Distributionskanal – YouTube beispielsweise – einem Großkonzert gehört. In einigen Fällen – das *Star Wars* Lizenzwesen ist in dieser Hinsicht besonders erwähnenswert – haben sich die Rechteinhaber die Aktivitäten der Amateure als Teil ihrer eigenen Promotionstrategie des 21. Jahrhunderts einverleibt. *The Kidnappers Foil* hat diese Situation bereits vor einigen Jahrzehnten vorweggenommen: Heutige Amateure haben

einen enormen Handlungsspielraum, um an der Bildproduktion teilzunehmen, geben dabei jedoch etwas davon auf, was es heißt, ein Amateur zu sein – vorausgesetzt, man versteht darunter, etwas aus Liebe oder Spaß zu tun, außerhalb der Reichweite der Industrie und frei von kommerzieller Ausbeutung. Im Gegensatz zum *Home Movie*, in dem der Amateur als Erfinder und Darsteller dient und der in einer distinkten Position der Andersheit angesichts formalisierter Medienindustrien verbleibt, teilt *The Kidnappers Foil* mit vielen digitalen Amateurproduktionen eine hybride Identität. In diesem Bereich wird die nicht professionelle Mitwirkung vom Medienapparat gekapert, alles unter dem Vorwand, das Individuum zu „ermächtigen“, während es in Wirklichkeit aus finanziellem Gewinnstreben heraus ausgebeutet wird.

Und dennoch muss anerkannt werden, dass die *The Kidnappers Foil* Filme sich letztlich nicht auf die am Profit ausgerichtete Motivation, die zu ihrer Herstellung geführt hat, reduzieren lassen. Barkers viele Versionen stellen nicht nur ein konzeptuell faszinierendes Experiment mit einem ortsspezifischen Kino und der seriellen Form dar, sondern liefern auch eine reiche Anzahl von Aufzeichnungen aus dem Kleinstadtleben des Amerikas der letzten Jahrhundertmitte. Indem er diese Filme in einem zeitgenössischen Kunstkontext verortet, lenkt Long die Aufmerksamkeit darauf, wie sie tief verwurzelte Binarismen von Reproduzierbarkeit und Singularität, Dokumentation und Fiktion, dem Amateur und dem Profi verkomplizieren. Auf das vor-klassische Kino zurückblickend, misstrauisch gegenüber der Avantgarde und der digitalen Blendung unserer Gegenwart voraus, verwandelt Long *The Kidnappers Foil* in ein endgültiges Artefakt – eines, das zeigt, wie produktiv es sein kann, wenn die „anderen Kinos“ des nicht-kommerziellen Films sich mit dem kreuzen, was Raymond Bellour das „andere Kino“ der zeitgenössischen Kunst genannt hat.

Erika Balsom ist Dozentin für Film Studies und Liberal Arts am King's College London. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kunst des bewegten Bildes und die Veränderung des Kinos durch die Digitalisierung. In ihrer Monographie *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* untersucht sie die Veränderung dessen, was wir „Kino“ nennen, anhand der Verwendung von Filmmaterial und Referenzen an die Filmgeschichte in der Kunst seit 1990.

Gareth Long (geb. 1979, Toronto) lebt und arbeitet in London. Er studierte an der University of Toronto Visual Studies und Classical Civilizations und schloss an der Yale University sein Studium ab. Sein Werk wurde bereits im MoMA PS1, New York; Museum of Contemporary Art Denver, Denver; The Power Plant, Toronto; Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal; Artists Space, New York; Spike Island, Bristol; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; und Witte de With, Rotterdam gezeigt.

Programm

Gespräch

Kidnappers Foil: Erika Balsom und Gareth Long
im Gespräch (auf Englisch)
Fr 14. November, 18 Uhr

Kuratorenführung

mit Gareth Long (auf Englisch)
Di 18. November, 17 Uhr

Sonntags(ent)führungen

Jeden Sonntag um 16 Uhr entführt Sie das
Vermittlungsteam der Kunsthalle Wien in die Welt
von Melton Barker und diskutiert das Prinzip der
„15 minutes of fame“ damals und heute.

Impressum

© 2014 Kunsthalle Wien GmbH

Direktor: Nicolaus Schafhausen

Kaufmännische Geschäftsführerin:

Ursula Hühnel-Benischek

Gareth Long. Kidnappers Foil

14/11 2014 – 18/1 2015

Ausstellung

Ausstellungsmanagement: Katharina Götschl

Bauleitung: Joahannes Diboky

Technik: Beni Ardolic, Frank Herberg, Mathias Kada,
Othmar Stangl

Externe Technik: Harald Adrian,
Hermann Amon (Audio, Video), Didi Hochhauser,
Alfred Lenz, Danilo Pacher

Marketing: Dalia Ahmed, Katharina Baumgartner,
Bernadette Vogl, Juliane Bischoff (Praktikantin)

Presse und Kommunikation:

Katharina Murschetz, Stefanie Obermeir,
Hannah Koceva (Praktikantin)

Kuratorin des Veranstaltungsprogrammes:

Vanessa Joan Müller

Vermittlung: Belinda Hak, Anna May,
Matthias Nothnagel (Praktikant)

Kunstvermittler/innen: Wolfgang Brunner,
Daniela Fasching, Maximiliano Kostal,
Ursula Leitgeb, Alexandra Matzner, Martin Pfitscher,
Michael Simku

Assistenz der Geschäftsführung:

Sigrid Mittersteiner

Buchhaltung: Mira Gasparevic, Doris Hauke

Besucherservice: Christina Zowack

Ausstellungsbooklet

Herausgeber: Kunsthalle Wien GmbH

Redaktion: Katharina Baumgartner, Bernadette Vogl

Übersetzung aus dem Englischen:

Vanessa Joan Müller

Art Direction: Boy Vereecken

Design: Antoine Begon

Druck: Rema Print

Information

Mehr Informationen zum Programm
finden Sie unter:

kunsthallewien.at

blog.kunsthallewien.at

facebook.com/KunsthalleWien

instagram.com/KunsthalleWien

twitter.com/KunsthalleWien

#Foil

Kunsthalle Wien GmbH

Museumsplatz 1 , 1070 Wien, Austria

www.kunsthallewien.at

+43 (0)1 5 21 89-0

WIEN
KULTUR 

DER STANDARD

FALTER

ORF


 snipcard®

 illy

+TON 