Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Artikel: Variationen über ein Thema : die filmischen Etüden von Christian Jankowski = Variations on a theme : the film etudes of Christian Jankowski

Autor: Glöde, Marc / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681279

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA

DIE FILMISCHEN ETÜDEN VON CHRISTIAN JANKOWSKI

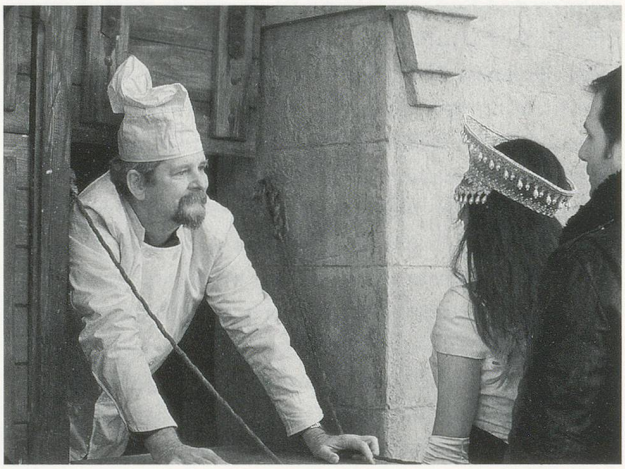
MARC GLÖDE

Betrachtet man die filmischen Arbeiten von Christian Jankowski, so kann man sich eines Schmunzelns in der Regel nicht erwehren. Seit seinen frühen Arbeiten durchzieht immer ein manchmal unterschwelliger, manchmal eher offensiver Humor die Werke des Künstlers. In seinem frühen Video DIE JAGD (1992) bewaffnet er sich beispielsweise mit Pfeil und Bogen, zieht in den Supermarkt und beginnt dort in «bester männlicher Tradition» Nahrung zu erlegen. Derselbe Humor kennzeichnet auch seine vielleicht bekannteste Arbeit, TELEMYSTIC (1999), für die Biennale in Venedig. Darin zeigt er Videoaufnahmen von seinen Anrufen in bekannten italienischen TV-Astrologieshows, in denen er die Astrologen unter anderem fragt, ob seine nächste Arbeit ein Erfolg werde und ob seine Idee die richtige sei. Jankowski spielt in diesen Arbeiten immer mit einem Humor, der sich aus der Verstrickung verschiedenster sozialer Umfelder wie Kunst, Familie und Beziehung ergibt, oder auch aus seiner eigenen Rolle innerhalb derselben als Künstler, Mann oder Freund.

MARC GLÖDE ist Filmwissenschaftler und seit 2002 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich «Kulturen des Performativen» der Freien Universität Berlin tätig. Er leitete diverse Filmfestivals zum Thema «Film und Architektur», u. a. in Berlin, Los Angeles und London.

CHRISTIAN JANKOWSKI, THIS I PLAYED TOMORROW, 2003, film still / Szene aus dem Film.

Ungefähr seit TELEMYSTIC zeichnet sich in den Arbeiten von Jankowski aber eine Verschiebung ab, die aus filmwissenschaftlicher Perspektive besonders interessant ist. Hatte bis dahin vorwiegend seine eigene Person oder der Kunstkontext als Bezugsrahmen für seine Arbeiten gedient, begann Jankowski



sich nun intensiver mit dem Medium Film und Video sowie dessen sozialen, aber auch formalen Bedingungen zu beschäftigen.

Bereits an der Arbeit CREATE PROBLEMS (Probleme schaffen, 1999) lässt sich das gut erkennen. Hierfür lud Jankowski zunächst fünf Paare in die Dolly-Buster-Studios in Dortmund ein und liess sie vor laufender Kamera die Anfänge von bereits existierenden Pornofilmen nachspielen. Noch bevor es zum Punkt der körperlichen «Action» kam, sollten die Paare jedoch abbrechen und mit einer Improvisation über ein eigenes Beziehungsproblem beginnen. Die so entstandenen Aufnahmen legte der Künstler einem Paar- und Familientherapeuten vor, der diese Szenen ebenfalls vor laufender Kamera kommentierte. Beide Aufnahmen, die der Paare und die des Therapeuten, führte Jankowski schliesslich in seiner Arbeit zusammen und stellte die beiden Seiten einander gegenüber. So werden dem Betrachter

CHRISTIAN JANKOWSKI, THIS I PLAYED TOMORROW, 2003, stills from the film shot in and around Cinecittà / Szenen aus dem in Cinecittà und dessen nächster Umgebung gedrehten Farbfilm.

von Jankowskis Film zunehmend mehr kleinbürgerliche Aspekte und vor allem eine damit verbundene Praxis der Zuweisung und Abgrenzung vor Augen geführt. Doch es ist weder das Reihenhausambiente der Pornosets, noch sind es die darin ausgetragenen Beziehungsprobleme der Protagonisten, die unangenehm berühren: Vor allen Dingen wirken die Kommentare und Haltungen des Psychologen in ihrer Kleinbürgerlichkeit entlarvend. Der Film wird hierbei für Jankowski explizit zu einem Mittel der Kritik. Wobei der nicht nur diesem Film von Jankowski innewohnende, kritische Gestus an ein Moment rührt, das fast so alt ist wie der Film selbst beziehungsweise wie das Erzählkino Hollywoods. Es ist ein Gestus, mit dem Kunst und Kino einander interessanterweise immer wieder gegenübertreten. So, als sei es das erste Mal, dass die Analyse des Kinos durch die Kunst und umgekehrt überhaupt geleistet würde. Gerade dies aber – Jankowskis jugendlich energische Geste des «Einer muss es schliesslich mal sagen …» – vermischt sich mit den verhandelten Inhalten und wird zu einem bestechenden Aspekt seiner Arbeit.

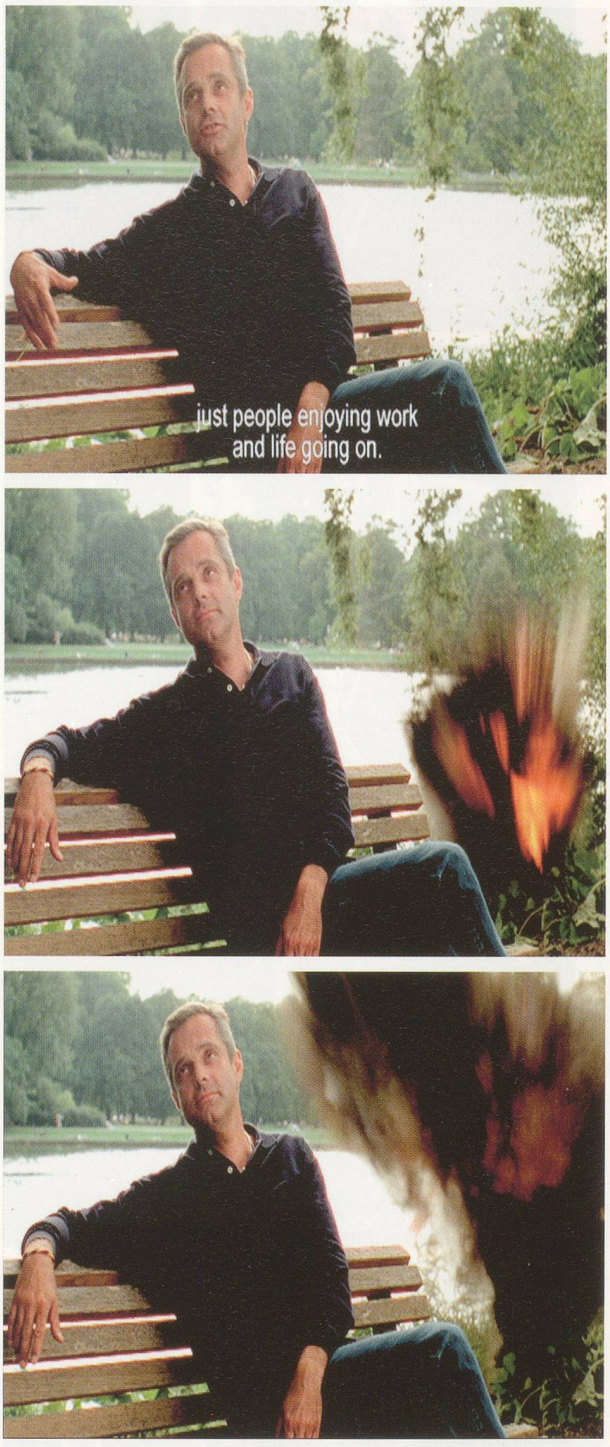
Das gilt auch für die neusten Filme des Künstlers, bei denen es sich um Reflexionen über den Film handelt. Es sind Annäherungen an den Kosmos des bewegten Bildes, dessen unterschiedliche Formen und Potenziale, und vor allem auch an sein Publikum. In WHAT REMAINS (Was bleibt, 2004) sehen wir beispielsweise eine Reihe von Porträtaufnahmen. Es sind Zuschauer, die gerade im Kino waren und uns kurz mitteilen, was der bleibende Eindruck ihres Kinoerlebnisses ist. Aus den erzählten Geschichten ergibt sich innerhalb kürzester Zeit ein Bild davon, was Film sein und wovon er handeln kann, und das umfasst die gesamte Bandbreite menschlicher Emotionen: Liebe, Hass, Langeweile, Angst, Freude … Sehr schnell beginnen sich aber in Jankowskis Arbeit diese äusserst unterschiedlichen Reaktionen und Beschreibungen mit den Personen und ihrer Selbstinszenierung kurzzuschliessen. Als Betrachter beginnt man sofort eigenartige Rückschlüsse zu ziehen, und zwar nicht nur in Bezug auf die gesehenen Filme, deren Titel nicht genannt werden, sondern auch in Bezug auf die Kinogänger. Es ist, als müsse man ganz unwillkürlich mit der Konstruktion einer zweifachen Typologie beginnen, die sich aus Erzähltem, Mimik, Gestik, Kleidung und so weiter zusammensetzt: zum einen eine Typologie der Kinogänger und zum anderen eine Typologie der Filme, deren Impression sich in den Betrachtern festgeschrieben hat. So verführerisch leicht und witzig dieses Zuordnen zunächst daherkommt, so bedenklich wird es, wenn nach kurzer Zeit diese Typologien schon gleich nach dem ersten Eindruck entstehen. Insofern gibt sich in Jankowskis Film der Film selbst als potenziell vorurteilsbildendes Feld zu erkennen.

In der Arbeit THIS I PLAYED TOMORROW (Das spielte ich morgen, 2003) sprechen Menschen ebenfalls über das Kino. Anders als in WHAT REMAINS geht es hier aber nicht um die Filmerfahrung der Interviewten, sondern vielmehr um Film und Kino als Projektionsfläche von Sehnsüchten und Wünschen. An einem mythisch aufgeladenen Ort, vor dem Eingang zu Cinecittà, jener legendären Produktionsstätte unzähliger italienischer und europäischer Filme, stellt Jankowski verschiedenen Personen eine Reihe von Fragen wie: «Würden Sie in einem Kinofilm mitspielen, auch wenn man Sie nicht bezahlen würde?», «Was für eine Rolle würden Sie spielen wollen?», oder: «Was kann das Kino erreichen?». Die Antworten der Befragten fügen sich zu einem sehr speziellen Spannungsverhältnis aus Wünschen und Realitäten der Interviewten zusammen. Zwar möchten die meisten immer eine Person jenes Geschlechts und Alters spielen, das sie in Wirklichkeit haben, die Charaktere und das Setting weichen in der Regel jedoch von ihrer persönlichen Realität ab. Man wünscht sich, eine Prinzessin zu verkörpern, oder dass das Drama in einer anderen Zeit spielen möge. Auch der Wunsch, seine eigenen Charaktereigenschaften ungebremster auszuleben, ist von den interviewten Personen immer wieder zu hören. Man phantasiert von einer aggressiven, einer heroischen oder einer dramatischen Rolle. Der Film entpuppt sich hier mehr und mehr als ein Raum, in dem zwei Projektionsmaschinen gleichzeitig agieren: zum einen die Bildfabrik, die Bildwelten herstellt und so Phantasien und Sehnsüchte in uns und durch uns erzeugt; zum anderen wir selbst, die Kinogänger, die, angereichert mit eigenen Bildwelten, Phantasien an das Kino und dessen Industrie herantragen. Dieser Wunsch nach einer Rolle innerhalb der repräsentati-

CHRISTIAN JANKOWSKI, HOLLYWOODSCHNEE, 2004, sequence from the film featuring Gronewold / Filmsequenz mit Gronewold.

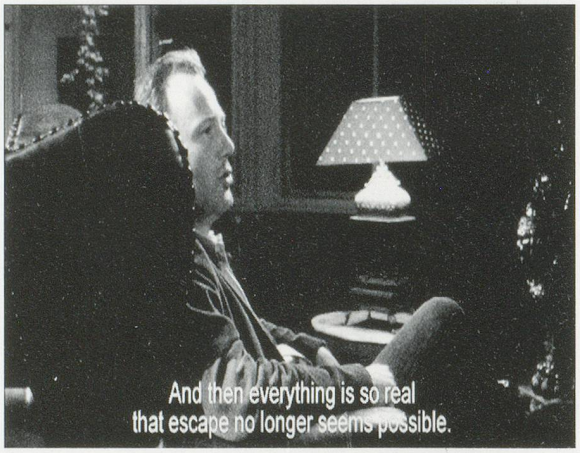
ven Produktionsseite des Kinos lenkt den Blick unmittelbar auf eine dritte Arbeit Jankowskis mit dem Titel HOLLYWOODSCHNEE (2004). Denn hier sind nicht mehr die Rezipienten des Kinos im Blickfeld von Jankowskis Kamera, sondern Menschen, die an der Produktion und Vermarktung von Filmen beteiligt sind. Auch sie sprechen darüber, was das Kino für sie bedeutet. Dabei gibt es jedoch drei entscheidend andere Aspekte: 1. Alle Szenen sind nicht spontan aus Interviews entstanden, sondern klar strukturiert und aufwändig in Szene gesetzt. 2. Pro Szene wird jeweils ein klassischer Filmtrick (künstlicher Schnee, Filmexplosion etcetera) demonstriert, was ebenso wie die auswendig gesprochenen Texte den Eindruck grosser Künstlichkeit vermittelt. 3. Neben der persönlichen Erfahrung von Film, welche die vorherigen Arbeiten Jankowskis immer am Beispiel der Kinogänger zeigten, werden hier auch ökonomische und soziale Gesichtspunkte zur Sprache gebracht. Jankowski vollzieht hierbei eine interessante Überkreuzung. Denn während er die Phantasien der Zuschauer eher in einem essayistisch-dokumentarischen Stil zu erfassen sucht, wechselt er in dem Augenblick, wo er den Fokus auf die nüchterne Seite der Produktion und der daran beteiligten Personen richtet, zu einer eher hollywoodesken Sprache. Mittels dieser Gegenläufigkeit gewinnt er nicht nur dem Thema «Wunsch und Realität des Kinos» interessante Aspekte ab, sondern auch der eigenen Filmform. Dieser letzte Punkt ist ein durchgehendes Thema in den Filmen von Christian Jankowski, denn sie alle legen jeweils eine interessante Seite des filmischen Kosmos frei und thematisieren damit immer auch sich selbst. Dabei kann durchaus der Eindruck von Etüden entstehen – Übungen also, die nicht nur versuchen ein technisches Problem in den Griff zu bekommen, sondern auch eine eigene, anspruchsvolle Virtuosität aufweisen. Mehr noch: Wenn sie zusammen präsentiert werden, wie derzeit in der Galerie Martin Klosterfelde in Berlin, beginnen sie sich gegenseitig zu ergänzen und zu kommentieren. Es sind Denkbewegungen über ein Thema, die sich zusammenschliessen und so einen bestechend neuen Blick auf den Film entwickeln.

In seinem neusten Film 16MM MYSTERY (2004) schliesslich spitzt Christian Jankowski seine Fragen



CHRISTIAN JANKOWSKI, HOLLYWOODSCHNEE, 2004, sequence from the film featuring Boje / Filmsequenz mit Boje.

nach dem komplexen Feld von Kunst, Kino und Film zu. Dabei gerät er wie in seinen früheren Arbeiten auch selbst wieder vor die Kamera. Er setzt sich selbst als Protagonist seines Films in Szene und demonstriert, wie sich Kunst- und Filmgeschichte ineinander weben lassen, um gemeinsam eine nachhaltige Irritation zu erzeugen. Ausgestattet mit einem Koffer und einer an eine Gewehrtasche erinnernden Verpackung geht Jankowski in diesem Film durch eine nicht näher definierte städtische Szenerie. Die kühlen Bilder, verbunden mit einem monotonen Elektrosound, erinnern durchaus an die präzisen Stadtinszenierungen eines David Fincher. Zielstrebig verfolgt der Protagonist seinen Weg und erinnert uns, wenn er etwa beginnt das Dach eines Hauses zu erklimmen, an Sniperszenen, die wir aus klassischen Hollywoodthrillern der 70er Jahre kennen. Auf dem Dach angekommen entpuppt sich das verpackte «Gewehr» jedoch als Filmleinwand, die Jankowski gegenüber einem Projektor aufstellt. Diesen setzt er in Gang und verlässt das Bild: Zurück bleibt nur der Schuss des Projektors auf die Leinwand vor einer Hochhauskulisse. Würde der Film hier enden, wäre es nicht mehr als eine unangenehm didaktische Inszenierung der filmischen Mittel – doch der Film geht weiter: Völlig unvermittelt bricht nach einigen Sekunden plötzlich eines der im Hintergrund sichtbaren Hochhäuser zusammen. Ein im wahrsten Sinn schockierender Moment. Nicht so sehr, weil in zusammenstürzenden Hochhäusern mittlerweile immer auch die Bilder vom 11. September 2001 mitschwingen. Vielmehr ist es schockierend, zu erleben, dass, trotz der über hundertjährigen Geschichte des Films und trotz des Wissens um das Lügen der Bilder, unser Glaube an das Mimetische des Bildes weiter besteht. Mit der unmittelbar auftauchenden Frage, ob das, was wir sehen, denn sein kann, führt uns der Film direkt an einen Abgrund. Indem wir aber das Potenzial des rechnerisch erzeugten Bildes so unmittelbar erleben, werden nicht nur die Bildformen von Kino und Kunst in Frage gestellt, sondern auch ihre getrennte Verhandlung. Und indem Christian Jankowski diese beiden Welten mit seinen Arbeiten wieder aufeinander zu bewegt, zeigen sich im Oszillieren der Bereiche Möglichkeiten zu einem neuen Bilddiskurs.



CHRISTIAN JANKOWSKI, HOLLYWOODSCHNEE, 2004, film sequence featuring Althen / Filmsequenz mit Althen.

VARIATIONS ON A THEME

The Film Etudes of Christian Jankowski

MARC GLÖDE

Often, when you watch the films that Christian Jankowski makes, you can't help smiling. There is a current of humor—sometimes low-key, sometimes more aggressive—that runs through all of his work. In an early video, DIE JAGD (The Chase, 1992), he marches off to a supermarket armed with bow and arrow and begins hunting foodstuffs in the "best manly tradition." The same humor characterizes one of his best-known works, TELEMYSTIC (1999), which he created for the Venice Biennale. The video shows him telephoning popular Italian TV astrologers, asking them, for example, whether his next piece will be a success and whether or not he is on the right track.

MARC GLÖDE is a film scholar and, since 2002, on a research team specializing in "Performative Culture" at the Freie Universität Berlin. He has organized several film festivals devoted to "Film and Architecture" in such places as Berlin, Los Angeles, and London.

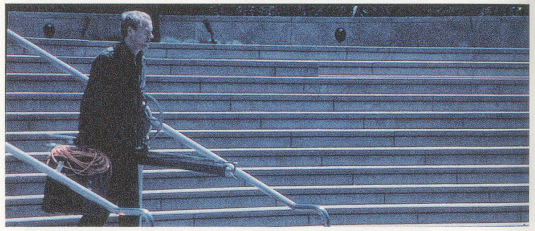
Jankowski's humor plays on the complex interaction of various social contexts such as art, family, and relationships, as well as his own role as artist, man, or friend within those contexts.

However, since TELEMYSTIC's completion, his work has undergone a shift that is of particular interest when put in cinematic terms. Initially, Jankowski's frame of reference had been defined largely by his own person or in the context of art, but then he began directing his attention toward the medium of film and video as such, that is, the social and formal parameters. This can be observed as early as 1999 when he produced CREATE PROBLEMS. In this work Jankowski invited five couples to the Dolly Buster Studios in Dortmund and had them reenact the beginnings of existing porno movies. But just before the "climax" of the action, they were instructed to break off and begin improvising on problems in their own relationships. The artist presented the

results to a marriage counselor, who analyzed the scenes, also on camera. By juxtaposing the two films—those of the couples and those of the therapist—in his final installation, Jankowski tips the scales toward the petit bourgeois revelations of his protagonists, in particular the practice of classification and dissociation. But the rowhouse atmosphere of porno stage sets peopled by protagonists with marital problems slugging it out is actually less objectionable than the revealingly petit bourgeois remarks and attitudes of the psychologists. Explicitly using the film medium as a means of criticism, Jankowski exploits a critical gesture (and not only in this film) to address an issue that is almost as old as cinema itself, or rather the narrative movies of Hollywood. It is a gesture in which art and film are, interestingly enough, frequently juxtaposed—as if it were the first time that art had ever undertaken to analyze movies or vice versa. But Jankowski's youthfully energetic gesture of "somebody's gotta say it" is exactly what enters into the subject matter he chooses to process, thereby becoming a striking aspect of his work.

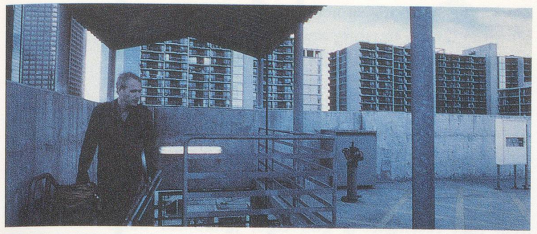
This also applies to the artist's most recent films, in which he reflects on film in general. He explores the universe of the moving image, its different forms, its potential, and above all, its audience. In WHAT REMAINS (2004), we see a series of portraits: pictures of spectators who have just been to the movies and give us a brief account of their impressions. The stories they tell coalesce into an image of what film can be and what it can be about, namely, nothing less than the entire spectrum of human emotions: love, hate, boredom, fear, joy… Very soon, however, the spectators' extremely varied reactions and descriptions begin to sync with the way they present themselves. We immediately begin to make curious assumptions not only about the films they have seen, whose titles are not mentioned, but also about the moviegoers themselves. Quite involuntarily, we find ourselves compelled to construct a twofold typology: on one hand, a typology of narrated material, facial expression, gesture, clothing, and so on; on the other, a typology of the films, whose impressions are so firmly inscribed in the viewers' minds. Seductively lighthearted and witty as this classification initially seems to be, it does provoke second thoughts to realize that

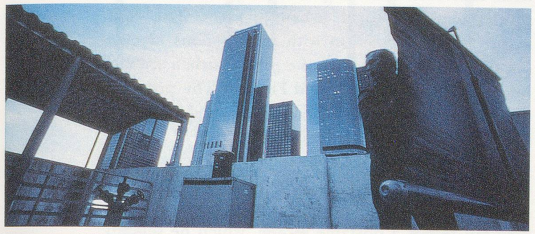
CHRISTIAN JANKOWSKI, 16MM MYSTERY, film stills / Szenen aus dem Film.

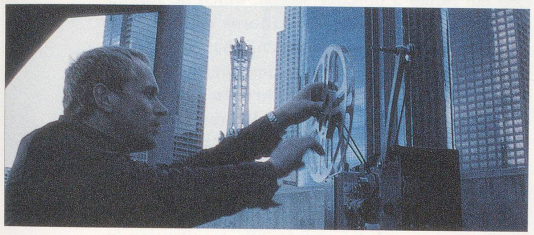


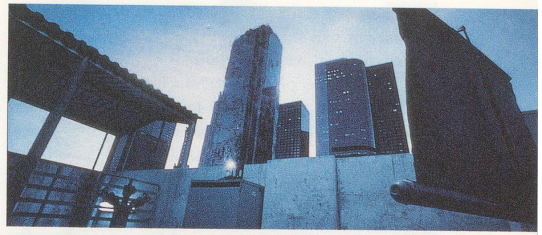
the typologies emerge instantly following the first impression. Jankowski's piece therefore demonstrates the potential for film to generate prejudice.

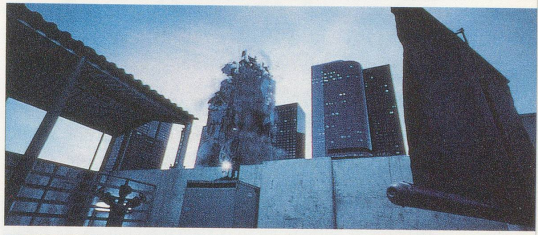
People also talk about movies in THIS I PLAYED TOMORROW (2003), but unlike WHAT REMAINS, Jankowski does not inquire into their reactions to a film, but rather into the nature of film and movies as a surface for the projection of longings and desires. At the entrance to Cinecittà, the legendary studios that produced countless Italian and European films, and hence a site charged with myth, Jankowski asked

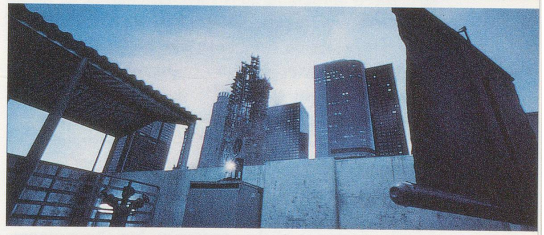


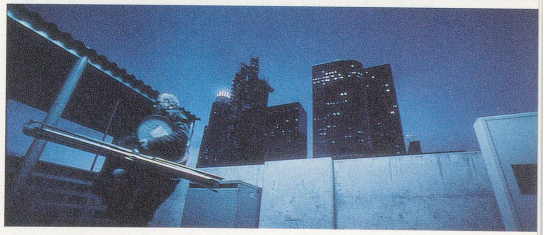












several people a number of questions including: Would you act in a movie for free? What kind of part would you like to play? What can cinema achieve? The responses of the interviewees reveal a telling relationship between their wishes and their realities. As a rule, they want to play a person of their own age and sex, but the characters and the settings they choose do not generally coincide with their own lives. One person wants to be a princess; another wants the action to take place in a different period. Many express the desire to be able to act out their

own character traits uninhibitedly, while others have fantasies of playing an aggressive, a heroic, or a dramatic role. It becomes increasingly evident that movies allow two projection "machines" to be operative at the same time: on one hand, the image factory in which worlds of imagery are produced that evoke fantasies and longings in and through us; on the other hand, we ourselves, the moviegoers, who project the enriching potential of our own images and fantasies on to movies and the movie industry.

The desire to be participants in the movie industry takes us to another of Jankowski's projects, titled HOLLYWOODSCHNEE (Hollywood Snow, 2004). This time the artist's camera is not directed at the audience, but rather at people involved in the production and marketing of movies. They also talk about what movies mean to them, but there are three salient differences from the preceding films. 1) The scenes are not spontaneous interviews but clearly structured and elaborately staged scenarios. 2) Each scene demonstrates a classical cinematic trick (fake snow, an explosion, etcetera), which, like the memorized spoken texts, gives an impression of extreme artificiality. 3) In contrast to moviegoers' personal experiences of films expressed in the previous projects, the new protagonists additionally address their economic and social aspects. Jankowski intersects the two types of film, producing interesting composites. He uses an essay-like, documentary style when filming the fantasies of the spectators, but the moment he focuses on the less thrilling aspect of production, his protagonists adopt the theatrical language of Hollywood. This chiasmic technique yields illuminating insight not only into the subject of "desire and reality in movies," but also into the artist's own filmmaking. All of Christian Jankowski's films are essentially self-referential inasmuch as they uncover a singular aspect of the filmmaking universe. One can certainly think of them as etudes—exercises that attempt to come to terms with a technical problem and also display a distinctive, challenging virtuosity. Not only that: when presented together, as recently seen at Galerie Martin Klosterfelde in Berlin, they begin to complement and impact each other. Thoughts-in-motion on a specific subject matter converge and regroup to form a startling new vision of cinema.

Christian Jankowski's investigation of the complex field of art, cinema, and film comes to a head in his most recent production, 16MM MYSTERY (2004). As before, he appears on camera; he plays his own protagonist and demonstrates how the history of art and the history of film can be interwoven to enduringly unsettling effect. Armed with a suitcase and an item that resembles a gun case, Jankowski walks through an undefined urban location. The cool pictures in combination with monotonous electro sound easily compare with the precise urban scenarios of a filmmaker like David Fincher. The protagonist moves with single-minded purpose and when, for instance, he starts climbing up to the roof of a building, he reminds us of sniper scenes from classic seventies Hollywood thrillers. On the rooftop, we discover that he has not been toting a gun in his gun case but rather a portable screen, which he sets up opposite a projector. Jankowski turns the projector on and moves out of the frame. All that is left is the projector aimed at a screen against the backdrop of high-rise buildings. If the film were to end here, it would be little more than a mildly irksome educational display of cinematic devices—but the film goes on: after a few seconds and completely without warning, one of the high-rise buildings visible in the background suddenly collapses. A literally shattering moment: not so much because buildings collapsing in themselves inevitably evoke memories of 9/11, but because, despite the 100-year history of film and despite our knowledge of the ability of pictures to lie, our faith in the mimetic faculty of the image is still intact. By instantly making us wonder whether what we see is for real, the film leads us directly into the abyss. However, the immediacy of the experience of the digitally generated image not only calls into question the visual forms of cinema and art, but also their separate treatment. And by exploiting the potential of these two worlds in the act of oscillating convergence, Christian Jankowski demonstrates the possibilities of a new pictorial discourse.

(Translation: Catherine Schelbert)