

145

2019

Camera Austria

INTERNATIONAL

A/D/LUX

16,- €

CH

18,- sFr

Studio for Propositional Cinema

Laura McLean-Ferris

Vladislav Shapovalov

Gudrun Ratzinger

Deborah Stratman

Anna Barfuss

Andrew Norman Wilson

Nick Pinkerton



4 192310 616005 0 0 1 4 5

Nick Pinkerton

His Master's Voice
On Andrew Norman Wilson's
"KODAK"

Die Stimme seines Herrn
Über Andrew Norman Wilsons
»KODAK«

Übersetzt von Sabine Weier

In Andrew Norman Wilsons »KODAK« (2018) tauchen Bilder – Fotografien und Filmbilder – aus den Tiefen eines schwarzen Hintergrunds auf und wieder ab. Das erste ist das Porträt eines Mannes, George Eastman, dem Gründer der Firma Eastman Kodak in Rochester, New York. Er popularisierte den benutzerfreundlichen Rollfilm und die dazugehörigen erschwinglichen Kameras, war also jener Unternehmer, der die Fotografie aus dem steifen Umfeld des Studios holte und den Familien in die Hände gab. Eastman, wie wir ihn zuerst sehen, ist ein Typ mit dünnen Lippen, wachen Augen und schütter werdendem weißen Haar, porträtiert in seiner Lebensmitte, von beachtlicher Rechtschaffenheit. Sein Gesicht ist eifrig, hart und achtsam, es deutet auf den Geist gewinnorientierter Sparsamkeit und Maßhaltung hin, welchen William Carlos Williams im Terror begründet glaubt, als er in *In the American Grain* (1925) über Benjamin Franklin schreibt. Der äußerlich stets aufrechte Richter Pyncheon in Nathaniel Hawthornes *The House of the Seven Gables* (1851) ist ein Beispiel eines solchen hortenden Geistes, entlarvt vom unerbittlichen Blick der Kamera des Daguerreotypisten. »Es ist erstaunlich, was am hellen Tageslicht alles zum Vorschein kommt«, lässt Hawthorne seinen Fotografen sagen. »Wir trauen ihm bloß zu, dass es die reine Oberfläche wiedergibt, dabei enthüllt es den verborgenen Charakter mit einer Wahrhaftigkeit, zu der kein Maler den Mut hätte, selbst wenn er ihn entdecken würde.«¹

Der Großteil von »KODAK« entfaltet sich als einseitiger »Dialog« zweier männlicher Stimmen. Die erste, eine brummende, monotone, nasale Darbietung auf Tonband, ist die Eastmans. Marc Olmsted leiht dem großen Mann seine Stimme und trägt eine »Autobiografie« vor, die Wilson zusammen mit James N. Kienitz Wilkins basierend auf verbürgten Tatsachen geschrieben hat. Tatsächlich haben sie einen Großteil des Texts aus Quellen hier und da zusammengeschustert. An einer Stelle spricht unser Eastman eine Passage aus »Doings of the Sunbeam«, einem 1863 in *The Atlantic Monthly* erschienenen Artikel des Harvard-Mediziners und Amateurfotografen Oliver Wendell Holmes, aus dem auch die Wendung »minions of the sun« (Günstlinge der Sonne) entnommen ist. Ein weiteres ausladendes Stück Dialog wurde ohne Angabe der Quelle aus einer Episode von »Mad Men« (2005 – 2015) abgeschrieben und geremixt, in der Don Draper versucht, Kodak-Managern eine Kampagne für den Diaprojektor Kodak Carousel zu verkaufen (»Technologie ist eine glitzernde Verlockung ...«). Sogar ein Stück Text des historischen Eastmans selbst ist enthalten; darin prophezeit er den Tag, an dem Kindern beigebracht würde, Filme zu entwickeln, bevor sie laufen lernten.

Eastman führt die Zuhörer*innen durch die Schlüsselstationen seines Lebens; von erreichtem Alter und Wohlstand aus betrachtet, nehmen vergangene Episoden die Form sicherer Schritte auf einem Pfad an, der logisch und unvermeidbar zu einem glorreichen Schicksal führen musste. Ein Besuch des jungen Eastman mit seiner Familie im Studio eines Daguerreotypisten in Utica, New York, wird mit schicksalhafter Bedeutung aufgeladen; das ausgedehnte nächtliche Backen von Gelatine-Platten im Ofen der Mutter wird zum Beweis einer unermüdlichen Arbeitsmoral, die nicht unbelohnt bleiben darf; ein gerade noch glimpflich ausgegangener Nashorn-

Throughout Andrew Norman Wilson's "KODAK" (2018), images emerge from and then return to a field of darkness, some of them still, some of them moving. The first of these is the image of a man, George Eastman, the founder of the Eastman Kodak company of Rochester, New York. Through his popularization of the easy-to-use, spool-wound roll film cartridge and the affordable cameras making use of it, he was the entrepreneur who brought photography out of the formal studio setting and put it into the hands of families. Eastman, as we first see him, is a thin-lipped, sharp-eyed fellow with thinning white hair, a portrait of respectable middle-aged rectitude. His is a keen, hard, wary face, suggesting the spirit of acquisitive thrift and moderation that William Carlos Williams, writing of Benjamin Franklin in his *In the American Grain* (1925), saw as founded in terror. The outwardly upstanding Judge Pyncheon in Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables* (1851) exemplified such a hoarding spirit, revealed by the harsh truth of the daguerreotypist's camera eye. "There is a wonderful insight in heaven's broad and simple sunshine," Hawthorne has his photographer say. "While we give it credit only for depicting the merest surface, it actually brings out the secret character with a truth that no painter would ever venture upon, even could he detect it."



Rich Wilson at the Kodak Rochester plant in 1982.

The greater part of "KODAK" plays out as a one-sided "dialogue" between the voices of two men. The first—a droning, inflectionless, adenoidal delivery heard in archival tape recordings—belongs to Eastman. The Great Man is voiced by Marc Olmsted, delivering an "autobiography" written, based on established facts, by Wilson and his collaborator James N. Kienitz Wilkins. Much of Eastman's speechifying has, in fact, been plucked from hither and thither. At one point our Eastman speaks in a passage from "Doings of the Sunbeam," an 1863 article by the Harvard physician and amateur photographer Oliver Wendell Holmes, published in *The Atlantic Monthly*, from which is drawn the phrase "minions of the sun." Another digressive stretch of dialogue is cribbed and remixed, unaccredited, from the episode of *Mad Men* (2005–15), in which Don Draper pitches a campaign for the carousel slide projector to Kodak execs ("Technology is a glittering lure . . ."). There is even dialogue from the historical Eastman himself, prophesying a day when "children will be taught to develop [photographs] before they learn to walk." Eastman guides the listener through the crucial incidents of his life;

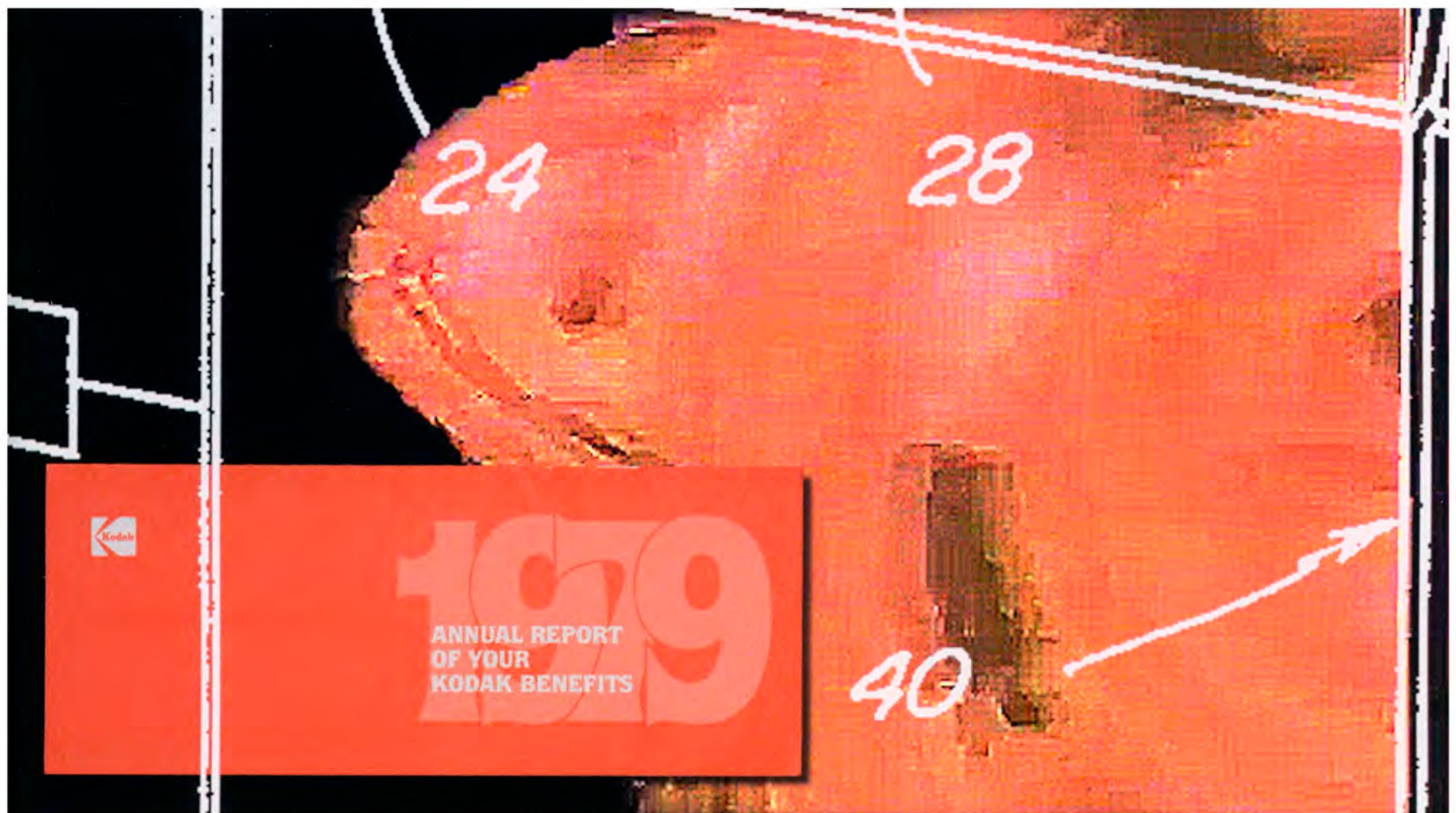


and, from the validated vantage point of wealthy old age, past episodes assume the shape of a trail of firm steps proceeding logically and inevitably toward a glorious destiny. A young Eastman's visit with the family to a daguerreotypist's studio in Utica, New York, is freighted with portentous significance; long nights baking gelatin dry plates in his mother's oven become evidence of an indefatigable work ethic that must not go unrewarded; a narrow escape from a rhino charge on a safari to Africa evinces his preternatural calm and command. "The truth," says Eastman, pooh-poohing any talk of a narrow escape, "is that I was always in control."

George Eastman, as presented here, is the very epitome of control — the self-satisfied, hard-headed, even-tempered inventor/businessman cut from sturdy Victorian cloth, impersonally bloviating for posterity as though he were on the podium picking up another Man of the Year tchotchke. He retraces the steps of his industrious up-from-the-bootstraps origins, pausing in his *Ragged Dick* tale only to make slighting references to his approximate contemporary Thomas Edison for the unseemly show of personality in his folly of old age, his apocryphal investigation into the invention of a "spirit phone" intended to allow for communication with the dead. Even the megalomaniacal eccentricities of the well-fed plutocrat Eastman are pursued in the name of reason, such as his throwing out of the Gregorian calendar — a secular imposition on the imperatives of faith — to operate instead according to the more orderly Eastman Plan, which divides the year into thirteen twenty-eight-day months, with the new thirteenth month called "Sol," in homage to the sun. These recordings lead us to the very end of Eastman's life, up to the precipice of his suicide by gunshot on March 14, 1932 — though even on the edge of oblivion he remains a model of comportment, his de-

Angriff auf einer Safari in Afrika zeugt von Eastmans übernatürlicher Gelassenheit und Beherrschung. Die Wahrheit sei, sagt Eastman, jede Rede von einem knappen Entkommen verächtlich abtunend, dass er die Situation stets unter Kontrolle gehabt habe.

Eastman wird als Inbegriff der Selbstbeherrschung präsentiert — als selbstzufriedener, starkköpfiger, gelassener Erfinder/Geschäftsmann, der aus robustem viktorianischen Holz geschnitzt ist und unpersönlich für die Nachwelt daherschwafelt, als ob er auf einem Podium stünde, um sich noch eine weitere Mann-des-Jahres-Anstecknadel ans Revers heften zu lassen. Er erklimmt die Stufen seines eifrigen, selbstgemachten Aufstiegs noch einmal und unterbricht seine *Ragged Dick*-Saga lediglich, um verächtliche Bemerkungen über seinen In-etwa-Zeitgenossen Thomas Edison zu machen, dessen Persönlichkeit sich mit der Alterstorheit unschicklich offenbart habe, als er den apokryphen Versuch unternahm, ein »Geister-Telefon« zur Kommunikation mit den Toten zu erfinden. Selbst die megalomansten Exzentrizitäten verfolgt der wohlhabende Plutokrat Eastman im Namen der Vernunft, wenn er etwa den gregorianischen Kalender entsorgt, von Imperativen des Glaubens profan auferlegt, um stattdessen dem ordentlicheren Eastman-Plan zu folgen, der das Jahr in 13 Monate à 28 Tage aufteilt, mit einem neuen 13. Monat »Sol«, einer Hommage an die Sonne. Die Aufzeichnungen führen uns bis ans Ende von Eastmans Leben, zum Steilabfall per Selbstmord durch einen Schuss aus der Pistole am 14. März 1932. Doch selbst an der Schwelle zur Besinnungslosigkeit bleibt sein Benehmen mustergültig, traf er die Entscheidung, seinem Leben ein Ende zu setzen, doch wegen einer chronischen und schlimmer werdenden Arteriosklerose und Arthritis der Wirbelsäule, nicht etwa aufgrund irgendwelcher existenziellen Ängste. Auch sein Abschiedsbrief ist



ein Musterbeispiel von Präzision und Pragmatismus: »An meine Freunde, meine Arbeit ist getan – warum warten?«

Der beherrschten Diktion Eastmans begegnet die eines nervösen unsichtbaren Gegenübers, der in sich hineingrumpelt, während er Eastmans Bänder vor- und zurückspult, auf der Suche nach ... was eigentlich? Wir erfahren, dass er sein ganzes Leben lang für Kodak gearbeitet hat, jetzt arbeitslos ist, dass sein Name Rich ist und er alles andere als irgendetwas ist. Rich hört Eastman zu, mal ungeduldig, mal mürrisch, mal unterwürfig, mal ermahrend, mal paranoisch (»Lass uns leise sprechen ...«), und hat plötzliche Ausbrüche, etwa wenn er »Ah-ha!« schreit, als Eastman sein »seltsames Verlangen« danach beschreibt, »ein ewiges Andenken zu bewahren«, als sei dies der Schlüssel zu allem. Hin und wieder spricht Rich Eastman, den er »George« nennt, direkt an, als stünde der Boss gleich neben ihm; bisweilen wirkt er verwirrt und lässt Eastman scheinbar mit sich selbst verschmelzen. Offenbar bereut er die Jahre, die er der Firma geschenkt hat. Wenn der alte Mann mit großer Geste den 1888 von ihm geprägten Slogan »Sie drücken den Knopf, wir erledigen den Rest« zum Besten gibt, murmelt Rich ostentativ: »Na klar, *wir* erledigen den Rest«. Meist aber ist er unterwürfig, servil. Seine groteske Darbietung lässt an Lakaïen oder Laborassistenten aus Horrorfilmen der 1930er-Jahre denken: an einen Renfield ohne Dracula, einen Igor ohne Dr. Frankenstein, einen Hund ohne Herrn.

Durchwegs gleiten Bilder über die Oberfläche des schwarzen Bildschirms, wie von den Stimmen herbeigerufen, projiziert auf das Dunkel vor dem geistigen Auge: Archiv-Fotografien, Homevideos, Kodak-Werbepots. Die auf einen Bericht von Osa Johnson, einem Begleiter Eastmans bei einem Jagdurlaub 1926 in Ostafrika, beruhende Nacherzählung davon, wie Eastman bei dem Nashorn-

cision to self-terminate prompted by chronic and worsening arteriosclerosis and arthritis of the spine rather than any existential terror, and his suicide note a model of concision and pragmatism: "To my friends, my work is done — Why wait?"

Contrasting to Eastman's starchy diction is that of a flustered, unseen interlocutor, grumbling to himself as he rewinds and fast-forwards through these Eastman tapes, scouring them in search of . . . What? We gather that he had worked for Kodak all his life, is now unemployed, that his name is Rich, and that he himself is anything but. Listening to Eastman speak, Rich is by turns impatient, grouching, groveling, exhorting, paranoiac ("Let's keep our voices down . . ."), and given to sudden outbursts, crying "Ah-ha!" when Eastman describes his "strange urge to keep a memory for eternity," as though in this he had found the key to everything. At times, Rich addresses Eastman, whom he calls "George," as though the boss were right there next to him; at times he is confused, seeming to actually conflate Eastman with himself. He shows some signs of resenting the years he has given to the company. When the old man grandly delivers the motto "You Press the Button, We Do the Rest" — the slogan coined by Eastman in 1888 — Rich mutters, pointedly, "Naturally, naturally, *we* do the rest." More often, though, his air is habitually scraping, servile. His antic delivery has the air of belonging to a familiar or lab assistant from a 1930s horror film: a Renfield without a Dracula, an Igor without a Dr. Frankenstein, a piece of chattel without a master.

Throughout, images float to the surface of the black screen as though summoned by the voices, projected against the dark of the mind's eye: archival photographs, home videos, clips of Kodak commercials. The recollection of Eastman sidestepping the rhino



charge “like a toreador,” which draws from a firsthand account by Osa Johnson, one of his companions during a 1926 shooting holiday in East Africa, is accompanied by Eastman’s own 16mm documentation of the incident. When Rich recalls “Steve Sasson in building 4” inventing the digital camera, we see the very 1975 model in question, a hefty, ungainly thing affixed with a cassette tape to which it recorded low-res black-and-white images. The lead-up to Eastman’s suicide is matched to a video from inside the former Eastman residence, now the George Eastman Museum, then to a YouTube video of the 2007 demolition of Kodak Building 65 in Rochester—an associative edit definitively linking the death of the man and the downturn of his company’s profits. When Rich implores, “Why did you abandon me, George?,” there is a parade of snapshots, images of middle-class American family life in the 1980s, accompanied by Harry Nilsson’s rendition of Randy Newman’s maudlin tune “I’ll Be Home.”

Gradually, we begin to glean some information about Rich. He is a father of boys, divorced from their mother. He was struck blind by a workplace accident and then was kept on to work with the dark packaging film, “no eyes required.” He takes meds, though evidently not regularly enough. He is holding a full bladder against the demands of a recently quaffed Sunny Delight orange drink, and he is hogging a pair of headphones at the public library.

We know some of this thanks to a third, female voice, or rather voices, identified in the closing credits as “Millennial + 1930s Woman”—the parts are credited to a single performer, Lizzie Freeman, but are differentiated through variances in pitch and performance, playing like a hectoring tag-team when sharing the stage in the final stretch of “KODAK.” The Millennial is heard admonishing Rich

Angriff »wie ein Stierkämpfer« auswich, begleitet Eastmans eigene Dokumentation des Vorfalls auf 16 mm. Als Rich sich an »Steve Sasson in Gebäude 4« erinnert, der die Digitalkamera erfunden hat, sehen wir das betreffende Modell von 1975, ein klobiges Gerät mit daran befestigter Kassette, auf der es Schwarzweiß-Bilder in geringer Auflösung aufnahm. Der Vorspann zu Eastmans Selbstmord zeigt ein Video aus dem Inneren seines früheren Wohnsitzes, in dem sich heute das George Eastman Museum befindet, dann einen YouTube-Clip mit dem Abriss des Kodak-Gebäudes 65 in Rochester 2007 – eine Montage, die den Tod des Mannes mit dem späteren Niedergang seiner Firma assoziiert. Als Rich flehend fragt, warum George ihn verlassen habe, folgt eine Parade von Schnappschüssen: Bilder aus dem Alltag einer amerikanischen Mittelklasse-Familie in den 1980er-Jahren, begleitet von Harry Nilssons Interpretation von Randy Newmans rührseligem Song »I’ll Be Home«.

Peu à peu erfahren wir mehr über Rich. Er ist der Vater zweier Jungs, aber von deren Mutter geschieden. Er erblindete durch einen Arbeitsunfall, wurde aber weiter beschäftigt, um im Dunklen Filme zu verpacken, »keine Augen benötigt«. Er nimmt Medikamente, allerdings ganz offensichtlich nicht regelmäßig genug. Er kämpft mit einer vollen Blase, weil er gerade ein Sunny Delight-Orangetränk hinuntergestürzt hat, und reißt sich in der Stadtbücherei ein Paar Kopfhörer unter den Nagel.

Einiges davon erfahren wir von einer dritten, weiblichen Stimme, oder eher Stimmen, die im Abspann als »Millennial + 1930er-Frau« identifiziert werden. Die Stellen sind einer einzelnen Sprecherin, Lizzie Freeman, zugeschrieben, sie interpretiert sie aber in unterschiedlichen Tonlagen und Diktionen. Schließlich teilen sich beide im Finale von »KODAK« die Bühne als schikanierendes *tag-team*.



Die Millennial-Frau warnt Rich, seine Tage seien gezählt, als »KODAK« beginnt; die 1930er-Frau ist kurz auf den Aufnahmen Eastmans zu hören, sie scheint so etwas wie Georges Sekretärin zu sein. Schließlich reißt ein anderer weiblicher Millennial Rich aus seinen Tagträumen, raus aus der fotochemischen Vergangenheit, rein in eine digitale Gegenwart – und zwar buchstäblich, denn der Bildschirm füllt sich mit der 3D-Repräsentation eines Kassettenrekorders, des Inneren einer Bücherei und einer weiblichen Figur, deren Identität, zumindest in Richs entrücktem Bewusstsein, zwischen jener der mitleidlosen Millennial-Frau und jener der etwas einfühlsameren 1930er-Frau hin- und herspringt. Ihre Stimmen begleiten einen Ausbruch weiterer animierter Visionen – finstere Ansichten seltsamer, trostloser Landschaften in Graustufen, heimgesucht von bedrohlichen, mysteriösen Figuren –, klingen mehr und mehr verzerrt und lassen sich schließlich kaum noch voneinander unterscheiden, bis sie sich in einer harpyienhaften Tirade vereinen, in der Rich als »Werkzeug, das nicht mehr funktioniert«, als »sentimental und vertrottelt«, als »Vollidiot« beschimpft wird. Eine kündigt an, sie werde googlen, wie man sich mit Essensmarken umbringen könne.

Wilson und Wilkins – zähe alte Yankee-Namen wie aus einem Hawthorne-Roman, die so auch auf einem Kurzwarenladen in New England stehen könnten – sind Millennial-Vintage, obwohl sich beide in ihrer Arbeit spürbar zur alten analogen Welt hingezogen fühlen. Wilkins' erster Featurefilm »Public Hearing« (2012), den ich mir angeschaut habe, ist eine kuriose Kollision alter und neuer Medien, eine Arbeit über Internet-Ephemera. Verfilmt hat Wilkins das Transkript eines Treffens Ortsansässiger und angeheuerter Bewaffneter in der Stadt Allegany, New York, die sich dem Vorhaben widersetzen wollen, einen dort angesiedelten Walmart zum Super

with "Your time is up" as "KODAK" begins; the 1930s Woman is heard briefly on the Eastman recordings, seemingly a kind of amanuensis to George. It is another Millennial interruption that wrenches Rich out of his reverie, out of the photochemical past and into a digital present—quite literally, as the screen fills with a 3D-animated representation of a tape recorder, the interior of a library, and a female figure whose identity, at least in Rich's unstuck-in-time mind, toggles between that of the vindictive Millennial and the somewhat more empathetic 1930s Woman. With time, their voices—accompanying an onset of further animated visions, sinister views of strange, bleak grayscale landscapes haunted by menacing and enigmatic figures—become increasingly distorted and difficult to differentiate, combining in a sustained harpy-like harangue, in which Rich is described as "a tool that doesn't work anymore," "sentimental, sappy," and a "retard." One offers, "I'm going to Google how to kill yourself on food stamps."

Wilson and Wilkins—sturdy old Yankee surnames out of Hawthorne, like something on a New England dry goods shop—are of Millennial vintage, though both in their work show a palpable attachment to the old analogue world. The first feature-length film of Wilkins's that I encountered, "Public Hearing" (2012), is a rather perverse collision of old and new media, a piece of Internet ephemera. It is the transcript of a town meeting in Allegany, New York, in which locals and corporate-hired guns face off over a proposal to expand an existing Walmart into a Super Walmart—staged and shot on 16mm black-and-white film. Perhaps it's unsurprising that Wilson should find a simpatico collaborator in Wilkins, for Wilson's breakthrough "Workers Leaving the Googleplex" (2011) likewise combined the archaic with the contemporary. A homage





Keep it wit Kodak



to the Lumière brothers' 1895 documentary short "La Sortie de l'usine Lumière à Lyon" (Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon), it narrates the trouble that Wilson got into while employed at the Google campus in Mountain View, California, after showing an untoward interest in the lives of the so-called ScanOps, yellow badge-wearing data entry peons living a benighted existence at the company, barred from accessing Google's Eden of employee perks.

Wilson knows something about company-town fiefdoms as a native of Rochester, Eastman's old turf. Toward the end of "KODAK," we take flight over a crude computer rendering of the city, swooping over the downtown falls to soar toward the logo atop the nineteen-story Kodak Tower headquarters, completed in 1914 and still standing today. At the height of its corporate might in 1982, Eastman Kodak employed some 60,000 men and women in the city alone, creating conditions that provided a stable middle-class existence for generations of Rochesterites. It's a place where camera buffdom and a basic knowledge of optics are practically in the Genesee River water—even today, Rochester provides New York City cinemas with a goodly percentage of their projectionists, some of them having even come of age after the digital deluge. The artist's father, like the disgruntled, half-mad Rich, is a former employee of Kodak, the company that brought prosperity to Rochester—and that took prosperity with it following a reversal of fortunes after the digital photography revolution, which resulted in the company declaring bankruptcy in 2012. The snapshots of Rich's family, seen posing in Kodak swag, are in fact of Wilson's own, and the character was inspired by Wilson's father's memories of the many blind workers hired by Eastman Kodak, valued because they were accustomed to

Walmart zu erweitern – inszeniert und gedreht in Schwarzweiß auf 16 mm. Dass Wilson und Wilkins auf einer Wellenlänge sind, überrascht nicht, hat doch Wilson schon für seinen Durchbruch »Workers Leaving the Googleplex« (2011) die Verknüpfung des Archaischen mit dem Zeitgenössischen gesucht. Die Arbeit ist eine Hommage an den Film »La Sortie de l'usine Lumière à Lyon« der Brüder Lumière von 1895 und erzählt davon, wie Wilson Ärger bekam, als er – angestellt am Google Campus in Mountain View, Kalifornien, – unerwünschter Weise begann, zu den sogenannten »ScanOps« zu recherchieren, den zur Dateneingabe engagierten, mit gelben Dienstmarken gekennzeichneten Tagelöhner*innen, die innerhalb des Unternehmens ein abgeschottetes Dasein ohne Zugang zu den paradiesischen Extras für Google-Angestellte führen.

Als Einwohner Rochesters, Eastmans altem Territorium, kennt sich Wilson mit dem Firmenstadt-Lehnswesen aus. Gegen Ende von »KODAK« fliegen wir über ein grobes Rendering der Stadt hinweg, gleiten über den Wasserfall im Zentrum und rauf zum Logo auf der 19 Stockwerke hohen, im Jahr 1914 fertiggestellten Kodak-Zentrale, die noch heute steht. Auf der Höhe seiner Macht 1982 beschäftigte Eastman Kodak allein in Rochester 60000 Männer und Frauen und ermöglichte Generationen von Einwohner*innen eine solide Mittelklasse-Existenz. Kamera-Nerdtum und ein Grundwissen der Optik sind praktisch im Wasser des Genesee River enthalten – selbst heute noch kommt ein guter Teil der Filmvorführer*innen in New Yorker Kinos aus Rochester, viele von ihnen sind Digital Natives. Wilsons Vater ist wie der missmutige, halb-verrückte Rich ehemaliger Angestellter von Kodak, jener Firma, die den Wohlstand nach Rochester brachte und ihn nach der schicksalhaften Revolution der digitalen Fotografie wieder mit sich nahm – 2012 ging



die Firma deswegen bankrott. Die Schnappschüsse von Richs Familie in Kodak-Werbeklamotten sind eigentlich welche von Wilsons eigener; und die Figur ist inspiriert von den Erinnerungen des Vaters an blinde Kodak-Angestellte, die wegen ihrer Fähigkeit geschätzt wurden, im Stockfinstern zu arbeiten, denn so wurden verschiedene Filme und Fotopapiere hergestellt und verpackt.

Worum es Wilson geht, wenn er seine Familienalben plündert – und das ist aus einem Email-Statement des Künstlers in »Workers Leaving the Googleplex« an die beunruhigte Corporate Security zitiert –, hat etwas mit dem »Übergang der industriellen zur informationellen Arbeit« zu tun, mit dem Aufkommen eines Schreibtischproletariats in der neuen amerikanischen Service-Ökonomie, deren Realität sich als eine andere entpuppte als in den Visionen einer technokratischen Klasse beschworen, die eine bessere Zukunft versprach, wenn man nur seine Arbeiterstiefel gegen eine Ansteckkratte tauschte.

Der in »KODAK« imaginierte Dialog ist eine Konfrontation zweier gegensätzlicher Figuren, unterschiedlicher Zeitalter der amerikanischen Wirtschaft, von Arbeiterschaft und Management, von Rationalismus und Emotionalität. Rich ist der Sentimentale, Kodaks Eastman ist das Gegenteil, obgleich er der Nostalgie Wert zumisst, wenn er eine Bindung zwischen Produkt und Konsument*in aufbaut. Rich erlebt den Selbstmord Eastmans als eine sich entfaltende Tragödie und fleht ihn an, er solle die Waffe weglegen, als ob er durch das Verhindern dieses Selbstmordes den Lauf der Dinge in eine alternative Chronik umleiten könne, in der sich doch noch alles zum Guten wendet. Für Eastman ist sein Selbstmord nur das logische Ende eines Lebens im Dienste der Effizienz. Mit aufrechter Haltung für das Vergessen bereit, macht er eine abschätzige Bemerkung

operating in the pitch dark in which many kinds of film and photographic paper were manufactured and packaged.

What Wilson is getting at by raiding his family photo albums – to borrow from a quoted explanation/artist's statement email to perturbed corporate security in "Workers Leaving the Googleplex" – has something to do with the "transition from industrial labor to informational labor," with the emergence of a white-collar proletariat in the new American service economy, the reality of which has been quite different than that promised by a technocrat class who promised a better tomorrow by trading in your work boots for a clip-on tie.

The imagined dialogue of "KODAK" is a confrontation between two contrasted figures: between distinct eras of the American economy, between labor and management, and between rationalism and emotionalism. Rich is sentimental; the Eastman of "KODAK" is not, recognizing though he does the value of nostalgia in forming a bond between consumer and product. Rich seems to experience Eastman's suicide as an unfolding tragedy, begging him to "put the gun away," as if by preventing this self-slaughter he might pull reality into an alternate timeline in which all is put right. For Eastman, his death is only the logical end to a life lived in service of efficiency. Preparing for oblivion with a stiff upper lip, he makes a dismissive reference to earlier investigations into the prospect of immortality as "characteristic of youth" – once it seems he sought a "continuity of consciousness" after death but saw no way forward in recycling cellular material, which offered only "copies of the original, infinitely reproducible," like a photo negative. Late in life, Eastman now disdains Edison's ghosts as so much humbug, for which superstitious Rich admonishes him, reminding George that their customers all "wanted to photograph ghosts." And among the scenes that flit



by is one depicting a poltergeist in the New York Public Library in “Ghostbusters” of 1984, tying in with both the images of 1980s childhood and the idea of the archive as a haunted house.

The real Eastman held views quite close to those of his screen version here, quoted as saying that “our hope for immortality is a child’s wish, a whistling in the dark.” As for Rich, in his despair he has seized on the copies of Eastman as the original — a figure known only by his photograph, never in the living flesh. For if Rich is of an age to remember Steve Sasson inventing the digital camera and to have had young children in the Reagan years and to be sitting in the public library getting lambasted by a Millennial, then it follows that he almost certainly never actually met George Eastman, almost ninety years dead. As such, his conversation with Eastman takes on the air of a delusional mania — a man in the postindustrial present addressing the industrialized past from across a vast chasm, while savage digital natives mercilessly drag him as an obsolescent inconvenience.

The work has ceased, the children are grown. “Sons . . . the boys we took care of . . .,” Rich sighs, shivering in the cold of his current reality before a slide show of images radiating the warmth of a lost domesticity. Eastman, he recalls, never had a family — though in a sense, “KODAK” represents one absentee father addressing another, a son addressing the sun, with Rich, the orphan of a corporate benefactor whose promise of security has been withdrawn, searching in vain for the piece of evidence that will put things right, that will allow him to bask again in the Sunny Delight that shone out from Eastman, Sol, long since grown cold. After a life staring at the sun, this minion has been left sightless, useless, just trying to make sense in a private séance with ghostly recordings, but only whistling in the dark.

kung über frühere Nachforschungen zu einer möglichen Unsterblichkeit als »der Jugend geschuldet« — scheinbar hatte er einmal nach einer »Kontinuität des Bewusstseins« nach dem Tod gesucht, mit dem Recyclen von Zell-Material aber keine Lösung gefunden, denn dieses habe nur »Kopien des Originals« geboten, »unendlich reproduzierbar« wie ein Fotonegativ. Am Ende seines Lebens lässt sich Eastman nun verächtlich über Edisons Humbug mit den Geistern aus, woraufhin der abergläubische Rich George daran erinnert, all ihre Kunden hätten Geister fotografieren wollen. Unter den vorbeihuschenden Szenen ist die eines Poltergeistes in der New Yorker Stadtbücherei aus »Ghostbusters« von 1984, die mit Bildern einer Kindheit der 1980er-Jahre und der Vorstellung des Archivs als heimgesuchtem Ort verschmilzt.

Der echte Eastman hatte Ansichten, die recht nah an die seiner Filmfigur heranreichen; er soll gesagt haben, unser Wunsch nach Unsterblichkeit sei naiv, nichts weiter als ein Sich-gut-Zureden. Der verzweifelte Rich hat sich die Kopie Eastmans zum Original gemacht, zu einer Figur, die er nie in Fleisch und Blut kennengelernt hat, sondern lediglich deren Fotografie. Denn zwar ist Rich alt genug, um sich an Steve Sasson, der die Digitalkamera erfunden hat, erinnern zu können, Kinder in den Reagan-Jahren großgezogen zu haben und in der Stadtbücherei von einem Millennial runtergeputzt zu werden, ziemlich sicher aber ist er dem vor fast 90 Jahren verstorbenen George Eastman niemals begegnet. Sein Dialog mit Eastman hat etwas von einer wahnhaften Manie — über einen großen Abgrund hinweg beschäftigt sich ein Mann in der postindustriellen Gegenwart mit der industriellen Vergangenheit und wird dabei von wilden Digital Natives erbarmungslos als unbrauchbar gewordenen Ärgeris verspottet.



Die Arbeit ist vorbei, die Kinder sind erwachsen. »Söhne ... die Jungs, die wir groß gezogen haben ...«, seufzt Rich zitternd in der Kälte seiner gegenwärtigen Wirklichkeit vor einer Diashow, aus der die Wärme eines verlorenen Familienlebens strahlt. Eastman, erinnert er sich, hatte nie eine Familie – auch wenn »KODAK« gewissermaßen einen abwesenden Vater präsentiert, der zu einem anderen spricht, einem Sohn, der sich der Sonne zuwendet, mit Rich, dem Waisen eines Firmen-Wohltäters, für den das Versprechen von Geborgenheit nicht in Erfüllung ging und der vergebens nach einem Beweis sucht, der alles wieder in Ordnung bringt, der ihm erlaubt, sich wieder in jenem Sunny Delight zu sonnen, das Eastman ausstrahlte, Sol, das aber lange erloschen ist. Nach einem Leben des Indie-Sonne-Schauens ist dieser Günstling ohne Augenlicht zurückgeblieben, nutzlos, auf der Suche nach Sinn in einer privaten Séance mit gespenstischen Aufzeichnungen, sich nur noch gut zuredend.

1 Nathaniel Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, übers. v. Irina Wehrli, Zürich: Manesse Verlag 2014.

All stills from: KODAK, 2018. HD video (color, sound), 33'. Directed by Andrew Norman Wilson. Written by Andrew Norman Wilson and James N. Kienitz Wilkins.

← 1982 Kodak 2610 Color Printer-Computer Assembly, 2019.

← 1977 Kodacolor II C 135-20 Color Negative Film, 2019.

→ 1975 Digital Camera Prototype by Eastman Kodak engineer Steven Sasson, 2019.

Nick Pinkerton is a Cincinnati-born writer living in Brooklyn (US) who is focused on moving-image-based art. His writing has appeared in *Film Comment* (US), *Sight & Sound* (US), *Artforum* (US), *frieze* (GB), *Reverse Shot* (US), *4 Columns* (US), *The Baffler* (US), *Harper's* (US), and the *Village Voice* (US), among other venues.

Andrew Norman Wilson is an artist based in Los Angeles (US). His multidisciplinary work engages the limits and gaps of human knowledge and perception. Solo exhibitions include: Kunstverein Braunschweig (DE, 2019), Fotomuseum Winterthur (CH, 2019), Center for Contemporary Art Futura, Prague (CZ, 2018), and Broad Art Museum, Lansing, Michigan (US, 2017). Recent group exhibitions include: "Picture Industry," LUMA Arles (FR, 2018), "Techne and the Decency of Means," Künstlerhaus Stuttgart (DE, 2017), "Dreamlands," Whitney Museum of American Art, New York (US, 2017), Gwangju Biennale (KR, 2016), Berlin Biennale (DE, 2016), "Bre and Roses," Museum of Modern Art, Warsaw (PL, 2016), and "On Sweat, Paper and Porcelain," CCS Bard in Annandale-on-Hudson, New York (2015). He has lectured at Oxford University, Cambridge University, Harvard University, Yale University, and UCLA, where he is now a visiting faculty member.