

Ene-Liis Semper

Ene-Liis Semper



Vom Beerdigen des Mundes

Gedanken zu Ene-Liis Sempers Videoarbeiten *FF/Rew*, *Oasis* und *Door*

Justus Jonas

Die Videoarbeiten der estnischen Künstlerin Ene-Liis Semper sind als einfach, klar strukturiert und – was ihre Handlung betrifft – in wenigen Sätzen nacherzählbar charakterisiert worden.¹ In schlicht gehaltenen Einstellungen und filmischen Aktionen konfrontiert Semper die Betrachter nichtsdestotrotz mit Bildern und Klängen von außergewöhnlicher Suggestionskraft, manchmal sogar quälender Eindringlichkeit. Häufig durchdringen sich dabei Ebenen des Existenziellen und Absurden wechselseitig: sei es, dass z.B. die Künstlerin rückwärts eine Treppe hinaufkriecht (*Stairs*, 2000), einen weiß ausgelegten

Raum Stück für Stück mit ihrer Zunge ausleckt (*Licked Room*, 2000), eine Blume in den geöffneten Mund eingepflanzt bekommt (*Oasis*, 1999) oder eine Reihe fiktiver Selbstmorde begeht (*FF/Rew*, 1998). In aller Regel ist es Ene-Liis Semper selbst, die auch als alleinige Darstellerin ihrer Videoarbeiten auftritt, weil es nach ihren eigenen Worten „wahrscheinlich keinem anderen zumutbar gewesen wäre, meine extremen Anforderungen zu erfüllen“. Diese „extremen Anforderungen“ betreffen möglicherweise auch die veränderten politischen und gesellschaftlichen Realitäten der nachsowjetischen

5

Earth in the Mouth

Thoughts on Ene-Liis Semper's Video Works *FF/Rew*, *Oasis* and *Door*

Justus Jonas

The video works of the Estonian artist Ene-Liis Semper have been characterized as simple, clearly-structured and – as regards their plot– recountable in a few sentences.¹ In simply-rendered takes and filmed actions, Semper nevertheless confronts the viewer with pictures and sounds of unusually suggestive power, sometimes of tormenting vividness. Often, levels of the existential and the absurd pervade each other alternately, for example, when the artist crawls backwards up a stairway (*Stairs*, 2000), licks out a white-lined room bit by bit with her tongue (*Licked Room*, 2000), has a flower planted in her

open mouth (*Oasis*, 1999) or commits a series of fictitious suicides (*FF/Rew*, 1998). As a rule, it is Ene-Liis Semper herself who appears as sole actress in her video works, because, in her own words, „it would probably be impossible to expect anyone else to fulfil my extreme demands.“ These „extreme demands“ possibly also concern the changed political and social realities of the post-Soviet era, against which background Semper's work is able to develop in the area of an arts scene ready to emerge in Tallinn and is able to establish itself rapidly in modern Western art. Semper studied at art

Zeit, vor deren Hintergrund sich Sempers Arbeit im Umfeld einer aufbruchbereiten Kunstszene Tallinns entwickelt und sich rasch auch in der westlichen Gegenwartskunst etablieren kann. Semper studierte an der Kunsthochschule zunächst in der Abteilung für Bühnenbild und arbeitete im Theaterbereich, später entwarf sie Mode; Videoklassen existierten zu ihrer Akademiezeit noch nicht. Ihre ersten filmischen Arbeiten entstanden Mitte der neunziger Jahre – angeregt durch Raoul Kurvitz, einen der führenden estnischen Gegenwartskünstler im Bereich Video und Performance, mit dem Semper auch verheiratet war. Große Aufmerksamkeit erzielte sie als Dreißigjährige auf der Manifesta 3 in Ljubljana 2000 mit ihrer Videoarbeit *FF/Rew*, bevor ihr spätestens im Zuge der Teilnahme an der Biennale Venedig im Jahr darauf endgültig der internationale Durchbruch gelang.

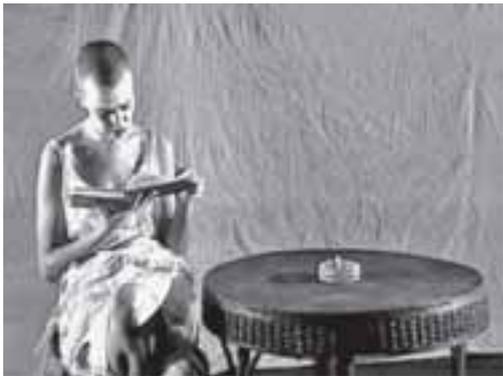
FF/Rew ist wahrscheinlich auch das bekannteste Video Sempers. Es hat eine Dauer von rund sieben Minuten und ist wie ihre meisten Arbeiten in Schwarz-

weiß gedreht. Die Kulisse ist schlicht: ein runder Tisch mit Aschenbecher, ein Stuhl, ein helles, leicht vom Wind bewegtes Laken im Hintergrund. Die erste Einstellung zeigt eine junge Frau (die Künstlerin) mit kurz geschorenem Haar im Unterrock am Tisch sitzend und zu den Klängen von Klaviermusik in ein Buch vertieft. Sie blättert um, hält inne, blickt zur Seite, legt das Buch hin, um plötzlich entschlossen nach rechts zu gehen, sich einen wenige Schritte entfernt auftauchenden Strick um den Hals zu legen und zu erhängen. Die zu Anfang entspannt wirkende Szenerie schlägt abrupt um in ein offenbar vorher geplantes Abschiedszeremoniell. Doch verhält sich so eine Selbstmörderin? Welche Gründe mögen ihren Entschluss herbeigeführt haben? Stehen sie womöglich in irgendeinem Zusammenhang mit dem Lesen des Buches? Die Suizidgründe der jungen Frau bleiben indes ebenso spekulativ wie Sempers ungewöhnlicher Kunstgriff, nach vollendeter Tat das Geschehen rückwärts laufen und die Akteurin wieder am Tisch Platz nehmen zu lassen. Dieser entpuppt

college, at first in the department of set design, and also worked in the theatre area, later designing fashion; video classes did not yet exist during her time at college. Her first film works were made in the mid-Nineties – prompted by Raoul Kurvitz, one of the leading present-day Estonian artists in the field of video and performance, to whom Semper was also married. In 2000, she drew great attention as a thirty-year-old at the Manifesta 3 in Ljubljana with her video work *FF/Rew*, before finally achieving international breakthrough a year later at the most in the course of her participation in the Venice Biennale.

FF/Rew is probably also the best known of Semper's videos. It lasts around seven minutes and was filmed in black and white, like most of her work. The scenery is simple: a round table with an ashtray, a chair, a light cloth in the background, moving slightly in the wind. The first frame shows a short-haired young woman (the artist) sitting in a petticoat at the table, absorbed in a book, to a background of piano music.

She turns a page, pauses, looks to one side, puts the book down and then suddenly moves decisively to the right, puts around her neck a rope which suddenly appears a few paces away, and hangs herself. The seemingly relaxed scene at the beginning turns abruptly into a farewell ceremony obviously planned in advance. But is that how a suicide behaves? What reasons have caused her decision? Have they possibly anything to do with her reading a book? The reasons for the young woman's suicide remain, however, just as speculative as Semper's unusual artistic trick of making the action run backwards and the actress sit down at the table again after the happening has finished. This soon turns out to be the central scenic point of an action graph continuing to the left in a reversed direction and order: to a second table and a pistol lying ready with which the woman takes her life again. Around the halfway mark of the video's running time, *FF/Rew* compresses itself into a confusing sequence of scenic action moments which make it difficult for the viewer to reconstruct





sich alsbald als szenischer Mittelpunkt einer Handlungskurve, die sich nun nach links in umgekehrter Richtung und Reihenfolge fortsetzt: zu einem zweiten Tisch und einer bereitliegenden Pistole, mit der sich die Frau abermals das Leben nimmt. Um die Hälfte der Laufzeit des Videos verdichtet sich *FF/Rew* zu einer verwirrenden Sequenz szenischer Handlungsmomente, die es dem Betrachter schwer machen, ihre vermeintlich „richtige“ Anordnung wiederherzustellen. Allein der sich lösende Schuss und das Aus- und wieder Einsetzen der Musik markieren akustisch die Wendepunkte des jedes Mal tödlichen Geschehens. Ene-Liis Semper durchkreuzt die Zwangsläufigkeit des zeitlichen Kontinuums, indem sie das Unumkehrbare umkehrt und finalen Handlungen einen – realiter widersinnigen – Ablauf gibt. Dabei macht sie sich die als Titel ihrer Arbeit ausgesprochene Vor- und Rückspulmöglichkeit des Video-Abspielgeräts zunutze. Am Ende der wie ein Triptychon aufgebauten Arbeit steht jedoch unvermeidlich immer wieder nur der Tod. Nach Erschießen, Nieder-

their „proper“ order. Only the shot and the stopping and re-starting of the music mark acoustically the turning-point of the happening which is each time lethal. Ene-Liis Semper frustrates the inevitability of the temporal continuum by reversing the irreversible and giving definitive actions a course which in reality is absurd. In doing this, she uses the possibility offered by a video recorder of winding fast forward or rewinding, the title of her work. At the end of the work in its triptych-like form, there is always and inevitably death, however. After shooting, falling and rising again, the actress appears in the repeated starting scene, in which she, so to speak, strangles herself a second time. The fictitious rebirth always ends in a new action of death. The alternation of reading and living, hanging and shooting appears as a tragicomical commentary on the hopelessness and futility of existence.

In *Oasis*, too, Semper appears as the epitome of suffering, this time not just „played“, but actually

sinken und Auferstehung wiederholt sich die Anfangsszene, in der sich die Darstellerin gleichsam ein zweites Mal stranguliert. Die fiktive Wiedergeburt mündet stets bloß in eine neue Tötungshandlung. Das Alternieren von Lesen und Leben, Erhängen und Erschießen mutet an wie ein tragikomischer Kommentar auf die Hoffnungs- und Ausweglosigkeit des Seins.

Auch in *Oasis* tritt Semper als exemplarisch Leidende auf, diesmal nicht nur „gespielt“, sondern auch tatsächlich physisch. Die Kamera zeigt sie von oben, ihr Oberkörper und Kopf auf einem weißen Tisch liegend. Zwei Hände öffnen ihr den Mund, füllen ihn behutsam mit Blumenerde, setzen ihm eine gelbe Primel ein und bewässern diese zum Schluss aus einer Brause. Es bedarf keiner besonderen Erläuterungen, sich die bizarre Prozedur als unangenehm oder qualvoll vorzustellen, und tatsächlich gibt Semper Augenbewegung beim Befüllen ihres Mundes mit Erde etwas von der Pein und ihrer Furcht vor dro-

physical. The camera shows her from above, her upper body and head lying on a white table. Two hands open her mouth, fill it carefully with potting earth, plant a primrose in it and finally water this with a spray. It needs no particular explanation to imagine the procedure as unpleasant or tormenting, and indeed Semper's eye movement when her mouth is filled with earth conveys something of the suffering and of her fear of impending suffocation. Nevertheless it is less the artist's intention to surrender her own body to physical borderline situations than primarily to inspire the imaginative capability of the viewers of her work. „I concentrate much more on the 'imaginary body' of the viewer following my actions than on my own body. It is like someone seeing an action film and reacting with almost physical sensations to everything which happens to the main character. Thus I see in my work less a connection to body art. Rather I work with illusions and mental projections more than with the materiality of my own body.“ In addition, *Oasis* contains moments

hender Erstickung wieder. Dennoch geht es der Künstlerin weniger darum, ihren eigenen Körper physischen Grenzsituationen auszuliefern als darum, vor allem das Vorstellungsvermögen der Zuschauer ihrer Arbeit zu beflügeln: „Ich konzentriere mich viel mehr auf den >imaginären Körper< der Betrachter, die meine Aktionen verfolgen, als auf meinen eigenen Körper. Es ist wie wenn jemand einen Actionfilm sieht und mit fast körperlichen Empfindungen auf alles reagiert, was der Hauptfigur zustößt. Deshalb sehe ich bei meinen Arbeiten eher keine Verbindung zur Body Art. Ich arbeite eher mit Illusionen und geistigen Projektionen als mit der Materialität meines eigenen Körpers.“ Zudem enthält *Oasis* auch Momente ironischer Brechungen, etwa bei der Verwendung des spielzeugartigen roten Schaufelchens zum Einfüllen der Blumenerde. Was aber mag sinnbildlich hinter der sonderbaren Aktion stehen? Das Einsetzen eines pflanzlichen in einen menschlichen Organismus ruft unterschiedliche bis zwiespältige Assoziationen hervor. „Oase“ bezeichnet bekanntlich ei-

nen Vegetationsfleck in der Wüste, der üblicherweise an einer Quelle oder Wasserstelle liegt und mit Vorstellungen von Fruchtbarkeit, Erfrischung und Behaglichkeit verbunden ist. Im Video wird der Mund der Künstlerin zu diesem Vegetationsfleck, doch wird das Sprechorgan damit zum Erblühen oder eher zum Erstarren gebracht, buchstäblich „mundtot“ gemacht? Verbirgt sich hinter der Arbeit am Ende gar eine Metapher für „blumige Sprache“ oder unterdrückte Redefreiheit?

Das Öffnen assoziativer Felder bzw. Erschließen gedanklicher Potentiale ist auch das primäre Thema der im Mittelpunkt der Ausstellung stehenden Videoinstallation *Door* (2002). „Ich habe immer gerne mit den Erwartungen der Betrachter gespielt, sie Dinge sehen zu lassen, die im Video eigentlich physisch nicht präsent sind.“ Auch *Door* arbeitet mit dem Prinzip der Umkehrung: In einem fast dunklen Raum, erleuchtet nur durch den Lichtspalt einer halb geöffneten Tür, sieht sich der Betrachter einer Situation

of ironic mutations, such as the use of a little toy-like red spade for filling in the earth. But what might be the symbolic meaning behind the strange action? The planting of vegetation in a human organism calls forth differing or conflicting associations. It is common knowledge that the word „oasis“ designates a patch of vegetation in the desert, usually at a spring or a water-hole and with connotations of fertility, refreshment and contentment. In the video, the mouth of the artist becomes this patch of vegetation, but is the organ of speech thus made to bloom or rather to be paralyzed, literally silenced? Is there in the final analysis behind the work a metaphor of „flowery language“ or repressed freedom of speech?

The opening of associative fields or the disclosure of intellectual potential is also the primary subject of the video installation *Door* (2002) in the central point of the exhibition. „I have always liked playing with the expectations of the viewers, making them see things which are actually not physically present

in the video.“ *Door*, too, works on the principle of reversal: In an almost dark room, lit only by the light through the gap of a half-open door, the observer sees himself delivered up to a situation raising the question of inside and outside, real and imagined action. Nothing more can be localized than an empty room, the door, and an ominous triangular object on the wall. It is the only material fixed point and at the same time performs an important optical function within the exact balance of the picture composition. Acoustically accompanied by a tense two- or three-note sound seeming to prepare a shock experience, shadows thrown from outside alternate in the interior as a kind of ghostly portent on the wall, until finally the outlines of a shining figure of light become visible in the gap in the doorway. Its spectral appearance awakens expectations of a dramatic change, which are, however, not fulfilled. With the slow closing of the door and darkening of the room, the viewer remains at the end alone in the complete darkness.



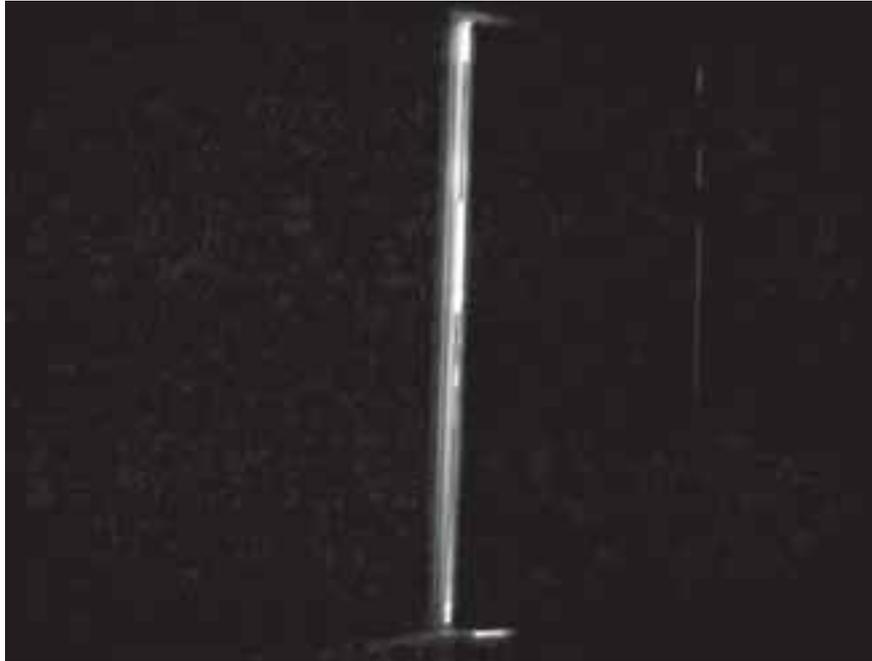
ausgeliefert, die die Frage nach innen und außen, tatsächlicher und vorgestellter Handlung aufwirft. Zu lokalisieren ist nicht mehr als ein leeres Zimmer, die Tür und ein ominöser dreieckiger Gegenstand an der Wand. Er ist der einzige dingliche Fixpunkt und übt innerhalb der genau austarierten Bildkomposition zugleich eine wichtige optische Funktion aus. In akustischer Begleitung eines spannungsgeladenen Zwei- bzw. Dreitonklangs, der ein schockartiges Ereignis vorzubereiten scheint, wechseln sich von draußen erzeugte Schatten im Inneren als geisterhaftes Menetekel an der Wand ab, bis schließlich die Umriss einer gleißenden Lichtfigur im Türspalt sichtbar werden. Ihr gespenstisches Auftauchen schürt die Erwartung einer dramatischen Wendung, die indes nicht erfüllt wird. Mit dem langsamen Schließen der Tür und Verfinstern des Raumes bleibt der Betrachter am Ende allein im völligen Dunkel zurück.

Door spielt mit claustrophobischen Ängsten bzw. den Erinnerungen an frühkindliche Traumata und ist zugleich auch ein Sinnbild des menschlichen Erkenntnisvermögens. Vergleichbar Platons Höhlen-gleichnis, in dem die Menschen die Schattenbilder für reale Dinge halten, „kann der Betrachter durch den schmalen Spalt der fast geschlossenen Tür kaum etwas erkennen, außer der Bewegung der Schatten im Inneren – oder genauer: eines kleinen Teils davon. So schafft sich der Betrachter ein imaginäres Bild davon, was im Raum vor sich geht. Es ist faszinierend, mit Erwartungen in Bezug darauf zu spielen, was außerhalb der Grenzen eines Rahmens passieren könnte“, sagt Ene-Liis Semper über ihre Arbeit. Wird sich die Tür je wieder öffnen und das Geheimnis hinter ihr einmal lüften? Vielleicht ist die Wahrheit jener Spalt im Dunkel der Erkenntnislosigkeit.

¹ Vgl. Ene-Liis Semper, Interview by / von Hildegund Amanshauser, *Camera Austria* 82/2003, S. 19 – 30, dort auch alle nachfolgenden Zitate der Künstlerin.

Door plays with claustrophobic fears, or the memories of the traumata of early childhood, and is at the same time a symbol of the human power of cognition. Comparable is Plato's cave parable, in which people take shadow pictures for real things. „The observer can recognize hardly anything through the narrow gap of the almost-closed door, except for the shadows inside – or, to be more exact, a small part of them. Thus the observer makes an imaginary picture of what is going on inside the room. It is fascinating to play with expectations regarding what might happen outside the limits of a framework“, says Ene-Liis Semper of her work. Will the door ever open again and reveal the mystery behind it? Perhaps the truth is that gap in the darkness of unknowing.

¹ cf. Ene-Liis Semper, interview by Hildegund Amanshauser, *Camera Austria* 82/2003, pp. 19 – 30, there also all following quotes by the artist.





Alles total ambivalent

Über drei Videos von Ene-Liis Semper

Andrea Edel

'Oasis' (1999):

Die Hauptdarstellerin, Ene-Liis Semper selbst – man sieht sie von oben en face –, liegt in aufmerksamer Anspannung wie auf einem Operationstisch, als würde sie ohne Betäubung einer ärztlichen Behandlung unterzogen. Geduldig lässt sie ihren Mund öffnen und Erde mit einer kleinen Gartenschaufel hineingeben, sich eine Blume in den Mund einpflanzen, alles noch mal festdrücken, Erde nachschütten und schließlich die Pflanze und damit auch den eigenen Kopf mit Wasser begießen. Die Hände des Opera-

teurs, der die Einpflanzung vollzieht, arbeiten sehr geschwind, präzise und behutsam wie die Hände eines Arztes. Die Haltung der Künstlerin gleicht der einer Patientin, ihr geduldiges Ertragen einer Tortur, der sie sich im Vertrauen auf die Richtigkeit der Handlung notgedrungen freiwillig unterzieht.

Es werden Fakten geschaffen, die absurd erscheinen. Die Pflanzung der Blume geschieht um den hohen Preis, dass ein anderes Lebewesen darunter leidet. Die Einbettung des pflanzlichen Lebewesens in den neuen Lebensraum ist auch zu verstehen als Degra-



15

Everything totally ambivalent

On three videos by Ene-Liis Semper

Andrea Edel

'Oasis' (1999)

The main person, Ene-Liis Semper herself – she is seen full-face from above – lies in strained attentiveness as if on an operating table, about to receive medical treatment without anaesthetic. Patiently, she allows her mouth to be opened and a small garden shovel fills it with earth, a flower is planted in it and everything is pressed firm; more earth is added and finally the plant, and with it her own head, is watered. The hands of the operating person who performs the planting work very swiftly and with the

precision and care of a doctor's. The attitude of the artist is like that of a patient, her uncomplaining endurance of an ordeal which she performs voluntarily in the confidence that the treatment is correct.

Facts are presented which seem absurd. Planting the flower costs the high price that another living being suffers for it. The embedding of the plant in a new biosphere is also to be understood as a degradation of a human being into a receptacle for a flower, which of course reverses the conventional idea of the hie-



dierung eines Menschen zum Gefäß für eine Blume, was die herkömmliche Vorstellung von Hierarchien der Lebewesen auf der Erde mit dem Mensch an der Spitze natürlich auf den Kopf stellt (Anm. 1). Das Potential an Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers wird durch die Einpflanzung so erheblich eingeschränkt, dass es absehbar oder gar unabwendbar erscheint, dass die Hauptdarstellerin ihren Mund nicht lange wird als Gefäß für eine Blume zur Verfügung stellen können, - ganz zu schweigen vom Aspekt der Bedrohlichkeit, den die Vorstellung von Erde im Mund hat, bis hin zum Erstickenanfall oder der Angst davor, lebendig begraben zu werden.

Diese Verbindung von Pflanze und Mensch basiert offenbar auf falschen Voraussetzungen. Trotzdem wird sie durchgeführt. Was verkehrt zu sein scheint, hat also auch seine Richtigkeit, weil es von den Durchführenden so beabsichtigt ist. Wie in einer rituellen Bekräftigung wird das neu Geborene mit Was-

rarchies of living beings on Earth with humanity at the top (Note 1). The human body's potential for movement and expression is so seriously reduced by the implantation that it seems foreseeable or even unavoidable that the main person will not be able to make her mouth available as a receptacle for a flower for very long – quite apart from the threatening aspects accompanying the idea of earth in the mouth, such as suffocation or the fear of being buried alive.

This combination of plant and person is obviously based on false premisses. Nevertheless, it is carried out. What seems to be the wrong way round is thus also correct because those doing it intend it to be. As in a confirming ritual, water is poured on the newly-born; a baptism. By undergoing it, the main person expresses her will that it should so happen. The absence of resistance is synonymous with silent consent – unless we are dealing with an operation performed under constraint, against which external resistance would be futile. The role of the main per-

son begossen; getauft. Indem sie es erträgt, verleiht die Hauptdarstellerin ihrem Willen Ausdruck, dass es so geschehen soll. Das Ausbleiben von Widerstand ist gleichbedeutend mit schweigendem Einverständnis – es sei denn, dass es sich um eine unter Zwang durchgeführte Operation handelt, gegen die äußerer Widerstand zwecklos wäre. Die Rolle der Hauptdarstellerin erscheint ambivalent: als Opfer und Täterin zugleich.

Die Radikalität des Films liegt in der Zuspitzung auf das Geschehen und das Gefühl im Innern des Mundes. Kein Betrachter kann seinen Geschmackssinn ignorieren. Die nüchterne Darstellung des Pflanzvorgangs beansprucht die absolute Gültigkeit des Vollzugs, aber das Innere des eigenen Mundes veranlasst jeden Betrachter dazu, eine ganz eigene Haltung zu dieser Einpflanzung zu beziehen. Die Primärwirkung des Bildes 'Erde im Mund' setzt sich durch: Etwas stimmt hier nicht. Doch der direkte Blick in die herausfordernden Augen der Künstlerin setzt jeder

son seems ambivalent: she is simultaneously victim and perpetrator.

The radicalness of the film lies in the concentration on the happening and the feeling inside the mouth. No observer can ignore his sense of taste. The sober presentation of the planting process claims the absolute validity of the performance, but the inside of his own mouth causes each observer to take up quite an individual position towards this planting. The primary effect of the picture of 'earth in the mouth' asserts itself: something is wrong here. But the direct look into the challenging eyes of the artist counters with her absolute determination any question as to the sense of what she is permitting to be done to her.

'Oasis' arouses the resistance of the observer towards the action of the film, makes it inevitable, asserts itself determinedly against it and thus creates a new truth which disregards rejection. A new





Frage nach dem Sinn dessen, was sie da mit sich machen lässt, ihre absolute Entschlossenheit entgegen.

'Oasis' weckt den Widerstand des Betrachters gegen die Handlung des Films, macht ihn unumgänglich, behauptet sich entschlossen dagegen und erzeugt so eine neue Wahrheit, die sich über die Ablehnung hinwegsetzt. In der Erinnerung bleibt ein neues Bild; das vorherige Bild wird ersetzt.

Für mich ist die 'Einpflanzung der Blume in den Mund' auch eine Metapher für Sprache bzw. die Einpflanzung von Sprache in den menschlichen Organismus. Über den Mund der Hauptdarstellerin wird verfügt und sie verliert ihre Fähigkeit, sich verbal zu äußern. Die 'Blume im Mund' versinnbildlicht die Anpassung des Menschen an die künstliche Sprache der menschlichen Zivilisation und gesellschaftlichen Konvention, wo Höflichkeit mehr gilt als Aufrichtigkeit und korrekte Umgangsformen mehr als ursprüngliche

picture remains in the memory; the previous picture is replaced.

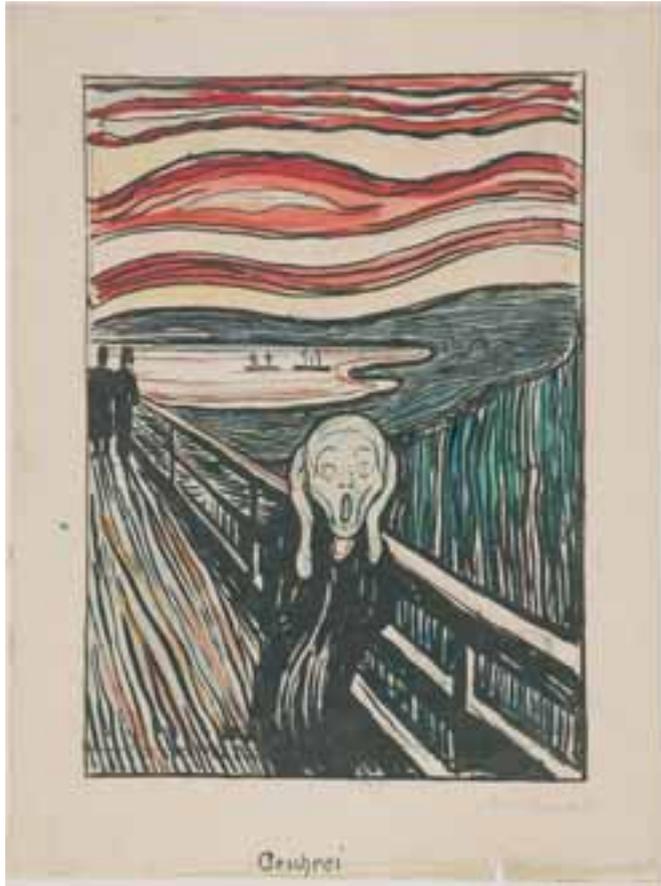
For me, the 'planting of a flower in the mouth' is also a metaphor of language, or of the planting of language in the human organism. The mouth of the main person is used, and she loses her ability to express herself verbally. The 'flower in the mouth' symbolizes the adaptation of people to the artificial language of human civilization and social convention, where politeness counts more than sincerity and correct manners more than original possibilities of expression. Pretty as it may seem, the superficial attractiveness of the plant in the mouth of the main person can in no way disguise the glaring disparity between this implantation and the integrity of the human body. This displeasing symbiosis of two life forms, which in the final analysis are incompatible in this combination, seems bizarre to the point of comical. As a symbol of language, the flower reveals the character, directed against human nature, of this instru-

Ausdrucksmöglichkeiten. So hübsch es auch erscheinen mag, kann das vordergründig attraktive Pflänzchen im Mund der Hauptdarstellerin unmöglich darüber hinwegtäuschen, in welchem krassem Missverhältnis diese Einpflanzung zur Integrität des menschlichen Körpers steht. Auf bizarre bis komische Weise unpassend wirkt diese befremdliche Symbiose zweier letztlich in dieser Konstellation unvereinbarer Lebensformen. Als Sinnbild für die Sprache offenbart die Blume die wider die Natur des Menschen gerichteten Eigenschaften dieses Instruments als Mittel zur gesellschaftlichen Einordnung, Zivilisierung, Kontrolle und Unterdrückung des Individuums. Die Tragweite, mit der hier an den eigentlichen Grundbedürfnissen des Menschen vorbei operiert wird, lässt die Vorstellung von der Beseitigung, der Auspflanzung oder gar des Ausspuckens dieses falschen Implantats nötig werden.

Die Blume ist der Inbegriff der Darstellung einer Lüge. Getarnt als rotes Blümchen wird sie im Mund getra-

ment as a means of social classification, civilization, surveillance and repression of the individual. The consequences with which the actual basic needs of a human being are being ignored in this operation, renders the idea necessary of a removal of the planting or even a spitting out of the false implantation.

The flower is the epitome of the depiction of a lie, which, disguised as a little red flower, is carried in the mouth, seducing the hearer to be distracted by it from the perception of the entire person. What danger or necessity must there be to lead to the deliberate and quite specific employment of the lie, considering its falseness? What restriction could be severe enough to allow this continual burial of one's own possibilities of expression to appear acceptable? The approval of the false in one's own life implies the refusal to do or the impossibility of doing or expressing what is right. 'Earth in the Mouth' is the image of a scream which must make no sound. A



Edvard Munch



gen, dazu verführend, sich von ihr ablenken zu lassen in der ganzheitlichen Wahrnehmung des Menschen. Welche Gefahr oder Not muss dazu führen, die Lüge in Anbetracht ihrer Falschheit extra und ganz gezielt wirksam einzusetzen? Welche Beeinträchtigung könnte schwer genug sein, um dieses Dauerbegräbnis der eigenen Ausdrucksmöglichkeit hinnehmbar erscheinen zu lassen? Die Bejahung des Falschen im eigenen Leben impliziert die Verweigerung oder die Unmöglichkeit, das Richtige zu tun oder zu äußern. Die 'Beerdigung des Mundes' ist das Bild eines Schreis, der keinen Laut machen darf. Ein Schrei nach innen, ein unterdrückter Hilferuf an jene, die sehen, was hier passiert.

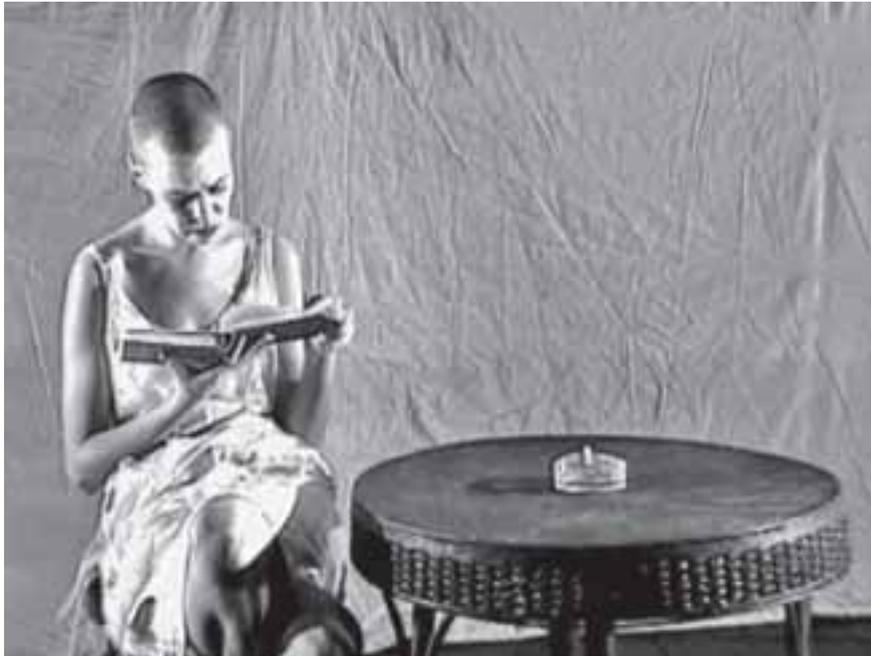
scream inside, a suppressed cry for help to those who see what is happening here.

'FF/Rew' (1998):

Das Leben zwischen zwei Toden. Der Film setzt ein mit dem Bild einer lesenden Frau. Nach einer kurzen Weile der Lektüre wendet sie sich mit gelassener Selbstverständlichkeit, einem Anflug von Langeweile, aber auch dem Ausdruck von Entschlossenheit ihrem Suizid zu und führt ihn durch, indem sie sich erhängt. Der Hocker fällt um, die Beine baumeln in der Luft und nun gibt es einen Schnitt, von dem aus der Film rückwärts weiterläuft. Die Hauptdarstellerin geht wieder von dem Strick zum Lesetisch, setzt sich, greift wieder zum Buch, liest etwas darin und geht dann zurück bis vor den Anfang der Geschichte. Sie steht auf und bewegt sich zu einem Sessel, greift zur Pistole und sinkt wiederum tot zusammen. Beim Kopfschuss, dem Ursprung der Handlung, schaut sie direkt in die Kamera. Der Schuss markiert den Wendepunkt, ab dem die Geschichte wieder vorwärts läuft. Sie sinkt im Sessel zusammen, steht auf, geht zum Lesetisch, liest etwas und erhängt sich dann.

'FF/Rew' (1998):

Life between two deaths. The film starts with the picture of a woman reading. With a matter-of-fact calmness, a hint of boredom, but also with the expression of determination, she turns after a short time to suicide and carries it out by hanging herself. The stool tips over, her legs dangle in the air and then there is a cut, after which the film runs backwards. The main person leaves the rope and returns to the reading-table, sits down, picks up the book again, reads it for a while, and then returns to a point before the beginning of the story. She stands up, moves to an armchair, takes up a pistol and again falls dead. With the shot to the head, the origin of the action, she looks straight into the camera. The shot marks the turning point, from which the story again runs forwards. She collapses in the armchair, stands up, goes to the table, reads for a while and then hangs herself.



In der Zeit gefangen wie in einem Gefängnis. Die beiden Suizide sind wie undurchdringliche Mauern, an denen jede Möglichkeit eines Ausbruchs oder einer Veränderung der Geschichte zwangsläufig endet. Wie ein Ping-Pong-Ball bewegt sich die Hauptdarstellerin zwischen ihren eigenen Selbstmorden hin und her, mit geradezu physikalischer Zwangsläufigkeit, die sie passiv erscheinen lässt – als würde sie in diesem Korsett des Todes permanent weiterbewegt, um weiterzuleben. 'FF/Rew', der Titel des Films, 'Vorwärts-Rückwärts', die Bezeichnung der Vor- und Zurückspultasten des Video- oder DVD-Players, lässt sich übertragen auf die Betrachtung des Verlaufs eines menschlichen Lebens – als Film, der im virtuellen Projektionsraum der Erinnerung vorwärts und rückwärts abgespult, somit konserviert und verlängert, aber nicht inhaltlich verändert werden kann.

Die immerwährende Fortführung dieses Zustands der Frau öffnet ein wenig Freiraum für die kleine Lektü-

re, deren Bedeutung dadurch erheblich gesteigert wird, als sie den einzig verbleibenden Lebensinhalt der gefangenen Person ausmacht. Nichts vermag sie kurzweilig vom Suizid abzuhalten als ein Buch. Oder andersherum: Welches Buch könnte das sein, dessen Lektüre zwangsläufig zum Suizid überleitet? Das Leben im Film generiert sich aus einer unendlichen Lektüre immer desselben Buchs. Die angenehm tönende Klaviermusik, ein Auszug aus dem 2. Satz des fünften Klavierkonzerts von Ludwig van Beethoven, untermalt diesen makabren Circulus vitiosus mit einem für die Brisanz der Situation sehr gelassenen Ernst.

'FF/Rew' ist eine Metapher für die Ausweglosigkeit des Seins innerhalb der eigenen Befangenheit. Die Suizide markieren die Grenzen, bis zu denen die Hauptdarstellerin zu gehen in der Lage ist, ohne ihr Leben unerträglich zu finden. Dieser Zwischenraum zwischen den sie einklemmenden Suiziden, in dem sie bereit ist zu existieren, hat genau die Ausdeh-

Confined in time as in a prison. The two suicides are like impenetrable walls at which any possibility of breaking out or of an alteration of the story must inevitably end. The main person moves like a ping-pong ball back and forward between her own suicides with an absolutely physical inevitability which makes her appear passive – as if she were moving permanently within this corset of death in order to survive. 'FF/Rew', the title of the film, the marking 'fast forward/rewind' on a video or DVD player, can be transferred to the observation of the course of a human life - as a film played forwards and backwards in the virtual projection room of memory, which can thus be preserved and extended but not altered in content.

The permanent continuation of this condition of the woman leaves a little free space for the small book being read, the significance of which is considerably intensified by the fact that it remains the only content of the life of the imprisoned person. Nothing is able

to hold her back from suicide for a short time except a book. Or conversely: what kind of a book could that be, the reading of which inevitably leads to suicide? Life in the film consists of an endless reading of the same book again and again. The pleasant-sounding piano music, an excerpt from the 2nd movement of the fifth piano concerto by Ludwig van Beethoven, underlines this macabre vicious circle with a seriousness which is very calm, given the explosive force of the situation.

'FF/Rew' is a metaphor of the hopelessness of existence within one's own awkwardness. The suicides mark the boundaries up to which the main person can go without her life becoming unbearable. This space between the suicides which limit her, the space in which she is prepared to exist, has the exact dimensions of her span of tolerance. Anything going beyond this ends in death. 'FF/Rew' is a metaphorical representation of the finite space of the bearableness of existence considering individual boundaries



nung ihrer Toleranzspanne. Was darüber hinausgeht, endet tödlich. 'FF/Rew' ist eine metaphorische Darstellung des endlichen Raums der Erträglichkeit des Seins in Anbetracht der individuellen Grenzen, die die Unerträglichkeit durch Krankheit, Not, Trauer, Angst oder andere Beeinträchtigungen hervorrufen. Der einzige Anhaltspunkt dafür, was die Hauptdarstellerin im Leben hält, ist ihr Buch und die daran sich knüpfende Frage: Was liest sie?



thrown up by the unbearableness of illness, need, mourning, fear and other restrictions. The only point of reference regarding that which keeps the main person alive is her book and the question it raises: what is she reading?

'Door' (2002):

Vom Innern eines dunklen Raums aus blickt man auf eine Tür, die einen Spalt zu einem anderen, lichterfüllten Raum freigibt. Das Licht zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Während der längsten Zeit des ca. 6-minütigen Films sieht man Bewegungen von Schatten, die wahrscheinlich von Bewegungen von Menschen herrühren könnten, deren Bedeutung jedoch – wie bei den Schattenbildern in Platons Höhlengleichnis – offen bleibt (Anm. 2).

Wie 'Oasis' wurde 'Door' aus nur einer fixen Kameraperspektive gefilmt und ist, ohne Schnitte, ein ununterbrochener Ausschnitt aus dem Kontinuum des Blicks auf die Tür zum Raum gegenüber. Obwohl während fast der gesamten Länge des Films nur wenige Veränderungen des Standbilds das Geschehen kennzeichnen, ist 'Door' ein immens spannender Kurzfilm. Mit extrem reduzierten Mitteln wird eine Geschichte erzählt, die sich immer wieder neu, ge-

'Door' (2002):

From inside a darkened room a door is seen, showing through a small gap another, brightly-lit room. The light draws attention. During most of the film, around 6 minutes long, shadowy movements are visible, probably those of moving people, the significance of which, however, like that of the shadow pictures in Plato's cave parable, remains open (Note 2).

Like 'Oasis', 'Door' is filmed from only one fixed camera perspective, and, without cuts, is an uninterrupted extract from the continuum of the view of the door to the opposite room. Although during almost the whole length of the film only a few changes in the picture denote the action, 'Door' is an immensely exciting short film. With extremely reduced means, a story is told which can be interpreted over and over again, differently or even ambivalently. An essential element of tension is provided by the moving shadows thrown on the floor of the darkened room from

genteilig oder gar ambivalent deuten lässt. Ein wesentliches Spannungselement sind die bewegten Schattenbilder, die aus dem hellen Raum auf den Fußboden in den dunklen Betrachterraum geworfen werden. Es bleibt völlig offen, was da geschieht oder worauf die Bewegungen hinauslaufen. Die damit erweckte Neugier erinnert mich an die Erwartungshaltung, mit der ein Kind an Weihnachten vor der Beschauerung mit steigender Aufregung durchs Schlüsselloch guckt, um sich einen Eindruck davon zu verschaffen, welche Überraschung sich da anbahnt. Der musikalische Klang zum Bild der geöffneten Tür ist ein stehender Zweiklang im Intervall einer Quinte, geloopt aus Streicherklängen. Es fehlt die Terz in diesem Außengerüst eines Akkords, sodass sich auch musikalisch eine Spannung aufbaut, die darauf hinzielt, dass sich mit der Ergänzung des noch fehlenden Tons ein Dreiklang einstellt, wobei offen bleibt, ob es sich um eine Dur- oder Moll-Harmonie handelt. Beide Möglichkeiten bestehen zunächst alternativ.

out of the lighted one. The question of what is happening there or what the movements amount to, remains completely open. The curiosity thus aroused is reminiscent of the expectancy of a childhood Christmas, when, with mounting excitement, we looked through the keyhole to see what surprises were waiting. The musical sound accompanying the picture of the open door is a standard two-tone with the interval of a fifth, looped string tones. The third is missing from this framework of a chord, so that tension also mounts musically in the expectation of the completion of the triad with the missing note, whereby it remains open whether it will be a major or a minor harmony, both possibilities alternating at first.

Something is going on; something is about to happen. The long-prepared tension of the film leads to two essential events giving the film two unexpected turns just before the end: after a long time, a human form steps into the doorway from the

Etwas bahnt sich an; etwas wird geschehen. Der lange angelegte Spannungsbogen des Films führt zu zwei wesentlichen Ereignissen, die dem Film kurz vor dem Ende zwei unerwartete Wendungen geben: Aus dem lichterfüllten Raum tritt zunächst nach langer Zeit eine menschliche Gestalt in den Türspalt. Gleichzeitig kommt der dritte Ton in den Akkord und füllt und formt ihn in die weiche Klangfarbe einer Moll-Tonart. Zunächst sieht man die Figur von der Schulter abwärts. Engelsgleich leuchtet ihre elegante Silhouette in den dunklen Raum herüber. Dann neigt sie noch den Kopf hinzu bis man das halbe Antlitz sieht und sie, eine androgyne Gestalt, blickt aus ihrer hellen Sphäre mit einem Auge in den dunklen Raum hinein, dem Betrachter direkt in die Augen, die Hand an der Türklinke, und wartet. Wieder scheint die Zeit stillzustehen. Es ist etwas passiert. Eine Gestalt, von der man in dem lange anhaltenden Anfangszustand nichts weiß, außer dass man glaubt, dass es sie gibt, tritt endlich in Erscheinung. Sie ist in spürbarer Nähe, aber unnahbar, anwesend, lebt

lighted room. At the same time, the third note of the chord is heard, filling it and forming it in the soft tone colour of a minor key. At first, the figure is seen from the shoulders downwards. The elegant silhouette shines like an angel into the darkened room. Then it inclines the head until half the face is seen, and this androgynous form looks out from its bright surroundings with one eye into the dark room, directly into the eyes of the observer, hand on the door handle, waiting. Again, time seems to stand still. Something has happened. A form, about which nothing is known in the long period at the beginning, except that we believe that it exists, finally makes an appearance. It is perceptibly near, but unapproachable, present, but living in its own, different room, which cannot possibly be entered. Its appearance is luminous, beautiful but undefinable and not exactly recognizable. It resembles a remote being whose existence is a matter of belief, like angels or saints, rather than a human being. The pleasant effect of its presence has memories of a loving mother who



aber in einem eigenen, anderen Raum, der unmöglich betreten werden kann. Ihre Erscheinung ist leuchtend, schön, aber undefinierbar und ungenau zu erkennen. Sie gleicht eher einer entrückten Wesenheit, deren Existenz eine Frage des Glaubens ist, wie Engel oder Heilige, als einem menschlichen Wesen. Die angenehme Wirkung ihrer Anwesenheit erinnert an eine liebevolle Mutter, die zur Schlafenszeit noch mal nach ihrem Kind schauen kommt, ob auch wirklich alles in Ordnung ist. Der geöffnete Türspalt ist eine Metapher für den Wunsch nach Vertrauen und Verbindung zur ersehnten Bezugsperson, deren Erscheinen die wohlthuende Hoffnung spendet, nicht ganz allein und unbemerkt in dem dunklen Raum zu sein. Etwas Herausforderndes liegt im Abwarten und im direkten Blick der Figur, eine Offerte für das Gegenüber, selbst aktiv zu werden oder einfach nur abzuwarten, was die Gestalt gegenüber nun tut.

comes to look at her child once more at bedtime to see if everything is all right. The slightly-open door is a metaphor of the wish for trust and contact to the longed-for parent, whose appearance gives the child the good feeling of not being quite alone and unnoticed in the dark room. Something challenging lies in the waiting and the direct glance of the figure, an opportunity given to the opposite person to become active himself, or simply a waiting to see what the figure will do next.

What a disillusionment when suddenly this single figure of light, all attention drawn towards it, suddenly withdraws in a decisive movement and slowly closes the door until no more light falls through the opening. The contact is broken off and the observer remains alone in the dark room. Like a child that cannot and does not want to go to sleep alone in the dark and so would like the door to the lighted rooms of the grown-ups left a little ajar to keep in contact to the sphere of the parents, the observer's attention

Welche Ernüchterung liegt darin, dass diese einzige, alle Aufmerksamkeit auf sich versammelnde Lichtgestalt sich plötzlich mit einer entschlossenen Bewegung zurückzieht und die Tür allmählich zumacht, bis kein Licht mehr durch den Spalt herüber dringt. Der Kontakt wird abgebrochen und der Betrachter bleibt allein im dunklen Raum zurück. Ähnlich wie bei einem Kind, das im Dunkeln nicht alleine einschlafen kann und mag und daher die Tür zum noch beleuchteten Raum der Erwachsenen einen Spalt breit offen halten möchte, um Verbindung zur Sphäre der Bezugspersonen zu halten, wird hier die Aufmerksamkeit des Betrachters durch diese Zurückweisung empfindlich beeinträchtigt bis hin zu Verlustangst und klaustrophobischen Panikattacken. Die Verlässlichkeit der Welt steht in Frage, wenn jene Person, die im hellen Raum nebenan mit der einzigen Verbindungstür zum Raum des Ichs verantwortlich dafür ist, dass etwas vom Licht auch in die eigene Kammer gelangen kann, sich zurückzieht.

is severely disturbed to a point of feeling the anxiety of loss and panic at this rejection. The reliability of the world is called into question when that person withdraws who, in the next room with the only connecting door to the room of the *ego*, is responsible for letting some light into that room.

I see the lighted room as a metaphor of the film room, which is seen in the film but cannot be entered in reality, which can only be grasped as far as the camera perspective standing in for one's own perception allows it, which can, however, be imagined, and which holds the attention while the film is being watched. The dark room in this film, in which the perspective standpoint of the observer is situated, is reminiscent of a real, darkened projection room. It fulfils the function of a space between the brightly-lit picture room and the real projection room where the observer is situated – a space into which one cannot move physically but mentally. The size and shape of this dark room are uncertain. Its extension



Den hellen Raum verstehe ich als Metapher für den Filmraum, der im Film gesehen, aber nicht wirklich betreten werden kann, den man nur soweit erschließen kann, wie es die Perspektive der Kamera stellvertretend für die eigene Wahrnehmung zulässt, den man sich jedoch vorstellen kann und auf den die Aufmerksamkeit während der Dauer der Betrachtung des Films gerichtet ist. Der dunkle Raum im Film, in dem sich der perspektivische Standpunkt des Betrachters befindet, erinnert an einen realen, dunklen Film-Projektionsraum. Er übernimmt die Funktion eines Zwischenraums zwischen dem hellen Bildraum und dem realen Projektionsraum, in dem der Betrachter sich befindet – ein Zwischenraum, in den man nicht physisch eindringen, aber hineindenken kann. Größe und Form dieses dunklen Raums sind unbestimmt. Seine Ausdehnung wird vom Betrachter ergänzt, ausgefüllt durch seine Vorstellung und sein Raumempfinden (Anm. 3). Der dunkle Raum ist eine Metapher für den inneren Raum des Betrachters, den eigenen Empfindungsraum, in den man nur

mit geschlossenen Augen eindringen kann und von wo aus das Ich sich in der Welt verortet und nach außen wendet (Anm. 4). Beide sind mehr oder weniger virtuelle Räume, an deren Konstellation sich die Verbindung vom Ich zur Welt, der anderen Welt und der der Anderen, exemplifizieren lässt.

Ambivalent sind sowohl die Konstruktion der Dramatik als auch die Interpretationsmöglichkeiten der Filmhandlung. Dargestellt wird die Isolierung einer Figur im Film, die die innere Isolierung ihres Gegenübers außerhalb des Films, des Betrachters selbst in seinem Raum, impliziert – eine Isolierung zweier Individuen aus zwei unvereinbaren Welten voneinander, die auch Momente von Annäherung, Zuwendung, Aufeinander Warten, Gegenüberstellung, Rückzug, Trennung, Hoffnung und Desillusionierung hat. Die Fakten werden durch die Zeitlichkeit des Films geschaffen: Das Standbild des geöffneten Türspalts – wären die Schattenbewegungen nicht, dann könnte man es für eine Fotografie halten –, ist zeitlos



is complemented by the observer, filled out with his imagination and sense of space (Note 3). The dark room is a metaphor of the inner room of the observer, his own sensitivity space which can only be entered with closed eyes and from which the *ego* turns outwards and locates itself in the world (Note 4). Both are more or less virtual rooms, the configuration of which allows the connection between the *ego* and the world, the other world and the world of the others to be exemplified.

Both the construction of the dramatics and the possibilities of interpreting the film are ambivalent. What is represented is the isolation of a figure in the film implying the inner isolation of its opposite number outside the film, that of the observer himself in his space – an isolation from one another of two individuals from two incompatible worlds, also having moments of approach, caring, waiting for each other, confrontation, withdrawal, separation, hope and disillusionment. The facts are created by

the temporality of the film: the static picture of the slightly opened door – if it were not for the shadowy movements, it could be taken for a photograph – is timeless and ambiguous. Various possibilities for the development of the action are still thinkable. The opening to the adjacent room could become wider or could close, whereby all the hopes and expectations on the side of the observer from the standpoint of the darkened room are of course concentrated on the connection to the figure of light and on the hope that it will cross the threshold and come in. The closing of the door is then irreversible. What remains unanswered is the cause of this turn of events, which seems, however, to lie in the room of the observer, for a slight but recognizably energetic shift of the figure as it looks at the observer betrays its decisiveness in finally having to turn away. Its departure is presented as a reaction to something for which the observer himself is finally responsible – an example of the creation of feelings of guilt, which in the end is what separates people from each other.

und vieldeutig. Noch sind diverse Entwicklungsmöglichkeiten der Geschichte denkbar. Der Spalt zum Nachbarraum kann sich weiter öffnen oder schließen, wobei alle Hoffnungen und Erwartungen auf der Seite des Betrachters aus der Perspektive des dunklen Raums selbstverständlich auf der Verbindung zur Lichtgestalt liegen und auf der Hoffnung, dass sie die Schwelle zum eigenen Raum übertreten und herüberkommen möge. Unumkehrbar ist dann das Schließen der Tür. Es bleibt offen, wodurch diese Wendung hervorgerufen wird, die Ursache scheint jedoch im Raum des Betrachters zu liegen, denn ein leichter, aber erkennbar energischer Ruck der Figur während des Blicks zum Betrachter verrät deren Entschlossenheit, sich nun schließlich abwenden zu müssen. Die Abwendung des Gegenübers wird als Reaktion auf etwas dargestellt, was schließlich vom Betrachter selbst zu verantworten sei – ein Exempel für die Erzeugung von Schuldempfinden, das die Menschen letztlich voneinander trennt.

The permanent presentation of this admittedly very aesthetic, but still very definite rejection does not remain without the no doubt inevitable reaction in the feelings of the observer of being continually and repeatedly excluded. The many meanings of the closing door – breaking off contact, closing off the individual space of existence or departure from the idea of an approach - gain space in the consciousness of the observer in the same measure in which the reaction to them grows: anger, fear, aggression or resignation. The closing of the door cuts off one's own possibilities of integrating the lighted room into one's own world, even if only in thought. The lighted room and the figure of light promise a better, more beautiful and brighter life; being left alone in the darkness, death.

The seeming explicitness of the facts, however, is partly undermined by the loop repetition and leaves room to play with a reversal of the interpretation. The door is seen open for almost the whole length of the

Die permanente Vorführung dieser zwar sehr ästhetischen, aber doch eindeutigen Ablehnung bleibt nicht ohne die wohl unabwendbare Reaktion im Empfinden des Betrachters, andauernd aufs Neue ausgegrenzt zu werden. Die Vieldeutigkeit der Schließung der Tür – Beendigung von Kontakt, Eingrenzung des eigenen Existenzraums oder Verabschiedung von der Idee einer Annäherung – gewinnt im gleichen Maß Raum im Bewusstsein des Betrachters, in dem die Reaktion darauf wächst: Wut, Angst, Aggression oder Resignation. Mit der Schließung der Tür werden die eigenen Möglichkeiten, den lichterfüllten Raum – und sei es nur gedanklich – in die eigene Welt einzubeziehen, beschnitten. Der Lichtraum und die Lichtgestalt verheißen das bessere, schönere, hellere Leben; im Dunkel alleingelassen zu werden den Tod.

Die scheinbare Eindeutigkeit der Fakten wird jedoch durch die Wiederholung im Loop zum Teil ausgehebelt und lässt Raum für spielerische Umkehrun-

film, and with each re-run it is shown opened again. In contrast to the viewing of the film in a short rhythm, a long-term effect, gaining in intensity in phases, builds up when the loop is perceived over a longer period of time in respect to the ever-repeating action, the appearance of the figure, the closing of the door and then the re-appearance of the figure again.

Of course, the door opens again and again when the film is repeated in the loop, but the ambivalence of the meaning is multiplied onto the next highest level, so that everything can be turned repeatedly into its opposite. The potential reactions to this, which at some time will dominate, are found in the final drama of the film: protest in the form of inner or outer resistance. Someone left alone without light in the darkness can either wait until the door is perhaps opened again, or turn around and look for other sources of light, produce them or, if necessary, invent them. The necessity of changing something becomes

gen der Interpretation. Die Tür ist fast während des gesamten Films in geöffnetem Zustand zu sehen und sie wird mit jedem neuen Durchlauf wieder geöffnet gezeigt. Gegenläufig zur kurz getakteten Betrachtung des Films baut sich bei der Wahrnehmung des Loops über einen längeren Zeitraum in Anbetracht der stetig wiederholten Handlung, des Erscheinens der Figur, des Schließens der Tür und dann wieder des erneuten Erscheinens der Figur, eine Langzeit-Wirkung auf, die phasenweise an Intensität gewinnen kann.

Natürlich geht die Tür durch die Wiederholung des Films im Loop auch immer wieder auf, doch die Ambivalenz der Bedeutungen potenziert sich auf der nächst höheren Ebene, sodass sich alles immer wieder ins Gegenteil verkehren lässt. In der schließlich finalen Dramatik des Films angelegt sind auch die potentiellen Reaktionen darauf, die irgendwann dominieren: Protest in Form von innerem oder äußerem Widerstand. Wer ohne Licht im Dunkeln allein gelassen wird, kann entweder warten bis die Tür

eventuell wieder aufgemacht wird oder sich umdrehen und andere Lichtquellen suchen, herstellen oder zur Not erfinden. Die Notwendigkeit, etwas zu verändern, wird dringender mit zunehmender Dauer der Betrachtung. Insofern ist die Ausgrenzung und damit Ablehnung des Betrachters durch den Film ein Mittel zur Bestärkung der Widerständigkeit des Selbsts.

Anmerkungen:

- 1) Charles Bonnet, *Contemplation de la nature* (1764), Neuchatel: Fauche, 1781.
- 2) Platon (427 v. Chr. – 347 v. Chr.), 'Das Höhlengleichnis', in: *Politeia* (Der Staat), Siebtes Buch, Übersetzung aus dem Griechischen ins Deutsche von Friedrich Schleiermacher, Band 3 von 'Platon. Sämtliche Werke', Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (1958), 1984, S. 224-245.
- 3) Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886), Nachdruck der 9. Auflage von 1922, Darmstadt:

- Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S.84-100: 'Die Raumpfindungen des Auges'.
4) Definition des Empfindungsraums: Ernst Mach (wie Anm. 3), S. 1-30.

30

greater with the increasing duration of viewing. To this extent, the exclusion and thus the rejection of the observer by the film is a means of reinforcing the self's powers of resistance.

Notes:

- 1) Charles Bonnet, *Contemplation de la Nature* (1764), Neuchatel: Fauche, 1781
- 2) Plato (427BC - 347BC), 'The Simile of the Cave', in: *Politeia* (The Republic), Part Seven, Translation from the Greek into German by Friedrich Schleiermacher, Volume 3 of 'Plato. Complete Works'; Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (1958), 1984, Pp 224-245. Translation from the Greek into English by H.D.P. Lee, Penguin (Harmondsworth), 1955 (1965), Pp. 278-286.
- 3) Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886), reprint of the 9th edition of 1922, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, Pp 84-100: 'The Sense of Space of the Eye'.
- 4) Definition of the space sensed: Ernst Mach (as note 3), Pp. 1-30



Ene-Liis Semper

- 1969 in Tallinn (Estland) geboren
Born in Tallinn (Estonia)
- bis 1995 Studium der Freien Kunst, des Bühnen-
bilds und Theaters an der Estnischen
Kunstakademie in Tallinn
- until 1995 Study of liberal arts, set design and
theatre at the Estonian Academy of Art
in Tallinn until 1995
- 2001 49. Biennale in Venedig: Einzelaus-
stellung im estnischen Pavillon und
Beteiligung an der Ausstellung
'Plateau der Menschheit', Kurator:
Harald Szeemann, im italienischen
Pavillon
- 32 2001 49th Biennial in Venice with individual
exhibitions in the Estonian pavilion
and participation in the exhibition
'Plateau of Humanity' (curator: Harald
Szeemann) in the Italian pavilion
- Zahlreiche internationale Ausstellungen
in Auswahl**
**Numerous international exhibitions
(Selection):**
- 2001 *'Looking at You'*, Kunsthalle
Friedericianum, Kassel, Deutschland/
Germany
- 2002 *'New Video Installations'*, Tallinn, Estland/
Estonia
'ARCO 2002', Madrid, Spanien/Spain
'The Video Lounge', Fondazione Adriano
Olivetti, Rom, Italien/Italy
'Matrix of Collaboration', Center for
Contemporary Art NaUKMA, Kyiv, Ukraine/
Ukraine
'Last Minute. To the End of Eternity',
Vecchio Ospedale Soave, Codogno, Italien/
Italy
'The Baltic Times', Galerie im Taxispalais,
Innsbruck, Österreich/Austria
'Closing the Distance', Laznia Center for
Contemporary Art, Gdansk, Polen/Poland
'Breath', The Ludwig Museum
Budapest, Kanada/Canada
*'Basic Elements, Rauma Biennale
Balticum'*, Rauma, Finnland/Finland
'Open 2002', Venedig, Italien/Italy
'Attitude 2002', Contemporary Art
Museum, Kumamoto, Japan/Japan
'Fluxus and the Influences', Kunsthalle
Friedericianum, Kassel, Deutschland/
Germany
'Les Boréales', Caen, Frankreich/France
Tallinn Art Hall, Tallinn, Estland/Estonia
- 2003 art agents gallery, Hamburg, Deutschland/
Germany
Salzburger Kunstverein, Salzburg,
Österreich/Austria
Galerie Liane et Danny Taran, Montreal,
Kanada/Canada
'Images Festival', Toronto, Kanada/Canada
'Ambivalence', Z platz Museum,
Fukoka, Japan/Japan
'Art, Lies and Videotape', Tate Liverpool,
Liverpool, England/England
'Extra Strong Super Light', Muzeum
Narodwe, Szczecin, Polen/Poland
'Orifice, Melbourne Festival', Melbourne,
Australien/Australia
'Art Focus 4', Jerusalem, Israel/Israel
- 2004 Galerie Martin Janda, Wien, Österreich/
Austria
'Faster than History', Kiasma, Helsinki,
Finnland/Finland



Abbildungen/Illustrations

Stills aus den folgenden Kurzfilmen von Ene-Liis Semper:
Stills from the following short films by Ene-Liis Semper:

'Oasis', 1999:
S./Pp. 4, 11, 15, 16, 18, 19, 20 33.

'FF/Rew', 1998:
S./Pp. 7, 8, 11, 23.

'Door', 2002:
S./Pp. 13, 14, 24, 25, 27, 28, 31.

S./P.17: Abbildung aus dem Buch: Charles Bonnet, 'Contemplation de la nature' (1764), Neuchatel: Fauche, 1781, S. 1.
Illustration from the book: Charles Bonnet, 'Contemplation de la nature' (1764), Neuchatel: Fauche, 1781, P. 1

S./P. 19: Edvard Munch, 'Geschrei', 1895, handkolorierte Lithographie, The Munch Museum, Oslo, 512 x 398 mm.
Edvard Munch, 'Geschrei', 1895, hand-coloured lithography, The Munch Museum, Oslo, 512 x 398 mm

34

Impressum/Imprint

Katalog zur Ausstellung 'Ene-Liis Semper. Door' des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern in Kooperation mit der art agents gallery, Hamburg, vom 7. Juni bis 16. Oktober 2005 in der Fruchthalle Kaiserslautern.

Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern
Direktion: Dr. Andrea Edel
Sekretariat: Christine Herzog, Tel. 0631 365-1410
kulturamt@kaiserslautern.de

Catalogue to accompany the Exhibition 'Ene-Liis Semper. Door' at the Office of Arts of the City of Kaiserslautern in Cooperation with the art agents gallery, Hamburg, from June 7th to October 16th, 2005 in the Fruchthalle Kaiserslautern.

Office of Arts of the City of Kaiserslautern
Director: Dr. Andrea Edel
Secretary: Christine Herzog, Tel. 0631 365-1410
kulturamt@kaiserslautern.de

Ausstellung/Exhibition

Konzeption/conception:
Dr. Justus Jonas and Dr. Andrea Edel

Inszenierung/production:
Dr. Justus Jonas

Organisation/organization:
Marlene Walter

Aufbau/construction:
Jürgen Walzer, Gjevat Berisha, Moushine Elbekali

Verwaltung/administration:
Kerstin Brechtel, Gudrun Piper

Informationsverteilung/distribution of information:
Doris Eicher

Reinigung/cleaning:
Monika Göttel, Melinde Theisohn

Aufsicht/supervision:
Walter Lorenz

Catalogue

Konzeption und Texte/conception and texts:
Dr. Justus Jonas and Dr. Andrea Edel

Übersetzung/translation:
Dr. Adrian Hannah

Grafische Gestaltung/graphic design:
Lutz Lerchenfeld

Herstellung/production:
Kerker Druck GmbH, Kaiserslautern

© Copyright by the Office of Arts of the City of Kaiserslautern 2005, copyright of the illustrations with the artist and the Munch Museum Oslo (p. 19), copyright of the texts with the authors.

ISBN 3-936036-16-0

