



Maximilian's Darkroom

Eine Installation von Anne Quiryren

Land: Deutschland 2004. **Eine Installation von** Anne Quiryren; Guckkasten aus Holz, DVD-Player, Videobeam. **Mit:** Antonija Livingstone und Antonia Baehr. **Format:** DVD, Farbe. **Länge:** 6,5 Minuten. **Kontakt:** anne.quiryren@t-online.de

With slow, precise movements and intimately-crafted tableaux, Antonia Baehr and Antonija Livingstone's Cat Calendar uses drag performance to explore a fascinating new space of becoming that exists somewhere between youth and old age, woman and man, human and animal.

Marc Siegel

Über MAXIMILIAN'S DARKROOM

Wenn der Film, nach Alexander Kluge, im Kopf des Zuschauers entsteht, dann ist sein Kopf strukturell Teil des Kinos. Ein Stück Architektur. Um MAXIMILIAN'S DARKROOM zu sehen, muss der Zuschauer sich bücken und seinen Kopf in einen Kasten stecken. Damit ist die Rückwand des Kinoraums geschlossen, Gesicht des Zuschauers und Screen liegen sich gleich groß einander gegenüber. Der eigene Blick projiziert

With slow, precise movements and intimately-crafted tableaux, Antonia Baehr and Antonija Livingstone's Cat Calendar uses drag performance to explore a fascinating new space of becoming that exists somewhere between youth and old age, woman and man, human and animal.

Marc Siegel

About MAXIMILIAN'S DARKROOM

If film originates in the head of the viewer, as Alexander Kluge says, then that head is a structural component of film. A piece of architecture. To see MAXIMILIAN'S DARKROOM, the viewer has to bend over and put his head in a box. That closes the back wall of the movie theater; the viewer's face and the screen, of equal size, confront each

ziert einen Film auf die Leinwand. MAXIMILIAN'S DARKROOM beginnt stumm. Jacob hat weißes Haar und einen langen Bart und tanzt in gebückter Haltung. Das Bild ist schwarzweiß, die Bewegung in Zeitlupe. Der Hintergrund ist Bühnenhaft, ähnlich wie man es aus dem frühen Kino kennt, das Bildformat fast quadratisch.

„Stay in the costume and stay in the frame“, heißt es auf einem Varietéplakat oder auf der Internetseite des Berliner Veranstaltungsortes 'Ausland', die die Performance 'Cat Calendar' von und mit Antonija Livingstone und Antonia Baehr ankündigt. Ihr Auftritt beginnt auf der Bühne und endet in der Videoinstallation. Der Zuschauer – den Kopf noch im Guckkasten – fragt sich, wie der Rest seines Körpers unterhalb des Kopfes wohl denjenigen erscheinen mag, die an ihm vorbei das wahrhaftige Kino betreten, vor dem er aufgebaut ist. Doch er kann seine Haltung nicht verändern, sonst würde er die Architektur seines Kinos zerstören und außerdem den Film verpassen.

Jacob tanzt ganz vorne im Bild. Die Einstein-Perücke nimmt so viel Raum ein, dass das hochtoupierete Haar manches Mal aus dem Bildrahmen hinausragt. Doch Jacob tanzt niemals aus dem Bild heraus, Jacob tanzt, als ginge es darum, die Begrenzungen des Videobildes genau auszumessen: oben, unten, rechts und links – und diagonal. Eine Fläche in zwei Dimensionen, so groß wie Jacob.

Jacob ist alt und müde. Er tritt weit nach hinten in den Bühnenraum und legt sich auf Fritz' Körper, der wie ein Kater zusammengerollt zu weit rechts auf dem unteren Bildrand liegt. Jacob ruht sich dort aus. Durch das Gewicht der beiden droht das Bild zu kippen.

„Frage nie, ob es gern tanzt, wenn du selbst nicht tanzen kannst“, heißt es weiter unten auf dem Plakat.

Ob meine Körperhaltung ähnlich schräg ist?

Auf der Leinwand öffnet sich der BühnenFilmRaum ins Freie. Mit dem Schritt nach draußen erscheinen Farben, gleißendes Licht und die Töne einer zerkratzten Schallplatte, der Märchenwald läßt die 30er-Jahre-Musik zum Tanz erklingen. Jacob und Fritz sitzen im Gehölz und lächeln entspannt in die Kamera. Die Zuschauer-Augen können aus sicherer Entfernung an Ästen und Blättern entlangschweifen, sich im Dickicht der Bäume verlieren und die steinernen Körperformen des Königs und der Meerjungfrau abtasten. Diese Bilder hat Maximilian mit der Videokamera gemacht, mit dem Beamer werden sie auf die Leinwand projiziert. Da kehrt die eigene Unschuld zurück, da ist die Welt ohne Zeit.

Heide Schlüpmann beschreibt in der Jubiläumsausgabe der Zeitschrift 'Frauen und Film', wie der Stummfilmstar Asta Nielsen jenseits der filmischen Narration agierte: „Die Nielsen spielt frontal, bewegt und positioniert sich oft im Vordergrund. Sie denkt mit ihrer Körperhaltung im Film schon an ihre Erscheinung im Raum des Kinos, und sie adressiert in der Mischung aus Isolierung und energischer Offenbarung empathisch ein Publikum, das ebenso zu Isolierung neigt und zugleich vom Verlangen nach Nähe ins Kino getrieben wird; das, dort angekommen, sich aber in ein Dunkel fallen läßt, dessen Freuden vom Apparat, dem Projektor regiert werden.“

Nielsen, „aus dem in der Geschlechterpolitik fortschrittlichen Dänemark kommend – und doch mit ihrem Selbstbewusstsein weder im Leben noch auf dem Theater aufgehoben“, hat ihren Erfolg in einer Zeit, in der das Private, so Schlüpmann, vom öffentlichen Leben des Staates abgekoppelt wird. Im Kino findet es Asyl, es ist der Ort, an dem Körper und Seele, insbesondere die der Frauen, sein dürfen. Gleichzeitig entsteht das Kino als architektonischer Ort, als Gebäude,

other. One's own gaze projects a film onto the screen. MAXIMILIAN'S DARKROOM begins silently. Jacob has white hair and a long beard and dances, bent over. The image is black-and-white, the movement slow motion. The background is like a stage, as is familiar from the earliest movies, and the format of the picture is square.

“Stay in the costume and stay in the frame,” we read on a music hall poster or on the website of the Berlin venue Ausland, that announces the performance “Cat Calendar” by and with Antonija Livingstone and Antonia Baehr. Their performance begins on stage and ends in a video installation. The viewer – his head still in the box – wonders how the rest of his body, below his head, must look to those who pass him to enter the real cinema he is in front of. But he can't change his posture without destroying the architecture of his movie theater and missing the film, to boot.

Jacob dances in the picture's foreground. The Einstein wig takes up so much space that the teased hairdo sometimes extends outside the picture frame. But Jacob never dances out of the picture; Jacob dances as if trying to precisely measure the bounds of the video image: up, down, to the right and left – and diagonally. A two-dimensional surface as large as Jacob.

Jacob is old and weary. He steps all the way to the back of the stage and lies down on Fritz's body, which is rolled up like a cat, too far to the right at the lower edge of the picture. Jacob rests there. The weight of the two threatens to topple the image.

“Never ask whether it likes to dance if you can't dance yourself,” the poster continues further below.

Is my posture equally tilted?

On the screen, the stage film space opens wide. With a step outside, colors appear, glaring light, and the sounds of a scratched record; the fairy-tale forest plays dance music from the 1930s. Jacob and Fritz sit in the woods and smile, relaxed, into the camera. The viewer's eyes can pass over the branches and leaves from a safe distance, lose themselves in the thicket of trees, and trace the contours of the petrified bodies of the king and the mermaid. Maximilian made these images with a video camera; the beamer casts them onto the screen. One's innocence returns; here is a world without time.

In the anniversary issue of the magazine “Frauen und Film” (“Women and film”), Heide Schlüpmann describes how the silent-movie star Asta Nielsen acted beyond cinematic narration: “Nielsen acts frontally and energetically and often positions herself in the foreground. With her posture in the film, she is already thinking about her appearance in the space of the movie theater, and, in a mixture of isolation and vigorous revelation, she empathetically addresses an audience that also tends toward isolation at the same time as its yearning for closeness drives it into the cinema: an audience that, arrived there, lets itself fall into a darkness whose joys are governed by the apparatus, the projector.” Nielsen, “coming from gender-politically progressive Den-

dass sich im städtischen Raum ebenso positioniert wie in der kulturellen Landschaft, wo es allerdings nur schwer seinen Platz findet. „Heaven, I’m in heaven“, ertönt es nach der Vereinigung. Iacob und Fritz tanzen. Sie scheinen zu schweben, aber gegen alle Logik der Schwerkraft: Einige ihrer verquerten Körperpositionen müssten sie eigentlich zum Fallen bringen. Da wird deutlich: Iacob und Fritz liegen auf dem Boden, die Kamera hängt über ihnen. Nicht sie sind im Himmel, sondern der Zuschauer, dessen Blick nach unten gerichtet ist, wie in einem Kinetoskop, dem Vorläufer einer Installation mit Dauerschleife aus dem Jahre 1888. Nur dass MAXIMILIAN’S DARKROOM nicht senkrecht nach unten gerichtet ist, sondern eben waagrecht. Die Videokünstlerin Anne Quirynten arbeitete schon immer mit Tänzern, Performern und Musikern, zu denen sie sich selbst (Maximilian) genauso zählt wie den Zuschauer Maximilian. Ihre Körper, in der Hierarchie genauso Ort der Aufzeichnung wie die Videokamera und Quelle der Projektion wie der Beamer, bilden das Dispositiv Kino, den Darkroom. Dessen Innen und Außen, das Vorher und Nachher dieser Architektur, bilden die Idee der Leinwand, gespiegelt im Gesicht des Betrachters.

Expanded-Cinema-Aktionen, Performances und Mehrfachprojektionen dienten in den sechziger und siebziger Jahren der Neuerfindung eines Kinos, das Körper und Raum mitdenkt. Wie die Schauspielerin Asta Nielsen, die sich durch ihr Erscheinen die Koordinaten des Kinos zu Eigen machte, ließen auch Expanded Cinema-Künstler den Körper zum Bestandteil des technischen Aufzeichnungs- und Projektionsapparats werden. Anne Quiryntens Video-Installation durchdringt das Kino in seiner Historizität und kehrt hervor, was es am besten kann: Es entführt den Zuschauer nicht nur im Kopf, sondern in seiner ganzen Körperlichkeit an abwesende Orte und in entfernte Zeiten. Es verführt ihn zu neuen Identitäten. Darin liegt die genuine Queerness des Kinos und seiner Installation: Seine Geschichten sind niemals linear verlaufen und fanden immer an Orten statt, die auch auf der Rückseite des Kinos liegen konnten.

Stefanie Schulte Strathaus

Biofilmographie

Anne Quirynten wurde 1960 in Sint-Niklaas, Belgien, geboren. Sie arbeitet als Videokünstlerin in Berlin und unterrichtet Videoinstallation an der School of the Art Institute of Chicago und an der Fachhochschule Potsdam ‘Europäische Medienwissenschaft’.

Installationen: *The Mindmachine of Dr. Forsythe* (1993), *Everything will be alright* (1997, beide mit Peter Missotten und An-Marie Lambrechts), *Jetzt* (2000), *In a Landscape* (2001), *Interzone* (2004).

Filme

1997: *The Way of the Weed* (Langspielfilm). 2001: *In a Landscape*.

mark – and yet with her self-confidence unprotected in life and in the theater” – is successful at a time when private life, says Schlüpmann, is detached from the life of the state. It finds asylum in the cinema, the place where body and soul, especially those of women, are permitted to be. At the same time, the cinema arises as an architectural site, as a building positioned in both the urban space and the cultural landscape – though it has difficulties finding its place in the latter.

“Heaven, I’m in heaven,” it resounds after the union. Iacob and Fritz dance. They seem to float, but against the logic of gravity: some of their odd postures ought to make them fall. Then it becomes clear: Iacob and Fritz are lying on the ground, the camera suspended above them. It is not they who are in heaven, but the viewer, who is looking downward, as in a kinetoscope, the 1888 predecessor of the endless-loop installation. Except that MAXIMILIAN’S DARKROOM is not directed vertically downward, but horizontally. The video artist Anne Quirynten has always worked with dancers, performers, and musicians, among whom she counts herself (Maximilian) as well as the viewer Maximilian. Her body, in the hierarchy just as much a site of recording as the video camera and just as much a source of projection as the beamer, functions as the cinematic apparatus, the darkroom. The latter’s inside and outside, the before and after of this architecture, form the idea of the screen, mirrored in the face of the viewer.

In the 1960s and ‘70s, expanded cinema actions, performances, and multiple projections served to reinvent a cinema that takes body and space into account. Like the actress Asta Nielsen, who made the coordinates of film her own by appearing, the expanded cinema artists made the body a component of the technical recording and projection apparatus. Anne Quirynten’s video installation permeates the cinema with its historicity and underscores what it can do best: abducting the viewer not only in his head, but in his whole corporeality to absent places and distant times. It seduces him to new identities. In this lies the genuine queerness of cinema and its installation: its stories have never proceeded linearly and have always happened in places that could also be situated at the rear of the movie house.

Stefanie Schulte Strathaus

Biofilmography

Anne Quirynten was born in 1960 in Sint-Niklaas, Belgium. She works as a video artist in Berlin and teaches video installation at the School of the Art Institute of Chicago and European Media Science at the Academy Potsdam.

Installationen: *The Mindmachine of Dr. Forsythe* (1993), *Everything will be alright* (1997, both together with Peter Missotten and An-Marie Lambrechts), *Jetzt* (Now; 2000), *In a Landscape* (2001), *Interzone* (2004).

Films

1997: *The Way of the Weed* (full-length feature film). 2001: *In a Landscape*.