Beobachter oder Beobachtete? : zu den filmischen Rauminstallationen von Rachel Khedoori

Autor(en): **Végh, Christina**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **88 (2001)**

Heft 12: **Kontrolle als Raumpolitik = Le contrôle: une politique de l'espace = Control as politics of space**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-65838

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

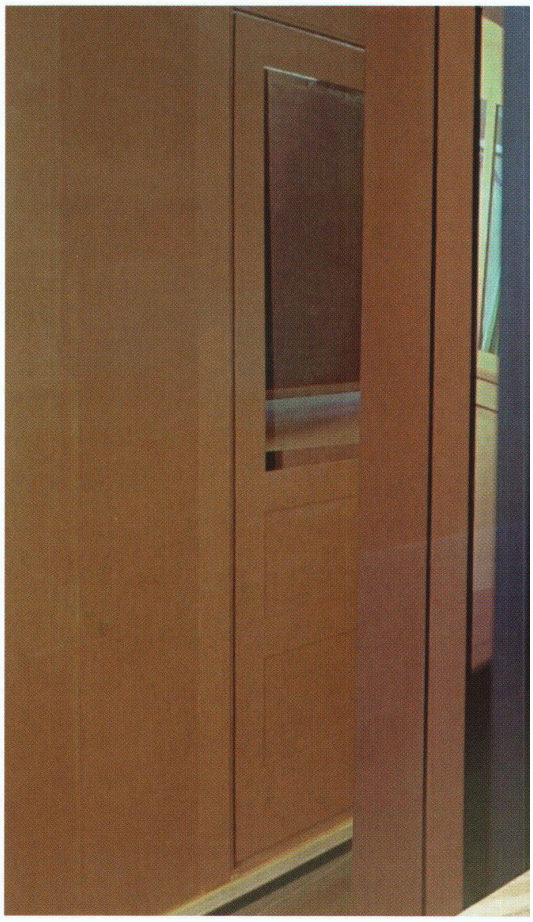
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Text: **Christina Végh**



Beobachter oder Beobachtete?

Zu den filmischen Rauminstallationen von Rachel Khedoori

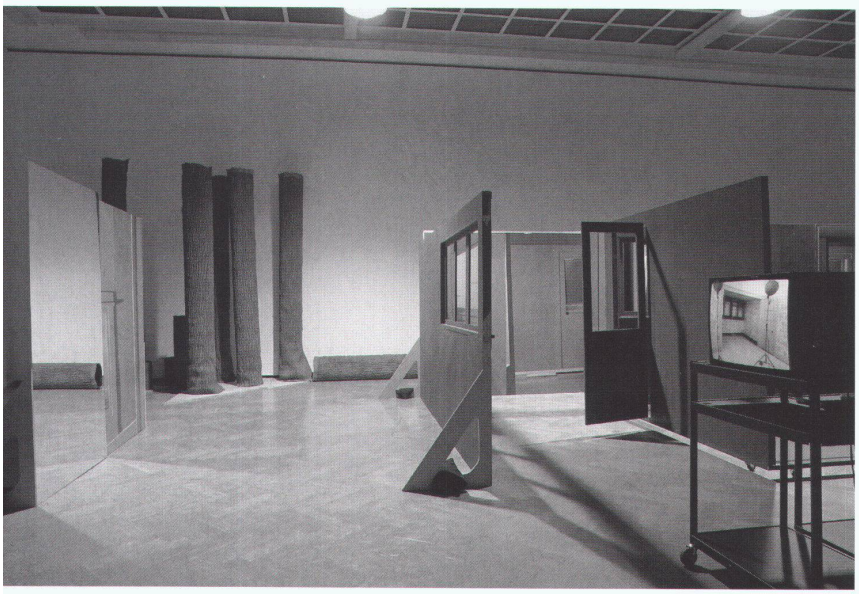
In Los Angeles, der Stadt kommerzieller Traumfabriken und duplizierter Wirklichkeiten, bilden Realität und Simulation keine eindeutigen Gegensätze mehr. Gesellschaftlich bildet der aus heterogenen Communities bestehende urbane Raum ein Spannungsfeld, das von Individualisierung, Abschottung und Sicherheitsbedürfnissen geprägt ist. Mit der Atomisierung von Los Angeles, dessen Extreme Mike Davis in «City of Quartz» prägnant beschrieben hat, arbeitet auch die Künstlerin Rachel Khedoori. Ihre wie Bühnenstaffagen konstruierten und durch Filmprojektionen gestörten Innenräume sind Versuchsanordnungen, bei denen sich zwei Raumauffassungen durchdringen – häusliche Privatheit und städtische Rest-Öffentlichkeit. Beide erscheinen als fragile, bedrohte Szenarien.

(Foto: F. Bodmer/B. Mancia, Ausschnitt)

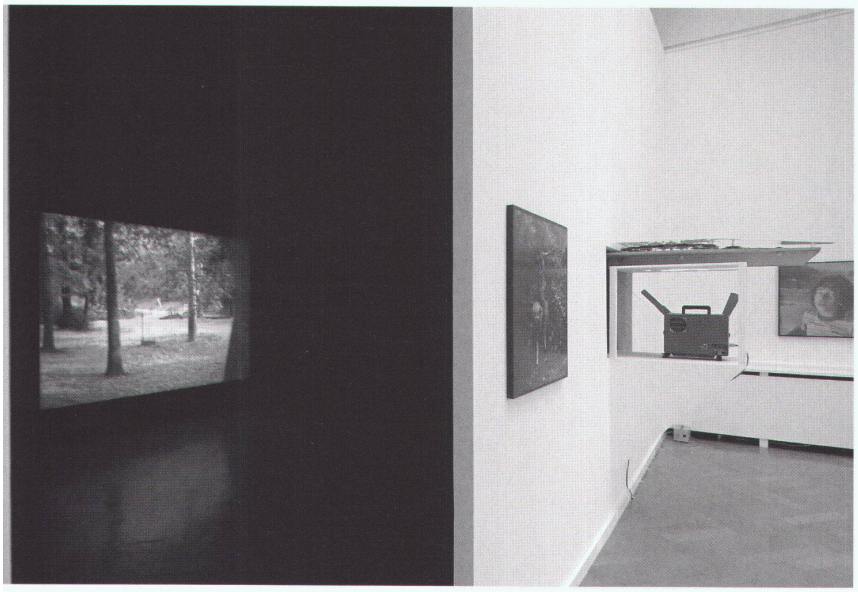
«1644 West 54 Place war ein ausgedörrtes braunes Haus mit einem ausgedörrten braunen Rasen davor. Um den Fuss einer zäh sich haltenden, hohen Palme war ein grosser nackter Fleck Erde. Auf der Veranda stand ein einsamer Holzschaukelstuhl, und in der Nachmittagsbrise machten die letztjährigen Triebe der ungestutzten Poinsettien tap-tap gegen den rissigen Hausverputz. In dem Hof neben dem Haus tanzte eine Reihe vergilbter, halbgewaschener Kleider an einem rostigen Draht.»[1]

Eine unerbittliche Hitze füllt die Atmosphäre mit einer merkwürdig schweren Stille, die durch ein sachtes Rascheln der Vegetation, ein Klappern und Schaukeln verlassener Objekte unterbrochen wird. Ein harmloser sommerlicher Nachmittag nimmt in der Erzählkunst Raymond Chandlers unheimliche Züge an. Die porträtierte Ereignislosigkeit lässt uns das aufdringliche Summen einer Fliege wahrnehmen; das Gewöhnliche und Banale wird suspekt.

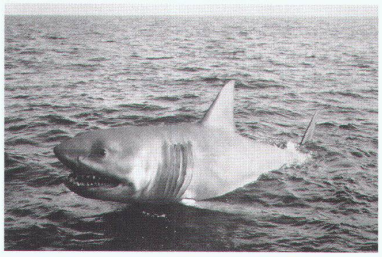
In einem abgedunkelten Ausstellungsraum gehen wir einen Korridor entlang. Die in pastoses Braun getauchten Wände muten schäbig an. Auch hier ist ein Knarren von Türen möglich. Durch Fenster- und Türaussparungen nehmen wir weitere Räume wahr. Wir zirkulieren in einer labyrinthischen Raumstaffage und werden dabei der eigenen Schatten gewahr. Grosse Scheinwerfer leuchten die aus einfachen Spanplatten bestehende Installation aus, das Kunstlicht macht uns zu Schauspielern in Twilight zone: Wem sind wir auf den Fersen an diesem verlassenen Ort, oder sitzen wir womöglich selbst in der Falle? Immer wieder begegnen wir unserem Spiegelbild, je länger wir in den kulissenhaften Räumen verharren, desto schwieriger fällt es, die Entfernung des reflektierten Selbst einzuschätzen. Weitere Protagonisten betreten das Set. Auch sie tappen im Dunkeln, stolpern in verzerrten und gebrochenen Räumen und deren Abbildern, verschwinden hinter einigen Baumstrünken und tauchen plötzlich auf der anderen Seite des Bretterverschlags gespiegelt wieder auf.



| 1



| 2



| 3

Techniken der Staffage

Rachel Khedoori schöpft aus der Welt des Halbdunkels. Wie Raymond Chandler versteht sie es, mit einfachen Mitteln und einer geradezu lakonischen Distanziertheit, den Betrachter in die graue Zone des Halb-Gewussten und Halb-Erinnerten zu führen.[2] Dazu nutzt sie Film als Material und Objekt, wie auch seine Geschichte. Architektur, in Form eingefangener Kamerabilder sowie tatsächlich gebauter und begehbarer Räume im Ausstellungssaal bildet einen weiteren Eckpfeiler in ihrem künstlerischen Schaffen, wobei immer eine «Low-Tech»-Ästhetik bestimmend bleibt.

In Bildhauerei ausgebildet, arbeitet die 1964 in Sydney geborene Khedoori immer in ihr bekannten Umgebungen. Die Verfügbarkeit des Ortes, die Möglichkeit, manipulierend einzugreifen oder über eine lange Zeit hinweg beobachtende Positionen einzunehmen, ist wichtig bei der Entwicklung der filmischen Plastiken. Auf diesem Weg findet ihr heutiger Wohnort Los Angeles bereits auf der phänomenologischen Ebene Eingang in ihr Werk: In *Blue Room* (1999), *Pink Room* (2000) und *Model* (2000) ging sie von ihrem ehemaligen Atelierraum in Pasadena aus, in *102nd Street* (1994–97) und *Griffith Park* (1995) begegnen wir Einstellungen von Stadtquartieren und Parkanlage und in *Jaws* (1999) schliesslich, ist die Filmkapitale mit Aufnahmen aus Universal Studios geradezu emblematisch in Szene gesetzt. Unabhängig von den in den Werken aufgenommenen Motiven ist eine Nähe zu Hollywood per se durch die immer präsent bleibende Reflexion des Mediums Film gegeben. Ratternde Abspielgeräte, im Raum inszenierte Laufwege des Filmbandes und langsame, präzis verwackelte Kameraeinstellungen rufen in ihrer Archaik Hollywoods Pionierzeiten in Erinnerung.

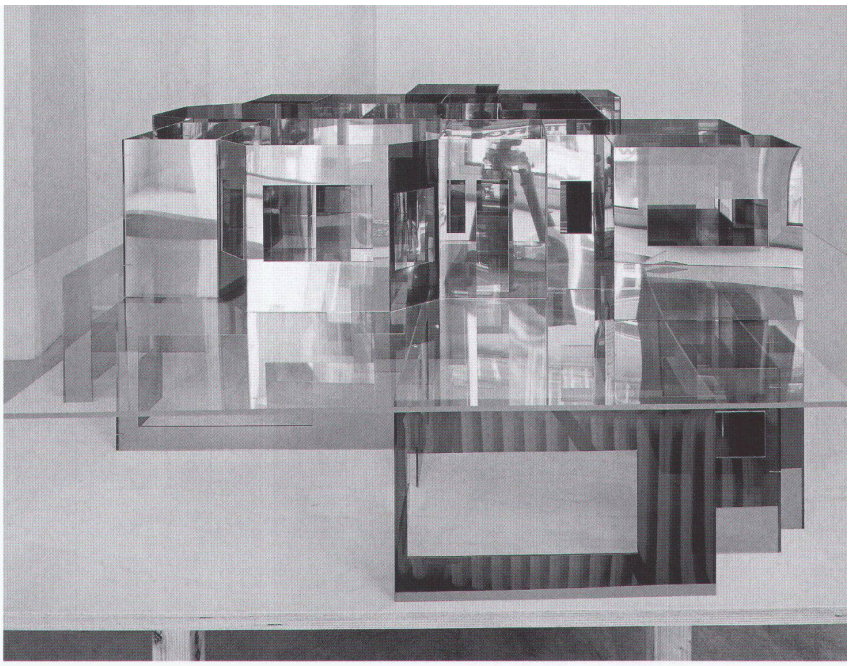
Untitled (2001), Khedooris jüngste Arbeit, erinnert an eine Filmkulisse. Die Wände sind teilweise auf Rollern montiert, die Baumstrünke augenscheinliche Imitate, Schau- und Rückseite der Konstruktion dem Betrachter freigelegt. Durch Spiegel, Öffnungen und aufgezogene, perspektivisch verzerrte Architekturfotografien ist der offensichtlich «falsche» Raum um weitere simulierte Räume angereichert. Wohin wir uns drehen und wenden, der eigene Blick verstrickt sich in immer neuen Ketten gebrochener Wahrnehmung. Daneben präsentiert sich die vertrackte Raumstaffage in einer Videoaufnahme: Langsam tastet das Kameraauge den Wänden entlang, der simulierte Raum vor Ort erfährt filmisch eine weitere Fiktionalisierung.

1 | **Untitled, 2001**
Installationsansicht, Kunsthalle Basel
(Foto: F. Bodmer/B. Mancia)

2 | **Untitled (Griffith Park), 1995**
Installationsansicht, Kunsthalle Basel
(Foto: F. Bodmer/B. Mancia)

3 | **Untitled (Jaws), 1999**
Filmstill

4 | **Untitled (Model), 2000**
Polycarbonat, Multiplex,
Holz, 51 x 274 x 152 cm



| 4

Raum und Stadt als Fiktionen

Es operieren Strategien, die der Trickkiste des Films entstammen, unmerklich tauchen wir in heute kollektive Erinnerungen an Klassiker des «Film Noir» ein. Das Haus, bereits im Märchen aufgenommen und kulturhistorisch seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Literatur und Kunst Stand- und Drehort menschlicher Entfremdungsprozesse, wird in seiner ganzen Suggestionskraft ausgespielt. Die etymologische Kette «heim – heimlich – unheimlich» deutet auf die Verknüpfung von tatsächlichen und mentalen Räumen hin.[3] Wenn das Unbekannte ins schützende Haus eindringt, greifen böse Mächte die Psyche, den mentalen Raum an. Tatsächlich entspricht die florale Ornamentik in *Blue Room* und *Pink Room* den erinnerten Tapeten aus der Kindheit der Künstlerin. Das in Siebdruck konkretisierte Tapetenmuster spricht eine private Befindlichkeit an, das langsame Ausleuchten der Papierbahnen kommt einer Invasion des Inneren gleich. Das Motiv des verwunschenen und verlassenen Hauses, aber auch dasjenige des zwanghaft normalen Interieurs findet sich in unzähligen Romanen wie Psychothrillern, Detektiv- und Horrorgeschichten.[4] In den gänzlich ohne narrative Elemente auskommenden Installationen nimmt der wandelnde Betrachter die Leerstelle des Handelnden ein. Der Ort wird zum Angelpunkt für ureigene Projektionen, die sich in der filmischen Wiederaufbereitung (eine weitere Projektion) nochmals verdoppeln. Tatsächlich erfahrene Räume, visuell *wahrgenommene* Räume und mental *imaginierte* und damit subjektiv *gelebte* Räume fallen zusammen.

In *102nd Street* führt uns eine gemächliche Kamerafahrt, die während zweier Jahre aufgenommen wurde, durch ein Quartier von Los Angeles. Den 16mm-Film präsentiert Khedoori in einer zweistündigen Endlosschlaufe. Die Beobachtungen sind in ruhigen Einstellungen immer parallel zum Bürgersteig festgehalten, der Blick gleitet langsam über die Fassaden hinweg, als sässe man in einem ausrollenden Fahrzeug. Ereignislosigkeit ist auch hier bestimmend: Menschen passieren beiläufig, alles scheint gleichwertig, es wechseln sich Gebäude, Vegetation und Leerräume ab. In der Monotonie, bei der die Architekturen gleichsam wie Perlen an einer Schnur unaufhaltsam am Auge vorbeiziehen, fällt die Spezifität des Einzelnen auf. Ein englisches Cottage nach einer orientalisch anmutendenden Hausfassade, dann plötzlich eine mittelalterliche Burg, gefolgt von einem schäbigen Wohnblock mit barem Verputz.

Vermittelt *Untitled* den Eindruck einer Bühnenstaffage, so springt hier im gefilmten Material die Kulissenhaftigkeit im urbanen Raum von Los Angeles ins Auge. Wenn der frontale Blick kurz aufgebrochen ist und die Leerräume die Seitenansicht auf Bauten gewähren, entpuppt sich die Individualität im Einzelnen als vorangestellte, applizierte Schaufassade. In dieser «Hetero-Architektur» kommen die individuellen Stimmen, der gelebte Raum des Individuums der heterogenen Stadtbevölkerung zum Ausdruck.[5] Die Schaufassaden geben vor, etwas zu sein, was sie nicht sind. «Falschheit», Simulationen verdrängen auch hier die Realität und kumulieren in Projekten wie CityWalk, einer neu erbauten Fussgängerzone Hollywoods, in der sich die Stadt nochmals dupliziert. Los Angeles, ein Flickenteppich aus einzelnen Communities, die sich gewissermassen durch eigene städtische Themen-Häuser und Themenparks Identität schaffen, ist auf kleinstem Raum in einem weiteren simulierten Stadtraum repliziert, wo sich der L.A.-Feel durch Versatzstücke aus Sunset Strip, Melrose Avenue und Venice Beach kondensiert.[6]

Urbane Spannungsfelder

Hyperrealität entsteht gemäss Baudrillard dort, wo der Versuch, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, obsolet wird, dort wo die Simulation so glaubwürdig wird, dass sie die Realität verdrängt.[7] Bei seinen Untersuchungen von Los Angeles spricht Edward W. Soja von einem so genannten «Thirdspace».[8] Ausgehend vom Begriff der «sozialen Produktion von Raum» (Lefebvre) entwickelt er ein Denkmodell, das die gemeinhin dualistisch geprägte Raumauffassung aufbricht. Einerseits wird Raum in seiner konkreten materiellen Erscheinung analysiert, kartografiert und erklärt. Andererseits werden mentale Konstrukte, Ideen über und Repräsentation von Raum auf ihre soziale Bedeutung befragt. Ersterer Ansatz beschäftigt sich mit dem wahrgenommen Raum (Firstspace), letzterer mit dem vorgestellten, imaginierten Raum (Secondspace). Thirdspace erweitert das Fassungsvermögen um den gelebten Raum. Die Wechselwirkungen zwischen der Prägung des Raums durch das Individuum und umgekehrt die Prägung des Individuums durch den Raum rücken ins Zentrum der Betrachtung.

Bei diesem alternativen oder «dritten» Ansatz untersucht man die räumliche Spezifität des Urbanen als einen in jeder

5 | **Untitled (Blue Room), 1999**
Installationsansicht und Filmstill

6 | **Untitled (Pink Room), 2000**
Installationsansicht

| 5

Hinsicht gelebten Raum: als einen realen und zugleich imaginierten beziehungsweise tatsächlichen und zugleich virtuellen Schauplatz individueller und kollektiver Erfahrung und Praxis. Das Verstehen des gelebten Raums kann mit dem Schreiben einer Biographie verglichen werden, der Interpretation der gelebten Zeit eines Individuums, oder, allgemeiner, mit Geschichtsschreibung, dem Versuch, die gelebte Zeit von menschlichen Kollektiven oder Gesellschaften zu beschreiben und zu verstehen.»[9]

102nd Street präsentiert und dekonstruiert den Flux zwischen Realem und Fiktivem, zwischen wahrgenommenem, vorgestelltem und gelebtem Raum zugleich. Khedoori macht sich spezifische Spannungsfelder im Urbanen zu eigen. Der Projektor und die Filmspule sind skulptural auf einem Tisch inszeniert. Drei Stühle vor dem Tisch suggerieren Kinoatmosphäre. Die Bilder werden vor den Augen des Betrachters in einen fernsehartigen Guckkasten projiziert, darin wiederum von innen durch einen Spiegel auf die Mattscheibe umgelenkt. Das Surren des 16mm-Films endet in einer merkwürdigen «Fernsehaufnahme»: Richard S. Weinstein zufolge bildet das Fernsehen eine der wenigen verbleibenden Öffentlichkeiten in Los Angeles, dessen Stadtraum, wie in *102nd Street* vorgeführt, nur mehr durch die Bewegung im Privatauto erfahren wird.[10] Individualisierung, Vereinzelung und Atomisierung in der Gesellschaft äussern sich in der Suche nach neuen kollektiven Räumen und bringen fantastische Projektionen – Traumhäuser, Traumparks und Traumfilme – hervor.

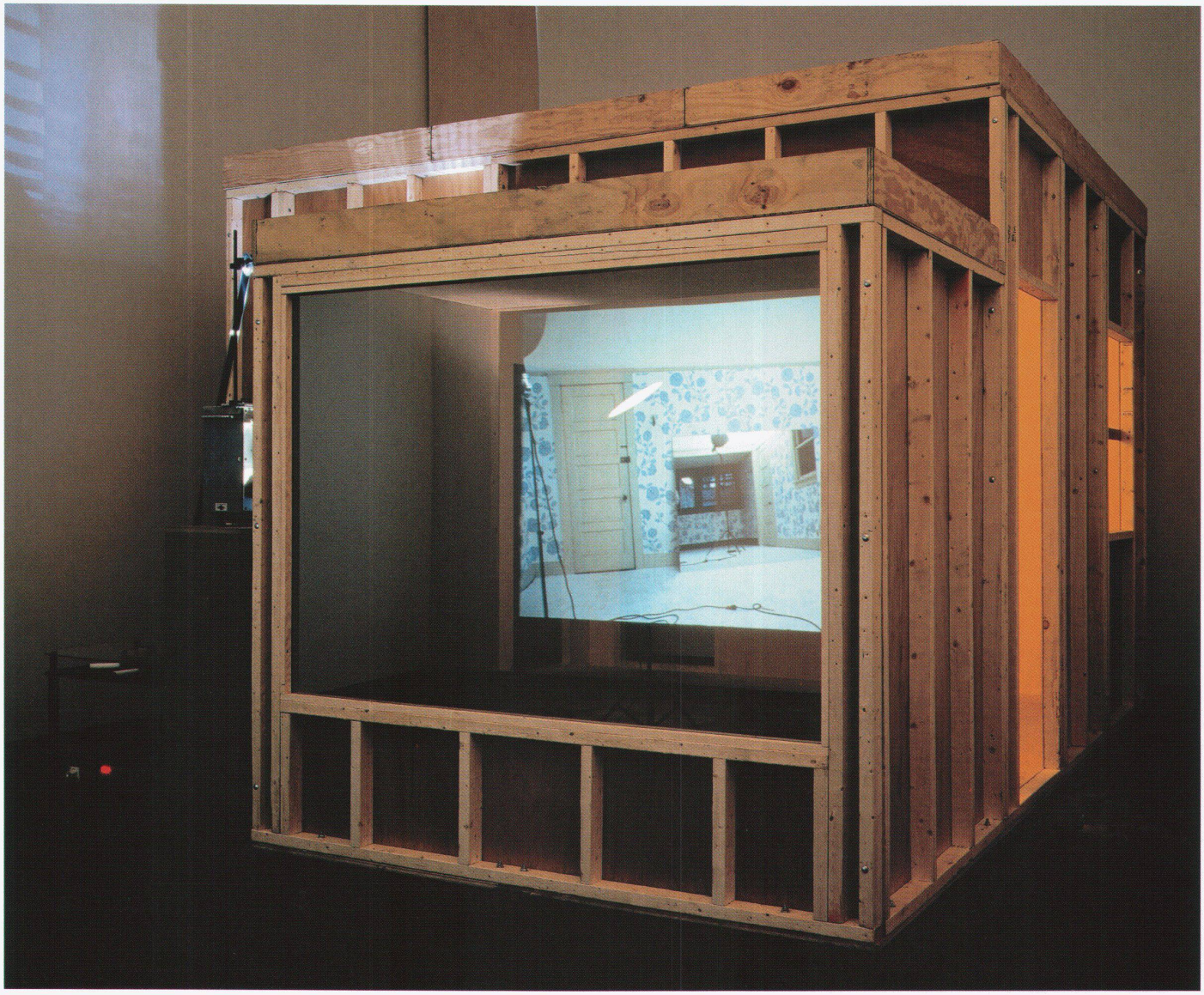
Kontrollierte Ereignislosigkeit

Das Versprechen der Projektionen, im wörtlichen wie übertragenen Sinne, formuliert sich auch in *Model* (2000), einem Architekturmodell aus halb spiegelndem, anthrazitfarbenem Polycarbonat. Eine komplexe Raumabfolge rechtwinkliger Kammern, transparente Wände und ein gläserner Boden zwischen den Stockwerken gehen in einer Apotheose schillernder Spiegelungen auf. Es bietet sich eine endlose Abfolge von Projektionen dar, das Tatsächliche fächert sich in unzählige Eindrücke übereinandergelagerter Abbilder auf. In dieser totalen Transparenz kann kein Fixpunkt mehr ins Auge gefasst werden. Wer sieht hier was? Sind wir Beobachter oder Beobachtete? Stets suchen uns in den Werken Khedooris Fragen nach Ein- und

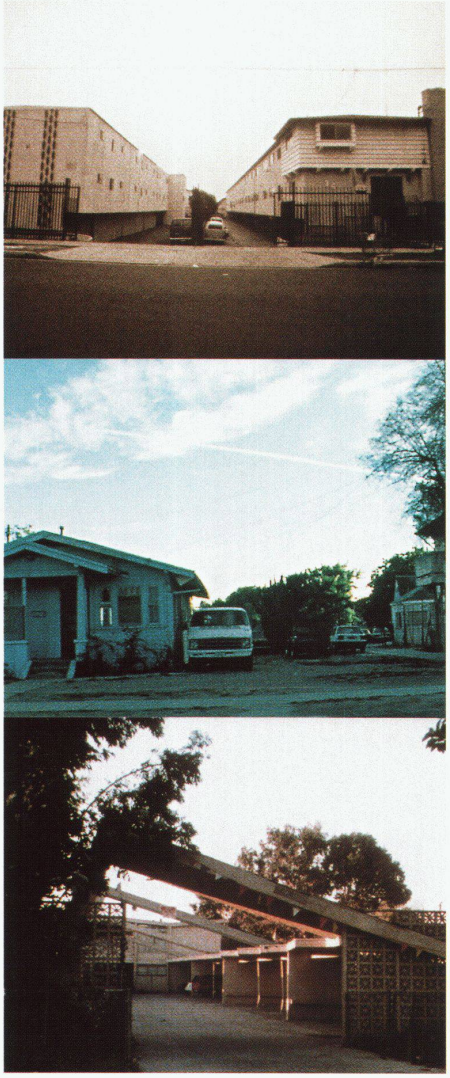
Ausgrenzung heim, die geradezu paradigmatisch im Stadtgefüge von Los Angeles zu Hause sind. Hermetisch abgeschlossene Inseln, die «Neighborhoods», fügen sich zu einem Konglomerat, dessen Bindestoff die Autobahnen bilden. Hier gibt es die höchste Rate abgeschrankter Gated Communities und hier verzeichnet die Sicherheitsindustrie (Alarmanlagen, privates Bewachungspersonal) die höchste Wachstumsrate.[11]

Ähnlich wie in den Einkaufszentren, wo wir uns in den Schaufenstern der glitzernden Warenwelt verlieren, entgrenzt sich unser Blick in der Verstrickung der Räume im Ausstellungsraum. Es handelt sich nicht um einfache Repräsentation von Raum, sondern um Simulation von Raum, aufgefasst als *echte* fiktionale Räume, die uns das Grausen lehren. In unserer Orientierung und inneren Befindlichkeit verunsichert, werden wir selbst zum Objekt der Betrachtung. So auch in den «Panopticon Malls»[12], die überaus effizient mit Überwachungssystemen ausgestattet sind: kontrollierte Zugänge, Kameras und patrouillierende Sicherheitsbeamte verwehren ungewollter Kundschaft den Einlass. In der privatisiertesten amerikanischen Stadt dekonstruieren «Sicherheitsarchitekturen» den letzten Rest an öffentlichem Raum. Steven Flush spricht von «Interdictory Spaces», die sich im kommunalen Raum u. a. durch fehlende öffentliche Toiletten, genoppte und gewölbte Parkbänke, die das Liegen verhindern, spitze Abdeckungen, die das Suchen nach Essresten in den Abfalleimern unterbinden, bemerkbar machen. Die unaufhaltsam wachsende Postmetropolis, die entscheidendes kreatives Potenzial aus ihrer multikulturellen Bevölkerung gewinnt, leidet zugleich an den damit verbundenen Konflikten.

Der von Khedoori inszenierte Traum gebiert (auch) Ungeheuer. Wir taumeln in Verdoppelungen von Bildern und



| 6



Räumen, Brechungen von Projektionen, Reflexionen des eigenen Spiegelbildes. Wir befinden uns im Thirdspace, wo erfahrener Raum mit gesehenen und vorgestellten Räumen zusammentreffen, wo Fiktion und Realität subjektive und kollektive mentale Räume überblenden. In den Werken Khedooris spielen dieselben Mechanismen, wie im urbanen Stadtgefüge von Los Angeles, dem Soja als Postmetropolis Modellfunktion für die Stadt des 21. Jahrhunderts zuspricht. Die zeitgenössische Raumproduktion, bei der Tatsächliches, Erinnertes und Imaginiertes fusioniert und nicht mehr voneinander zu unterscheiden ist, äussert sich in Disneyland-Architekturen, in CNN-Berichterstattungen und Reality Shows zugleich. Die Terroranschläge in New York führten uns den sandigen Boden, auf dem unsere Wahrnehmung fusst, vor Augen. Fiktiv Anmutendes wird real, real Empfundenes entpuppt sich als fiktiv. Wir stolpern von Raum zu Raum: vom erfahrenen zum gesehenen, vom erinnerten zum verdrängten, vom imaginierten zum gewussten Raum. Eine fantastische und faszinierende, schauerlich-schöne Welt: Willkommen in Thirdspace. **C.V.**

Christina Végh (*1970) ist Kunsthistorikerin und als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthalle Basel tätig.

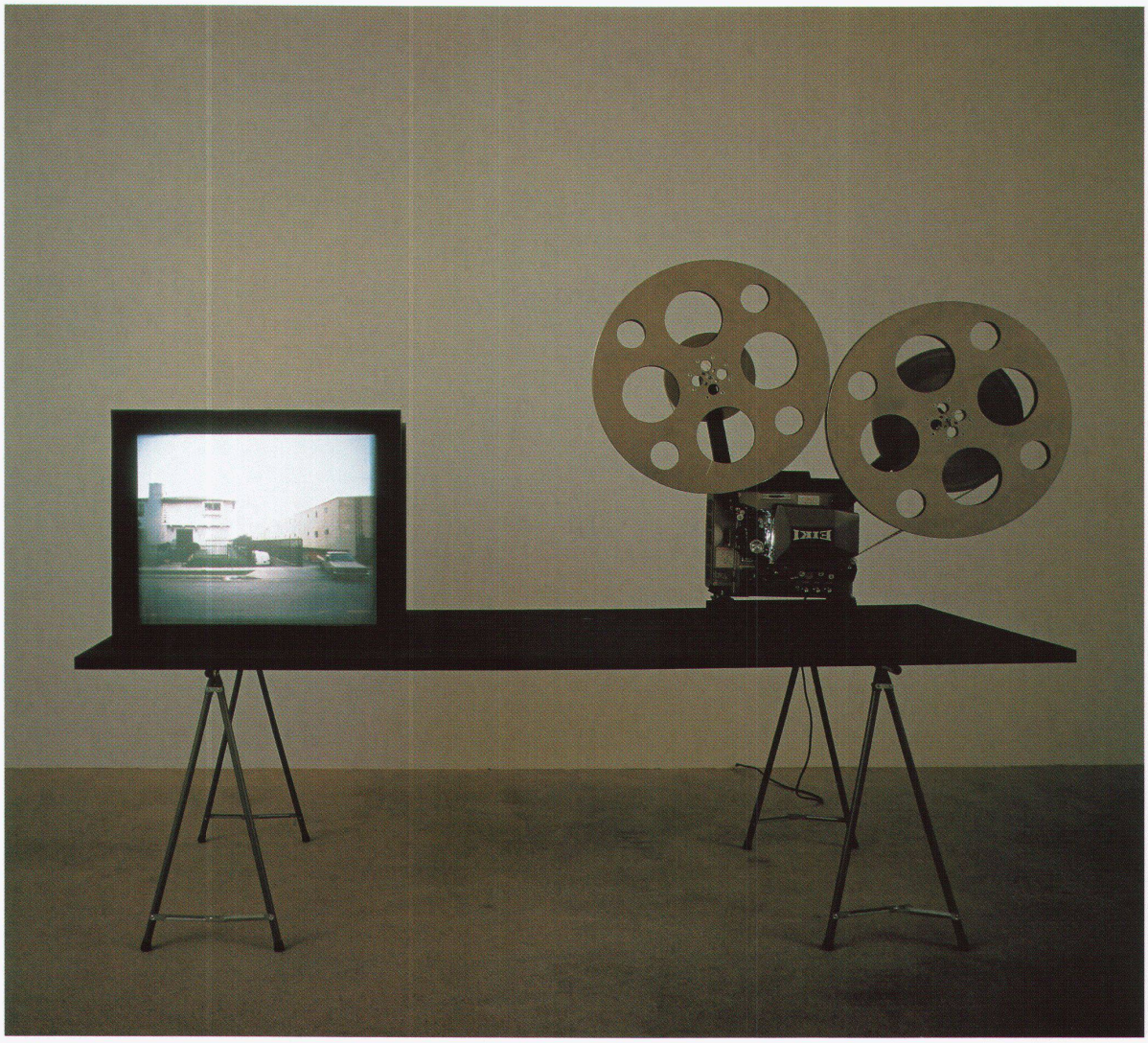
102nd Street, 1994–97
Filmstill und Installationsansicht (rechts)

1 Raymond Chandler, Lebwohl, mein Liebling (1940), Diogenes Verlag AG, Zürich 1976 (Neu übersetzt von Wulf Teichmann), S. 28.

2 In Gruppenausstellungen zur Kunst aus Los Angeles mit Titeln wie «Helter Skelter» oder «Sunshine and Noir» wurde auf die besondere Beziehung angespielt, die in der sonnenverwöhnten Region zum Dunkeln gepflegt wird. Vgl. Helter Skelter: L.A. Art in the Nineties, Museum of Contemporary Art (Kat.), Los Angeles 1992. Sunshine & Noir: Art in L. A., 1960–1997, Louisiana Museum of Modern Art (Kat.), Humlebaek, Denmark 1997. «Helter Skelter» verweist auf einen Beatles-Song, der auf die gewalttätigen Morde der Charles-Manson-Gang in Hollywood Bezug nimmt. «Sunshine and Noir» ist einem Titel eines Kapitels aus City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles, New York 1992 von Mike Davis entnommen. Der Autor sprach von «Sunshine or Noir» und verwies darauf, dass bereits Bertold Brecht in Los Angeles Himmel wie Hölle sah. Mehr zu diesem Topos in: Lynn Zelevansky, A Place in the sun: The Los Angeles Art World and the New Global Context, in: Reading California: Art, Image, and Identity, 1900–2000, Stephanie Barron, Sheri Bernstein, Ilenen Susans Forg (Hg.), Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 293–311.

3 Anthony Vidler, The Architectural Uncanny. Essay in the Modern Unhomely, Cambridge Mass./London 1992.

4 Im Unterschied zur Installation in der Kunsthalle Basel, wo Scheinwerferkegel die Dunkelheit punktierten, hat mit dem neuerlichen Aufbau im Kunstverein Braunschweig, wo aus Gründen des Denkmalschutzes Samtvorhänge, Kristalleuchter und historisierende Wandfriese den Ausstellungsraum bestimmen, die psychologische Aufladung nochmals einen ganz anderen Drall bekommen.



5 Charles Jencks, Hetero-Architecture and the L.A. School, in: The City. Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century, Allen J. Scott, Edward W. Soja (Hrsg.), Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 47–75.

6 Vgl. Edward W. Soja, Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions, Cambridge Mass./Oxford 2000, S. 342 ff. Norman M. Klein, Gold Fevers: Global L.A. and the Noir Imaginary, in: Reading California: Art, Image, and Identity, 1900–2000, Stephanie Barron, Sheri Bernstein, Ilenen Susans Forg (Hrsg.), Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 389–403.

7 Vgl. Jean Baudrillard, America, London/New York 1988.

8 Edward W. Soja, Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places, Cambridge Mass./Oxford 1996 und ders., Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory, London/New York 1989

9 Edward W. Soja, Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions, Cambridge Mass./Oxford 2000, S. 11.

10 Vgl. Richard S. Weinstein, The First American City, in: The City. Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century, Allen J. Scott, Edward W. Soja (Hrsg.), Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 22–46.

11 Vgl. u.a. Mike Davis, City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles, London/New York 1990, Edward Soja, Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions, Cambridge Mass./Oxford 2000 und Steven Flush, Building Paranoia, West Hollywood, CA, Los Angeles Forum for Architects and Urban Design, No. 11, 1994

12 Vgl. Mike Davis, City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles, London/New York 1990.