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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 62: Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand

Artikel: Tacita Dean : genius loci

Autor: Millar, Jeremy / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680333

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

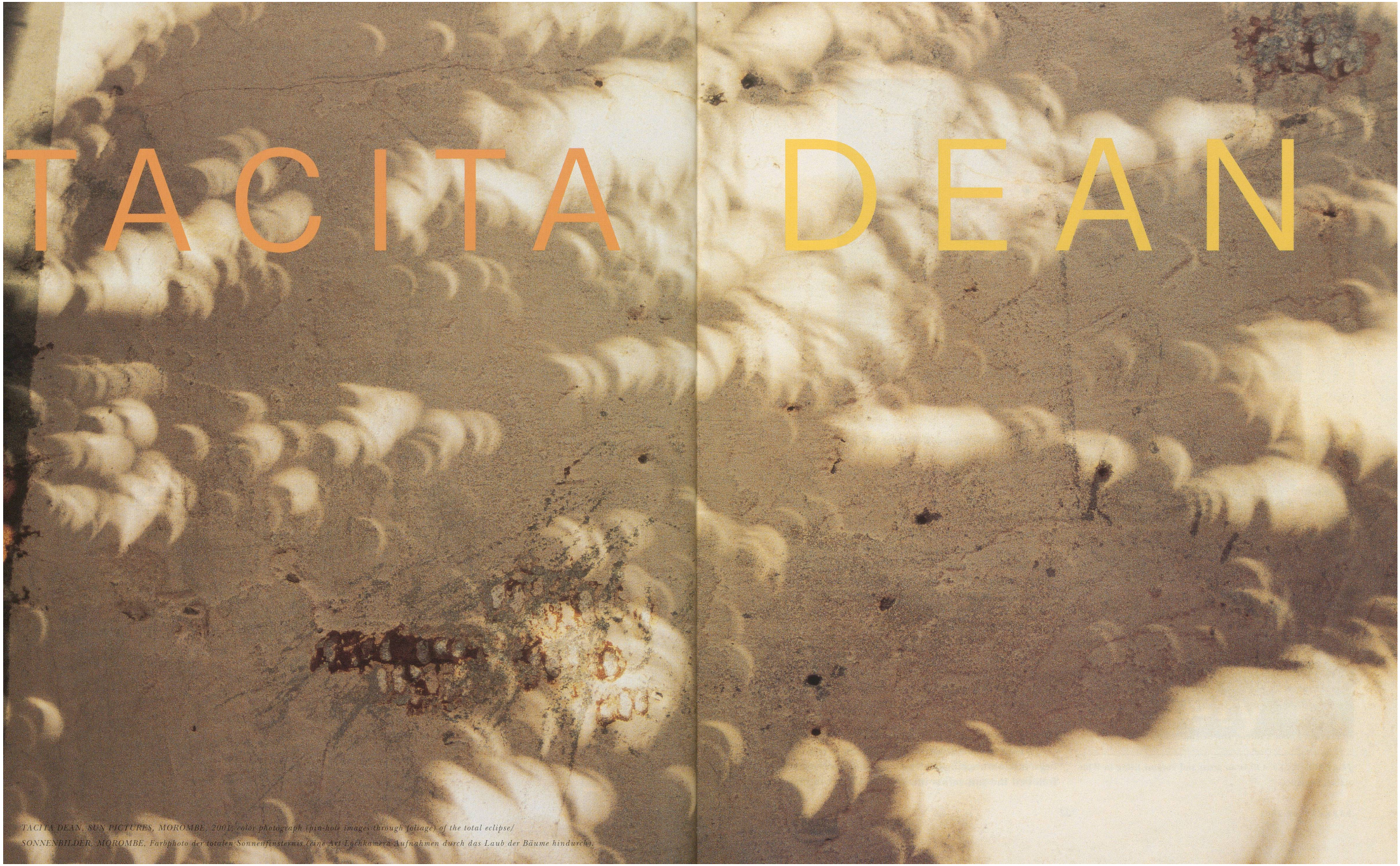
Terms of use

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

Download PDF: 10.07.2025

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

TACITA DEAN



TACITA DEAN, SUN PICTURES, MOROMBE, 2001, color photograph (pin-hole images through foliage) of the total eclipse/
SONNENBILDER, MOROMBE, Farbphoto der totalen Sonnenfinsternis (eine Art Lochkamera-Aufnahmen durch das Laub der Bäume hindurch).

JEREMY MILLAR

Genius Loci

In his new book, *Tracing Light*, David Alan Mellor refers to the seventeenth-century natural philosopher Jakob Böhme and his notion of the *Ungrund*—that is, the process by which light and dark have been split in order that they might approach a sublime state of divine corporeality.[1] Böhme's theory, which he first introduced in his 1612 treatise, *Aurora*, developed through his observations of ocular contrasts, gazing at the reflection of the sun in a darkened pewter plate, the darkness essential if the light was to be made manifest. After 1613, Böhme attempted to reconcile the medieval world of alchemy with the newly-emerging heliocentric cosmologies, and as such, perhaps we might see how he springs to mind when considering the work of Tacita Dean.

As Dean has written: *BANEWL was filmed entirely within the two hour and forty minute period of the total eclipse of the sun on 11 August 1999, and takes its title from a phonetic transcription of the Cornish pronunciation of the dairy farm's name, Burnewhall. Because the day was overcast, the film became less about the event and more about waiting for darkness to happen and then equally for the return of a normal sun. The clouds allowed us to experience this coincidence of cosmic time and scale on our own terms and in our own human time, measuring it against the movements of animals and the fine detailing of our natural world.*[2]

It is an extraordinary achievement that what could almost be considered a straightforward documentary account of the passage of time in a particular location—and Dean was very particular in the way that the shots we see are in a strict chronological sequence—can be transformed into something on such a grand philosophical scale, the base matter of the Cornish landscape transmutated into the precious metal of cosmic insight, and our place within the world. The alchemical echoes are further emphasized by the fact that all the sound on the film was made during post-production. Even the sound of cows chewing was made by foley artists.

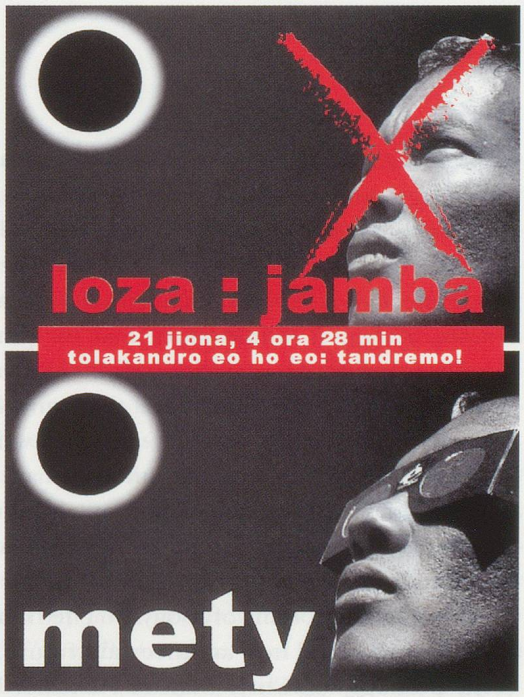
TOTALITY (2000) was made at the same time, using a motion-tracking device on a film camera, which followed the sun across the sky, always keeping it at

JEREMY MILLAR is an artist and curator living in Whitstable, England.

TACITA DEAN, TOTAL ECLIPSE, MOROMBE (BEFORE 4TH CONTACT), 2001, color photograph / TOTALE SONNENFINSTERNIS, MOROMBE (VOR DEM 4. KONTAKT), Farbphoto.

the center of the frame. It is only eleven minutes long and there is no sound, only the abstract vision of different tones and shades as the cloud-screened sun becomes covered, and then uncovered, by the moon. We are hypnotized by the grand, yet indistinct, movements above us. It is like witnessing the light at the Creation. Perhaps it is not so surprising, then, that at times the work might remind us of a color field painting, perhaps one by the American Barnett Newman, a man who viewed light as that which sets in motion the process of creation, change, and evolution. Perhaps we should not be surprised, therefore, that a large tripartite canvas left in Newman's studio after his death in August 1970, has been described as standing in the space "like a great lighthouse,"[3] one of Dean's more famous motifs.

A sense of being both in and outside of time and space is apparent elsewhere in Dean's work, in the short film SOUND MIRRORS (1999). As she notes, once more: *The sound mirrors were conceived during the First World War when the concept of an air attack became the new danger to national security. They were built between 1928 and 1930, at Denge, near Dungeness as well as at*



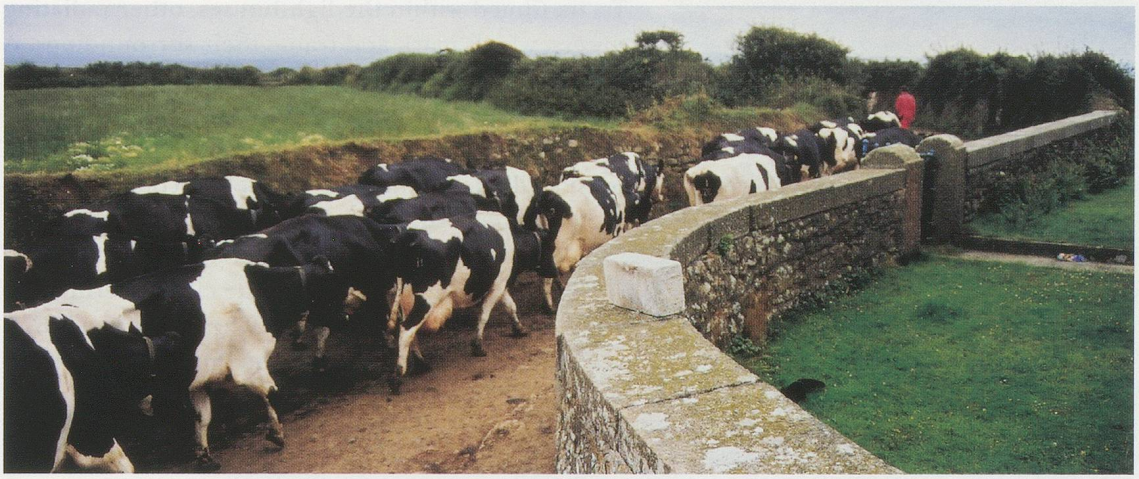
Eclipse Poster, Madagascar, 2001 / Sonnenfinsternis-Plakat in Madagaskar.

two other sites along the Kent coast, as huge listening devices designed to pick up the sound of approaching planes, but were quickly proved unreliable when they could not discriminate between a passing boat or local traffic and were then abandoned in favor of radar. However, the sound they continue to hear is extraordinary, and the soundtrack to this film is entirely recorded within the 200-foot mirror.[4)]

Perhaps with this film more than any other, we can discern Dean's interest in the writings of J.G. Ballard, a writer who "summons up a time when our everyday will be out of context; when our descendents will read votive meanings into our sports stadiums and race courses; when nothing will be understood by the totems of today."[5)] The film acts as a form of time-travel into an uncertain future, reminiscent, perhaps, of Chris Marker's extraordinary *La Jetée* (1962), incidentally one of Ballard's favorite films. They not only mark a present, which has passed, but also a future that cannot now exist. It is because of the authority of Dean's camera, and not despite it, that Dean's work might be seen as "fantastic." In this sense, perhaps we might also consider SOUND MIRRORS in relation to Andrei Tarkovsky's 1979 masterpiece *Stalker*, where arguably one of the most fantastic spaces in modern cinema was created within an abandoned hydro-electric power station in Estonia using no special effects beyond those of language and imaginative space. The appeal to memory, or the imaginative participation of the viewer, is also important in Dean's work and perhaps we might then find a comment from Tarkovsky's *Stalker* appropriate, where the eponymous guide into the forbidden Zone describes the strange place through which he is traveling:

The Zone is a highly complex system… of traps, as it were, and all of them are deadly. I don't know what happens here when we've gone… But people have only to appear for the whole thing to be triggered into motion. Our moods,

BANEWL, 1999, 16mm color anamorphic with optical sound (63 mins.), film stills / anamorphotischer 16mm-Farbfilm mit optischem Sound.



our thoughts, our emotions, our feelings can bring about change here. And we are in no condition to comprehend them. Old traps vanish, new ones take their place; the old safe places become impassable, and the route can either be plain and easy, or impossibly confusing. That's how the Zone is. It may even seem capricious. But in fact, at any moment it is exactly as we devise it, in our consciousness... everything that happens here depends on us, not on the Zone.[6)]

This relationship between the internal and external world is not simply that of the Romantics, where a personal emotional force was made manifest in the surrounding landscape, but perhaps something more modern, a schizophrenic response, where the boundary between the self and the environment thins, becomes porous, and ceases to exist.

A few years before the construction of the sound mirrors was begun, the painter Paul Nash moved with his wife to the nearby town of Dymchurch. A few years after the mirrors were completed, and shortly after his first visit to the stones at Avebury—a journey also made, nearly forty years later, by Robert Smithson—Nash completed a small painting, EQUIVALENTS FOR THE MEGALITHS (1935). The painting was on display in Tate Britain at the same time as Dean's recent exhibition there. The relationship between the works is remarkable, although unremarked upon. As Nash wrote:

If I were asked to describe this spirit I would say it is of the land: genius loci is indeed almost its conception. If its expression could be designated I would say it is almost entirely lyrical. Further, I dare not go: except to recount history and to stake my faith. Towards the end of the eighteenth century, William Blake, then, and often now, called a madman, perceived among many things, the hidden significance of the land he always called Albion. For him Albion possessed a great spiritual personality and he constantly inveighed against "Nature," the appearance of which he dis-

PAUL NASH, EQUIVALENTS FOR THE MEGALITHS, 1935, oil on canvas, 18 x 26" / ENTSPRECHUNGEN DER MEGALITHEN, Öl auf Leinwand, 45,7 x 66 cm. (PHOTO: TATE GALLERY, LONDON)

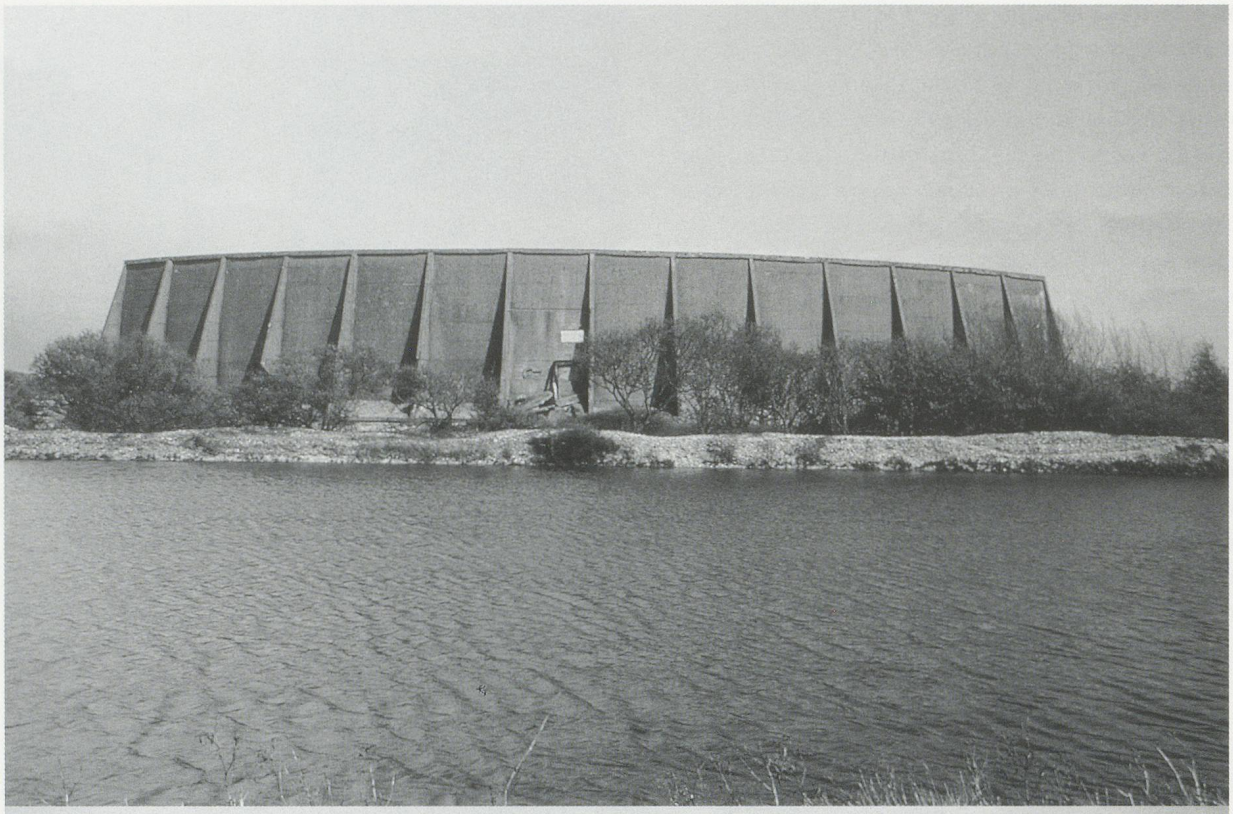
trusted as a false reality. At the same time, his work was immensely influenced by the country he lived in. His poetry literally came out of England. Blake's life was spent in seeking to discover symbols for what his "inward" eye perceived, but which, alas, his hand could seldom express. Turner, again, sought to break through the deceptive mirage, which he could depict with such ease, to a reality more real, in his imagination. In the same way, we, today, must find new symbols to express our reaction to environment.[7)]

What Dean shares with Nash (and Ballard, Marker, and Tarkovsky also) is a desire for "re-enchanting the land" with meaning, to use Nash's phrase, or to examine that point of overlap and coincidence between inner and outer spaces. Dean's work is always shaped by the environment in which it is made; yet it is as much about those things which have shaped the environment itself. Perhaps we might see this in Dean's most recent work, FERNSEHTURM (2001), a film made in a most symbolically charged environment, the revolving restaurant of the television tower in Alexanderplatz, a structure, like the sound mirrors, which is strangely out of time, at once futuristic and dated. (In fact, this sense is confirmed some way through the film when, in front of a rapidly bruising sky, the organist in the restaurant begins to play "The Blue Danube" and what is brought to mind is the graceful waltz of the space ships in Kubrick's *2001—A Space Odyssey*.) Because of the turning of the room, Tacita's camera remains fixed, and yet also in motion (like Kubrick's camera in the revolving space station), as the events unfold in front of her without her intervention. People move to their tables but do not sit, instead shielding their eyes, their arms outstretched, pointing. There are reflections upon the metal and glass, and we are reminded of the scenes Tacita filmed within the lighthouses, other radiating towers, which mark and frame their surroundings. A spotlight is turned on against a wall and, as the light begins to thicken outside, an electronic "Girl from Ipanema" accompanies the setting sun. As the world outside darkens and the interior becomes increasingly illuminated, the windows transform into mirrors and we become aware of the spectral visions of the diners, as they float above the city of Berlin, like the angels in Wim Wenders' *Wings of Desire* (1987). I'm reminded, finally, of someone recently mentioned, William Blake, and a description of one of his sketches, A VISION: THE INSPIRATION OF THE POET from about 1820:

The immense room is full of clear light which penetrates to all corners and leaves nothing undefined; yet the whole scene is charged with mystery and touched with remoteness, a loneliness, so intense that we feel it lies in the land "out of Space, out of Time" where, in the spacious and well-litten Chamber of the Mind, the Poet sits apart in the innermost Holy of Holies, the Shrine of the Imagination, writing wonderful words at Angelic dictation.[8)]

1) David Alan Mellor and Garry Fabian Miller, *Tracing Light* (Maidstone: PhotoWorks, 2001), p. 166.
2) *Tacita Dean*, Exhibition Guide (London: Tate Britain, 2001).
3) Thomas B. Hess, *Barnett Newman* (New York: Museum of Modern Art, 1971), p. 145, quoted in: Mellor and Miller, p. 165.
4) *Tacita Dean*, Exhibition Guide (London: Tate Britain, 2001).
5) Tacita Dean, *Teignmouth Electron* (London: Book Works, 1999), unpaginated.
6) Andrei Tarkovsky, *Collected Screenplays*, trans. William Powell and Natasha Synessios (London: Faber and Faber, 1999), p. 395.
7) Paul Nash, *Outline—An Autobiography and Other Writings* (London: 1949), quoted in: Peter Woodcock, *This Enchanted Isle* (Glastonbury: Gothic Image, 2000), pp. 18–19.
8) W. Graham Robertson, *The Blake Collection of W. Graham Robertson* (London: Faber and Faber, 1952), pp. 181–2, quoted in: Mellor and Miller, p. 173.

TACITA DEAN, SOUND MIRRORS, 1999, 16mm black and white film (7 mins.), location photograph / SCHALLREFLEKTOREN, 16mm-Schwarzweissfilm (7 Min.), Photographie am Drehort.



TACITA DEAN, SOUND MIRRORS, 1999, 16mm black and white film (7 mins.), location photograph / SCHALLREFLEKTOREN, 16mm-Schwarzweissfilm (7 Min.), Photo am Drehort.

JEREMY MILLAR

Genius Loci

In seinem neuen Buch, *Tracing Light*, erwähnt David Alan Mellor den Naturphilosophen Jakob Böhme, der im siebzehnten Jahrhundert lebte und den Begriff des «Ungrundes» prägte – zur Bezeichnung jenes Prozesses, der die Trennung von Licht und Finsternis in Gang setzt, so dass sie den erhabenen Zustand einer (be-)greifbaren, göttlichen Realität zu erreichen vermögen.[1] Böhme hatte seine Theorie, die er 1612 in der Abhandlung *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* darlegte, anhand seiner Beobachtung der Kontrastwirkungen entwickelt, die bei der Spiegelung des Sonnenlichts auf einem dunklen Zinnteller auftraten, wobei sich das Dunkle als unerlässliche Voraussetzung für das Sichtbarwerden des Lichts erwies. Nach 1613 versuchte Böhme die mittelalterliche Welt der Alchemie mit den neu aufgekommenen heliozentrischen Kosmologien in Einklang zu bringen, und das ist wahrscheinlich der Grund, weshalb wir uns bei der Betrachtung von Tacita Deans Arbeiten an ihn erinnert fühlen.

JEREMY MILLAR ist Künstler und Kurator. Er lebt im englischen Whitstable.

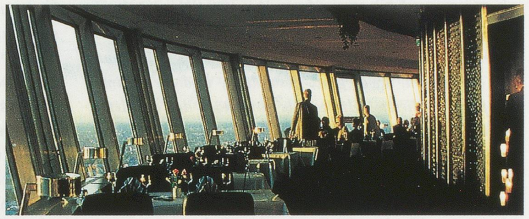
Wie Dean schreibt, *ist BANEWL ausschliesslich während der 2 Stunden 40 Minuten dauernden, totalen Sonnenfinsternis vom 11. August 1999 gedreht worden. Der Titel des Films ist die phonetische Transkription der in Cornwall üblichen Aussprache des Namens des Milchwirtschaftshofs «Burnewhall». Da der Tag trübe war, zeigt der Film weniger das Ereignis als vielmehr das Warten auf die Dunkelheit und auf die Wiederkehr des normalen Sonnenlichts. Die Wolken liessen uns dieses Ereignis kosmischer Zeit- und Grössenordnung zu unseren Bedingungen und in unserer eigenen menschlichen Zeit miterleben, da sie ermöglichten, es mit den Bewegungen der Tiere und den feinen Details unserer natürlichen Umgebung in Beziehung zu setzen.*[2]

Es ist ausserordentlich, wenn eine Arbeit, die man beinah als simple Dokumentation des Verstreichens der Zeit an einem bestimmten Ort auffassen könnte – und Dean ist sorgfältig darauf bedacht, dass wir die Aufnahmen in streng chronologischer Folge zu sehen bekommen –, eine derartige philosophische Tragweite zu entwickeln vermag, dass die Ausgangsmaterie der Cornwall'schen Landschaft sich quasi in das edle Metall der kosmischen Erkenntnis verwan-

TACITA DEAN, FERNSEHTURM, 2001, 16mm color anamorphic with optical sound (44 mins.), film still / anamorphotischer 16mm-Farbfilm mit optischem Sound (44 Min.)

delt und unseren Platz in der Welt bezeichnet. Das Alchemistische wird zusätzlich noch durch die Tatsache unterstrichen, dass die gesamte Tonspur erst nach den Dreharbeiten hinzugefügt wurde. Selbst das Geräusch der wiederkäuenden Kühe wurde von Geräuschtechnikern beigesteuert.

TOTALITY (Totale Sonnenfinsternis, 2000) entstand zur selben Zeit. Dabei wurde eine speziell ausgerüstete Kamera verwendet, welche die Bewegung der Sonne am Himmel verfolgte und sie stets in der Mitte des Bildes hielt. Dieser Film dauert bloss elf Minuten und ist ohne Ton. Man sieht nur ein abstraktes Bild wechselnder Farbtöne und Schattierungen, während die hinter Wolken versteckte Sonne vom Mond verdeckt und allmählich wieder freigegeben wird. Der grandiose, aber nicht deutlich erkennbare Vorgang über uns wirkt hypnotisierend. Es ist, als sähen wir das Licht bei der Erschaffung der Welt. Vielleicht ist es deshalb nicht besonders überraschend, dass diese Arbeit mitunter an Farbfeldmalerei erinnert, etwa an Bilder des Amerikaners Barnett Newman, der das Licht als die Kraft betrachtete, die den Prozess aller Schöpfung, Veränderung und Entwicklung erst in Gang setzt. Darum mag uns auch die Aussage über das riesige dreiteilige Gemälde, das man nach Newmans Tod im August 1970 in seinem



Top / Oben:
TACITA DEAN, FERNSEHTURM, 2001, 16mm color anamorphic with optical sound (44 mins.), film still / anamorphotischer 16mm-Farbfilm mit optischem Sound (44 Min.)
Below / Darunter:
TACITA DEAN, location shots for FERNSEHTURM / Photos am Drehort von FERNSEHTURM.

Atelier fand, nicht überraschen, nämlich: Es stehe im Raum «wie ein grosser Leuchtturm»,[3] wieder ein bekanntes Motiv von Dean.

Dem Gefühl, sich zugleich innerhalb und ausserhalb von Raum und Zeit zu befinden, begegnet man auch im Kurzfilm SOUND MIRRORS (Schallreflektoren, 1999). Dean schreibt dazu: *Die Schallreflektoren wurden während des Ersten Weltkriegs erfunden, als die Möglichkeit eines Luftangriffs zu einer neuen Gefahr für die nationale Sicherheit wurde. Sie wurden zwischen 1928 und 1930 in Denge, bei Dungeness und an zwei anderen Orten an der Küste von Kent aufgestellt, riesige Horchgeräte, die Motorengeräusche von näher kommenden Flugzeugen einfangen sollten. Nach kurzer Zeit stellte sich aber heraus, dass sie unzuverlässig waren, da sie die Geräusche von Flugzeugen, Booten und sonstigem Verkehr nicht voneinander unterscheiden konnten, so dass man sie durch Radar ersetzte. Dennoch sind die Klänge, die sie auch heute noch auffangen, etwas ganz Besonderes, und die gesamte Tonspur für diesen Film wurde innerhalb des 60-Meter-Reflektors aufgenommen.*[4]

Deutlicher noch als in anderen Filmen wird hier Deans Interesse für die Werke des Schriftstellers J.G. Ballard erkennbar, der «eine Zeit beschreibt, in der unser Alltag aus dem Rahmen fallen wird; in der unsere Nachfahren religiöse Bedeutungen in unsere Sportstadien und Rennbahnen hineininterpretieren werden und in der unsere heutigen Kultgegenstände unverständlich geworden sein werden».[5] Der Film ist eine Art Zeitreise in eine ungewisse Zukunft und erinnert etwas an Chris Markers ungewöhnliches Werk *La Jetée* (1962), übrigens einer von Ballards Lieblingsfilmen. Beide Filme zeigen nicht nur eine Gegenwart, die vorbei ist, sondern auch eine Zukunft, die es so noch nicht geben kann. Gerade wegen und nicht etwa trotz der Autorität von Deans Kamera könnte ihr Werk möglicherweise als «phantastisch» angesehen werden. Insofern könnte man SOUND MIRRORS vielleicht auch mit Andrej Tarkowskijs 1979 entstandenem Meisterwerk *Stalker* vergleichen, für den in einem verlassenen Wasserkraftwerk in Estland wohl einer der phantastischsten Räume des modernen Kinos geschaffen wurde, wobei neben Sprache und Vorstellungskraft keinerlei Spezialeffekte verwendet wurden. Auch in Deans Werk spielen Erinnerung und imaginative Beteiligung der Zuschauer eine wichtige Rolle. Da erscheint ein Ausschnitt aus Tarkowskijs *Stalker* ganz passend, in welchem der gleichnamige Protagonist, der Leute durch die verbotene Zone führt, das rätselhafte Gebiet beschreibt, durch das sie sich bewegen:

Die Zone ist ein äusserst komplexes System... gewissermassen mit Fallen ausgestattet, die alle tödlich sind. Ich weiss nicht, was geschieht, wenn wir weg sind... Aber die Leute müssen bloss herkommen, und das Ganze wird in Gang gesetzt. Unsere Stimmungen, unsere Gedanken, unsere Gefühle, unsere Empfindungen können hier Veränderungen bewirken. Und wir sind nicht in der Lage, das System zu begreifen. Alte Fallen verschwinden, neue tauchen auf; die alten ungefährlichen Orte werden unpassierbar, und der Weg kann entweder ganz einfach oder vollkommen verwirrend sein. So ist die Zone nun mal. Sie kann sogar launisch anmuten. Aber tatsächlich ist sie stets genau so, wie wir sie uns ausmalen... alles, was hier geschieht, hängt von uns ab und nicht von der Zone.[6]

Diese Beziehung zwischen Innen- und Aussenwelt ist nicht einfach die der Romantik, in der sich eine individuelle emotionale Kraft in der umgebenden Landschaft offenbart, sondern wohl etwas Moderneres, eine schizophrene Reaktion, bei der die Grenze zwischen Ich und Umwelt sich aufzulösen beginnt, durchlässig wird und schliesslich ganz verloren geht.

Ein paar Jahre ehe man mit dem Bau der Schallreflektoren begann, zog der Maler Paul Nash mit seiner Frau in die in jener Gegend gelegene Stadt Dymchurch. Ein paar Jahre nach der Fertigstellung der Reflektoren und kurz nach seinem ersten Besuch des Steinkreises von Avebury – den fast vierzig Jahre später auch Robert Smithson besuchen sollte – malte Nash das kleine Bild EQUIVALENTS FOR THE MEGALITHS (Entsprechungen der Megalithen, 1935). Das Bild war gleichzeitig mit Deans jüngster Ausstellung in der Tate Britain zu sehen. Der Bezug zwischen den Bildern ist bemerkenswert, wurde bisher jedoch nie erwähnt. Nash schrieb:

Müsste ich diesen Geist beschreiben, so würde ich sagen, dass er dem Land entspringt: Tatsächlich könnte man ihn beinahe als einen Genius Loci bezeichnen. Könnte sein Ausdruck benannt werden, so würde ich ihn als fast gänzlich lyrisch bezeichnen. Weiter wage ich nicht zu gehen: Ich gebe nur Geschichtliches wieder und bekenne mich zu meinem Glauben. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts er-

kannte William Blake – damals und oft auch heute als Verrückter bezeichnet – neben vielen anderen Dingen die verborgene Bedeutung des Landes, das er stets als Albion bezeichnete. Für ihn besass Albion einen grossartigen spirituellen Charakter, und er empörte sich ständig über «die Natur», deren Erscheinung er als falsche Realität ansah und ihr daher misstraute. Gleichzeitig war sein Schaffen sehr stark vom Land beeinflusst, in dem er lebte. Seine Dichtung kam im wahrsten Sinne des Wortes aus England. Blake suchte sein Leben lang nach Symbolen für das, was sein «inneres» Auge sah, seine Hand jedoch leider nur selten auszudrücken vermochte. Turner dagegen versuchte das Trugbild, das er mit so grosser Leichtigkeit wiedergeben konnte, zu durchbrechen und in seiner Phantasie zu einer realeren Wirklichkeit vorzudringen. So müssen auch wir heute neue Symbole finden, um unsere Reaktion auf die Umwelt zum Ausdruck zu bringen. [7)]

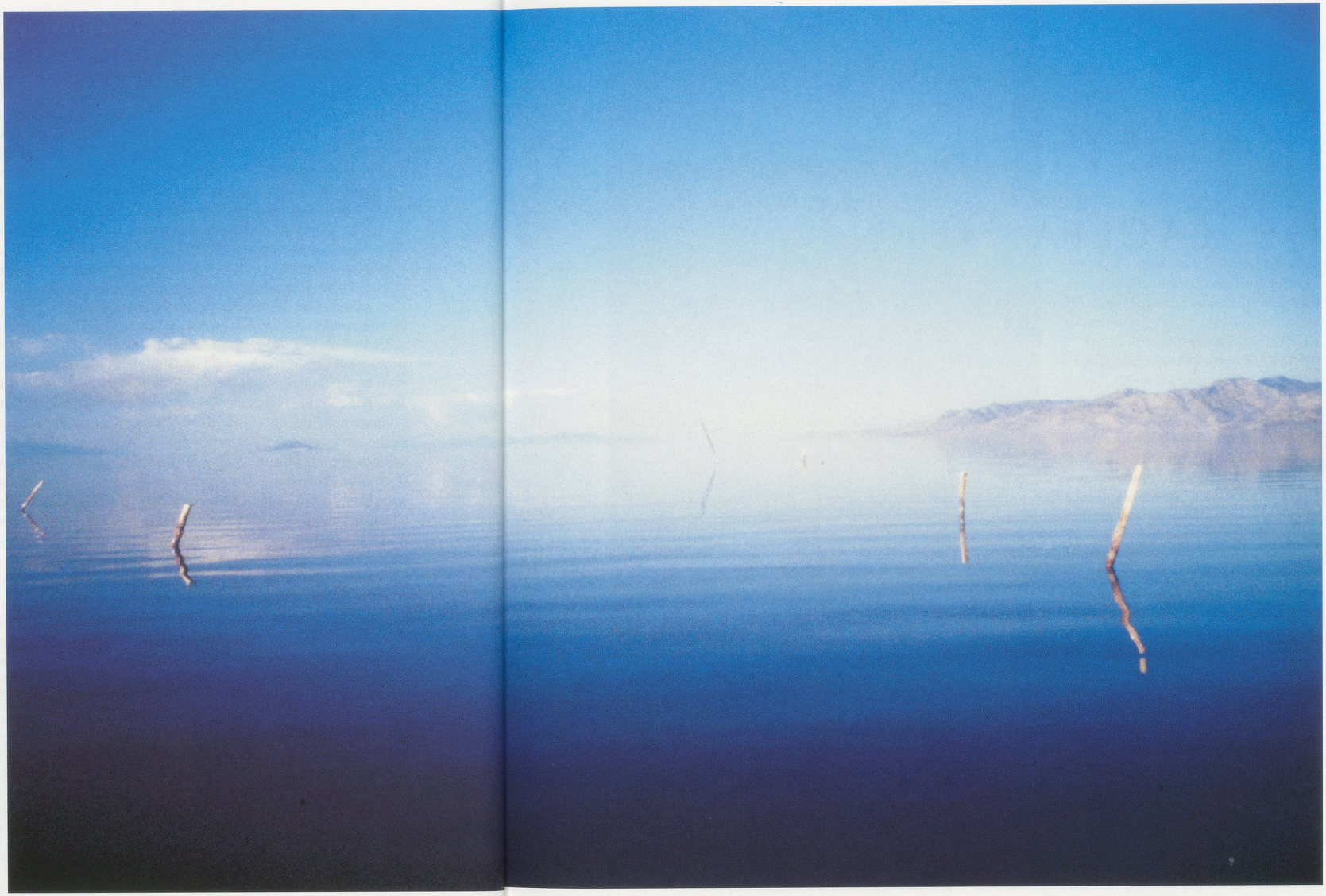
Dean teilt mit Nash (und Ballard, Marker und Tarkowskij) den Wunsch, «das Land» mit Bedeutung «neu zu verzaubern», wie Nash es ausdrückte, oder die Stelle zu untersuchen, wo Innen- und Aussenwelt zusammentreffen oder sich überschneiden. Deans Werke sind stets von der Umgebung geprägt, in der sie entstehen, doch geht es darin ebenso sehr um die Dinge, die diese Umgebung geprägt haben. Dies ist wohl auch in Deans neuestem Werk FERNSEHTURM (2001) erkennbar, einem Film, der an einem äusserst symbolträchtigen Ort, im Drehrestaurant des Fernsehturms auf dem Alexanderplatz, gedreht wurde, einem Bau, der sich wie die Schallreflekoren auf seltsame Weise ausserhalb der Zeit befindet – futuristisch und altmodisch zugleich. (Dieser Eindruck bestätigt sich denn auch während des Films, wenn der Organist des Restaurants vor einem sich rasch rötenden Himmel «An der schönen blauen Donau» zu spielen beginnt und uns dabei den anmutigen Walzer der Raumschiffe in Kubricks *2001 – A Space Odyssey* in Erinnerung ruft.) Da der Raum sich dreht, steht Tacitas Kamera still und ist dennoch in Bewegung (wie Kubricks Kamera in der sich drehenden Raumstation), so dass sich die Ereignisse vor ihren Augen, aber ohne ihr Zutun entwickeln. Die Leute begeben sich zu ihren Tischen, setzen sich aber nicht, sondern beschirmen die Augen und deuten mit ausgestreckten Armen auf die Umgebung. Auf Metall und Glas zeigen sich Spiegelungen, und wir fühlen uns an Deans in Leuchttürmen gedrehte Szenen erinnert, ebenfalls erhellte Türme, die ihre Umgebung prägen und in sich aufnehmen. Ein auf eine Wand gerichteter Scheinwerfer geht an und während das Licht draussen schwächer zu werden beginnt, wird die untergehende Sonne von elektronischen «Girl from Ipanema»-Klängen begleitet. Als die Welt draussen dunkler und der Innenraum immer heller wird, verwandeln sich die Fenster in Spiegel, und wir bemerken die geisterhaften Abbilder der Gäste, die über Berlin schweben wie die Engel in Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987). Ich fühle mich schliesslich an den eben schon einmal erwähnten William Blake erinnert und an die Beschreibung seiner Skizze, A VISION: THE INSPIRATION OF THE POET (Eine Vision: die Inspiration des Dichters, ca. 1820):

Der riesige Raum ist von einem klaren Licht erfüllt, das in alle Winkel dringt und nichts im Ungewissen lässt; dennoch haftet der ganzen Szene etwas Geheimnisvolles und Unnahbares an, eine Einsamkeit, die so eindringlich ist, dass wir spüren, dass wir uns in einem Land «jenseits von Raum und Zeit» befinden, wo in der geräumigen und hell erleuchteten Kammer des Geistes der Dichter ganz allein im innersten Allerheiligsten, dem Schrein der Phantasie, sitzt und wunderbare Worte niederschreibt, die ihm von Engeln eingegeben werden. [8)]

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) David Alan Mellor und Garry Fabian Miller, *Tracing Light*, PhotoWorks, Maidstone 2001, S. 166.
2) *Tacita Dean*, Ausstellungskatalog, Tate Britain, London 2001.
3) Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York 1971, S. 145; zitiert in Mellor und Miller, S. 165.
4) *Tacita Dean*, Ausstellungskatalog, Tate Britain, London 2001.
5) Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, Book Works, London 1999, ohne Paginierung.
6) Andrei Tarkovsky, *Collected Screenplays*, Faber and Faber, London 1999, S. 395. (Hier aus dem Englischen übersetzt von I. Aeberli.)
7) Paul Nash, *Outline – An Autobiography and Other Writings*, London 1949; zitiert in: Peter Woodcock, *This Enchanted Isle*, Gothic Image, Glastonbury 2000, S. 18–19.
8) W. Graham Robertson, *The Blake Collection of W. Graham Robertson*, Faber and Faber, London 1952; zitiert in: Mellor und Miller, S. 173.

Tacita Dean



TACITA DEAN, ROZEL POINT, GREAT SALT LAKE, UTAH, 1997, slide projection / Diaprojektion.