





universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gordon Matta-Clark. Bewegliche Räume  
in Film und Architektur“

Verfasserin

Oona Nadine Ruth Lochner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Sabeth Buchmann



# Inhalt

Einleitung	3
Forschungsstand	8
Methodische Hinweise	11
I FILM UND ARCHITEKTUR. BEWEGUNG ALS PRINZIP DER RAUMKONSTRUKTION	12
Bewegung in Film und Architektur	12
Bewegliche Räume	15
Automation House	18
II MUTABLE RÄUME	24
1 Räume im Dazwischen	25
1.1 Die Schwelle	25
1.2 Die Schwellenerfahrung im Film	30
1.3 Der Raum der Tür	34
1.4 Anarchy-Lecture	41
2 Historische Räume	47
2.1 Graben in die Horizontale	47
2.2 Graben in die Tiefe	59
2.3 Die Schichtung des filmischen Raums	66
3 Performative Räume	70
3.1 Innen und Außen	70
3.2 Privat und Öffentlich	73
3.2.1 Enklaven des Privaten im öffentlichen Raum	75
3.2.2 Der Privatraum als Bühne	85
Resümee	89
Abbildungen	95
Abbildungsverzeichnis	106
Bibliografie	108
Filmprotokolle	115



## Einleitung

„movement as gesture, both metaphorical, sculptural, and social“  
Gordon Matta-Clark<sup>1</sup>

Durch die Mitte des Einfamilienhauses verläuft ein Riss. Vom Dachfirst bis zum Sockel zieht er sich durch das Holz, doch so schmal, dass gerade ein Lichtstrahl durch die Mauern dringt. Trotz der Verletzung verlaufen die Kanten ungebrochen um das kompakte Volumen des Hauses und die Außenhaut verwehrt weiterhin jeden Blick in sein Inneres. Doch auch im Sockel klafft ein zwei Meter langer Spalt. Ein querliegender Keil fehlt dort im Mauerverband, und nur von wenigen Hebeböcken wird die rückwärtige Hälfte des Hauses in der Luft gehalten. Dann greifen Hände nach dem Hebel des einen Bocks und zwingen langsam sein Gewinde zusammen. Schwerfällig senkt sich die Rückseite des Hauses, bis sie schließlich auf dem abgeschrägten Fundament zu liegen kommt. Den senkrechten Riss, der bis jetzt nur als Linie das Haus durchmaß, reißt die Kippbewegung zu einem breiten Spalt auseinander. Der Korpus des Hauses bricht auf und der von ihm umschlossene Raum gerät in Bewegung.

Das Moment der Bewegung ist vielleicht der Kern von Gordon Matta-Clarks SPLITTING aus dem Jahr 1974. Der erste Schnitt, den er senkrecht durch das Haus führt, lässt es als Objekt noch fortbestehen, denn den schmalen Riss kann die Imagination des Betrachters leicht wieder verschließen. Erst indem Matta-Clark das als stabil gedachte Gebäude kippen lässt, rüttelt er an den grundlegendsten Vorstellungen der Betrachter darüber, was ein Haus sei.

Gordon Matta-Clark begreift Raum als dynamische Größe, und ihn in Bewegung zu versetzen bestimmt häufig seine künstlerische Geste. Wie im Fall von SPLITTING kann dies bedeuten, eine gebaute Struktur als skulpturales Objekt zu behandeln, es zu spalten und so physisch ins Wanken zu bringen. Die Faszination, die für ihn in der Konfrontation architektonischer Stabilität mit Beweglichkeit liegt, drückt Matta-Clark in einem Interview aus:

„The whole event gave me new insight into what a house is, how solidly built how easily moved. It was like a perfect dancing partner. (...) the realization of motion in a static structure was exhilarating.“<sup>2</sup>

Doch nicht nur buchstäblich, auch metaphorisch versetzt Matta-Clark Raum in Bewegung. Indem er ihn aus ungewohnten Perspektiven heraus betrachtet, zieht er konventionelle

---

<sup>1</sup> Wall 2006 (1976), S. 66.

<sup>2</sup> Bear 2006a (1974), S. 175.

Bedeutungen in Zweifel und hebt gerade diejenigen seiner Qualitäten hervor, die ihn ambig erscheinen lassen. Dies umfasst auch die Vorstellung von Raum als eine sozial bewegliche Struktur, was bedeutet Menschen und ihre Handlungen in seine Definition mit einzubeziehen. Alle drei Bedeutungsebenen eines als beweglich oder veränderlich vorgestellten Raums fallen in Matta-Clarks Begriff des *mutable space* zusammen:

„Buildings are fixed entities in the minds of most – the notion of mutable space is virtually taboo – even in one’s own house.”<sup>3</sup>

Als ausgebildeter Architekt wendet sich Matta-Clark mit seiner Idee eines dynamischen Raums vor allem gegen die architektonische und städtebauliche Praxis seiner Zeit. Unter dem Einfluss Le Corbusiers hat New York bereits seit den 1940er Jahren eine radikale Modernisierung erfahren. Unter anderem im Viertel Greenwich, wo Matta-Clark aufwuchs, verdichtet der Stadtplaner Robert Moses gewachsene Strukturen des Wohnens und Arbeitens zu Mietskasernen und Bürotürmen<sup>4</sup>. Nicht an den Bedürfnissen ihrer Bewohner richte sich die moderne Architektur aus, kritisiert Matta-Clark daher, stattdessen platziere sie die Menschen in voneinander isolierten „shoe box home[s]“ innerhalb eines geplanten und sauber geordneten Stadtbilds<sup>5</sup>. Doch neben den institutionellen Praktiken sind auch die affirmativen Reaktionen der Bewohner Symptom desselben statischen Raumverständnisses, gegen das sich Matta-Clark mit seinen Arbeiten immer wieder wendet. Für seine als Cuttings bekannt gewordenen Gebäudeschnitte wählt er daher häufig gerade „the Non-u-mental“, Architekturen des Gewöhnlichen und des alltäglichen Lebens<sup>6</sup>. Ihre gewohnte Struktur bricht er auf, um in ihnen stattdessen *mutable spaces* zu schaffen – Räume, die die Fähigkeit erlangen, sich in Sinn und Erleben immer wieder zu verändern.

*Mutable space* wird zum Schlüsselwort im Sprechen über Matta-Clarks Arbeit. Ausgehend von seiner eigenen Äußerung diffundiert es hinein in Kunstkritik und Forschungsliteratur. Wie selbstverständlich wird der Begriff dabei in der Regel auf Matta-Clarks Umgang mit dem architektonischen Raum hin gelesen, denn er gilt der Kunstgeschichte als der New Yorker Künstler, der in den 1970er Jahren Löcher in zahlreiche Häuser schnitt. Doch neben der Architektur herrscht in Matta-Clarks Oeuvre noch ein weiteres Medium vor, dem es über die

---

<sup>3</sup> Wall 2006 (1976), S. 66.

<sup>4</sup> Attlee 2007, o. S.

<sup>5</sup> Wall 2006 (1976), S. 57-58. Matta-Clark gebraucht den Begriff der „box“ an mehreren Stellen und folgt damit Dan Graham, der bereits 1966 in *Homes for America* über die standardisierten Einfamilienhäuser schreibt, „the standard unit is a box or a series of boxes“. Graham 1994a (1966), S. 28. Auch die Klage, die moderne Architektur frage nicht nach den Bedürfnissen ihrer Bewohner, findet sich bereits dort.

<sup>6</sup> Wall 2006 (1976), S. 61.

Integration eines Bewegungsmoments gelingt, veränderliche Raumkonstruktionen hervor zu bringen. Im Film erzeugen die Bewegungen des Filmstreifens, der Kamera und der von ihr aufgenommenen Objekte eine Abfolge räumlicher Fragmente. Sie verbindet der Zuschauer zu einer „cognitive map“<sup>7</sup>, einem Raumentwurf, der in der Bewegung entsteht und in ihr wandelbar bleibt.

Das eingangs skizzierte Bild von SPLITTING ist tatsächlich eine Wiedergabe der fünften Szene des Films SPLITTING, der den temporären Eingriff des Cuttings festhält<sup>8</sup>. Die pointierte Inszenierung des Moments, in dem das Gebäude in Bewegung gerät, ist eine Erfindung von Matta-Clark selbst. Denn in den mehrheitlich in Farbe gedrehten Film sind 42 Sekunden schwarzweißen Bildmaterials hineingeschnitten. Sie zeigen das Aufreißen des Schnitts und markieren ihn durch den Farbwechsel als den Höhepunkt von Cutting und Film (Abb. 1-2). Über seine dokumentarische Aufgabe hinaus entwickelt der Film eine selbständige Erzählung, die in der schwarzweiß herausgehobenen Sequenz kulminiert. Neben der Komposition des Einzelbilds (Mise en scène) und der Montage setzt Matta-Clark also auch materielle Veränderungen wie den Farbwechsel ein, um Bedeutungen zu transportieren. Unabhängig von dem Cutting, das er dokumentiert, bildet der Film SPLITTING somit einen eigenen, medienspezifischen Kommentar zur Veränderlichkeit von Raum.

Zwanzig Filme hat Gordon Matta-Clark zwischen 1971 und 1977 produziert. Nur fünf von ihnen haben einzelne Cuttings zum Inhalt, weitere sechs zeigen öffentliche Performances, das eine wie das andere angezeigt im jeweiligen Filmtitel<sup>9</sup>. Der überwiegende Teil von neun Filmen hingegen entwickelt eine je eigene Narration, die unterschiedlich deutlich auf die Anwesenheit der Kamera zugeschnitten ist<sup>10</sup>. Trotzdem wurden Matta-Clarks Filme stets pauschal als notwendige Dokumentation der flüchtigen Performance oder Intervention bewertet. Erst in den letzten Jahren wollten einzelne Autoren auch den Filmen den Status eigenständiger Kunstwerke zuerkennen<sup>11</sup>. Doch auch dort, wo das filmische Werk in

---

<sup>7</sup> Bordwell 1985, S. 117.

<sup>8</sup> Die von Matta-Clark zerschnittenen Gebäude wurden stets im Anschluss abgerissen und sind nur in ihrer fotografischen und filmischen Dokumentation erhalten. Zur Bedeutung ihrer Temporalität vgl. Crow 1996.

<sup>9</sup> Viele Arbeiten, und so auch die Cuttings und Performances, haben in Äußerungen oder Notizen Matta-Clarks über die Zeit mehrere Titel erhalten, von denen die Filme je eine Version aufgreifen.

Cuttings: SPLITTING (1974), BINGO / NINTHS (1974), DAY'S END (1975), CONICAL INTERSECT (1975). Der von Roger Steylaerts produzierte Film OFFICE BAROQUE entstand unter Regie und Kameraführung von Eric Convents, so die Angaben in der Filmdatenbank der Generali Foundation, Wien. Er wurde erst ein Jahr nach Matta-Clarks Tod 1978 fertig gestellt. Papapetros 2008, S. 630.

Performances: TREEDANCE (1971), FRESH AIR (1971), FIRE CHILD (1971), PIG ROAST (1971), OPEN HOUSE (1972), THE WALL (1976).

<sup>10</sup> Vgl. Papapetros 2008, S. 630.

<sup>11</sup> So etwa Papapetros 2008 und Glöde 2005. In den letzten Jahren wurden auch immer häufiger Screenings der Filme veranstaltet. Besonders aufwendig unternahm dies im Jahr 2004 die San Francisco Cinematheque, die zum Screening auch eine kleine Publikation herausgab. Siehe Jenkins 2004.



seiner Autonomie gewürdigt wird, gilt ihm meist nur ein kurzer Kommentar, eine in die Tiefe gehende wissenschaftliche Betrachtung bleibt bislang aus.

Diese Lücke will diese Arbeit zumindest in Ansätzen schließen. Eine eingehende Analyse ausgewählter Filmbeispiele liefert die Grundlage zu der Untersuchung, wie sich Matta-Clarks Begriff des *mutable space* in seinen Filmen verwirklicht findet, das heißt, ob sich in ihnen ein Konzept dynamischen Raums erkennen lässt, das auch seine architektonischen Arbeiten bestimmt. Unübersehbar ist diese Fragestellung zumindest im Fall der Cutting-Filme zunächst eine paradoxe. Denn sie macht es sich zur Aufgabe, die Filme in einen Vergleich zu setzen mit den ephemeren architektonischen Interventionen, die ihrerseits nur über das Medium Film (und Fotografie) vermittelt beschreibbar sind<sup>12</sup>. Dennoch fördert die Betrachtung der einzelnen Filme mehrere Aspekte eines veränderlichen Raums zutage, die auch durch den Einsatz spezifisch filmischer Mittel hervorgebracht werden. Sie sollen im Folgenden herausgearbeitet und an Matta-Clarks weiteres Raumverständnis rückgebunden werden. Dies geschieht, indem stets Filme und architektonische Arbeiten parallel gelesen und zueinander in Bezug gesetzt werden. Die Gruppe der behandelten Filme ist dabei auf die von Matta-Clark selbst konzipierten und produzierten einzugrenzen<sup>13</sup>, umgekehrt will sich der Begriff der *architektonischen Arbeiten* in einem erweiterten Sinne verstanden wissen. Er bezieht neben den physischen Einschnitten in gebaute Architektur, für die sich die Bezeichnung der Cuttings etabliert hat, auch Performances und Interventionen mit ein, die auf andere Weise als durch den Schnitt unmittelbar an architektonischen Strukturen arbeiten.

Als vorbereitendes Kapitel führt Teil I in den Vergleich von Film und Architektur ein. Beide Medien, so wird zu zeigen sein, erzeugen in der Bewegung fragile Raumentwürfe. Nachvollziehen lässt sich dies zunächst an Matta-Clarks Film *AUTOMATION HOUSE* (1972), der die Möglichkeiten von Film und Architektur zusammenführt, um das Vertrauen des Zuschauers in die definatorische Stabilität von Raum zu irritieren. An die Ergebnisse dieser Einführung schließt Teil II an, wenn er Matta-Clarks Konzept des *mutable space* an weiteren Beispielen konkretisiert. „(M)ovement as gesture, both metaphorical, sculptural, and social“<sup>14</sup> – grob angelehnt an dieses schon eingangs zitierte Statement Matta-Clarks werden drei Strategien formuliert, mit denen sowohl die Filme als auch die architektonischen Arbeiten Raum als eine veränderliche Größe behaupten.

---

<sup>12</sup> Hierauf verweist etwa auch Kravagna 2003, S. 134.

<sup>13</sup> Für eine Auflistung spontaner Mitschnitte verschiedener Performances durch Dritte siehe Simon 2007, S. 130. Auch *OFFICE BAROQUE* fällt unter diesem Gesichtspunkt heraus, vgl. Anm. 9.

<sup>14</sup> Wall 2006 (1976), S. 66.

Ein erstes Manöver besteht darin, Raum nicht als architektonisch eingefasstes Volumen zu betrachten, sondern ihn stattdessen gerade an seinen Rändern aufzusuchen. Ausgehend von der Figur der Schwelle soll daher im ersten Kapitel gezeigt werden, wie Matta-Clark seit Beginn der 1970er Jahre in Einzelprojekten und gemeinsam mit der um ihn gegründeten Gruppe ANARCHITECTURE den Fokus auf das Dazwischen räumlicher Strukturen richtet. Unter seinem Blick schwellen Grenzlinien und Überlappungen zu eigenwertigen Räumen an und etablieren eine neue, keineswegs geometrisch determinierte, räumliche Ordnung.

Das zweite Kapitel argumentiert, dass Matta-Clark Raum als eine gewachsene Struktur darstellt, um auf diese Weise seine Historizität zu betonen. An mehreren Arbeiten wird Raum als eine in viele Ebenen gestaffelte Struktur zu beschreiben sein, die sich als das Ergebnis einer Ablagerung oder Sedimentierung menschlichen Lebens versteht. Hinzu tritt die Figur des Grabens als diejenige Bewegung, mit der Matta-Clark mühsam die Schichten des Raums durchmisst. Die Zeitlichkeit des Raums ist eine doppelte, wenn Matta-Clark die Dauer seiner Entstehung mit der Dauer seiner Durchquerung kreuzt. Ist Raum aber eine in der Zeit veränderte Größe, so ist damit auch jede Annahme seiner zukünftigen Stabilität herausgefordert.

Eine dritte Strategie schließlich liegt darin, Raum über die in ihm stattfindenden Handlungen zu definieren. Nachvollzogen wird dies an der Doppelfigur von Innen und Außen, die mit den vermeintlich dichotomen Begriffen von Privat und Öffentlich identifiziert wird. Konventionell bestimmen Typ und Lage des Raums darüber, welches Verhalten in ihm möglich oder erlaubt ist, was privat und was öffentlich ist. Matta-Clark hingegen kehrt dieses Verhältnis um, und behauptet stattdessen die Performativität räumlicher Strukturen. Gebunden an die beweglichen menschlichen Körper und ihre Handlungen, werden konkrete Räume und wird Raum an sich veränderlich in Sinn und Erleben.

## Forschungsstand

Aus der Fülle der Wortbeiträge zum Werk Gordon Matta-Clarks soll hier nur eine Auswahl derjenigen Stimmen erwähnt werden, die sich entweder konkret zu seinen Filmen äußern oder die im allgemeineren Diskurs um den Künstler eine interessante oder viel zitierte Position einnehmen.

Durch die achtziger und neunziger Jahre hindurch ist vor allem Judith Russi Kirshners Aufsatz *Non-uments* (1985) Ausgangspunkt vieler nachfolgender Texte, die ihr zumeist darin folgen, die performative Einbeziehung des Publikums und die künstlerische Nähe zu Robert Smithson zu betonen. Mit Pamela Lees Dissertation *Object to be Destroyed* erscheint im Jahr 2000 die erste umfassende Monografie über Gordon Matta-Clark. Sie bildet den Anfang einer nun in die Höhe schnellenden Zahl an Ausstellungskatalogen und Sammelbänden, die sich in der Regel auf Lees Ergebnisse berufen und die im Anhang häufig Interviews und Artikel der 1970er Jahre neu publizieren. Herausgegeben werden sie etwa von Corinne Diserens (2003), Gloria Moure (2006) oder Elisabeth Sussman (2007). Die jüngste Monografie veröffentlicht 2009 Stephen Walker. Er setzt das künstlerische Werk in Beziehung zu den Diskursen der klassischen Moderne, vernachlässigt dabei jedoch stellenweise die Rückbindung der Theorie an konkrete Arbeiten Matta-Clarks.

Ebenfalls im Umfeld der Kataloge ab 2000 erscheinen die ersten direkten Beiträge über die Filme Matta-Clarks. Doch genauso wie die früheren sporadischen Äußerungen werten auch jetzt AutorInnen wie Pamela Lee und Bruce Jenkins die Filme vor allem in ihrer dokumentarischen Funktion. Einen speziellen Aspekt des Films als Dokument spricht Joan Simon an, wenn sie ihn als das Medium hervorhebt, das am ehesten eine authentische Erinnerung an die Person Gordon Matta-Clark erhalten kann.

Neben seiner Aufgabe, die ephemeren Cuttings oder Performances festzuhalten, sprechen einzelne AutorInnen Matta-Clarks Film auch die Fähigkeit zu, eine Art originäres Erlebnis des prozessualen Geschehens zu vermitteln. So schreibt etwa Doris Leutgeb, es gelinge dem Film, „die Emphase des Ereignisses, das Entstehen des Werks“ zu vermitteln<sup>15</sup>. In diese Richtung hatte bereits Corinne Diserens 1996 argumentiert. In einem überblicksartigen Vortrag anlässlich einer Werkschau von Gordon Matta-Clark und Valie Export in der Generali Foundation, Wien, erläutert sie auch die Veränderung von Matta-Clarks Umgang mit dem Medium Film. Seien die Filme der ersten Jahre noch „Film-Performances“ gewesen, in

---

<sup>15</sup> Leutgeb 2009, S. 57.

denen der Künstler selbst vor der Kamera agiere, so hätten sich mit Beginn der Cuttings auch die im Film liegenden Möglichkeiten verändert<sup>16</sup>. Wenn sie nun den physisch veränderten Raum illustrierten, machten sie eindrücklicher als die Fotografien den Prozess und Raumeindruck des Cuttings erlebbar. Dieses Argument greift auch Christian Kravagna auf, wenn er betont, die „performative Dimension von Matta-Clarks Kunst“ sei im Film präsenter als etwa in der Fotografie<sup>17</sup>. Gerade das aber wertet er als Argument für den dokumentarischen Charakter des Films. Denn da die Fotografie stärker an medienspezifische Gesetze gebunden sei, könne sie daraus auch selbstreflexive Ansätze entwickeln, der Film hingegen erschöpfe sich in seiner abbildenden Funktion. Auch das Zugeständnis einer atmosphärischen Wirkung bleibt also an die Auffassung gebunden, Matta-Clarks Filme bewahrten in erster Linie das Momentane.

Ungewöhnlich viel Bedeutung und filmtechnische Finesse schreibt den Filmen Matta-Clarks ausgerechnet eine zeitgenössische Ausstellungsbesprechung zu. Im Oktober 1976 rezensiert Ann-Sargent Wooster die Ausstellung in der Galerie Holly Solomons, die die täglichen Expeditionen von SUBTRAIT. UNDERGROUND DAILIES präsentiert. Zwar reihten die Episoden in einem Versuch möglichst reiner Dokumentation ungeschnittenes Material chronologisch aneinander, so berichtet Wooster. Dennoch zeigt sie sich überzeugt, Matta-Clark ziele mit dem Film auf eine metaphorische Ebene hin und beschäftige sich ähnlich einem Giovanni Battista Piranesi mit Verfall und Ruin. Auch ohne jede Postproduktion bringe er durch „in-camera editing“ die Filmbilder in eine sinnstiftende Reihenfolge und schaffe so surrealistische Gegenüberstellungen verschiedener Motive<sup>18</sup>.

Neben SUBTRAIT sind vereinzelt auch CITY SLIVERS und AUTOMATION HOUSE als experimentelle Ausnahmewerke behandelt worden, so etwa von Joan Simon (2007), Thomas Crow (2003) und Jane Crawford (2004). Doch einer grundsätzlichen Bewertung der Filme als selbstständige Kunstwerke folgen nur wenige der neueren Beiträge. Unter ihnen ist etwa Lorenzo Fusi, der „thanks to skillfull editing and craftly cut and pasting“ die Gesamtheit der Filme Matta-Clarks als eigenwertige Kunstwerke anerkennt<sup>19</sup>.

Nur zwei Beiträge behandeln die Filme in Bezug auf die Konstruktion von Raum. Marc Glöde postuliert zwar, der Film spiele für Matta-Clarks Denken und Umgang mit Raum eine zentrale

---

<sup>16</sup> Diserens 1996, S. 136-138.

<sup>17</sup> Kravagna 2003, S. 143, 146. Übersetzung aus dem Englischen: OL.

<sup>18</sup> Wooster 2003 (1976), S. 186.

<sup>19</sup> Fusi 2008, S. 45.

und unterschätzte Rolle, führt aber kaum Argumente ins Feld, die zu diesem Ergebnis hinführen würden. Etwas verkürzt stellt er fest, der Film DAY'S END reduziere die nahsichtige Darstellung auf den „Prozess des Schneidens“ und thematisiere so den Film als „raumkonstituierende Apparatur“<sup>20</sup>. Überzeugender klingen zunächst seine Ausführungen zu CITY SLIVERS. Die senkrechte Untergliederung des Bildfelds, so argumentiert er treffend, reflektiere die Konstruiertheit der filmischen, das heißt, der in der Montage erzeugten Raumeindrücke. Obwohl sich dieser Effekt unbestritten einstellt, übersieht Glöde, dass Matta-Clark keineswegs einen physischen Schnitt senkrecht durch das Filmband geführt hat, sondern dass die geteilte Leinwand durch eine Mehrfachbelichtung zustande kommt<sup>21</sup>.

Spyros Papapetros schließlich stellt Matta-Clarks Filme ins Zentrum des gesamten Werks. Ihr Fokus auf die Darstellung der Menschen führe zu einer Belebung der Architektur, argumentiert Papapetros und schlägt vor, vor diesem Hintergrund das ganze, disparate Oeuvre Matta-Clarks als „cinematic project“ oder „filmic process“ zu betrachten, in dem filmische und architektonische Arbeiten dieselben Themen urbanen Lebens behandeln<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Glöde 2005, S. 94-95.

<sup>21</sup> Crawford 2004, o. S. Vgl. zur Technik von CITY SLIVERS Kapitel II, 1.3, S. 36.

<sup>22</sup> Papapetros 2008, S. 630-631.

## Methodische Hinweise

Der Interpretation, wie sie die folgenden Kapitel unternehmen, ging eine beschreibende Analyse der Filme Gordon Matta-Clarks voraus, die in Form mehrerer Sequenzprotokolle im Anhang dokumentiert ist. Zählung, Dauer und Verlauf der im Hauptteil beschriebenen Szenen sind dort belegt.

Die Unterteilung in nummerierte Szenen folgt der narrativen ebenso wie der strukturellen Logik jedes Films. So werden einerseits inhaltlich oder räumlich verbundene Einstellungen zusammengefasst, andererseits auch bedeutungstragende Veränderungen im Filmmaterial als Marker eines Szenenwechsels oder -beginns gewertet. Ein Beispiel hierfür ist etwa der wiederholte Wechsel von Schwarzweiß- und Farbfilm in *SUBTRAIT. UNDERGROUND DAILIES*. Jede Szene erhielt einen Titel sowie eine Beschreibung der Handlung, Kameraführung und, falls vorhanden, des Tons. Wo eine detailliertere Analyse nötig erschien, wurde auch eine Zählung und Beschreibung der einzelnen Einstellungen geleistet. In diesem Fall wurde jeder im Film vorgenommene Schnitt dokumentiert, vereinzelte Sprünge in der Bildfolge, die nicht als Wechsel der Einstellung, sondern als Fehler im Filmmaterial zu sehen sind, wurden jedoch in der Regel nicht berücksichtigt.

Die Zeitangaben und Beschreibungen, auch der nicht protokollierten Filme, folgen dabei der jeweils verfügbaren Filmkopie. Im Falle von *AUTOMATION HOUSE*, *CLOCKSHOWER*, *SAUNA VIEW*, *OPEN HOUSE* und *CHINATOWN VOYEUR* ist dies die Version, die jeweils im Studienraum der Generali Foundation in Wien zugänglich ist. Von der Internetseite UbuWeb stammen die Filme *SPLITTING*, *BINGO/NINTHS*, *SUBTRAIT. UNDERGROUND DAILIES*, *CONICAL INTERSECT*, *DAY'S END* und *CITY SLIVERS*. Die ersten drei der genannten sind zu einem Triplet zusammengefasst, als das sie unter der Bezeichnung *Program Six* auch über Electronic Arts Intermix vertrieben werden. Die Minutenzählung der drei Filme ist daher fortlaufend.

Viele der Interviews oder zeitgenössischen Reaktionen zu Gordon Matta-Clark wurden in den letzten Jahren in verschiedenen Ausstellungskatalogen neu publiziert. Angegeben wird in diesen Fällen zuerst das Jahr der benutzten Ausgabe und, falls relevant für den Zusammenhang, in runden Klammern das Jahr der ersten Veröffentlichung.

Und schließlich: zugunsten einer flüssigen Lesbarkeit des Textes wird darauf verzichtet, die weibliche Form stets mit anzuführen. Jeder ins Spiel gebrachte Betrachter oder Zuschauer meint aber selbstverständlich auch die Betrachterin und Zuschauerin.

# I FILM UND ARCHITEKTUR

## BEWEGUNG ALS PRINZIP DER RAUMKONSTRUKTION

### *Bewegung in Film und Architektur*

Die Idee, Film und Architektur vergleichend zu betrachten, ist nicht viel jünger als das Medium Film selbst. Prominent ist Walter Benjamins Beitrag in seinem zuerst 1936 publizierten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Darin konzentriert er seinen Vergleich der beiden Medien im Wesentlichen auf ihr Vermögen, von der Masse als kollektive Erfahrung konsumiert zu werden. Die Möglichkeit, das Kunstwerk in Gemeinschaft mit anderen zu erleben, unterscheidet beide etwa von Malerei oder Skulptur, denen der Betrachter als individuelles Subjekt gegenübersteht<sup>23</sup>. Eine ähnliche Lesart von Architektur und Film als kollektive Kunstformen findet sich auch bei Erwin Panofsky. Ebenfalls im Jahr 1936 hält er anlässlich der Eröffnung der Film Library im Museum of Modern Art in New York seinen Vortrag *On Movies*, der unter dem Titel *Style and Medium in the Motion Picture(s)* mehrfach publiziert und dabei immer wieder von ihm überarbeitet wurde<sup>24</sup>. Besonders explizit entwerfen die späteren Ausgaben eine Kollektivität des Films, die nicht nur in seiner Rezeption durch die Massen, also im „Gemeinschaftsgefühl der Zuschauer“, sondern auch in seiner Produktion liegt<sup>25</sup>. Analog zur Arbeitsteilung industrieller Produktionsformen formuliert Panofsky auch die Herstellung eines Filmwerks als Gemeinschaftsarbeit, deren Koordination durch den Regisseur er in der Figur des Architekten widerspiegelt sieht. In seiner letzten Überarbeitung des Textes fügt er hinzu, der Film gleiche einer gotischen Kathedrale<sup>26</sup>, eine Analogie, die 1927 auch schon Filmregisseur Luis Buñuel formulierte, indem er schrieb, der Film sei „einer Kathedrale vergleichbar und sollte anonym bleiben, denn Leute aller Schichten, Künstler verschiedenster Bereiche haben sich für die Errichtung dieses gewaltigsten Bauwerks eingesetzt“<sup>27</sup>.

Walter Benjamin beschränkt sich in seinen Überlegungen auf die Kollektivität der Rezeption, entwickelt diesen Aspekt jedoch noch einen Schritt weiter. Die Begegnung des Einzelnen mit einer Malerei oder Skulptur bedeutet, einer bildungsbürgerlichen Vorstellung entsprechend,

---

<sup>23</sup> Benjamin 1977, S. 33.

<sup>24</sup> Für eine eingehende Besprechung, Kritik und Einordnung des Aufsatzes vgl. Prange 1994.

<sup>25</sup> Zitat: Ebenda, S. 182, Anm. 44.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 182.

<sup>27</sup> Zitiert nach: Neumann 1996, S. 8.

eine Versenkung in das Kunstwerk in seinem Hier und Jetzt, so Benjamin<sup>28</sup>. Der Betrachter kontrolliert hier Zeitpunkt und Dauer der Kontemplation und stellt an ein Gemälde zu Recht die Erwartung, dass es unverändert an seinem musealen Platz verharret, auch wenn er selbst sich im Flanieren durch die Ausstellung vielleicht zeitweise von ihm entfernt und erst später wieder zu ihm zurückkehrt<sup>29</sup>.

Das gemeinschaftliche Erleben von Film oder Architektur in der Masse erlaubt diese Art der individuellen Versenkung nicht, sondern sorgt laut Benjamin im Gegenteil für eine Zerstreuung der Aufmerksamkeit<sup>30</sup>. Mit den Begriffen der Zerstreuung oder Ablenkung beschreibt Benjamin, anschließend an vergleichbare Definitionen bei Georg Simmel und Siegfried Kracauer, das plötzliche, fast unbewusste Erleben des Kunstwerks, das dem Betrachter als „Chockwirkung“ (*sic*) zustößt, anstatt sich ihm in ausgiebiger Kontemplation nur langsam zu erschließen<sup>31</sup>. Für den Film, „dessen ablenkendes Element (...) auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Betrachter eindringen“<sup>32</sup>, bedeutet dies, dass dem Zuschauer die Kontrolle über die Zeit seiner Aufmerksamkeit entrissen wird. Denn anders als die stillstehende Leinwand der Malerei entzieht sich das Bild auf der Kinoleinwand dem anhaltenden oder wiederholten Blick durch den Betrachter: „Kaum hat er [die Filmaufnahme] ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert“<sup>33</sup>. Und unterbricht er seine Aufmerksamkeit, indem er etwa kurz den Saal verlässt, so kehrt er zurück zu einem davongeeilten Bild, das ihn mit dem unguten Gefühl begrüßt, etwas Entscheidendes versäumt zu haben. Diese Erwartung führt in der Regel dazu, dass der Zuschauer seinen Platz während der Vorstellung nicht verlässt, sondern die eigene Aufmerksamkeit völlig der Linearität des Films unterwirft. So stehen der Konzentration, Sammlung und bürgerlichen Subjektbildung am Gemälde im Film Zerstreuung, Ablenkung und Unterhaltung gegenüber. Die Fähigkeit des Films zu zerstreuen aber liegt in der Bewegung seiner Bilder.

Auch der Architektur attestiert Benjamin zerstreue Wirkung. Zwar lässt sie sich in einem touristischen Sinne auch individuell kontemplativ betrachten, Benjamin lenkt den Blick aber auf die alltägliche Wahrnehmung, die stattfindet, wenn man ein Gebäude gebraucht oder auf

---

<sup>28</sup> Benjamin 1977, S. 38.

<sup>29</sup> Groys 2003, S. 60.

<sup>30</sup> Benjamin 1977, S. 40-41.

<sup>31</sup> Zitat: Ebenda, S. 39; Ockman 2000, S. 171; zur Rolle des unmittelbaren Erlebens bei Panofsky vgl. wiederum Prange 1994, S. 181-184.

<sup>32</sup> Benjamin 1977, S. 38.

<sup>33</sup> Ebenda.



dem Weg zur Arbeit an ihm vorüberleilt<sup>34</sup>. In diesen Situationen wird auch die Architektur von den Massen unmittelbar und fast unbewusst erlebt. Entscheidend ist hier, dass Benjamin, um den Vergleich mit dem Film anzustrengen, die Wahrnehmung von Architektur als eine beschreibt, die sich *in Bewegung* vollzieht. Das Gebrauchen eines Gebäudes bedeutet zwangsläufig, sich in ihm und an ihm entlang zu bewegen, Türen zu öffnen und Räume zu durchqueren. Anders als die zweidimensionale Kinoleinwand fordert die Architektur den Betrachter dazu auf, den eigenen Körper in Bewegung zu versetzen, um alle möglichen Standpunkte einzunehmen. Von ihnen aus bieten sich ihm zahllose Einzelbilder, die wie das filmische Bild auf der Leinwand fragil bleiben. Denn von jedem Schritt, jeder Wendung des Kopfes werden sie bedroht, so dass sich in Übertragung von Benjamins Diktum auch über die Architektur sagen ließe: „Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert“<sup>35</sup>. Während also der Zuschauer im Kinossessel unbewegt auf bewegte Bilder blickt, ist es im Falle der Architektur die Bewegung des Betrachterkörpers, die die Veränderlichkeit der Wahrnehmungsbilder und damit auch der räumlichen Zusammenhänge erzeugt. Beide Medien operieren an der Herstellung von Raumeindrücken, öffnen Blickachsen und lenken das Auge, beide positionieren Körper im Raum. Gegensätzlich sind die Rolle und die Entscheidungsmöglichkeiten des Betrachters. Den architektonischen Raum erlebt er laufend und in Beziehung zu seinem eigenen Körper, so dass er auf Richtung und Zeitpunkt der Bildveränderung Einfluss nehmen kann. Im Film findet die Bewegung nur virtuell, innerhalb des Illusionsraums statt, dessen Verschiebungen der still sitzende Zuschauer ausgeliefert ist.

Im Vorgriff auf die noch folgenden Kapitel ist es nicht unwesentlich, dass Benjamin das Moment der Zerstreuung auch noch mit einem anderen Schauplatz der Kunstgeschichte in Verbindung bringt. Die Errungenschaften eines neuen Mediums, so seine Überzeugung, bilden sich zuvor in den Forderungen oder Zielen avantgardistischer Strömungen innerhalb der alten Medien ab. Im konkreten Fall sieht er im Dadaismus das Bestreben, mit Malerei und Literatur ähnliche Effekte der Ablenkung und einer Integration der Wirklichkeit in das Kunstwerk zu erzielen, wie es dann mit einiger zeitlicher Verzögerung dem Film gelingt<sup>36</sup>. Es ist die „Unverwertbarkeit [der Kunstwerke] als Gegenstände kontemplativer Versenkung“, die Benjamin bei den Dadaisten vorgebildet und im Film verwirklicht sieht<sup>37</sup>. Und gerade sie findet sich auch bei Gordon Matta-Clark, der seinerseits Dada als wichtige Einflussquelle für

---

<sup>34</sup> Benjamin 1977, S. 41. Für eine gelungene Anwendung dieser Gedanken auf Jacques Tatis Film *Playtime*, der gerade das unbewusste, alltägliche Erleben von Architektur thematisiert, vgl. Ockman 2000.

<sup>35</sup> Benjamin 1977, S. 38.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 37-38.

sein eigenes Arbeiten nennt<sup>38</sup>. Architektur und Film als diejenige Medien, die zerstreuen, ablenken und sich wie der Dadaismus der Kontemplation des Betrachters widersetzen, finden sich also völlig zu Recht gemeinsam im Werk Matta-Clarks, das sich seinerseits den Erwartungen des Publikums gegenüber gerne widerständig gibt.

### ***Bewegliche Räume***

Die von Walter Benjamin als Zerstreuung beschriebene Beweglichkeit der montierten Filmbilder destabilisiert auch und vor allem die Raumentwürfe, die sich vor dem Auge des Zuschauers entfalten. Regisseur und Filmtheoretiker Lew Kuleschow hat mit seinen Montageversuchen Anfang der 1920er Jahre vorgeführt, dass das Publikum dazu neigt, zeitlich aufeinander folgende Bilder in einen semantischen, aber auch in einen räumlichen Zusammenhang zu bringen. Neben seiner legendären Kombination des immer gleichen Darstellergesichts mit einem Teller Suppe, einem Sarg und einem spielenden Kind experimentierte Kuleschow auch mit den Möglichkeiten, disparate Orte durch Montage zur Illusion eines einheitlichen Raums zu verbinden<sup>39</sup>.

Die ersten Filme kamen zunächst ohne den Schnitt aus. Noch nahe an den Sehgewohnheiten des Theaters, spannten sie einen Bühnenraum auf, der für den Zuschauer mit einem Blick zu erfassen war (Abb. 3). Die gesamte Handlung entwickelte sich vor der feststehenden Kamera in nur einer Einstellung, und das heißt, in nur einem einzigen, ununterbrochenen Raum<sup>40</sup>. Dynamik entstand allein durch die Bewegung der Darsteller, und bis heute halten neben der Montage auch die Beweglichkeit der Lichtverhältnisse und der Objekte im Bild den filmischen Raum veränderlich. Mit der Einführung des Schnitts jedoch wird eine ungleich größere Variation der Handlungsverläufe und Raumkonstruktionen möglich. Während der transsequenzielle Schnitt zwei Szenen mit jeweils eigenen Handlungsräumen aneinanderfügt, erlaubt der innersequenzielle Schnitt, auch die Darstellung *eines* Raums in unzählige Fragmente zu zerlegen<sup>41</sup>. Verschiedene Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen zwischen Totale und Nahaufnahme lassen sich so miteinander kombinieren. Um räumliche

---

<sup>38</sup> „[Dada’s] influence has been a great source of energy. Its challenge to the rigidity of language both formal and popular, as well as our perception of things, is now a basic part of art. Dada’s devotion to the imaginative disruption of convention is an essential liberation force. I can’t imagine how Dada relates stylistically to my work, but in spirit it is fundamental”, so Matta-Clark in Wall 2006 (1976), S. 63.

<sup>39</sup> Von den Experimenten *Imaginäre Erdoberfläche* und *Willkürliche Zusammenfügung verschiedener Handlungsorte zu einem einheitlichen Raum* berichtet Kuleschows Enkelin Jekaterina Chochlowa in: Bulgakowa / Hochmuth 1995, o. S.

<sup>40</sup> Beller 2000, S. 12.

<sup>41</sup> Ebenda.

Beziehungen zwischen den Einstellungen zu schaffen, können die von ihnen aneinander gereihten Teilansichten sich entweder überlappen oder in Parallelmontage miteinander verbunden werden – wenn etwa ein Verfolger und sein Opfer an verschiedenen Orten im Haus gegeneinander geschnitten werden<sup>42</sup>. Ebenso trägt die Inszenierung der Akteure im dargestellten Raum zur Illusion bei. Sind ihre Blick- und Bewegungsachsen nachvollziehbar aneinander geschnitten, verortet sie der Zuschauer an bestimmten Punkten seiner „cognitive map“, das heißt, an Koordinaten, zwischen denen sich für ihn ein imaginerter Raum aufspannen lässt<sup>43</sup>. Um dem Zuschauer diese Orientierung zu ermöglichen, hat sich ein 180°-Prinzip etabliert, nach dem der Blick der Kamera stets aus derselben Richtung auf das Geschehen fallen soll. In Relation zu einer gedachten Handlungsachse zwischen den Darstellern liegen alle Kamerapositionen in einem Bereich von 180°, so dass der Zuschauer – wiederum in der Tradition des Bühnenraums – auf die eine Seite der Handlung verwiesen wird<sup>44</sup>.

So wie der Schnitt durch die Verkettung von Einstellungen Bewegung in die dargestellten Räume bringt, gelingt dies mithilfe von Kamerafahrten, Schwenks und Zooms auch innerhalb einer einzelnen Einstellung. Entsprechend der Alltagserfahrung des Zuschauers, dass in der Regel nicht das Umfeld, sondern er selbst seine Lage verändert, ermöglichen Kamerafahrten und Schwenks eine illusionierte Eigenbewegung des Zuschauers<sup>45</sup>. In der Virtualität des Filmraums ahmen sie damit das Erleben realer Räume nach, das sich stets in Beziehung zum eigenen Körper vollzieht. An dieser Stelle berührt die Raumkonstruktion durch das Kino ein weiteres Mal die Architektur.

Die Beobachtung, dass der Faktor Bewegung die Wahrnehmung sowohl filmischer als auch gebauter Räume konstituiert, konkretisiert die Architektin Doris Agotai, wenn sie in ihrer Dissertation Prinzipien kinematografischer Raumgestaltung auf die Architektur überträgt. Ausgehend von den Kuleschowschen Experimenten bescheinigt sie auch dem architektonischen Raum eine semantische Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext: Qualitäten wie Größe oder Höhe würden stets in Relation zu angrenzenden Räumen wahrgenommen, so dass sich deren Abfolge innerhalb eines Gebäudes als Montage lesen lasse<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Khouloki 2007, S. 92-93.

<sup>43</sup> Agotai 2007, S. 106; Zitat: Bordwell 1985, S. 117.

<sup>44</sup> Beller 2000, S. 14.

<sup>45</sup> Khouloki 2007, S. 58.

<sup>46</sup> Agotai 2007, S. 95, 104-106, für konkrete Architekturbeispiele s. S. 114-118.

Ebenso parallelisiert Agotai den Zuschauerblick durch die Kadrierung in den Illusionsraum mit der Aussicht durch die architektonische Öffnung<sup>47</sup>. Wie der Filmkader lässt auch sie sich entweder als Fenster oder als Rahmen begreifen. Als Rahmen begrenzen beide ein komponiertes Bild. Der Kader umfasst eine konstruierte und in sich geschlossene Filmwelt, die vom Erfahrungsraum des Zuschauers getrennt bleibt. Entsprechend rahmt die reale Wandöffnung das Bild einer Landschaft, das durch die Ausrichtung der Blickachsen häufig ebenso kalkuliert ist. Während der Rahmen den Blick also *auf* ein nach außen abgeschlossenes Bild lenkt, gewährt das Fenster einen *Durchblick* in eine dahinter liegende Welt, die sich jenseits des konkreten Ausschnitts fortsetzt<sup>48</sup>. Der Filmkader als Fenster legt daher nicht nur den Bildausschnitt fest, sondern markiert damit gleichzeitig auch den beginnenden Off-Raum, also das in der aktuellen Einstellung nicht gezeigte, das jedoch als „Verlängerung des Bildraumes“ Film- und Raumerfahrung des Zuschauers stets mit konstituiert<sup>49</sup>. Da der Zuschauer den dargestellten Raum beinahe automatisch über die Grenzen der Leinwand hinweg weiterdenkt, kann der Off-Raum sehr gezielt eingesetzt werden, um räumliche Zusammenhänge entweder zu klären oder zu verschleiern und so unterschiedliche Stimmungen zu erzeugen. So können Geräusche aus dem Off die Hoffnung auf eine bevorstehende Rettung wecken, doch ebenso kann ein Schatten aus dem Off ins Bild fallen und die Unausweichlichkeit einer nahenden Bedrohung verbildlichen (Abb. 4).

In diesem Sinne liest Agotai auch die von Öffnungen durchbrochenen Wände als Kadrierung und Off-Raum, mit dem die Architektur ebenso wie der Film eine „Erzählstrategie des Unsichtbaren“ verfolge<sup>50</sup>. Der Übergang zwischen zwei Räumen wird dabei entweder auch hier nur durch den Blick oder aber durch den physisch zurückgelegten Weg verbunden<sup>51</sup>. Denn anders als der Kinzuschauer kann der Betrachter von Architektur seinen Standpunkt relativ frei wählen und verändern. Einen festen Blickpunkt zwingt ihm als einziger Ort die Schwelle auf, denn nur hier kann architektonisch determiniert werden, welche Perspektiven sich im Moment des Übertritts öffnen, was sichtbar und was unsichtbar ist<sup>52</sup>.

Wie schon angedeutet, gibt auch der Ton Hinweise auf räumliche Situationen zwischen Blickfeld und Off-Raum. Stimmen hinter einer gebauten Wand lassen dahinter ein weiteres Zimmer vermuten, klapperndes Geschirr leitet den Weg in die Küche, während rauschendes Duschwasser die Position des Badezimmers verrät. Und auch im Film kann der Ton

---

<sup>47</sup> Für die folgenden Ausführungen vgl. Agotai 2007, S. 45, 60-64.

<sup>48</sup> Elsaesser / Hagener 2007, S. 23-48, hier besonders S. 25.

<sup>49</sup> Khouloki 2007, S. 11-12, 41.

<sup>50</sup> Agotai 2007, S. 45.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 47, 57.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 59.

Raumzusammenhänge darstellen. Innerhalb einer Einstellung geben die Richtung oder die Entfernung eines Geräuschs Aufschluss auf die Ausdehnung des außerbildlichen Raums, aber auch von einer Einstellung in die nächste kann der Ton hinüberführen und so zwischen beiden eine Beziehung herstellen<sup>53</sup>.

### ***Automation House***

Film und Architektur dienen Gordon Matta-Clark als Material, aus dem sich bewegliche Räume, *mutable spaces*, gestalten lassen. Im 32-minütigen Film AUTOMATION HOUSE (1972) fallen beide Medien zusammen. Es ist eine Reise in und durch ein Gebäude, die jedoch anders als konventionelle Architekturfilme nicht darauf abzielt, den Zuschauer sukzessive mit der Struktur der gezeigten Architektur vertraut zu machen. Stattdessen nutzt der Film die Möglichkeiten von Montage und Bildgestaltung, um die Erwartungen des Betrachters an den Raum zu irritieren, und inszeniert die örtlichen architektonischen Gegebenheiten zu eigenen überraschenden Raumillusionen.

Das titelgebende Automation House in der East 68th Street in New York war seit 1967 Sitz der American Foundation on Automation and Employment, die sich den Auswirkungen der technischen Automatisierung auf die Arbeitsverhältnisse widmete und neben Diskussionen und Seminaren auch Ausstellungen veranstaltete<sup>54</sup>. In Kooperation mit dem Künstlerkollektiv Experiments in Art and Technology (E.T.A.) wurden zeitgenössische Künstler eingeladen, Installationen für das Erdgeschoss des Gebäudes zu entwickeln, in denen sie neueste Medien und Technologien einbeziehen und so einen künstlerischen Umgang mit der fortschreitenden Automatisierung durchspielen sollten<sup>55</sup>. Im August 1972 wird Matta-Clark von Carlotta Schulman, verantwortlich für Film im Projektraum The Kitchen, eingeladen an einer der Ausstellungen teilzunehmen<sup>56</sup>. Fasziniert von dem Raumgefühl, das durch unzählige im Haus angebrachte Spiegel entsteht, produziert Matta-Clark den Film, den er im Wechsel mit Carlotta Schulman filmt<sup>57</sup>.

In der Art kleiner, in sich geschlossener Episoden zeigen neun Szenen ebenso viele Raumfragmente des Gebäudes (Abb. 5-6). Mit unbewegter Kamera rahmt Matta-Clark für

---

<sup>53</sup> Khouloki 2007, S. 94. Beller 2000, S. 32-33.

<sup>54</sup> Jenkins 2006, S. 282; Tomkins 1970, S. 30.

<sup>55</sup> Jenkins 2006, S. 282; Dyson 2006, S. 14.

<sup>56</sup> Crawford 2004, o. S.

<sup>57</sup> Ebenda.

jede Sequenz einen festen Bildausschnitt. Auf Schwenks, Zooms oder Kamerafahrten verzichtet er ebenso wie auf die Möglichkeit, einen Raum in mehreren Kameraperspektiven oder Einstellungsgrößen wiederzugeben. Die wenigen innersequenziellen Schnitte, die er setzt, verbinden stets Einstellungen mit deckungsgleicher Komposition, innerhalb derer nur die Darsteller an eine andere Position gerückt sind. Die Raumaufteilung als solche bleibt durch die gesamte Szene hindurch unverändert. Mit diesem Rückgriff auf eine Formsprache der Bühnenräume, zu denen etwa die Brüder Lumière ihre Filme bauten, schließt Matta-Clark an eine gezielte Reduktion filmischer Gestaltungsmittel an, wie sie der experimentelle Film der 1960er Jahre gezeigt hatte. Während Andy Warhol Charakteristika des frühen Films wie eine langsamere, flackernde Abspielgeschwindigkeit aufgriff, nutzten die Fluxuskünstler das Startband mit Countdown oder – wie Nam June Paiks ZEN FOR FILM – den Vorspann aus Blankfilm als bedeutungstragende Elemente ihrer Filme<sup>58</sup>.

Alle Räume, die Matta-Clark in den neun Sequenzen von AUTOMATION HOUSE in den Blick nimmt, erfüllen eine Scharnierfunktion innerhalb des gesamten architektonischen Gefüges. Markante Zeichen der Schwelle wie Treppen, Türen oder Fenster gliedern den Bildraum jeder Episode. Sie kennzeichnen den vom Kameraauge erfassten Raumausschnitt als Ort der Überschneidung, an dem zwei oder mehr aneinander grenzende Zimmer sich kreuzen. Zwischen ihnen bewegen sich Menschen, strömen aus Türen, sprechen miteinander und verschwinden wieder hinter einer Ecke. Wo kein Körper aus dem gefilmten Raum entweichen kann, dort kann es der Blick durch ein Fenster. In acht der neun Sequenzen aber ist die Kamera auf einen Spiegel gerichtet, der manchen Durchgang zu dahinter liegenden Räumen nur vortäuscht und so die im Bild eingefangenen Bewegungen potenziert. Im Kontrast zur fast völligen Ruhe der Kamera steht also die in der gefilmten Architektur angelegte und in ihren Spiegeln verdichtete Bewegung. Neben den alltäglichen Nutzern des Automation House tritt auch Matta-Clark gemeinsam mit zwei Begleitern ins Bild und testet am eigenen Körper die architektonischen und filmischen Grenzen des Raums aus.

Der Architekturtheoretiker Spyros Papapetros vergleicht die Inszenierung der Menschen in AUTOMATION HOUSE mit der Bedeutung der Statisten für frühe Architekturfilme wie Pierre Chenals L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1930) über die Villen Le Corbusiers<sup>59</sup>. Während die Bewegungen der Menschen dort von der ihnen übergeordneten Architektur bestimmt würden, so Papapetros, befänden sich Matta-Clarks Figuren mit der desorientierenden

---

<sup>58</sup> Jenkins 2006, S. 280-281.

<sup>59</sup> Papapetros 2008, S. 631. Für einen Ausschnitt des Films siehe URL: <http://www.planum.net/archive/movies-chenal-t.htm> (30.08.2010).

Spiegelarchitektur in spielerischer Interaktion: „the movement of people *is* the architecture.“<sup>60</sup> So wenig stabil die mehrfach in sich gespiegelte Architektur ist, so sehr wird die Bewegung der Menschen in ihr zur eigentlichen Konstante.

AUTOMATION HOUSE ist ein Film über Architektur und widerspricht doch der Machart eines Architekturfilms. Wenn letzterer den gebauten Raum im Kino entfaltet und langsam von einem Zimmer ins nächste führt, dann vor allem mit dem Ziel, die Verschachtelung der dreidimensionalen Struktur auf einer zweidimensionalen Leinwand möglichst übersichtlich und nachvollziehbar darzustellen. Das zeigt neben Chenals Pionierfilm auch ein jüngeres Beispiel wie die BBC Dokumentation VISIONS OF SPACE. LESS IS MORE, die der Kunstkritiker Robert Hughes 2003 über Mies van der Rohe drehte<sup>61</sup>. Ruhige Schwenks simulieren den umherschweifenden Blick des Betrachters, langsame Kamerafahrten in die Tiefe vermitteln ihm das Gefühl, sich selbst durch den Raum zu bewegen. Indem er ein dezidiert architektonisches Raumerleben suggeriert, das den Betrachter seine Blickpunkte frei wählen und verändern ließe, verschleiert der Architekturfilm besonders erfolgreich, dass er den Zuschauer in Wirklichkeit auf seinem Kinossessel festgesetzt hat. Matta-Clarks AUTOMATION HOUSE demgegenüber verweigert dem Publikum die Illusion, sich selbst im dargestellten Raum zu bewegen. Die gleichbleibende Kameraposition zwingt dazu, an seiner Schwelle stehen zu bleiben und von dort aus hineinzublicken auf die Bewegungen der Anderen. Die Grenze der Leinwand markiert also einerseits die Schwelle als den einzigen real architektonischen Ort, der dem Betrachter einen festen Blickpunkt vorschreibt<sup>62</sup>. Andererseits macht das Einfrieren der filmtypischen illusionierten Bewegung die Konstruiertheit filmischer Räume sichtbar und konfrontiert sie mit den architektonischen Raumzusammenhängen, die hier ebenso künstlich von der Reflektion der Spiegel erzeugt werden.

Der Weg des Films beginnt in einem Dazwischen von Innen und Außen. In der Anfangsszene füllen beide Bereiche je eine Bildhälfte, getrennt durch einen Streifen Wand oder Pfeiler in der Bildmitte, vor dem eine männliche Figur steht (Abb. 5). Rechts von ihr öffnet sich hinter einer Balkonbrüstung eine Straße, und in leichter Aufsicht fällt der Blick auf parkende und vorbeifahrende Autos und Menschen. Der nach draußen gewandte Mann ist vom oberen wie vom unteren Bildrand angeschnitten, so dass er nur von seinen Schultern bis zu den Knien zu sehen ist. Links hinter ihm führt der Bildraum in die Tiefe und zeigt einen Winkel des Gebäudeinneren. Vor einer Wand verteilt sich eine Gruppe von Stühlen, tief verschattet im

---

<sup>60</sup> Papapetros 2008, S. 631. Hervorhebung original.

<sup>61</sup> URL: <http://www.youtube.com/watch?v=rUQdQWf4otU> (30.08.2010).

<sup>62</sup> Agotai 2007, S. 59.

Hintergrund sitzt eine Frau. Innen und Außen stehen sich hier als Kürzel gegenüber: die Sitzgruppe vertritt das möblierte Innen, der Ausblick aus dem Fenster bezeichnet das Draußen des Stadtraums. Der Weg hinein in das Gebäude verläuft parallel zur Bildfläche, so dass der Zuschauer nicht optisch in den Raum hineingezogen wird. Noch habe er die Wahl, so wird ihm suggeriert, in welche der beiden Welten er einsteigt, und nur eine fast unmerkliche Spiegelung zeigt an, dass vor der Brüstung eine Fensterscheibe verläuft, die ihn schon im Innen eingeschlossen hat.

Die folgenden Szenen führen den Zuschauer immer weiter in den Bauch des Gebäudes, und ab der Filmmitte gibt es für ihn in den nun fensterlosen Zimmern auch keinerlei Blickkontakt mehr mit dem Außen. Die gezeigten Räume werden nahsichtiger, fragmentarischer, klaustrophobischer und damit immer schwerer zu entschlüsseln. Üben die Darsteller in der ersten, zweiten und auch in der vierten Episode noch kalkulierte Bewegungen aus, um die Wirkweise der Spiegel und die tatsächliche Raumsituation zu demonstrieren, so beobachtet die Kamera in den daran anschließenden Sequenzen vor allem die alltäglichen Nutzer des Automation House, und die Topologie des realen Raums wird nicht restlos geklärt. Ihren Höhepunkt finden Desorientierung und Klaustrophobie in der achten und vorletzten Sequenz. Drei Türen sind hier kreisförmig angelegt, davon zwei entlang der Fluchtlinien, die von den Bildkanten auf die Mittelachse zulaufen, wo sie in die dritte, eine Fahrstuhltür, münden. Während der gesamten Szene öffnet und schließt sie sich ununterbrochen, und auch die beiden anderen Türen gehen von Zeit zu Zeit auf, aber keine der drei gibt einen Ausblick in einen weiterführenden Raum frei. Das Klappen der Türen erschöpft sich in sich selbst, bildet eine geschlossene Kreisbewegung ohne Hoffnung auf einen Ausweg aus dem Raum. Der „klaustrophobische Raum“, der hier im Zuschauer „den Eindruck räumlicher Beengtheit erzeug[t]“, gelingt filmtechnisch durch die Art, wie einerseits die Figuren, andererseits aber die Kamera zur räumlichen Umgebung in Beziehung gesetzt werden<sup>63</sup>. Positioniert in leichter Untersicht, lässt die Kameraperspektive Wände höher und die darin klaffende Fahrstuhltür noch enger erscheinen und verstärkt gemeinsam mit dem fixierten Bildausschnitt das Gefühl, der Architektur ausgeliefert zu sein. Die Erfahrung der vorangegangenen Episoden lässt den Zuschauer schnell erkennen, dass der vermeintlich mögliche Ausgang in den Fahrstuhl wiederum nur eine Spiegelung sein kann, und dass er tatsächlich in einen hermetisch geschlossenen Raum hinein blickt.

Erst in der letzten Szene des Films öffnet sich dem Zuschauer wieder ein Weg nach draußen. Hinter einem breiten Türrahmen im Vordergrund führen einige Stufen hinunter zu einer

---

<sup>63</sup> Khouloki 2007, S. 120.



Glastür und der dahinter liegenden Straße. Der Durchgang im Vordergrund wird flankiert von zwei schmalen Raumstreifen, doch anders als durch den symmetrischen Bildaufbau impliziert, unterliegen sie nicht denselben Regeln. Nur der linke ist eine Spiegelung, die den Betrachterblick in die entgegengesetzte Richtung zurückwirft. Der rechte Streifen dagegen ist eine durchsichtige Glaswand, die zwar nicht das physische, aber doch das optische Fortschreiten in den Raum hinein erlaubt. Das Publikum, das während des Films gelernt hat, die Spiegelungen in seine Interpretation des Raums mit einzubeziehen, wird an dieser Stelle ein weiteres Mal irritiert. Auf diegetischer Ebene werden die Figuren dieser Szene in Gespräche verwickelt und so auf ihrem Weg nach draußen immer wieder aufgehalten. Analog dazu verlangsamt die nochmals verunsicherte Raumerwartung auch den Weg des Betrachterauges durch das Bild, so dass die letzte Episode mit fast neun Minuten rund ein Viertel des gesamten Films umfasst. Und dennoch liegen anders als in der ersten Einstellung hier der weitere Weg und die allgemeine Bewegungsrichtung in der Tiefe des Illusionsraums. Der Zuschauer kann sich daher mit den in gleicher Richtung hinausströmenden Figuren identifizieren und trotz der letzten Hürden hoffen, selbst den Weg hinaus zu finden – aus dem Gebäude wie aus dem Film.

AUTOMATION HOUSE in seiner Narration einmal zu folgen, zeigt, dass der Film einer „kanonischen Story-Struktur“ folgt, die sich auf die Formel „Exposition-Konflikt-Auflösung“ bringen lässt<sup>64</sup>. In den beiden ersten Sequenzen lassen Matta-Clark und seine Begleiter immer wieder deutlich erkennen, dass sie sich vor Spiegeln bewegen. Sie halten ein Bein unmittelbar vor das Glas oder wiederholen mehrfach dieselben, im Spiegel gebrochenen Bewegungsachsen. Auf diese Weise führen sie den Zuschauer nach und nach in das Prinzip ein, Räume durch Reflektion zu verschachteln. Auch die vierte Szene erfüllt noch diese Funktion einer Exposition, wenn ein Mann im Hintergrund des Bildes eine Dose von rechts auf einem Fensterbrett abstellt, sein Arm dann aber gleich darauf aus entgegengesetzter Richtung ins Bild hineinragt. Die Bedrohung, sich in den verzweigten Zimmern mit ihren nur vorgetäuschten Ausgängen zu verlieren, spitzen die Episoden fünf, sechs und sieben mit ihren immer klaustrophobischer werdenden Räumen zu. In Szene acht schließlich erreicht der Konflikt seinen Höhepunkt, bevor sich in der letzten Szene die Auflösung abzeichnet.

Matta-Clark ist vertraut genug mit den Gestaltungsmitteln des Films, um sie zu einem jeweils eigenen Ergebnis einzusetzen. Briefe, die er im April 1964 aus Paris an seine Mutter schreibt, überliefern, dass er sich in dieser Zeit intensiv mit dem Medium beschäftigt und mit dem

---

<sup>64</sup> Eder 2007, S. 31, 36.

Gedanken spielt Film zu studieren<sup>65</sup>. Doch auch an seinen Filmen lässt sich eine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums ablesen. Für die Raumillusionen in *AUTOMATION HOUSE* macht er sich zunutze, dass das Publikum an das weiter oben beschriebene 180°-Prinzip gewöhnt ist und dass es erwartet, das filmische Geschehen stets von derselben Seite aus zu verfolgen. Die verschiedenen Bereiche des Bildausschnitts werden daher selbstverständlich als Teile eines einheitlichen Raums gelesen, der sich kontinuierlich in nur eine Richtung erstreckt. Solange das Bild stillsteht, scheinen die gezeigten Räume eindeutig. Erst die Brüche in den Bewegungsachsen der Figuren decken auf, dass einzelne Bildstreifen Spiegel sind und einen Teil des Raums zeigen, der eigentlich *hinter* der Kamera liegt. Für den ohnehin desorientierenden Sprung auf die gegenüberliegende Seite der Handlungsachse lässt Matta-Clark seinen Zuschauern nicht einmal die Zeit zwischen zwei Einstellungen, sondern vollzieht ihn noch im selben Bild. Das Ergebnis ist eine Verschachtelung des Filmraums mit seinem Off und damit eine Aufweichung der Bildgrenzen. Die räumlichen Zusammenhänge vor, neben und hinter der Kamera sind längst verunklärt, so dass in Matta-Clarks filmischer Bearbeitung auch das reale Automation House in der East 68th Street keine „fixed entit[y]“ mehr, sondern *mutable space* geworden ist<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Papapetros 2008, S. 629.

<sup>66</sup> Wall 2006 (1976), S. 66.

## II MUTABLE RÄUME

Die theoretische Einführung hat gezeigt, wie sowohl Film als auch Architektur bewegliche Bilder erzeugen, und wie auch die mit ihnen transportierten Raumentwürfe in der Bewegung entstehen und in ihr fragil bleiben müssen. An *AUTOMATION HOUSE* (1972) wurde beispielhaft vorgeführt, dass Gordon Matta-Clark Film und Architektur gemeinsam einsetzt, um das Vertrauen des Zuschauers in die definitorische Stabilität von Raum zu irritieren. Konkretisiert werden soll Matta-Clarks Präferenz für *mutable spaces* im nun folgenden Teil. Hierfür werden drei Strategien formuliert, mit denen er in filmischen und architektonischen Arbeiten die Unveränderlichkeit von Raum zur Disposition stellt. Jedes der drei Kapitel führt eine andere Perspektive vor, aus der heraus Matta-Clark Raum betrachtet und dabei unerwartete Qualitäten an ihm entdecken lässt, die im Betrachter Zweifel daran nähren, ob Raum tatsächlich eine geometrisch eindeutig beschreibbare Größe ist.

Eine erste Strategie liegt darin, Raum nicht als Volumen zu untersuchen, sondern vielmehr seine Ränder und Grenzen in den Blick zu nehmen. Ihr widmet sich das erste Kapitel. In Einzelprojekten und gemeinsam mit der um ihn gegründeten Gruppe *ANARCHITECTURE* hebt Matta-Clark seit Beginn der 1970er Jahre immer wieder das Dazwischen vor den eigentlichen Räumen hervor. Beschreiben lässt sich dies vor allem an den Figuren der Schwelle und des Zwischenraums. Das zweite Kapitel hingegen beleuchtet, wie Matta-Clark Raum als gewachsene Struktur darstellt und so seine Historizität behauptet. In mehreren seiner Arbeiten findet man einen in viele Ebenen gestaffelten Raum vor, der sich als das Ergebnis einer Ablagerung oder Sedimentierung versteht. Hinzu tritt die Figur des Grabens als diejenige Bewegung, mit der Matta-Clark mühsam die Schichten des Raums durchmisst. Die Zeitlichkeit des Raums ist eine doppelte, wenn Matta-Clark die Dauer seiner Entstehung mit der Dauer der Durchquerung kreuzt. Ist Raum aber eine in der Zeit veränderte Größe, so ist damit auch jede Annahme seiner zukünftigen Stabilität herausgefordert. Ein drittes Manöver schließlich bedeutet, Raum über die in ihm stattfindenden Handlungen zu definieren. Konventionell bestimmen Typ und Lage des Raums darüber, welches Verhalten möglich oder erlaubt ist, Matta-Clark hingegen kehrt dieses Verhältnis um und behauptet stattdessen die Performativität räumlicher Strukturen. Nachvollzogen wird dies an der Figur einer Gleichzeitigkeit von Innen und Außen, die auch eine Gleichzeitigkeit von Privat und Öffentlich meint.

# 1 Räume im Dazwischen

## 1.1 Die Schwelle

Die Dynamik zwischen Räumen nimmt einen zentralen Stellenwert in den filmischen wie den architektonischen Arbeiten Gordon Matta-Clarks ein. Physisch und metaphorisch bricht er die Geschlossenheit räumlicher Einheiten auf. Die Risse und Lücken, die seine Cuttings einer Architektur dabei zufügen, behindern die flüssige Bewegung des Betrachters durch den vorher kontinuierlichen, nun zerklüfteten Raum. Gleichzeitig durchbrechen sie jedoch auch die bisherigen Raumstrukturen und verbinden so voneinander isolierte Gebäudeteile. Das dialektische Motiv eines solchen „trennenden Verbindens“ ist die Schwelle<sup>67</sup>.

Ein weiteres Mal ist es Walter Benjamin, der sich in seinem Passagen-Werk und in anderen Schriften immer wieder mit dem für Matta-Clark zentralen Begriff der Schwelle beschäftigt. Unter anderem stellt er darin fest: „Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden“<sup>68</sup>. Die Grenze nämlich bezeichnet vor allem eine trennende Linie, die als solche willkürlich gezogen oder auch nur imaginär sein kann, und die daher selbst ortlos ist<sup>69</sup>. Die Schwelle dagegen hat Anteil an der Bedeutung der Räume, die sie nicht nur trennt, sondern auch verbindet, und erhält über sie einen eigenen, unaustauschbaren Ort. Verwandt mit der Tempelschwelle, ist dieser Ort im Kern noch immer ein magischer, an dem „rites de passage“ darüber entscheiden, ob das Übertreten gewährt wird oder nicht, und an dem der, der sie passiert, einen Wandel durchlebt<sup>70</sup>:

„Zur mythologischen Topographie von Paris: welchen Charakter die Tore ihm geben. Wichtig ist ihre Zweifalt: Grenzpforten und Triumphtore. (...) Aus dem Erfahrungskreis der Schwelle hat das Tor sich entwickelt, das den verwandelt, der unter seiner Wölbung hindurchschreitet. Das römische Siegestor macht aus dem heimkehrenden Feldherrn den Triumphator.“<sup>71</sup>

Eine Schwelle zu überqueren, kann Habitus, Zugehörigkeiten und Identität verändern, sei es die Schwelle zum eigenen Zuhause, eines Gerichtssaals oder eines Vereinshauses. Als Ort der Verwandlung besitzt die Schwelle einen eigenen Sinngehalt, der mit dem ihrer angrenzenden

---

<sup>67</sup> Saeverin 2003, S. 137.

<sup>68</sup> Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 618.

<sup>69</sup> Saeverin 2003, S. 31.

<sup>70</sup> „Rites de passage – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, Mannbarkeit etc. anschließen“, Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 617. Damit bezieht sich Benjamin u. a. auf Begriffe des Anthropologen Arnold van Gennep in dessen Buch *Übergangsriten* (1909). Saeverin 2003, S. 31.

<sup>71</sup> Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 139.

Räume verwoben ist. Sprachtheoretisch gedacht, vermittelt die Schwelle nicht nur als Medium zwischen zwei a priori bestehenden Größen, sondern produziert erst deren Bedeutung:

„Analog [zum Medium Sprache] wäre zu fragen, ob nicht erst die Tempelschwelle die Räume des Profanen und Heiligen ‚schafft‘; ob nicht erst die Schwelle des Erwachens (oder Einschlafens) das Schlafen und das Wachen zu dem macht, was sie sind.“<sup>72</sup>

In den Arbeiten von Gordon Matta-Clark tritt die Schwelle regelmäßig als eigene Größe dominant in den Vordergrund. Angeschwollen zum sinngefüllten Zwischenraum tritt sie in Konkurrenz zu den Räumen, die dies- und jenseits von ihr liegen. Die Schwelle in ihrer Wirkmacht hervorzuheben, erlaubt es ihm, gewohnte Raumbezüge zu verdrehen und Räume als veränderlich darzustellen. Paradigmatisch für Matta-Clarks Interesse an der Figur der Schwelle ist seine Arbeit *BRONX FLOORS: THRESHOLE* (1972). Der Titel verschränkt die Begriffe Schwelle und Loch, die jeweils gegensätzliche Konnotationen in sich tragen. Im Zusammenspiel beider überlagern sich Vorstellungen von Übergang und Grenze, von Eintritt und dessen Verweigerung, von drohendem Verlust und freiem Fall<sup>73</sup>.

Matta-Clarks Einschnitte in Architekturen beginnen Anfang der 1970er Jahre. Anders als seine populären späteren Cuttings, die wie *SPLITTING* oder *CONICAL INTERSECT* jeweils das ganze Gebäude zu ihrem Objekt machen, experimentieren die ersten Schnitte auf kleinerer Skala. Initiationsmythos ist der Umbau seines Restaurants *FOOD* im Sommer 1971, von dem seine damalige Lebensgefährtin und *FOOD*-Mitgründerin Caroline Goodden berichtet, Matta-Clark habe kleine Streifen aus den Zwischenwänden geschnitten und sie begeistert „wall sandwiches“ genannt<sup>74</sup>. In den zwei darauf folgenden Jahren unternimmt Matta-Clark gemeinsam mit seinem Freund und Assistenten Manfred Hecht Streifzüge in die Wohngebiete der Bronx<sup>75</sup>. Dort steigt er in verlassene Häuser ein und sägt meist rechteckige Partien aus Wänden und Böden. Auf diese Weise verbindet er Raumzellen, in denen zuvor Menschen isoliert voneinander gelebt haben:

„Starting small almost to the point of peering through key holes for a better eavesdrop view, I began with a summer [1972] of cutting openings into walls and floors that had been staunch defenders or other people’s privacy or isolation. By penetrating the layers that divided one family’s limited surface reality from another’s their simple proximity was heightened. (...) It was an activity that attempted to transform place

---

<sup>72</sup> Menninghaus 1986, S. 55.

<sup>73</sup> „As a caption, ‚Threshole‘ verbally fuses entry with the possibility of loss, the free fall of a Lewis Carroll dream”, Kirshner 2003, S. 160.

<sup>74</sup> Caroline Goodden im Interview mit Joan Simon, in: *Diserens* 2003, S. 194.

<sup>75</sup> Lee 2000, S. 73, Anm. 30.

into a state of mind by opening walls where doors never were or looking beneath the carpet to clear away the floor.”<sup>76</sup>

Unter dem Sammeltitle der Bronx Floors entstehen so mehrere Werkserien, von denen jede sowohl einige herausgeschnittene Wand- oder Bodensegmente als auch Fotografien des Eingriffs umfasst. Die verschiedenen Untertitel erläutern das jeweils zugrundeliegende Prinzip, nach dem die Säge angesetzt wird. So schneidet Bronx Floors: Threshole genau auf der Schwelle zweier Zimmer ein Rechteck aus dem Boden, und die Fotografien zeigen aus beiden Richtungen Durchblicke in das andere, nun einsehbare Geschoss (Abb. 7-9). Im Oktober 1972 präsentiert Matta-Clark einige der ausgeschnittenen Segmente gemeinsam mit einer Reihe von Fotografien im alternativen Ausstellungsraum 112 Greene Street (Abb. 10)<sup>77</sup>.

In ihrer architektonischen Bedeutung ist die Schwelle eine Linie zwischen zwei aneinander grenzenden Räumen, die in horizontaler Richtung übertreten wird. Gerade hier und gerade in der Länge eines weiten Schritts schneidet BRONX FLOORS: THRESHOLE den Boden ein und kippt damit die Bewegungsrichtung im Moment des Übertretens um neunzig Grad in die Vertikale. Eine Verdoppelung erfährt diese Verdrehung im dazugehörigen fotografischen Bild. Im Moment der Aufnahme richtet sich das Kameraauge von oben auf den in die Tiefe führenden Schacht oder umgekehrt von unten auf das in der Decke klaffende Loch. Indem aber das Foto in einer Ausstellung seinen Platz an der Wand einnimmt, leitet es die Bewegung des Betrachterauges wieder zurück in die Horizontale. Nun führt die von Matta-Clark gesägte Öffnung in einen hinter der Bildfläche liegenden Illusionsraum, und ihre Unterkante bildet die Schwelle, die das Auge des Betrachters passieren kann. Die Bedeutung von THRESHOLE schwingt von der im Loch angelegten Möglichkeit des Verlusts oder Fallens hinüber auf die Seite der Schwelle, die dem Betrachter verspricht, einigermaßen sicher in einen anderen Raum zu gelangen. Dies gelingt nicht nur verbal im Titel, sondern mit der Überführung in die Fotografie auch bildlich. Analog hierzu werden auch die aus den Häusern herausgeschnittenen Segmente in der Ausstellung auf ihre Schnittkante gestellt, so dass sie, aufrecht stehend, den Status skulpturaler Objekte beanspruchen (Abb. 10)<sup>78</sup>. Gemeinsam mit den Fotografien vollziehen also auch sie die zweite Verkehrung der Raumachsen mit.

---

<sup>76</sup> Statement von Matta-Clark, ca. 1975, publiziert in: Moure 2006, S. 141.

<sup>77</sup> Sussman 2007b, S. 21. Zur Serie vgl. auch Lee 2000, S. 73-86.

Um für sich und seine Freunde einen Ausstellungsraum zu schaffen, gründet der Künstler Jeffrey Lew im Herbst 1970 die 112 Greene Street (112 Workshop). Personell und ideell eng mit Matta-Clarks Restaurant FOOD verbunden, wollen beide die Künstlercommunity von SoHo mit dem versorgen, was nur schwer zu finden ist: Arbeits- und Ausstellungsraum, günstiges Essen und flexible Verdienstmöglichkeiten und vor allem ein Rahmen für künstlerischen und sozialen Austausch. Beck 2002, S. 251-252, 256. Vgl. auch Brentano / Savitt 1981.

<sup>78</sup> Sussman 2007b, S. 21.

Eine solche Verschachtelung von horizontalen und vertikalen Übergängen wiederholt sich auf ähnliche Weise vier Jahre später in der Arbeit DOORS, FLOORS, DOORS, mit der Matta-Clark an der Eröffnungsausstellung des P.S.1 in New York teilnimmt (Abb. 13-14)<sup>79</sup>. Hier markiert der Einschnitt nicht die Länge des Schritts über die Schwelle, sondern es ist die Negativform der Tür, die sich senkrecht über der Schwellenlinie ausdehnt und die Matta-Clark nun um neunzig Grad nach unten klappt. Auch das türgroße Loch im Boden überträgt den horizontalen Durchgang in die Vertikale, verdoppelt in der fotografischen Aufnahme.

Motivisch erinnert der Blick durch die zweifach gekippte Öffnung an Bildprinzipien des Films, wo Kader oder Leinwand einen Illusionsraum rahmen. Dem Kinozuschauer wird suggeriert, er könne die Schwelle der Bildfläche passieren und so in den dahinter liegenden Raum gelangen. Wie im vorherigen Kapitel erläutert, verweigert Matta-Clark in seinem Film AUTOMATION HOUSE eben dieses Eintreten in den filmischen Raum, indem er den Bildausschnitt einfriert. Ebenso macht er in den Fotografien von BRONX FLOORS: THRESHOLE den Illusionismus des Mediums sichtbar, indem er ihn stört. Die in mehreren Fotos inszenierten Figuren markieren mit dem Verhältnis ihres Körpers zum Umraum deutlich die Verdrehung der Raumachsen (Abb. 11). So wird die physische Unmöglichkeit, den gezeigten Raum in seiner Vertikalität zu durchqueren, im Bewusstsein des Betrachters wach gehalten.

Der Ausblick in einen angrenzenden Raum ohne ihn betreten zu können, das heißt, die Gleichzeitigkeit von Trennen und Verbinden zweier Räume, ist dem Schwellenmotiv immanent. Doch im Alltag, wenn sie nicht gerade durch einen künstlerischen Eingriff hervorgehoben wird, ist diese Spannung kaum wahrzunehmen. Als Walter Benjamin das Vokabular der mythologischen Schwelle auf das moderne Paris anwendet, auf die Architektur seiner Passagen, Tore und bürgerlichen Haushalte, findet auch er dort die magische Aufladung nur mehr als Überrest vor:

„In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist.“<sup>80</sup>

Erhalten hat sich die magische Bedeutung der Schwelle hingegen in ihrer Vertikalität. Konkret visuell verbindet der Horizont Himmel und Erde miteinander, metaphorisch wird in

---

<sup>79</sup> Krauss 1993b (1977), S. 212-3. Alanna Heiss gründet 1971 das Institute of Art and Urban Resources und organisiert Ausstellungen in leerstehenden Räumen in New York. Eines ihrer ersten Projekte, an dem auch Matta-Clark teilnimmt, findet unter der Brooklyn Bridge statt (vgl. Kapitel II, 3.2.1). 1976 bekommt Heiss ein Schulgebäude in Queens zur Verfügung gestellt und gründet das Anschlussprojekt P.S.1 (Public School 1), das heute an das Museum of Modern Art (MoMA) angeschlossen ist. Vgl. URL: <http://ps1.org/> (30.08.2010).

<sup>80</sup> Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 617.

vielen Religionen das Übertreten der architektonischen Schwelle zum Gotteshaus oder zum Allerheiligsten auch als Passage in eine göttliche, *überirdische* Sphäre verstanden<sup>81</sup>. Es ist der Übergang nach oben, der noch immer mit Ritus und Verwandlung, mit dem bewussten Eintreten in ein Anderes verknüpft ist. Dieser Zusammenhang ist weniger weit von Matta-Clarks Arbeit entfernt, als es auf den ersten Blick scheinen muss. Denn, so führt Peter Saeverin in seinem Beitrag zum Begriff der Schwelle aus, während die horizontale Passage einer „Bewegung innerhalb ein und derselben logischen Ordnung“ entspricht, ist die vertikale Übergangsbewegung ein klar markierter Wechsel von einer „logische[n] Ordnung“ in eine andere<sup>82</sup>. Zwar spricht auch Saeverin hier vor allem den Kontrast zwischen profan und sakral an. In einer Fußnote macht er allerdings den entscheidenden Vermerk, auch die Utopie lasse sich als eigene logische Ordnung begreifen: „Utopia leitet sich von griechisch *Ou topos* ab, was so viel wie ‚kein Ort‘ bedeutet. Die andere Ordnung bedeutet hier die Abwesenheit einer ontologischen Grundlage gegenüber der sog. Wirklichkeit“<sup>83</sup>. Vielleicht weniger eine ortlose, unverwirklichte Utopie entwirft Matta-Clark, als vielmehr etwas, das Michel Foucault unter seinem Begriff der Heterotopie fasst:

„wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind (...), tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“<sup>84</sup>

Jede Gesellschaft, so Foucault, bildet eine räumliche Ordnung aus, die Individuen und Dingen Plätze zuweist und sie in ein Netz aus Beziehungen einbettet. Dieser Ordnung widerspricht die Utopie, bindet ihren Gegenentwurf aber nicht an einen konkreten Ort innerhalb der Wirklichkeit und bleibt so unrealisiert. Als Heterotopie begreift Foucault Orte wie Kloster und Klinik, aber auch Theater und Kino, die einen wirklichen Platz innerhalb der Gesellschaft einnehmen und dort die hegemoniale räumliche Ordnung gleichermaßen widerspiegeln wie außer Kraft setzen.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Saeverin 2003, S. 105.

<sup>82</sup> Ebenda, S. 107.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 108, Anm. 57.

<sup>84</sup> Foucault 1990, S. 39.

<sup>85</sup> Ebenda, S. 38-42. Unter anderen Vorzeichen und leider etwas einseitig wendet auch Johan Frederik Hartle den Begriff der Heterotopie auf Matta-Clarks Cuttings an. Er begreift sie als eine „ikonoklastische Geste“, das heißt, als die reine Negation einer bestehenden Ordnung ohne alternatives Konzept. Dagegen ist einzuwenden, dass bei Foucault heterotope Orte weniger eine Zerstörung als vielmehr ein reflexiver Gegenentwurf, eben „tatsächlich realisierte Utopien“, sind. Hartle 2006, S. 102, 146-150.



Ausgehend von diesen Übertragungen lässt sich argumentieren: wenn er in seiner Arbeit *BRONX FLOORS: THRESHOLE* horizontale und vertikale Übergänge miteinander verschränkt, wechselt Matta-Clark in eine andere logische Ordnung des Raums. Die von ihm integrierte vertikale Sicht- und Bewegungsachse macht die Raumerfahrungen des Betrachters sichtbar, gerade weil sie ihnen zuwider läuft. Die konventionelle räumliche Ordnung ist in ihrer Verkehrung reflektiert. Matta-Clark führt den Betrachter an die Schwelle, die von einer Welt der architektonischen Wirklichkeit in eine Heterotopie der Anarchitektur und der veränderlichen Räume hinüberführt.

## ***1.2 Die Schwellenerfahrung im Film***

Auch Matta-Clarks Filme setzen das Motiv der Schwelle häufig in seiner Doppelbedeutung „des trennenden Verbindens“ ein und inszenieren mit seiner Hilfe die Spannung, die darin liegt, dem Zuschauer Räume zugänglich zu machen, um sie ihm selben Moment wieder zu entziehen<sup>86</sup>. Eine nähere Betrachtung wird auch zeigen, dass es immer wieder die formale Gestaltung des Films ist, die inhaltlich neue Raumbezüge herstellt und dem Zuschauer so eine heterotope Ordnung des Raums anbietet.

Der Film *SPLITTING* (1974) beginnt am Fuß der Treppe, die zum Eingang des Einfamilienhauses in Englewood führt. Ein langsamer Schwenk zieht sich Stufe um Stufe hinauf und am Türrahmen entlang weiter nach oben, bis die Kamera kurz auf einem angeschlagenen Warnschild zu stehen kommt: „Do Not Occupy“ leuchtet dort in roten Buchstaben und tritt in scharfen Kontrast zum schwarzen Loch der aus den Angeln gerissenen Haustür (Abb. 15). Dominant an den Anfang des Films gestellt, wird hier das Verbot in seiner gleichzeitigen Übertretung inszeniert<sup>87</sup>. Damit findet sich in dieser ersten Einstellung, durch einen Zwischentitel von der folgenden Narration getrennt, der Gestus des gesamten Cuttings und Films destilliert: der Widerstand des nach außen hin geschlossenen Raums wird durch den Eingriff des Künstlers (auf)gebrochen, die verbotene Schwelle wird durch körperliche Kraft übertreten. Das Gewaltvolle an *SPLITTING* hat von Beginn an immer wieder die Wahrnehmung dieser Arbeit geprägt. Sie verletze die Würde einer alternden Architektur,

---

<sup>86</sup> Zitat: Saeverin 2003, S. 137.

<sup>87</sup> Während auch Judith Russi Kirshner diese Einstellung so interpretiert, dass für Matta-Clark gerade das Verbot Aufforderung sei einzudringen, argumentiert Anne M. Wagner, bis zum eigentlichen Schnitt halte sich Matta-Clark an das Verbot und zeige (mit einer kurzen Ausnahme) nur Außenansichten des Hauses. Dabei entgeht ihr die von ihrer Aufhängung geschraubte Haustür, die bereits in der ersten Einstellung gewaltvolles Eindringen verkörpert. Kirshner 2003, S. 160; Wagner 2004, S. 35-36.

wütete ein zeitgenössischer Architekt, sie sei die Vergewaltigung des Weiblichen, mit dem die Privatheit des Eigenheims assoziiert werde, schrieb eine Kunstkritikerin<sup>88</sup>. Obwohl sich die Lesart von SPLITTING als lustvolle Zerstörung bis heute hält<sup>89</sup>, steht doch eher die Spannung aus Öffnen und Verschließen im Mittelpunkt, die sich auf der Schwelle zwischen zwei Räumen abspielt. Denn Zugang zu dem verbotenen Raum verschafft sich Matta-Clark, indem er einen Spalt durch das Haus zieht, der seinerseits eine neue Schwelle schafft. In dem bis dahin zusammenhängenden Fußboden klafft nun ein kleiner Abgrund, der den Weg durch das Gebäude unterbricht. Das Erlebnis bewussten Übertretens, das die „Schwellenerfahrungen“ auszeichnet, beschert Matta-Clark nicht nur dem Besucher von SPLITTING, sondern auch dem Zuschauer seines Films, wenn er „die wartende Haltung“ vor dem Spalt und das vorsichtige Hinüberschreiten in Szene setzt (Abb. 16)<sup>90</sup>. Nur von der Hüfte abwärts zeigt die Kamera die Person, die den Riss passiert, ganz reduziert auf ihre Funktion als Schwellengeher.

Das Übertreten der Schwelle zwischen Innen und Außen, wie es in der Anfangssequenz des Films inszeniert wird, steht auch in der letzten Einstellung noch einmal im Mittelpunkt. Matta-Clark hat die vier Hausecken entfernt und so neben den Fenstern weitere Übergänge in ein Draußen geöffnet. Nun richtet sich die Kamera auf einen der hinzugefügten Ausblicke und zoomt darauf zu, bis der architektonische Rahmen über die Bildgrenzen getreten ist und der Zuschauer sich wieder draußen im Garten befindet (Abb. 17-18). Die Bewegung der Kamera wird zur Bewegung des Zuschauers, der nach dem Rundgang wieder aus dem Haus tritt.

Wie Matta-Clark filmisch in ein Gebäude hinein und wieder hinaus führt und dabei die räumliche Ausdehnung der Architektur mit der zeitlichen der Filmnarration parallelisiert, ist schon einmal am Beispiel von AUTOMATION HOUSE (1972) besprochen worden. Während aber SPLITTING dem Zuschauer durch Schwenks suggeriert, er bewege sich anfangs die Stufen hinauf zum Haus und am Ende des Films aus dem Fenster wieder nach draußen, vermeidet AUTOMATION HOUSE jede Kamerabewegung. Wie schon beschrieben, legt Matta-Clark hier für jede der neun Episoden einen gleichbleibenden Bildausschnitt fest und verweigert dadurch dem Zuschauer das illusionierte Eintreten in den dargestellten Raum. Der fixierte Bildrahmen ist unübertretbare Schwelle und weist ebenso wie ihr architektonisches Pendant dem Betrachter einen festen Blickpunkt zu<sup>91</sup>. Im Kontrast zur Unüberwindbarkeit der Schwelle, die

---

<sup>88</sup> Matta-Clark 2006 (1977), S. 251; Lavin 1984, S. 141. Für eine kritische Lektüre von Maud Lavins geschlechtsspezifischer Interpretation siehe Lee 2000, S. 114.

<sup>89</sup> Hartle 2006, S. 19, 146-150.

<sup>90</sup> Zitate: Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 617, 142.

<sup>91</sup> Agotai 2007, S. 59.

die Leinwand ist, handeln inhaltlich alle neun Sequenzen gerade von der ungebremsten Passage von einem Raum in den anderen. Mit Ausnahme der dritten Szene richten sie alle den Blick auf Gelenkstellen des Gebäudes, an denen Menschen aus verschiedenen Zimmern oder Fluren aufeinander treffen. Die Figuren vor der Kamera sind vor allem in ihrer Bewegung *zwischen* den Räumen zu beobachten. Nicht das Einhalten oder rituelle Überschreiten der Schwelle, sondern das unmythisch alltägliche, „quasi heimatlose Passieren der Schwellen ohne eigene Verankerung in einem festen Bereich“ stellt Matta-Clark in den Mittelpunkt seiner neun Raumstudien<sup>92</sup>. Auf diese Weise lässt er auch in *AUTOMATION HOUSE* die doppelte Funktion der Schwelle, ihre „Zweiheit“ als Grenzlinie und als Medium des Übergangs anklingen, indem er inhaltliche und formale Ebene miteinander ins Spiel bringt<sup>93</sup>.

An seinem Film *SUBSTRAIT: UNDERGROUND DAILIES* lässt sich indes beobachten, wie Matta-Clark beide Ebenen miteinander verschränkt, um über die filmische Gestaltung neue Raumbeziehungen herzustellen. Mit dem Ziel, nach der oberirdischen Bebauung nun auch den Untergrund New Yorks zu durchmessen, beginnt Matta-Clark im Sommer 1976 den Abstieg in Tunnel, Aquädukte und Katakomben. Sechs Stationen an sechs Tagen bereist er mit verschiedenen Begleitern und mit einer von Robert Rauschenberg geliehenen Kamera<sup>94</sup>. Zeitgleich zu jeder seiner Expeditionen laufen in der Galerie von Holly Solomon die Aufnahmen des Vortags, und erst später sollte Matta-Clark die Filmreihe zu einem Band zusammenfügen, das er in dieser Form nie öffentlich präsentierte<sup>95</sup>. Wie in mehreren seiner Filme sind auch hier vor den einzelnen Episoden Zwischentitel eingeblendet, die in der Tradition des Stummfilms die Bilder kommentieren – dabei ist *SUBSTRAIT* einer der wenigen Filme Matta-Clarks, die mit Ton unterlegt sind. Alle sechs Episoden folgen einem ähnlichen Aufbau. Der Zwischentitel vor grauem Grund nennt jeweils Expeditionsziel und Begleiter, dann folgt ein kurzer Prolog in Farbe, der die oberirdische Umgebung des genannten Ortes zeigt. Mit einem Wechsel zu Schwarzweiß beginnt schließlich der Weg hinunter in Tunnel- und Kanalsysteme.

Der auffällige farbliche Bruch im Filmmaterial markiert einerseits die Schwelle, die die düsteren Gewölbe von der taghellen Außenwelt trennt. Die gegensätzlichen Lichtverhältnisse schlagen sich im Kontrast von Farbe und Schwarzweiß nieder, und der Prozess des Hinabsteigens, das heißt, die Überwindung der Schwelle, wird auf den Sprung zwischen zwei

---

<sup>92</sup> So Menninghaus über Benjamins Charakterisierung des Boten als Gestalt zwischen den von Schwellen getrennten Räumen. Menninghaus 1986, S. 30-31.

<sup>93</sup> Zitat: Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 139.

<sup>94</sup> Crawford 2004, o. S.

<sup>95</sup> Ebenda; Walker 2009, S. 108.

Bildern verkürzt. Den Materialwechsel als Grenzlinie zwischen Oben und Unten zu lesen, legt auch die Kameraführung nahe, die die vertikalen Übergänge motivisch vorbereitet. In Farbe zeigt die erste Szene des Films eine Gruppe Kinder, die Matta-Clark und seinen Freund Gerry Hovagimyan zu ihrem ersten Abstieg in ein Aquädukt begleiten. Noch während sie Matta-Clark zu seinem Abenteuer befragen und von eigenen Tunnelerkundigungen erzählen, fährt die Kamera rasant auf eine mit Graffiti bedeckte Tür zu. Die schräg abwärts gerichtete Bewegung zieht den Blick des Zuschauers bereits in den Untergrund, bevor dieser als schwarzweißes Bild auch in Erscheinung tritt. Entsprechend endet die Szene im Aquädukt damit, dass die Kamera in einer Drehbewegung an einem herabhängenden Seil nach oben schwenkt, und so wiederum das Überschreiten der Schwelle von schwarzweiß/unten zu farbig/oben vorbereitet (Abb. 19-20)<sup>96</sup>.

Doch der Farbwechsel kennzeichnet nicht nur die Trennung der beiden Sphären, sondern vermittelt dem Zuschauer auch umgekehrt den Eindruck raumzeitlicher Kontinuitäten. Der Dialog mit den Kindern über das beginnende Abenteuer und die Kamerafahrt auf die verschlossene Tür vermitteln dem Zuschauer, dass die darauf folgenden schwarzweißen Bilder direkt an Zeit und Raum des Prologs anschließen müssten. Dabei stehen die Räume der beiden Szenen keineswegs in einem solchen Verhältnis. Den Kindern gegenüber verneint Matta-Clark ihre Frage, ob schon andere Leute unten seien mit „no, it’s just me and him, we’re gonna go down.“ (21’54). Dem entgegen zeigt die darauf folgende Sequenz neben Matta-Clark und Hovagimyan noch zwei bis drei weitere Personen. Es sind also zwei unabhängige Expeditionen, die sich im Film zu einer Episode verbinden. Der Wechsel des Filmmaterials trennt nicht nur Licht und Schatten, Tagwelt und Untergrund, sondern er verbindet als Schwelle auch voneinander getrennte Orte zu der Vorstellung eines einheitlichen Raums. Darin unterstützt ihn auch der Ton, der stets schon im Zwischentitel beginnt und sich dann kontinuierlich durch alle Szenen der Episode zieht. Er übertritt mühelos die Schwellen in die Unterwelt und wieder zurück und verklammert so Zwischentitel, farbigen Prolog und schwarzweißen Abstieg zu einer logischen Einheit.

Auch über die einzelne Episode hinaus stellt der Wechsel zwischen Farbe und Schwarzweiß eine räumliche Ordnung her, die nicht unbedingt motivisch begründet ist. Die Setzung von schwarzweiß-unterirdisch und farbig-oberirdisch bringt alle materialgleich gefilmten Orte, unabhängig davon, wo oder für welche Episode sie aufgenommen wurden, in einen logischen Zusammenhang, der zugleich ein räumlicher ist. Besonders deutlich wird das an einer Szene,

---

<sup>96</sup> Einen ähnlichen Effekt erzielt in Szene 21 ein Schwenk nach oben ins Tunnelgewölbe. Er lenkt ebenfalls zum Ende der unterirdischen Sequenz den Zuschauerblick wieder aufwärts.

die unentschieden in einem Dazwischen von oben und unten schwebt. Die dritte Episode behandelt die Bahnschienen in der Umgebung der Central Station und das Tunnelsystem, das unter ihr liegt. Farbiger Prolog ist Szene acht und zeigt eine Parkanlage mit Spaziergängern, gegeneinander geschnitten mit stillgelegten Bahngleisen, auf denen ein Wartungsfahrzeug fährt (Abb. 21). In der darauf folgenden neunten Sequenz schwenkt die Kamera ebenfalls an Schienen entlang, diese Aufnahmen sind allerdings schon in schwarzweiß. Motivisch ließen sie sich durchaus mit der vorangegangenen Szene verbinden, zumal durch mehrere Wandöffnungen viel Licht hineindringt, die Aufnahmen also wohl de facto über Tage gemacht worden sind (Abb. 22). Auf der Materialebene jedoch legt der farbliche Umbruch fest, dass diese Bilder wie alle schwarzweißen Sequenzen zu lesen sind – als Abstieg in die New Yorker Tunnel und Kanäle.

Einen vergleichbaren Umgang mit Farb- und Schwarzweißfilm zeigt Matta-Clark in mehreren seiner Filme. Zentrale narrative Motive wie eine gleißendes Feuer oder ein vorbeifahrendes leuchtrottes Feuerwehrauto verstärkt *FIRE CHILD* (1971) durch einen plötzlichen Wechsel von Schwarzweiß zu Farbe (Abb. 23). In *SPLITTING* markieren 42 Sekunden in schwarzweiß den erzählerischen Höhepunkt des Films, an dem die rückwärtige Haushälfte zurücksinkt, so dass der zunächst nur schmale Riss zu einem breit klaffenden Spalt auseinanderreißt (Abb. 1-2). Gemeinsam ist auch diesen Beispielen, dass sie über ein formales Gestaltungsmittel eine neue inhaltliche Ordnung herstellen.

### ***1.3 Der Raum der Tür***

„Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ und diese Bedeutung hat die Etymologie nicht zu übersehen.“<sup>97</sup>

Nicht nur in dieser Notiz Walter Benjamins, sondern auch bei Matta-Clark zeigt die Schwelle eine Tendenz, sich über die ihr zugewiesene Linie hinaus auszudehnen und weit in die Räume hinein zu wirken, die dies- und jenseits von ihr liegen. Gemeinsam mit ihrem Signifikanten, der Tür, besetzt sie einen eigenen Ort, der sich mit Bedeutung füllen lässt, und konkurriert mit den angrenzenden Räumen um eine dominante Position innerhalb des Bildes.

---

<sup>97</sup> Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 618.

Wie SPLITTING zeigt auch der nur wenige Wochen später entstandene Film BINGO / NINTHS (1974) ein Cutting an einem Einfamilienhaus, diesmal in Niagara Falls im Bundesstaat New York. Nur die Nordfassade des Gebäudes nimmt Matta-Clark hier mit seiner Säge in Angriff. Er teilt sie in ein Raster von neun Feldern auf, die er eines nach dem anderen herauschneidet, bis zuletzt nur mehr das mittlere an seinem Platz schwebt (Abb. 24-25). In der Mitte des Films, zwischen Zerschneiden und Abriss des Hauses, führt Matta-Clark den Zuschauer für knapp zwei Minuten durch das Innere des Gebäudes. Der Weg beginnt mittendrin. Eine Großaufnahme zeigt den Ausschnitt einer Zimmertür, die einen Spalt breit geöffnet ist (Abb. 26). Auf ihn fährt die Kamera zu, und langsam schwingt die Tür nach links. Der Blick gleitet in einen dunklen Raum, wird aber in seiner Bewegung sofort gebremst von einer fast bildfüllenden Wand. Ein Schwenk streift an ihrer oberen Kante flüchtig ein Stück einer Treppe, wendet sich dann aber gleich weiter nach links und trifft auf die nächste Tür. Ihre Klinke ist entfernt worden und an ihrer Stelle klafft ein kleines rundes Loch, durch das Tageslicht hereinfällt. Durchlässiges Fenster und verschlossene Tür fallen auf dieser Schwelle zusammen, bevor vom linken unteren Rand her Matta-Clarks Hand ins Bild hinein greift und mit einem Finger im Durchguck die ganze Tür weit öffnet (Abb. 27). Nun dominiert die Bedeutung der Schwelle als Verbindung. Doch nur ein kurzer Ausblick nach draußen bietet sich, dann lenkt ein Schnitt den Blick sofort auf die nächste Tür im Inneren. Es folgt eine Fahrt durch das Haus, entlang an Türen, Fenstern und Treppengeländern. Der Weg zeigt sich als eine Folge von Übergängen und Durchquerungen.

Wie bereits im letzten Kapitel für AUTOMATION HOUSE beschrieben, steht auch hier nicht im Vordergrund, den Zuschauer mit den räumlichen Zusammenhängen des Gebäudes vertraut zu machen. Besonders in der kurzen beschriebenen Szene bleibt die Ansicht des Zimmers stark fragmentiert. Zwischen den beiden Türen liegt zwar ein Raumstreifen, durch die nahsichtige Aufnahme der Wand ist er aber in seinen Proportionen kaum auszumachen. Stattdessen sind es die Türen selbst, die das Bild einnehmen und die die Raumvorstellung des Zuschauers bestimmen, so dass sich das Verhältnis von Schwelle und Raum hier verkehrt: ein schmaler Raum verbindet nun zwei Türen. Das Verbindungselement ist damit zentraler Bildgegenstand geworden, während das Zimmer die Rolle einer raumzeitlichen Zwischensequenz zugewiesen bekommt. Wie bei BRONX FLOORS: THRESHOLE ist es ein weiteres Mal eine Verdrehung – hier die Verdrehung von Konjunktion und Objekt – mit der Matta-Clark nun auch filmisch eine heterotope Raumordnung anbietet. Er führt vor, dass gewohnte Raumstrukturen nicht a priori gegeben sind, sondern dass sie auf den Kopf gestellt werden können und sich damit als veränderlich – als *mutable spaces* – erweisen.

In *CITY SLIVERS*, dem vielleicht experimentellsten Film Matta-Clarks, erstreiten sich Tür und Schwelle nicht nur einen dominanten Platz neben den anderen Räumen im Bild. Hier werden ihre angrenzenden Räume ausgelöscht, mit einem Ergebnis, das in jeder geläufigen Raumordnung paradox klingen muss: es existiert nur noch der Zwischenraum.

Der Film, den Matta-Clark 1976 zunächst draußen an eine Hauswand und erst später in einer Ausstellung projizierte, behandelt, was auch sein Bildträger ist – die Straßen der Stadt New York<sup>98</sup>. Die Ansichten von Häuserreihen, Taxis und Passanten sind allerdings auf außergewöhnliche Weise miteinander verbunden. Normalerweise fügen sich die Einzelbilder eines Films eins unter das andere zu einem fortlaufenden Streifen. Werden sie montiert, setzt der Schnitt sauber horizontal an der Unterkante eines Kaders an und wird dadurch in der schnellen Bewegung der Bildfolge unsichtbar. Umgekehrt dazu verläuft in *CITY SLIVERS* die Grenze zwischen den Einzelbildern vertikal durch alle Kader der Filmrolle. Dadurch teilt sich das auf der Leinwand entstehende Bild in längsrechteckige Felder, die entweder Einblicke in die Straßenschluchten New Yorks oder einfach eine schwarze Fläche zeigen (Abb. 28). Bei der Aufnahme deckt Matta-Clark hierfür die Kameralinse weitgehend ab, so dass nur ein schmaler, senkrecht verlaufender Streifen Licht auf das Filmmaterial trifft, große Teile des Filmstreifens aber unbelichtet bleiben; anschließend spult Matta-Clark das Filmband zurück und verschiebt die Abdeckung der Linse<sup>99</sup>. Der zum zweiten Mal laufende Film wird nun auf einer anderen vertikalen Bahn belichtet und nimmt dort einen weiteren Ausschnitt des Stadtgeschehens auf. So schließen zwei, drei oder mehr belichtete Bildfelder manchmal genau an ihren Längskanten aneinander an oder sind durch abstrakt schwarze Segmente voneinander getrennt. An vielen Stellen aber überlappen sie sich, so dass im laufenden Film Bildteile einander durchdringen. Dies lässt den Eindruck entstehen, dass sich die unabhängig voneinander gefilmten Orte in der Montage zu einem kontinuierlichen Raum verbinden<sup>100</sup>. Die Illusion, der Raum des einen Bildfeldes schließe an den des nächsten an, wird jedoch im selben Moment wieder gebrochen, wenn Autos oder Fußgänger den einen Abschnitt des Bildes durchqueren, dann aber unvermittelt hinter dem anschließenden Balken oder im Dunkel des unbelichteten Filmmaterials verschwinden (Abb. 29). Auch hier, zwischen den Bildfeldern, liegen also vertikale Schwellenlinien, die ein weiteres Mal gleichermaßen trennen und verbinden.

---

<sup>98</sup> Walker 2009, S. 108.

<sup>99</sup> So beschreibt Matta-Clarks Witwe Jane Crawford den Produktionsprozess und betont, „the effects were achieved entirely in-camera“. Crawford 2004, o. S. Dies deckt sich mit dem Bericht der Kritikerin Ann Sargent Wooster für die Einzelepisoden von *SUBSTRAT. UNDERGROUND DAILIES*. Wooster 2003 (1976), S. 186.

<sup>100</sup> Verstärkt wird dieser Effekt an einigen Stellen dadurch, dass die Detailformen zweier angeschnittener Gebäude genau miteinander zur Deckung gebracht werden (2'56).

Doch die Schwelle tritt nicht nur als Kante zwischen den Bildsegmenten in Erscheinung, sondern beansprucht in Gestalt der Tür auch motivisch und inhaltlich eine zentrale Stellung. Die Straßenschluchten der ersten Filmminuten zeigen nur an ihren Rändern stark verkürzte Häuserreihen, durchfurcht werden sie von breiten Streifen eines überbelichteten Himmels. Die Schwelle zwischen städtischer Architektur und ihrem Außenraum aber liegt in der Vielzahl ihrer Türen. Genau sie fokussiert die fünfte Szene, die fast exakt das mittlere Drittel von CITY SLIVERS einnimmt. Ihre Position und Dauer kennzeichnen das Motiv des Durchgangs somit als eine wesentliche Figur für den Film.

Bei seinem ersten Erscheinen zeigt sich das Türmotiv in ebenso radikaler Verkürzung wie die Straßenzüge, an deren Stelle es tritt (Abb. 30). Verdichtet zu einer Folge vertikaler Linien, hebt sich am linken Bildrand eine Reihe verglaster Türen von einer ansonsten völlig schwarzen Leinwand ab. Passanten, die an dem Eingang entlang gehen oder links hinter ihm um die Ecke biegen, spiegeln sich vielfach darin. Nacheinander strömen einige Menschen durch das Glas nach draußen, doch der Raum der Straße, den sie hinter der Schwelle betreten, wird von dem rechts anschließenden, unbelichteten Bildfeld verdeckt. Noch einmal pointierter als in den Scharnierräumen von AUTOMATION HOUSE sind auch hier die Figuren nur in dem Moment zu sehen, in dem sie die Schwelle überqueren. Die Räume, die Beginn oder Ziel dieser Bewegung sind, entziehen sich dem Blick der Kamera. Während sich in BINGO / NINTHS die Rollen zwischen der Tür und ihren angrenzenden Zimmern verkehren, verdrängt hier die Schwelle ihre Bezugsräume ganz, um sich zu einem (Zwischen)Raum zu emanzipieren – eigenständig, aber doch noch als eine Form des Dazwischen zu erkennen.

Mit ihrer Loslösung verliert die Schwelle auch ihre Bindung an einen spezifischen Ort, den ihr zuvor ihre benachbarten Räume zugewiesen hatten. Entsprechend bleibt auch im weiteren Verlauf der beschriebenen Szene die Tür nicht lange dem linken Bildrand verhaftet. Stattdessen wird sie zu einem im buchstäblichsten Sinne beweglichen Raum, der seine Position auf der Leinwand mehrfach verändert. Zunächst erscheint rechts von ihr, getrennt durch einen schmalen schwarzen Streifen, ein zweiter Durchgang aus dem Dunkel – eine Drehtür diesmal. Doch es vergehen nur wenige Sekunden, bevor sich die Türreihe schließlich vom linken Bildrand löst und über die Drehtür hinweg in die Mitte der Leinwand springt (Abb. 31). Zwei aneinander grenzende Bildfelder zeigen nun je eine Tür in auffällender Vertikalität. Ihre Kanten sind leicht übereinander gelegt, so dass beide Schwellenräume ein Stück weit ineinander greifen. Die Bewegungen vorbeieilender Menschen spiegeln sich in Glas und Metall und vereinen sich zu einem Flackern, das sich wie ein Band um beide Durchgänge legt. Fast als wären sie zu einer kompakten Skulptur verschmolzen, heben sie



sich so gemeinsam vor der schwarzen Folie ab. Mit der Bewegung der Menschen schwingen und drehen sich auch die Türen ununterbrochen und verstärken so den Eindruck, der eine Raum setze sich in dem anderen fort. Der Passant, der durch die erste Tür tritt, verschwindet halb in, halb hinter der zweiten – oder hat auch sie sich ihm geöffnet, um ihn in einen dahinter liegenden Raum vorzulassen (Abb. 32)? Seiner Beobachtung, dass die Figuren in CITY SLIVERS zwischen den Bildfeldern verschwinden, kann der Zuschauer an dieser Stelle eine sinnvolle Interpretation hinzufügen. Denn die Figur der Tür markiert gerade die Möglichkeit in andere, nicht sichtbare Räume einzutreten. Für das Problem räumlicher Logik bietet der Film also eine Lösung auf motivischer Ebene an. Miteinander verzahnt, verbinden sich hier die beiden Durchgänge zu einem einzigen, in sich geschlossenen Raum, und innerhalb seiner Grenzen bewegen sich die Figuren in einer Schleife unendlicher Schwellenbewegungen.

Einen hilfreichen Begriff zur Beschreibung der Tür bildet Rosalind Krauss in der ersten Hälfte ihres zweiteiligen Aufsatzes *Notes on the Index* heraus<sup>101</sup>. Als „shifter“ bezeichnet sie dort sprachliche Zeichen, die wie Personal- oder Demonstrativpronomen ihre Bedeutung dadurch erhalten, dass sie selbst leer sind und auf etwas anderes verweisen<sup>102</sup>. Worte wie „dieses“ oder „ich“ und „du“ beziehen ihren Sinn erst aus der Beziehung zu ihrem jeweiligen Referenten und lenken umgekehrt zwangsläufig zu ihm hin. Die Verbindung zwischen beiden ist allerdings nicht dauerhaft, sondern der Shifter kann sich immer wieder lösen und zwischen verschiedenen Referenten wechseln. Ich und Du in einem Gespräch, so erläutert Krauss, ist daher ständig ein anderer<sup>103</sup>. Eben als Shifter lässt sich auch das Motiv der Schwelle oder der Tür betrachten. Erst aus den Räumen, die sie miteinander verbindet, bezieht sie ihre Bedeutung und ihren spezifischen Ort<sup>104</sup>. Je nachdem aus welcher Richtung sie gerade betreten wird, ist sie jedoch mal dem einen und mal dem anderen Raum zugehörig: die Tempelschwelle markiert den Übergang zum Heiligen ebenso wie den Übergang zum Profanen. Ganz körperlich wird dies von der Schwingtür ausformuliert, die ihre Position abwechselnd in den diesseitigen oder in den jenseitigen Raum hinein verlagert und so ihren Referenten ständig wechselt. Eine Drehtür wie in CITY SLIVERS leitet hingegen besonders unausweichlich zu ihrem Bezugsraum hinüber. Auf ihrer Schwelle kann der Passant nicht abwartend stehen bleiben, sondern wird von der Drehbewegung weiter in den dahinter liegenden Raum geschoben. Jedem bewussten Überschreiten der Schwelle scheint sie zuwider

---

<sup>101</sup> Zitat: Graham 1994b, S. 115; vgl. Krauss 1993a (1976).

<sup>102</sup> Diesen Begriff entlehnt sie vom Linguisten Roman Jakobson. Krauss 1993a (1976), S. 197.

<sup>103</sup> Ebenda.

<sup>104</sup> Saeverin 2003, S. 31.

zu laufen und wird damit paradigmatisch für die moderne Stadt, die Walter Benjamin als „sehr arm an Schwellenerfahrungen“ beschreibt<sup>105</sup>.

Zumindest ein kurzer Blick soll an dieser Stelle auch auf die Räume fallen, auf die sich die Schwellen in *CITY SLIVERS* ursprünglich bezogen haben, bevor sie im Film hinter schwarzen Balken verschwunden sind. In jedem Film wählen Kameraposition und Einstellungsgröße einen bestimmten Bildausschnitt und legen damit im selben Moment auch fest, was aus dem Bildraum ausgeschlossen wird, das heißt, was im Off-Raum liegt. Wie im vorherigen Kapitel erläutert wurde, ist der Zuschauer in der Lage, fehlende Raumanschlüsse auch über die Leinwandgrenzen hinweg in seiner Vorstellung zu ergänzen. Daher lässt sich im Film eine „Erzählstrategie des Unsichtbaren“ verfolgen, die den Off-Raum gezielt zum Bildraum in Beziehung setzt<sup>106</sup>. Denn vielschichtigere Stimmungen als nur im visuell Verfügbaren lassen sich erzeugen, wenn räumliche Zusammenhänge vage bleiben oder wenn der Off-Raum über Schatten und Geräusche in den Bildraum hineinwirkt (Abb. 4).

Matta-Clark filmt *CITY SLIVERS* mit einer verzerrenden Linse, die die Personen und Objekte in der Horizontalen staucht und somit vertikal gelängt erscheinen lässt<sup>107</sup>. Dadurch dass er die Linse partiell abdeckt, verengt er den gewählten Bildausschnitt zusätzlich und gibt auch ihm eine vertikale Ausrichtung, die einerseits die Vertikalität der Stadt New York mit ihren Wolkenkratzern einfängt, gleichzeitig aber auch der Form des Türmotivs entspricht. So konzentriert er den Blick des Betrachters auf das Dargestellte und hebt die Schwelle deutlich als zentrale Figur hervor. Wäre sie nicht abgedeckt, würde die Kamera in der gewählten Einstellung einen weit größeren Raum erfassen, der nun aber zu wesentlichen Teilen aus dem Bildraum verbannt und dem Off zugeschlagen wird. Dieser Kunstgriff aktiviert nicht nur die Imagination des Zuschauers, sondern wirft darüber hinaus auch medienreflexive Fragen auf. Denn in der Regel stimmt der Bildraum mit den Maßen der Leinwand überein, während das Off entsprechend außerhalb ihrer Grenzen liegt. Hier aber dringt der Off-Raum, das heißt, der nicht sichtbare Raum, auf die Fläche der Leinwand vor und füllt sie dort, wo sich der Bildraum aus ihr zurückgezogen hat. Es verschwimmen die Grenzen zwischen dem Film und seinem Außen<sup>108</sup>. Auch das Kino, das Michel Foucault an sich schon als heterotop beschreibt<sup>109</sup>, besitzt eine eigene räumliche Ordnung, die unter anderem die Dichotomie von

---

<sup>105</sup> Benjamin 1982, Bd. V/1, S. 617.

<sup>106</sup> Agotai 2007, S. 45.

<sup>107</sup> Crawford 2004, o. S.

<sup>108</sup> Auf die Verschachtelung von Bild- und Offraum in den Spiegeln von *AUTOMATION HOUSE* wurde bereits hingewiesen. Vgl. hierzu Kapitel I.

<sup>109</sup> Foucault 1990, S. 42.

Bildraum und Off bedeutet. Sie zu reflektieren, während er sie gleichzeitig bricht, gelingt Matta-Clark, indem er in einer Art filmischer Heterotopie das Off in den Illusionsraum der Leinwand integriert. Die dort eingezogenen schwarzen Balken wirken also auf mehreren Ebenen: motivisch und inhaltlich heben sie die Vertikalität New Yorks und die Schwelle als eigenständige und bewegliche Raumgröße hervor. Auf medienreflexiver Ebene brechen sie die dichotome Raumordnung von Bildraum versus Off-Raum. Erreicht wird beides aber ein weiteres Mal durch Manipulationen auf materieller Ebene. Wie schon der Wechsel zwischen Farb- und Schwarzweißfilm nimmt auch hier die formale Gestaltung Einfluss auf die Bedeutung des Films.

Wie die bis hierher erläuterten Beispiele gezeigt haben, sind Tür, Schwelle und Zwischenraum wiederkehrende Motive nicht nur in den architektonischen Arbeiten, sondern vor allem auch in den Filmen Gordon Matta-Clarks. Es ist besonders die Uneindeutigkeit der Figur, die ihre Darstellung dort jeweils bestimmt. Die Spannung zwischen Trennen und Verbinden wird in *SPLITTING* und *AUTOMATION HOUSE* ebenso ins Bild gesetzt wie durch die Farbwechsel in *SUBSTRAIT*. *UNDERGROUND DAILIES*. Als hybride Raumform, die gleichzeitig verbindende Linie und eigenständiger Raum sein kann, zeigt sich die Schwelle in *BINGO / NINTHS* und in *CITY SLIVERS*. Die dort zentral gesetzte Drehtür formt einen eigenen kleinen, säulenförmigen Raum aus, der aber dennoch seine Funktion, Menschen und Dinge über sich selbst hinaus zu transportieren, weiter ausführt. Verweilen kann der Passant hier nur, wenn auch er in ständiger, kreisförmiger Bewegung bleibt. Ein vergleichbarer Transportraum ist der Tunnel oder Kanal – ein Motiv, dem sich mit *SUBSTRAIT*. *UNDERGROUND DAILIES* gleich ein ganzer Film widmet. Auch der Tunnel bietet keinen festen Punkt, an dem man sich verorten könnte. Stattdessen öffnet er sich an zwei Seiten und motiviert so einen Bewegungsfluss durch seine Mitte. Wie die Drehtür ist er ein mutabler Raum, in dem sich Dinge bewegen und der selbst deshalb ständig in Veränderung begriffen ist.

Mit dem Bild eines schwimmenden Einfamilienhauses erscheint im Juni 1974 in der Zeitschrift *Flash Art* ein weiteres Beispiel eines solchen in Bewegung geratenen Raums (Abb. 37)<sup>110</sup>. Aufgebockt wie das rückwärtige Ende von *SPLITTING*, ist dieser Wohnraum auf einem Floß vertäut, das die Häuslichkeit auf Reisen schickt. Das Bild ist Teil einer Doppelseite aus Fotografien, Collagen und Notizen, die von Matta-Clark und einigen Künstlerkollegen gestaltet wurde (Abb. 34)<sup>111</sup>. Zusammen bilden sie in den Jahren 1973 und 1974 das informelle Denk- und Arbeitskollektiv *ANARCHITECTURE*, das nach radikal neuen Wegen

---

<sup>110</sup> Kirshner 2003, S. 158.

<sup>111</sup> Ebenda; Lee 2000, S. 105.

sucht, über Raum und Urbanität nachzudenken<sup>112</sup>. Ihre gemeinsamen schriftlichen und bildnerischen Entwürfe spiegeln dasselbe Interesse an der Uneindeutigkeit und Hybridität von Räumen wider, das auch die Darstellung der Schwellenräume in Matta-Clarks Filmen auszeichnet.

#### ***1.4 Anarchy-Lecture***

Während Matta-Clarks Architekturschnitte in realen Räumen Heterotopien einrichten<sup>113</sup>, ist ANARCHITECTURE ein Ort des Spielerischen und der Utopie. Der Begriff bezeichnet die informelle Gruppe um Matta-Clark ebenso wie den von ihr unternommenen Versuch, Raum und Stadt jenseits konventioneller Kategorien zu denken. 1973 von Matta-Clark, Suzanne Harris und Tina Girouard gegründet, kommt die Gruppe alle paar Wochen in Bars, Restaurants oder Ateliers zusammen. In jedes Mal unterschiedlicher Besetzung beteiligen sich an den Treffen Künstlerkollegen wie Jene Highstein, Richard Nonas und gelegentlich auch Jeffrey Lew, daneben auch Musiker, Tänzerinnen, ein Dichter und mit Bernard Kirschenbaum auch ein Architekt<sup>114</sup>. Sie alle sind bereits über andere kollektive Projekte miteinander und mit Matta-Clark verbunden, kennen sich aus dem Restaurant FOOD oder dem alternativen Ausstellungsraum 112 Greene Street in SoHo<sup>115</sup>. Dort richteten sie, wiederum unter dem Titel ANARCHITECTURE, im März 1974 eine gemeinsame Ausstellung aus; es ist eine ausdrückliche Gruppenschau, in der die individuellen Künstler anonym bleiben und fast ausschließlich Fotografien von übereinstimmendem Format zeigen<sup>116</sup>. Ursprung und Autoren der Fotos liegen heute im Dunkeln, aber Tina Girouard berichtet in der Rückschau, Matta-Clark habe sie in den Archiven der New York Times und der Stadt New York gesammelt<sup>117</sup>. Die Zurückhaltung auch dominanter Einzelpersonen wie Matta-Clark macht deutlich, dass die in der Ausstellung präsentierten Ideen eng an die dynamischen Prozesse der Gruppe gebunden werden sollten. Ein ähnliches Bild vermittelt auch die im Juni desselben Jahres veröffentlichte Doppelseite im Magazin *Flash Art* (Abb. 34). Die Fotos, Collagen und handschriftlichen

---

<sup>112</sup> Über welchen Zeitraum sich die Gruppe trifft, ist strittig. Während Lee von drei Monaten ausgeht, sprechen Attlee und Brentano / Savitt von einem Jahr. Lee 2000, S. 104; Attlee 2007, o.S; Brentano / Savitt 1981, S. 61.

<sup>113</sup> Vgl. Kapitel II, 1.1.

<sup>114</sup> Attlee 2007, o. S.

<sup>115</sup> Beck 2002, S. 252, 256. Zu 112 Greene Street vgl. Anm. 77.

<sup>116</sup> Brentano / Savitt 1981, S. 61-62.

<sup>117</sup> Richard 2005a, S. 42.

Notizen vermitteln eine Vorstellung dessen, was die Gruppe als anarchitektonische Räume auffasst, und lässt dahinter die einzelnen Künstler zurücktreten.<sup>118</sup>

Der ausgebildete Architekt Matta-Clark ist ein scharfer Kritiker der funktionalistischen Bauweise und Städteplanung. Besonders das Projekt ANARCHITECTURE zeigt deutliche Spuren seiner Auseinandersetzung mit der modernistischen Architektur und vor allem mit ihrer Vaterfigur Le Corbusier. Dessen programmatische Schrift *Vers une Architecture* (1923) gehört zur Standardliteratur in Matta-Clarks Ausbildung durch den Architekten Colin Rowe. Sie in der Zusammenschau mit den anarchitektonischen Ideen zu lesen, unternimmt James Attlee, Kurator an der Londoner Tate Modern. Aus den Entwürfen, die vor allem von Matta-Clark in Notizen und Briefen an die Gruppe festgehalten worden sind, greift Attlee konkrete Beispiele heraus und führt überzeugend vor, wie sie sich immer wieder an Le Corbusiers Forderungen reiben, wie sie Schlüsselsätze persiflieren und sie in Wortspielen in ihr Gegenteil verkehren. Auch die Entscheidung, im *Flash Art* Beitrag Fotografien vorgefundener Stadtsituationen mit prägnanten Aphorismen zu kombinieren, interpretiert Attlee als eine Entgegnung auf Le Corbusiers Standardwerk, das ebenfalls aus der Synthese von Text und Bild heraus wirkt.<sup>119</sup>

Trotzdem wird an den im Magazin veröffentlichten Bildern schnell klar, dass ANARCHITECTURE nicht einfach der Entwurf einer Gegenarchitektur sein will. „Anarchitecture attempts to solve no problem“, kritzelt Matta-Clark auf eine seiner zahllosen *art cards*<sup>120</sup>, und im Interview mit Liza Bear erläutert er ausführlicher:

„Our thinking about anarchitecture was more elusive than doing pieces that would demonstrate an alternate attitude to buildings, or, rather to the attitudes that determine containerization of usable space. (...). We were thinking more about metaphoric voids, gaps, left-over spaces (...). For example, the places where you tie your shoe-laces, places that are just interruptions in your daily movements. These places are also perceptually significant because they make a reference to movement space.“<sup>121</sup>

Die landläufige Vorstellung von Raum, und besonders von städtischem Raum, ist eng an architektonische Kategorien geknüpft. Es gibt Außen- und Innenräume, ein Raum erfüllt bestimmte Funktionen und hat seine eigenen, einmal festgelegten Maße, die durch Wände, Boden und vielleicht durch ein Dach begrenzt werden. Die konventionell geometrische

---

<sup>118</sup> Lee 2000, S. 104-105.

<sup>119</sup> Attlee 2007, o. S. Dort nachzulesen ist auch die biographische Verbindung zwischen Le Corbusier und Matta-Clark, dessen Vater Roberto Matta Echaurren 1933/34 im Pariser Atelier des Architekten gearbeitet hatte.

<sup>120</sup> Notizkarte, zitiert in: Lee 2000, S. 104. Der inzwischen gängige Begriff „art cards“ für Matta-Clarks Notizkarten geht auf seine Witwe Jane Crawford zurück. Sussman 2007b, S. 22, Anm. 11.

<sup>121</sup> Bear 2006a (1974), S. 166.

Vorstellung von Raum ist tatsächlich die eines Schuhkartons<sup>122</sup>. ANARCHITECTURE dagegen versucht eine Konzeption von Raum, der weder durch seine Funktion noch durch die Lage seiner Mauern oder Fundamente definiert wird. Die Bilder und Notizen der Gruppe lassen stattdessen weichere Kategorien erkennen, mit denen sie gerade die Räume erfassen, die aus dem Raster einer geometrischen Raumvorstellung herausfallen.

Die „metaphoric voids, gaps, left-over spaces“, von denen Matta-Clark im Interview spricht, meinen einerseits Leerstellen und Zwischenräume im urbanen Raum, die ungenutzt bleiben und deshalb auch der öffentlichen Wahrnehmung verloren gehen<sup>123</sup>. ANARCHITECTURE hebt diese Auslassungen aus ihrer Unsichtbarkeit und versucht sie mit Sinn zu besetzen, so dass gerade das Dazwischen ein Ort von eigenem Wert wird (Abb. 35). Diese Idee steht besonders im Mittelpunkt des Projekts FAKE ESTATES<sup>124</sup>. In zwei Auktionen der Stadt New York ersteigert Matta-Clark im Oktober 1973 insgesamt fünfzehn Streifen Land, die als schmale Grate zwischen bebauten Grundstücken stehen geblieben sind<sup>125</sup>. Er konzentriert sich auf enge Parzellen, die nicht bebaut, häufig nicht einmal betreten werden können, und dokumentiert seine neuen Besitzungen akribisch in Fotografien und Skizzen, Karten und Zahlungsbelegen. Mit der Zuwendung zum funktionslosen Dazwischen erzeugt FAKE ESTATES eine künstliche Bedeutsamkeit des Zwischenraums, die an den schon besprochenen Film CITY SLIVERS erinnert. Statt bebauter Grundstücke ist es dort die Abdeckung der Kameralinse, die nur schmale Stadtstreifen stehen lässt: „With only slivers of light allowed to penetrate the negative, Gordon filmed slivers of the City“<sup>126</sup>. Schon formal also ein Dazwischen, sind die Bildfelder des Films auch motivisch Zwischenräume. Nicht urbane Architekturen, sondern den Himmel zwischen den Wolkenkratzern zeigen sie zumeist (Abb. 28). Analog dazu betont auch die dominante Inszenierung des Türmotivs im mittleren Drittel des Films den Schwellenraum und hebt ihn gegenüber den Räumen, die er verbindet, deutlich hervor. Film und Immobilienprojekt lenken also auf unterschiedliche Weise den Blick auf den Zwischenraum. Unterstützt wird die Beobachtung dieser Parallelität von Caroline Goodden, die sich erinnert, dass gerade die Zeichnungen, die im Zuge von FAKE ESTATES entstanden,

---

<sup>122</sup> Matta-Clark kritisiert in mehreren Interviews und Aufzeichnungen, die moderne Architektur schließe ihre Bewohner in voneinander isolierte „shoe box[es]“ ein. Vgl. etwa Wall 2006 (1976), S. 58.

<sup>123</sup> Bear 2006a (1974), S. 166.

<sup>124</sup> Auch für dieses Projekt kursieren unterschiedliche Titelvariationen, wobei der Präfix REALITY PROPERTIES offenbar während der Katalogisierung Anfang der 1990er Jahre von Jane Crawford ergänzt wurde. Richard 2005b, S. 63. Hier auch eine umfassende Rekonstruktion des Projekts und seiner Rezeption.

<sup>125</sup> Ebenda.

<sup>126</sup> Crawford 2004, o. S.

die Idee zu CITY SLIVERS lieferten<sup>127</sup>. Obwohl FAKE ESTATES heute vor allem mit der Person Matta-Clark verbunden wird, steht es doch zeitlich und thematisch in direkter Nähe zu ANARCHITECTURE<sup>128</sup>. Eine Spielart des nutzlosen Raums sind dort die Kategorien von Zerfall und Chaos (Abb. 36). In ihrer Auflösung irritieren auch diese Orte das System funktionaler Räume, denn auch sie sind nicht betretbar und entziehen sich so der elementarsten Funktion, die einem Raum Wert verleiht.

Doch die metaphorischen Leerstellen, von denen Matta-Clark im Interview spricht, sind auch Räume, die erst von der ANARCHITECTURE Gruppe als solche benannt oder überhaupt erdacht werden. Im Dezember 1973 schickt Matta-Clark aus den Niederlanden einen Brief an die anderen Mitglieder der Gruppe<sup>129</sup>. Darin schlägt er unter zahlreichen anderen Ideen auch vor, jeder Pendler, der im Büro lieber seine eigenen Ratten um sich habe, solle sie doch in kleinen tragbaren Käfigen von zuhause mitnehmen und durch die Stadt tragen können. Und für den Obdachlosen, der der Öffentlichkeit des urbanen Raums permanent ausgesetzt ist, sei die Packpapiertüte, die seine Flasche verhüllt, wohl der letzte mögliche Privatraum. Der Raum, der sich nicht an architektonische Formen, sondern an den beweglichen menschlichen Körper und an seine Tätigkeiten bindet, enthält wie auch die ruinösen Räume deutlich ein Moment von Veränderung. Matta-Clark erwähnt im Interview mit Liza Bear den Ort, an dem man sich die Schuhe bindet, als anarchitektonischen Ort, weil er die banale Unterbrechung des alltäglichen Bewegungsflusses bedeutet. Interessant werden solche Räume für ihn aber deshalb, weil sie gerade im Moment des Innehaltens einen Bezug zu einem *Raum der Bewegung* herstellen:

„For example, the places where you tie your shoe-laces, places that are just interruptions in your daily movements. These places are also perceptually significant because they make a reference to movement space.”<sup>130</sup>

Raum wahrnehmbar zu machen, der in Bewegung ist, und der im Wesen derselbe bleibt, obwohl er seine Lage und womöglich auch seine Ausdehnung verändert, liegt im Zentrum der anarchitektonischen Idee. Beispielhaft hierfür war bereits die Fotografie des schwimmenden Eigenheims aus der *Flash Art* Publikation (Abb. 37). Doch nicht nur bildlich, sondern auch

---

<sup>127</sup> Richard 2005b, S. 64, Anm. 6.

<sup>128</sup> Wie eng FAKE ESTATES und die Gruppe tatsächlich miteinander verbunden sind, ist nicht mehr zweifelsfrei zu rekonstruieren. Verschiedene Teilnehmer berichten entweder, die Idee habe sich in der Diskussion entwickelt oder Matta-Clark habe die Parzellen eigenständig gekauft und dann davon erzählt. Richard 2005a, S. 40; Lee 2000, S. 104.

<sup>129</sup> Abb. in: Moure 2006, S. 370-371.

<sup>130</sup> Bear 2006a (1974), S. 166.

ontologisch (ver)schwimmt der Raum. Den Kerngedanken der ANARCHITECTURE spitzt Matta-Clark zu, wenn er rückblickend über seine Collegezeit sagt, was ihm dort gefehlt habe, sei die Auseinandersetzung mit „the ambiguity of a structure, the ambiguity of space“<sup>131</sup>.

Die Ambiguität von Raum, die ANARCHITECTURE versucht aufzuspüren, äußert sich nicht zuletzt auch in der demonstrierten Uneindeutigkeit des Begriffs selbst. Neben der wohl augenfälligsten Wortkombination von Anarchie und Architektur vermischen sich in dem Terminus unendlich viele andere mögliche Bestandteile, mit denen die Gruppe immer wieder experimentiert: „Anarchy Torture, An Arctic Lecture, Anarchy-Lecture, An Art Collector“<sup>132</sup>. Weil das anarchitektonische Raumkonzept beweglich ist, so scheint es, muss auch seine Bezeichnung im Fluss gehalten werden<sup>133</sup>. Gleichzeitig werden auch die räumlichen Ideen häufig in Sprachspielen entwickelt. „The Anarchitecture group (...) was a completely literary thing“, erinnert sich die Performance-Künstlerin Laurie Anderson<sup>134</sup>. Und tatsächlich deutet sich der Stellenwert von Sprache an, wenn man beispielsweise den schon zitierten Brief aus Europa liest. Auf einer halben Seite versammelt Matta-Clark darin „word works part II“, und materiell wird Raum kaum greifbar, wenn er wie dort etwa vorgestellt wird als „the space it takes to house enemies“<sup>135</sup>.

Doch obwohl ANARCHITECTURE immer wieder so deutlich zum Gruppenprojekt erklärt worden ist, findet sich gerade die Idee eines beweglichen und darin veränderlichen Raums schon früh auch im individuellen Oeuvre Matta-Clarks. So etwa in seinen Zeichnungen aus der Zeit um 1970/1971 – wie die *art cards* und Notizbücher sind auch sie ein Experimentierfeld für utopische Ideen. Motivisch nahe an der Fotografie des schwimmenden Wohnhauses, verlegen zwei dieser Zeichnungen den Lebensraum des Gartens auf ein Floß, das auf dem Hudson River dümpelt (Abb. 38-39). Dass ihre Verankerung nur temporär sein kann, deutet die Bildunterschrift in der zweiten Zeichnung an: die Inseln sind nur geparkt, und nach einer kleinen Weile werden sie ihre stabile Position wieder aufgeben, um sich weiter treiben zu lassen.

---

<sup>131</sup> Bear 2006a (1974), S. 172. Verena Krieger weist darauf hin, dass die Ambiguität in der Kunst allgegenwärtig und mit der Moderne zu einer eigenen ästhetischen Norm herangewachsen ist. Krieger 2010, S. 14-15. Dass Matta-Clark das in der Kunst Selbstverständliche auf den Raum überträgt, wirft dann die Frage auf, in welchem Verhältnis beide zueinander stehen. Ist veränderlicher Raum Material oder Ergebnis einer ambigen Kunst?

<sup>132</sup> Lee 2000, S. 105. Für eine Notiz Matta-Clarks mit weiteren Beispielen siehe Sussman 2007a, S. 97.

<sup>133</sup> Lee 2000, S. 105.

<sup>134</sup> Diserens 2003, S. 191. Zur Bedeutung der Sprache für Matta-Clark siehe auch Richard 2005b.

<sup>135</sup> Moure 2006, S. 371.



Die Betonung des Dazwischen als eigene räumliche Größe und die Ambiguität und Beweglichkeit der Kategorie Raum überhaupt – beides ist zentraler Bestandteil einer architektonischen Idee. Beides konnte in diesem Kapitel auch in verschiedenen Filmen Matta-Clarks aufgespürt werden. Ausgreifende Schwellenräume, Transporträume wie Tunnel oder Drehtür, filmisch inszenierte Hybridformen zwischen Grenze, Verbindung und eigenständigem Raum. Eine *Anarchy-Lecture*, eine kleine Lektion räumlicher Anarchie, geben auch sie.

## 2 Historische Räume

### 2.1 Graben in die Horizontale

Am Beispiel des Films *SUBSTRAIT. UNDERGROUND DAILIES* wurde im vorherigen Kapitel der Tunnel als ein Transportraum vorgestellt, dessen Wesen veränderlich ist, weil es sich an die Bewegung der in ihm befindlichen Körper bindet. Doch neben der Bewegung *durch* ihn hindurch zeigte sich schon in *SUBSTRAIT* noch ein weiterer Aspekt, der den Tunnel zu einem mutablen Raum macht. In den letzten beiden Episoden des Films steht im Mittelpunkt der Bilder und der Dialoge vor allem die Entstehung des Tunnels durch die Bewegung *an* ihm, das heißt, durch die Bewegung des Grabens. Sich in räumliche Strukturen hinein zu graben bedeutet im Kern, die Wand als Raumgrenze nicht zu akzeptieren. Die Widerständigkeit gegenüber der Autorität der Wand aber ist die Voraussetzung für jede Vorstellung eines *mutable space*:

„I was thinking about surface as something which is too easily accepted as a limit.“<sup>136</sup>

„The thing I would really like to express (...) is the idea of transforming this static, enclosed condition of architecture (...) into this kind of architecture which incorporates this sort of animated geometry or this animated, tenous (*sic*) relationship between void and surface. And also the void – the reason for the void is so that the ingredients can be seen in a moving way – in a dynamic way. You have to see them by moving through them.“<sup>137</sup>

Die Bestandteile eines Hauses umfassen Matta-Clarks eigenen Worten nach nicht nur seine Kontur und den formalen Aufbau aus tragenden und lastenden Elementen. Sondern, wie bis hierhin deutlich geworden ist, nimmt Matta-Clark immer wieder gerade den Raum zwischen den architektonischen Strukturen in den Blick. Hinter der äußeren Fläche eines Gebäudes, die er durchschneidet, verbergen sich Intervalle von Wänden und Zwischenräumen, die den Raum in eine Abfolge aus fester Substanz und Hohlräumen staffeln. Das Durchbrechen der Oberfläche oder der trennenden Wand bedeutet daher nicht nur den Raum zu öffnen, sondern impliziert auch, ihn in seinen Schichten zu durchmessen, indem man sich durch ihn hindurch bewegt. Im Vokabular Matta-Clarks meint die Staffelung des Raums daher zweierlei. Einerseits dehnt er sich aus in einer dynamischen Tiefenstruktur aus positiven und negativen Volumina. Andererseits fördert der Schnitt, der durch Wände, Decken und Fußböden führt,

---

<sup>136</sup> Bear 2006a (1974), S. 166. Nahezu buchstäblich wird Matta-Clarks Auflehnung gegen die Wand, wenn er 1976 tatsächlich plant, Einschnitte in die Berliner Mauer vorzunehmen. Crow 2003, S. 102.

<sup>137</sup> Kirshner 2006 (1978), S. 324.

auch dort eine Reihe von materiellen Schichtungen zutage. Farbe, Tapeten oder Linoleumbeläge sammeln sich hier als die Ablagerungen menschlichen Lebens.

„The act of cutting through from one space to another produces a certain complexity involving depth perception. Aspects of stratification probably interest me more than the unexpected views which are generated by the removals – not the surface, but the thin edge, the severed surface that reveals the autobiographical process of its making.“<sup>138</sup>

Am Beispiel der Serie BRONX FLOORS (1972-1973) wurde bereits beschrieben, wie der Schnitt durch den architektonischen Raum die gewohnten horizontalen Blick- und Bewegungsachsen um vertikale Öffnungen erweitert. Schon BRONX FLOORS inszeniert neben den spektakulären Ausblicken, die entstehen, vor allem auch die Schnittkante. Mehr noch als für die Fotografien gilt dies für die Art und Weise, in der die entnommenen Segmente im Ausstellungsraum präsentiert werden. Auf ihre Schmalseite gestellt, erhalten sie in ihrer neuen Vertikalität einerseits den Status eines skulpturalen Objekts<sup>139</sup>. Darüber hinaus aber lenkt eine solche Präsentation die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die ringsum verlaufende rohe Schnittlinie. An ihr sind die Tapeten- oder Linoleumschichten des ehemals architektonischen Trägers ebenso abzulesen wie seine Binnenstruktur aus Holz und Hohlraum (Abb. 12). Hier wird sichtbar, was Matta-Clark im oben zitierten Interview beschreibt: nicht an der Oberfläche der Architektur, sondern an der Kante der heraus getrennten Fläche liegen die autobiografischen Spuren ihrer Entstehung. Zeit des Bauens und Zeit der Nutzung haben sich hier wie in Jahresringen eingeschrieben und werden im Cutting aktualisiert<sup>140</sup>. Doch während der glatte Schnitt die in der Zeit gewachsenen Schichten nur offenlegt, ist das Graben diejenige Bewegung, die das allmähliche Durchqueren räumlicher Schichten abbildet. Beides, die Inszenierung der Stratifikation und das allmähliche Durchmessen des in die Tiefe gestaffelten Raums durch die Figur des Grabens, findet seinen Ausdruck besonders deutlich in CONICAL INTERSECT.

Als Gordon Matta-Clark im September 1975 nach Paris reist, um an der neunten Paris Biennale teilzunehmen, wird dort gerade das Centre Georges Pompidou gebaut. Der Standort des geplanten Kunst- und Kulturzentrums ist zuvor Teil des historischen Marktviertels Les Halles im Ersten Arrondissement gewesen. Bereits seit den 1950er Jahren ist diese Gegend

---

<sup>138</sup> Wall 2006 (1976), S. 63.

<sup>139</sup> Sussman 2007b, S. 21.

<sup>140</sup> Auch aktuelle Ausstellungen folgen dieser Inszenierung der rohen Schnittkante. Vgl. etwa *Urban Alchemy*. Gordon Matta-Clark in der Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louis, Missouri (30. Oktober 2009 – 05. Juni 2010). URL: <http://mattaclark.pulitzerarts.org/> (30.08.2010).

einer radikalen Modernisierung unterworfen worden, nun für den Neubau sollen weitere historische Gebäude weichen. In diesem im Umbruch befindlichen Viertel bekommt Matta-Clark für seinen Biennalebeitrag ein Doppelhaus in der Rue Beaubourg zur Verfügung gestellt, das in unmittelbarer Nachbarschaft zum Centre liegt und bereits zum Abriss freigegeben worden ist. Die zwei Gebäude, beide um 1700 von einem Ehepaar „Bonnville“ erbaut, verbindet Matta-Clark durch die Negativform eines Kegels miteinander, dessen Grundfläche einen Kreis von vier Metern Durchmesser in die Nordwand des Gebäudes schneidet<sup>141</sup>. Von dort aus zieht sich die geometrische Figur in einem 45°-Winkel zur Straße durch die beiden Häuser und durchschlägt mit seinem spitzen Ende die gegenüberliegende Außenwand. Der Blick der Passanten wird von der Straße durch den Korpus der beiden Häuser hindurch und auf die Metallverkleidung des entstehenden Centre Pompidou gelenkt. Mehr als andere Cuttings fügt sich CONICAL INTERSECT in die Geschichte seines Orts ein. Denn indem er das Auge mitten durch das verletzte historische Gebäude auf den dahinter liegenden Neubau lenkt, kommentiert Matta-Clark die großen architektonischen und technischen Fortschrittserzählungen mit dem Hinweis, dass Modernisierung und Erneuerung häufig genug die Zerstörung des historisch gewachsenen mit sich bringen.<sup>142</sup>

Dokumentiert ist auch dieses Cutting in Fotografien und in einem Film, der die Ereignisse vom ersten Wanddurchbruch bis zum Abriss in lockerer Chronologie erzählt. Ohne Vorspann beginnt der Film direkt in der Rue Beaubourg. Die Kamera blickt die Straße hinunter, streift zwischen Autos und Passanten auf der rechten Seite das Centre Pompidou, daneben die abbruchreifen Häuser. Titel, Danksagungen und eine Erläuterung zum Ort werden vor dem kurz angehaltenen Bild eingeblendet, bevor ein schneller Schwenk zur Nordwand des Doppelhauses hinaufführt, durch die schon im nächsten Moment ein erster Schlag hindurch bricht. Von hier aus begleitet der Film die Fortschritte der Männer, die sich mit Hammer und Meißel allmählich durch den Korpus der beiden Häuser arbeiten, dann präsentiert er in weiten Schwenks das Ergebnis und schließlich den Abriss.

Damit folgt CONICAL INTERSECT grundsätzlich dem Erzählbogen anderer Cutting-Filme, wie er schon an SPLITTING oder BINGO / NINTHS beschrieben worden ist. Und doch ist die Narration hier weniger linear an den einzelnen Schritten des Schneidens ausgerichtet, so dass sich die Ereignisse insgesamt etwas lockerer aneinander reihen. Auch auf die

---

<sup>141</sup> So überliefert der Vorspann des Films. In einem Interview zwei Jahre später erinnert Matta-Clark den Namen der Bauherren als „Mr. And Mrs. Leiseville“. Matta-Clark 2006 (1977), S. 256.

<sup>142</sup> Lee 2000, S. 169-171. Für eine detailliertere Besprechung der Geschichte von Les Halles im Kontext von CONICAL INTERSECT siehe ebenda, S. 185-197. Zu Matta-Clarks Kritik an der Pariser Modernisierung siehe Wall 2006 (1976), S. 61.

extradiegetischen Zwischentitel, die in den beiden früheren Filmen die Bilder in Sinneinheiten gliedern, wird folgerichtig verzichtet, stattdessen unterbricht Matta-Clark die chronologische Erzählung durch Einschübe ungleichzeitiger Ereignisse. So kontrastiert er etwa in der letzten Szene die Inszenierung des vollendeten Cuttings mit der Bedrohung durch den bald eintreffenden Bulldozer. Auf zwei Etagen bewegen sich mehrere Personen am Rand der fertig ausgehöhlten Form entlang. Vorsichtig steigen sie über stehengebliebene Wandvorsprünge oder posieren für die Kamera vor den Öffnungen, die der Kegel in das Haus geschlagen hat. Doch zwischen den weiten Schwenks durch die Kraterlandschaft im Inneren leuchtet plötzlich und für nur zwei Sekunden die Großaufnahme der besetzten Fahrerkabine eines Baggers auf. Die drohende Zerstörung wirft einen Schatten auf die noch laufende Performance. Indem Matta-Clark beide Ereignisse gegeneinander schneidet, stellt er sie in einen zeitlichen und räumlichen Zusammenhang, der Gegenwart und Zukunft, Innen und Außen, Sicherheit und Bedrohung in sich vereint.

Und noch ein weiteres Gestaltungsprinzip tritt neben die grundsätzlich chronologische Erzählweise, wenn Matta-Clark wiederholt formal ähnliche Bilder in den Fluss der Ereignisse einfügt. Es ist das Motiv des Lochs, das nicht nur thematisch im Zentrum steht, sondern auch als visuelle Figur dient, um die herum sich die gesamte Narration entwickeln kann<sup>143</sup>. Nach dem einleitenden Schwenk über die Rue Beaubourg markiert das Loch des ersten Durchbruchs den Beginn der eigentlichen Handlung, und ebenso steht am Ende des Films der Blick in die Schwärze des hineingeschlagenen Schachts (Abb. 40-41). Visuell verklammert das Loch in der Hauswand Anfang und Ende des Films. Dabei ist es einerseits zweidimensionale Grundform des Kegels, andererseits aber Eintrittspunkt für den Blick des zeitgenössischen und des gegenwärtigen Betrachters, denn von der Straße aus nehmen Passanten CONICAL INTERSECT vor allem als riesiges Loch in einem Haus wahr<sup>144</sup>. Fast erscheint das Motiv des Lochs als der eigentliche Protagonist des Films, wenn in den ersten drei Minuten keiner der Menschen auf der Baustelle erkennbar ist, sondern nur körperlose Arme und Werkzeuge emsig daran arbeiten, den Durchbruch zu vergrößern (Abb. 42). Im weiteren Verlauf werden die Männer bei ihrer Arbeit gezeigt, doch zwischendurch richtet sich die Kamera immer wieder von der einen oder der anderen Seite auf die Wandöffnung. Allein neun Einstellungen filmen frontal durch das Loch nach draußen und verstärken den Fokus auf das Motiv zusätzlich, indem sie es im Bildfeld zentrieren oder in der Kamerabewegung verdoppeln (Abb. 43). Dies geschieht durch Hinaus- oder Hineinzoomen (3'26), durch eine Drehbewegung, die am Rand des Lochs entlang fährt (7'38, 11'10), oder durch einen

---

<sup>143</sup> Lee 2000, S. 176.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 178.

Schwenk, der auf dem Ausblick endet (13'50). CONICAL INTERSECT inszeniert das Loch als ein Verbindungsmedium, in dem Innen und Außen zusammenfallen. Häufig schneidet Matta-Clark hierfür mit Schuss und Gegenschuss zwei entgegengesetzte Blickrichtungen hintereinander und bindet den Zuschauer so in eine Schleife der Durchquerungen ein<sup>145</sup>. Über die Außenwand hinaus strukturiert die Figur des Lochs auch die Innenansichten des Cuttings. Entsprechend der Kegelform verlaufen auch die im Gebäudekern gezogenen Schnitte kurvig und werden imitiert von den ebenfalls bogenförmigen Kameranäherungen, die erste und endgültige Ergebnisse filmisch präsentieren.

Die Implikationen eines Erzählbogens, dessen Chronologie immer wieder von motivischen Verdichtungen unterbrochen wird, erschließen sich im Vergleich mit anderen Cutting-Filmen wie SPLITTING oder BINGO / NINTHS. Dort bildet die geradlinige Narration eine Analogie zum glatten Schnitt. Die diskontinuierliche Erzählung von CONICAL INTERSECT hingegen entspricht der Figur des allmählichen Grabens durch widerständiges Material. Die Einfamilienhäuser der amerikanischen Vorstadt waren Fertighäuser aus Holz und damit ebenso flüssig zu durchschneiden wie die Fußböden oder Zwischenwände der New Yorker Altbauten in BRONX FLOORS, denn auch sie waren hohle Strukturen aus Holzleisten und Putz (Abb. 8 , 12). Verglichen damit gibt sich das europäische Doppelhaus beinahe trutzig. Massive Holzbalken stützen gemauerte Decken der doppelten Stärke, und die tragenden Wände sind massiv und annähernd einen halben Meter dick (Abb. 44). Sich durch dieses Material zu arbeiten, gelingt nicht mit einem einfachen Schnitt der Motorsäge, sondern hier schürfen sich Hammer und Meißel Schicht um Schicht durch den Stein. Zudem reagiert das Mauerwerk anders auf die Schläge. Oberflächen platzen auf, Putz splittert, so dass eine weit rohere Spur zurückbleibt als der exakt gefräste Spalt, der durch SPLITTING führt.

Zugleich ist es neben dem Material auch die auf einen Punkt hin gerichtete Form des Kegels, die sich in den Korpus des Doppelhauses hineinschraubt und so Assoziationen zum Tunnelbau wachruft. Deutlich macht dies der Vergleich mit Anthony McCalls Film LINE DESCRIBING A CONE (1973), den Gerry Hovagimyan als Matta-Clarks Inspiration für CONICAL INTERSECT erinnert<sup>146</sup>. Der Lichtstrahl, der dort die Kegelform im Ausstellungsraum generiert, geht aus von einem Projektor. Durch ihn an einem Anfangspunkt fixiert, schwingt die Linie kreisförmig aus und schreibt sich als dreidimensionale Form in die Luft, die durch

---

<sup>145</sup> Zur Figur der Schwelle und ihrer Übertretung vgl. Kapitel II, 1.1.

<sup>146</sup> „He called it Conical Intersect, since the idea had come from a film by Anthony McCall called Line Describing a Cone. (...) Gordon and I talked about it a lot, and that's what he was trying to do in Beaubourg". Interview mit Gerry Hovagimyan, in: Diserens 2003, S. 196. Lee 2000, S. 171, 176.

Staubpartikel im Raum zu einem fast opaken Bildträger wird<sup>147</sup>. Der Kegel entsteht erst in der Bewegung, die von seiner Spitze ausstrahlt und die Figur um ihre Längsachse rotieren lässt. Wie sein Vorbild ist auch Matta-Clarks Kegel als eine sich drehende Form zu denken, so dass sie sich gemeinsam mit dem Auge des Passanten von der Straße aus in das Gebäude hineinbohrt<sup>148</sup>.

Eine vorbereitende Skizze für CONICAL INTERSECT dokumentiert, dass die geometrische Form von Matta-Clark genau konstruiert und berechnet ist (Abb. 45), und Fotos, die während der Arbeiten entstanden, belegen ihre Umsetzung. In jede Wand wird zunächst ein kleines Loch gebrochen, durch das sich Schnüre von einem Zimmer ins nächste spannen lassen, um so den Kegel gerade und im richtigen Winkel in das Gemäuer zu schlagen (Abb. 46). Auch im Film wird diese Technik in einer Einstellung kurz sichtbar (3'53), doch darüber hinaus vermitteln die Bilder kaum den Eindruck kalkulierter Schnittführung. SPLITTING zerteilte das Haus in einem hiebartigen Schnitt, BINGO / NINTHS filetierte die Fassade, ohne aber in die Tiefe des Raums einzugreifen. Für CONICAL INTERSECT begeben sich Werkzeug und Kamera in die Tiefe der baulichen Struktur und arbeiten sich nach und nach durch ihre Ebenen. Im Film sind Matta-Clark und seine Helfer daher auch vor allem im tunnelförmigen Inneren des Cuttings zu sehen, zwischen Geröll und bröckelnden Putz, eingehüllt vom Staub der Bauarbeiten. SPLITTING dagegen zeigt nur das Eindringen der Säge von außen durch die Oberfläche, obwohl auch hier der Schnitt durch den ganzen Kubus des Gebäudes geführt wurde. Die Bildauswahl in CONICAL INTERSECT weist darauf hin, dass hier ein besonderer Fokus auf dem Prozess des Grabens liegt und weniger auf den Durchblicken und Lichteffekten, die ein akkurater Spalt im Gegenlicht erzeugt.

Polemisiert Matta-Clark in einem Interview, die Architektur seiner Zeit verwahre ihre Bewohner in einem „state of enclosure“ oder „imprisonment“<sup>149</sup>, so lässt sich das Graben durch die Schichten des Doppelhauses als sein Ausbruchsversuch lesen. Dabei steht neben der bloßen Öffnung des Raums immer auch ein haptisches Moment im Vordergrund. Die Flucht durch die durchbrochene Wand ist physisch erlebtes Abenteuer, und es ist weniger das Werkzeug als der Körper des Künstlers selbst, der sich in den Stein hineinbohrt und sich durch Wände und Geröll hindurch gräbt. Deshalb inszeniert CONICAL INTERSECT statt schwerer Geräte vor allem Muskelkraft, Hammer und Meißel und kostet die so verlangsamten Prozesse des Bohrens, Schabens und Schürfens exzessiv aus<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> Wegen des Rauchverbots und besseren klimatischen Bedingungen in Galerien setzt McCall heute Kunstnebel ein, um den Lichtstrahl im Raum sichtbar zu machen. McCall 2003, S. 47.

<sup>148</sup> Auch Pamela Lee spricht von einem „spiraling cut in Conical Intersect“, Lee 2000, S. 169, 176.

<sup>149</sup> Wall 2006 (1976), S. 57.

<sup>150</sup> Zur Körperlichkeit der Arbeit an SPLITTING vgl. Lavin 1984 und Wagner 2004, bes. S. 36.

Raum als eine Staffelung von hinter- und übereinander liegenden Ebenen zu begreifen, schreibt ihm daher vor allem auch eine zeitliche Dimension ein. Erst in der körperlich vollzogenen Bewegung schrittweisen Durchbrechens lassen sich die Intervalle von fester Substanz und Hohlräumen erfassen, die die Innenstruktur des Gebäudekorpus bilden. Der Schnitt durch den Raum, so Matta-Clark in dem oben zitierten Interview, bringt eine Komplexität hervor, die eng an die Wahrnehmung räumlicher Tiefe gebunden ist<sup>151</sup>. Ob im Graben oder im performativen Durchschreiten des fertigen Ergebnisses – den im Cutting aufgefächerten Raum erlebt man durch die Bewegung in ihm.

„[T]he only way to get a comprehensive idea of the work is to wander through from top to bottom inside.”<sup>152</sup>

„Films are more interesting to me because what happens with a movie camera in terms of capturing space is a lot more accurate. By moving a lens in space you can at least approximate some of the complexity.”<sup>153</sup>

Mit diesen Äußerungen führt Matta-Clark im Konkreten zusammen, was allgemein bereits in Kapitel I beschrieben wurde. Film und Architektur sind die beiden Medien, in denen sich die Wahrnehmung räumlicher Strukturen in Bewegung vollzieht. Ist es im architektonischen Raum der Betrachterkörper, der seinen Blickpunkt verändert und dadurch eine Vielzahl verschiedener Einzelbilder zu einem räumlichen Eindruck verbindet, so sind es für den Film die bewegten Bilder auf der Leinwand, die durch Montage, Zoom und Kamerafahrt dem immobilen Zuschauer eine Eigenbewegung durch den virtuellen Raum suggerieren<sup>154</sup>.

Doch nicht erst in seiner Durchquerung, sondern bereits in seinem Entstehen ist dem als geschichtet vorgestellten Raum ein zeitliches Moment eingeschrieben. Als in der Zeit gewachsene Struktur erweist sich Raum, wenn Matta-Clark die Stratifikation der Tapeten- und Linoleumschichten als eine Art architektonischer Autobiografie des Gebäudes hervorhebt<sup>155</sup>. Als Sedimente menschlichen Daseins entstehen sie im Verlauf der Zeit und konservieren diese in räumlicher Ausdehnung.

Dass das Aufbrechen räumlicher und zeitlicher Ebenen in Matta-Clarks Cuttings häufig zusammenfällt, betont besonders Dan Graham in einem Artikel über seinen Künstlerkollegen. Anstatt der urbanen Landschaft, die sein Arbeitsfeld ist, auf architektonische oder skulpturale

---

<sup>151</sup> Wall 2006 (1976), S. 63.

<sup>152</sup> Matta-Clark 2006 (1977), S. 257.

<sup>153</sup> Bear 2006b (1976), S. 267-268.

<sup>154</sup> Khouloki 2007, S. 58.

<sup>155</sup> Wall 2006 (1976), S. 63.



Weise etwas hinzuzufügen, so Graham, extrahiere Matta-Clark Teile ihrer gewachsenen Oberfläche und lege so die darunter verborgenen Strukturen frei. Ähnlich den französischen Situationisten unterbreche er damit nicht nur architektonisch Zusammenhängendes, sondern zielen auch darauf ab, „die unbewussten Verhaltensmuster der urbanen Massen zu durchbrechen“<sup>156</sup>. Diese Einschätzung Grahams bestätigt sich, wenn Matta-Clark selbst 1976 in einem Interview beklagt, die Bewohner der schuhkartonartigen Wohneinheiten akzeptierten die disziplinierende Isolation und „containerization“, die ihnen die moderne Architektur auferlegt<sup>157</sup>. Mit seinen Einschnitten, so formuliert Matta-Clark, fördert er Informationen über Praktiken urbanen Bauens und Lebens zutage, die in und unter den von ihm aufgebrochenen architektonischen Strukturen eingeschlossen sind<sup>158</sup>. Doch dort verborgen ist Graham zufolge nicht nur gegenwärtiger Habitus, sondern auch die Erinnerung an verschiedene Vergangenheiten, die in den Cuttings wieder aktiviert werden können. Ortsspezifisch funktioniert dies, wenn sie die Stratifikation eines konkreten Hauses ans Licht bringen, von der auch Matta-Clark spricht. Darüber hinaus aber belebe der Einschnitt in das urbane Gefüge auch die Erinnerung an die „kapitalistisch strukturiert[e] Praxis der Architektur“, die seiner Entwicklung zugrunde liegt<sup>159</sup>. Unisono mit Matta-Clark begreift Graham das Stadtbild als Ergebnis ökonomischer Interessen, die dem Neuen stets den höchsten Wert zusprechen und Konsum und Produktion durch ständige Modernisierung antreiben. Die Cuttings, so Graham, eröffneten einen Zugang zu beiden Formen des urbanen Gedächtnisses, dem ortsspezifischen und dem der gesamten Stadt.<sup>160</sup>

Dan Grahams Pointe, Matta-Clark richte mit seinen Einschnitten den „Blick auf Gewesenes“, findet ihr Pendant im schon erwähnten Artikel *Notes on the Index* von Rosalind Krauss<sup>161</sup>. Allen visuellen Ähnlichkeiten zum Trotz ist die Repräsentation von Wirklichkeit durch die Kunst vor allem eine symbolische, denn ihre Bedeutungen sind kulturell codiert und müssen erlernt werden. Entsprechend (re)produziert auch die Fotografie in Auswahl und Komposition

---

<sup>156</sup> Graham 1994b, S. 112.

<sup>157</sup> Wall 2006 (1976), S. 58.

<sup>158</sup> Matta-Clark 2006 (1977), S. 252.

<sup>159</sup> Graham 1994b, S. 113.

<sup>160</sup> Ebenda, bes. S. 112-115.

<sup>161</sup> Zitat: Ebenda, S. 115. Krauss 1993a (1976), Krauss 1993b (1977).

Das Zeichenmodell von Charles Sanders Peirce, auf das sich Krauss mit dieser Gegenüberstellung bezieht, unterscheidet drei Typen von Zeichen je danach, in welcher Beziehung sie zu ihrem Referenten stehen. Das Ikon hat zu ihm, beispielsweise in Form eines Piktogramms, eine Ähnlichkeitsbeziehung. Symbole hingegen, deren wichtigster Vertreter das sprachliche Zeichen ist, haben keine Ähnlichkeit zu ihrem Referenten, sondern sind willkürlich gesetzt, und ihre Bedeutung muss als kultureller Code erlernt werden. Der Index schließlich hat zu seinem Referenten eine Beziehung der physischen Nähe. Ein Fuß drückt sich im Sand ebenso materiell ab, wie aufsteigender Rauch auf ein Feuer verweist.

des Bildausschnitts symbolische Bedeutungen. Dennoch wird sie immer wieder als das Medium des Index gehandelt, da sich in ihr das abgebildete Objekt mit einem physischen Abdruck auf der lichtempfindlichen Emulsion des Filmmaterials einschreibt. Die Fotografie sei eine „message sans code“, formuliert daher auch Krauss mit Roland Barthes – als die materiell zurückbleibende Spur des fotografierten Objekts sei sie uncodiertes, indexikalisches Zeichen<sup>162</sup>. Dabei stehe der räumlichen Nähe, die im direkten Kontakt des Objekts mit dem Filmmaterial liege, umgekehrt eine zeitliche Distanz gegenüber, betont Krauss. Denn, so zitiert sie ein weiteres Mal Barthes, auf dem Foto sei die Spur dessen zu sehen, was selbst nicht länger anwesend ist, und entsprechend nehme es der Betrachter als ein „having-been-there“, als ein ehemals Dagewesenes wahr<sup>163</sup>.

Diese Überlegungen zur fotografischen Indexikalität überträgt Krauss auf die abstrakte Kunst ihrer Gegenwart. Auch sie, so lautet die zentrale These des Aufsatzes, verwerfe nach dem Vorbild der Fotografie das kulturell codierte Symbolische und erhebe stattdessen das vorsprachliche Zeichensystem des Index, also der physischen Präsenz im Abdruck, zu ihrem Modus der Bedeutungsproduktion<sup>164</sup>. Denn ebenso wie in die lichtempfindliche Emulsion der Fotografie schreibe sich die Wirklichkeit auch in die abstrakten Arbeiten der 1970er Jahre als materielle Spur ein. Dies veranschaulicht Krauss an der Ausstellung *Rooms*, mit der im Mai 1976 das P.S.1 in New York eröffnet wird: mehr als siebzig Künstler sind eingeladen, ortsspezifisch in das ehemalige Schulgebäude einzugreifen, unter ihnen auch Gordon Matta-Clark<sup>165</sup>. Sein Beitrag zur Ausstellung ist die Arbeit *DOORS, FLOORS, DOORS* (Abb. 13-14), die schon im Zusammenhang mit *BRONX FLOORS: THRESHOLE* erwähnt wurde. Matta-Clark überträgt hier die Maße einer Zimmertür um neunzig Grad gekippt auf den Fußboden, so dass deren Schwelle die Schmalseite eines Rechtecks bildet. Seinen Umriss schneidet er anschließend aus den Dielen heraus und wiederholt diesen Eingriff in drei übereinander liegenden Stockwerken, bis ein vertikaler Schacht alle drei Etagen miteinander verbindet. Folgt man der Interpretation von Rosalind Krauss, so steht diese Arbeit Matta-Clarks außerhalb der symbolischen Repräsentation und ist stattdessen ortsspezifisch und als ein indexikalisches Zeichen zu lesen, das nur für das Gebäude an sich steht. Als physische Spur drücke sich das Haus im Kunstwerk ab, schreibt Krauss, und trete als solche in das Bewusstsein des Betrachters:

---

<sup>162</sup> Krauss 1993b (1977), S. 211.

<sup>163</sup> Roland Barthes, zitiert und übersetzt von Krauss, in: Krauss 1993b (1977), S. 217.

<sup>164</sup> Mit der Betonung einer Vorsprachlichkeit des Index im Kontrast zum Symbolischen der künstlerischen Repräsentation zieht Krauss die begriffliche Triade des Realen, Symbolischen und Imaginären heran, die Jacques Lacan in seinem Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* entwickelt hat. Krauss 1993a (1976), S. 197-198.

<sup>165</sup> Ebenda, S. 208-209. Krauss 1993b (1977), S. 211. Zum P.S.1 vgl. auch Anm. 79.

„it is the building itself that is taken to be a message which can be presented but not coded. The ambition of the work(...) is to capture the presence of the building, to find strategies to force it to surface into the field of the work.“<sup>166</sup>

Der Ort der Ausstellung wird im Kunstwerk sichtbar, weil materiell beide zusammenfallen. Dieser räumlichen Unmittelbarkeit von Gebäude und Kunstwerk steht erneut dieselbe zeitliche Distanz gegenüber, die Krauss mit Rückgriff auf Roland Barthes bereits für die Fotografie geltend gemacht hat. Denn Matta-Clark hebt das Haus gerade dadurch ins Bewusstsein des Betrachters, dass er es an dieser Stelle entfernt. Damit besteht die Spur, die das Haus im Kunstwerk hinterlässt, gerade im Moment des Schnitts und in der Abwesenheit dessen, was weggeschnitten ist<sup>167</sup>. Wie die Fotografie beschreibt Krauss also auch Matta-Clarks Cutting als ein „having-been-there“<sup>168</sup>, als ein Dagewesenes, und wählt damit eine Formulierung, die fünfzehn Jahre später bei Dan Graham wiederkehrt.

Die Beobachtung, dass die Spur des Vergangenen gerade in der Leere der herausgeschnittenen Negativform besteht, führt für einen Moment noch einmal zum Film CITY SLIVERS zurück (Abb. 28-33). Denn die dort aneinander gefügten Bildsegmente provozieren nicht nur räumliche Verschiebungen, sondern auch der zeitliche Aspekt der Spur ist ihnen immanent. In der Mehrfachbelichtung sind die im Film sichtbaren Räume nacheinander aufgenommen worden und fügen so unterschiedliche Zeitpunkte in einem Bild zusammen. Mehrmals rollt Matta-Clark den Film wieder zurück und verdeckt bei jeder neuen Aufnahme einen anderen Teil der Linse<sup>169</sup>. Im Leinwandbild liegen so zwei, drei oder mehr belichtete Bildstreifen nebeneinander, zwischen ihnen bleiben unbelichtete Felder stehen. Diese schwarzen Felder löschen Räume aus, die zuvor dagewesen sind. Außerhalb der Kamera haben die Räume, die an die Kanten der Bildfelder anschließen, einmal existiert. Getilgt werden sie zuerst im Moment der Aufnahme, die das im Film Sichtbare aus seiner Umgebung herausschneidet. Doch auch mit jeder Projektion des Films löschen die schwarzen Flächen wieder und wieder Räume aus dem Bild. Wie ein Vorhang ziehen sich die dunklen Balken in der letzten Szene vor dem Abspann zunächst an die Ränder der Leinwand zurück, um den Blick auf ein Panorama der Stadt New York zu öffnen. Doch schon nach wenigen Sekunden dehnt sich das Schwarz wieder zur Bildmitte hin aus und bringt Stück für Stück den bis dahin sichtbaren Raum zum Verschwinden (Abb. 33).

---

<sup>166</sup> Krauss 1993b (1977), S. 217.

<sup>167</sup> Ebenda.

<sup>168</sup> Roland Barthes, zitiert und übersetzt von Krauss, in: Krauss 1993b (1977), S. 217.

<sup>169</sup> Crawford 2004, o. S.

Interpretiert man CITY SLIVERS also mit Krauss, tilgen die unbelichteten Felder Räume, die einmal dagewesen sind, und ihre Schwärze wird lesbar als die Leere, die dabei zurückbleibt. Selbst ein fotografisches Medium, trägt auch der Film physische Spuren der abgebildeten Objekte. Dort aber, wo Matta-Clark die Linse verhängt, unterbricht er die Berührung des Filmstreifens mit den Räumen vor der Kamera und große Teile des Filmmaterials bleiben unbelichtet. Auf der Leinwand zeigen sie daher buchstäblich eine Leere, so dass analog zum Loch in den Dielen des P.S.1 auch die schwarzen Balken zur Spur derjenigen Räume werden, die sie selbst ausgelöscht haben.

In fast gleicher Wortwahl heben Dan Graham und Rosalind Krauss hervor, dass die räumliche Unterbrechung der architektonischen (und filmischen) Oberfläche zugleich auch eine zeitliche Zäsur ist. Während aber die Leerstelle für Krauss die Aufmerksamkeit auf das lenkt, was zuvor anwesend und prinzipiell auch zu sehen war, ist Grahams Vorstellung eine etwas andere. Ihm zufolge legt der Schnitt „im archäologischen Sinn“ Schichten offen, die unter der geschlossenen Oberfläche verborgen lagen, das heißt, die erst durch den künstlerischen Eingriff aus ihrer Abwesenheit gehoben werden<sup>170</sup>. In dieser Metapher ist ausgesprochen, was bis hierher in der Rede vom Graben und Schürfen stets mitschwang: der Begriff der Archäologie, der eine lange Geschichte der Übertragungen auf Felder von Kunst und Wissenschaft vorweisen kann. Da Graham und Matta-Clark ein Interesse an Walter Benjamin gemeinsam ist, soll sein Gebrauch des Begriffs an dieser Stelle zuerst erläutert werden<sup>171</sup>.

Bezüge zur Archäologie finden sich bei Walter Benjamin nur vereinzelt, eine konsequente Übertragung ihrer Begriffe auf das eigene Denken sucht man vergeblich. Eine frühe Auseinandersetzung aber zeigt sich 1932 in einem Abschnitt seiner *Berliner Chronik*, der 1955 leicht verändert und unter dem Titel *Ausgraben und Erinnern* in der Textsammlung *Denkbilder* erstmals veröffentlicht wird<sup>172</sup>. Dem Titel entsprechend, zieht Benjamin hier einen Vergleich zwischen der archäologischen Grabung und dem Durchforschen des Gedächtnisses, wobei die angewandten Begriffe leichte Verschiebungen erfahren. Denn statt nach materiellen Objekten sucht „der Mann, der gräbt“, nach immateriellen Erinnerungen, und statt in weiter zeitlicher Ferne zu liegen, reichen diese Erinnerungen bis in die Gegenwart hinein<sup>173</sup>. Auch im *Passagen-Werk* (1927-1940) finden sich wiederholt archäologische Metaphern. Doch während der Fokus in *Ausgraben und Erinnern* noch psychologisierend auf „einer singulären

---

<sup>170</sup> Graham 1994b, S. 114.

<sup>171</sup> Ebenda, S. 123; Wall 2006 (1976), S. 58. Auch Stephen Walker bemüht den Begriff der Archäologie, allerdings vor allem mit Blick auf die in die Tiefe führenden Grabungen Matta-Clarks. Walker 2009, S. 75-86.

<sup>172</sup> Ebeling 2004, S. 166. Abgedruckt sind beide Texte im selben Sammelband, hier zitiert als Benjamin 2004.

<sup>173</sup> Zitat: Benjamin 2004, S. 44. Ebeling 2004, S. 167.

und unterirdischen Vergangenheit“ lag, verschiebt er sich nun hin zu einem Geschichtsbegriff eines städtisch „oberirdischen und kollektiven ‚Jüngstvergangenen‘, wie Benjamin sein 19. Jahrhundert nannte“<sup>174</sup>. Mit der Hinwendung zur kollektiven Erinnerung oder Geschichte trifft Benjamin ein erstes Mal auf Matta-Clark, der mit seiner Kunst nicht die eigene Subjektivität, sondern ebenfalls urbanes Leben per se verhandelt. Das „Gewesen[e]“, das Dan Graham durch die Cuttings ausgegraben sieht<sup>175</sup>, ist dabei auch bei Matta-Clark das erst jüngst vergangene, das in den gegenwärtigen Strukturen nachwirkt. Dem Paris des 19. Jahrhunderts steht das New York der 1940er bis 1960er Jahre gegenüber als jeweils die Zeit, die an den Beginn des eigenen Erlebens heranreicht<sup>176</sup>.

Benjamins *Passagen-Werk* überträgt weniger die Begriffe der Archäologie auf die Philosophie, als dass es ihre Methodik auf das eigene Forschungsfeld anwendet. Es selbst *ist* eine archäologische Grabung, die aus einer Schicht des Erdreichs, die das 19. Jahrhunderts ist, die Passage ausgräbt<sup>177</sup>. Sie ist das gefundene Monument, das Aufschluss über ihre Zeit gibt, und lässt sich denken als eine Art Fossil, in der sich die Moderne abgedrückt hat<sup>178</sup>. Doch trotz der „stratigrafischen Geschichtsauffassung“, mit der Benjamin das 19. Jahrhundert als eine zu durchschürfende Schicht im Erdreich vorstellt, gräbt er nicht in die Tiefe, sondern oberirdisch, quer durch das Stadtbild von Paris<sup>179</sup>. Diese Diskrepanz zwischen archäologischem Vokabular und einer horizontalen Richtung des eigenen Grabens, ruft CONICAL INTERSECT und Matta-Clarks Rede von der autobiografischen Stratifikation eines Gebäudes in Erinnerung. Und indem Benjamins sprachliches Schürfen die Passagen der Stadt hervorbringt als „die Galerien, die in ihr vergangenes Dasein führen“, lässt es sich im Vergleich mit Matta-Clarks Pariser Grabung denken, die ebenfalls einen Korridor aushebt und durch ihn zu Erzählungen über das jüngst vergangene Viertel Les Halles gelangt<sup>180</sup>. Doch neben dem oberirdischen Graben durch die Schichten des urbanen Gefüges, das ihn mit Benjamin verbindet, tritt Matta-Clark auch den Weg in die Tiefe an.

---

<sup>174</sup> Ebeling 2004, S. 169-170.

<sup>175</sup> Graham 1994b, S. 115.

<sup>176</sup> Benjamin schreibt die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Matta-Clark erlebt als Kind der 1950er Jahre, wie unter dem Einfluss Le Corbusiers Stadtplaner Robert Moses New York radikal erneuert. Vgl. Attlee 2007.

<sup>177</sup> Ebeling 2004, S. 170-171.

<sup>178</sup> Knut Ebeling liest Benjamins Wortwahl als beeindruckt von den Grabungen in Pompeji, die er 1924 besuchte und deren Funde vor allem die Form von negativen Abgüssen hatten. Auch Benjamin, so Ebelings Folgerung, suche weniger nach positiven Funden denn nach Abdrücken der Moderne im Pariser Stadtbild. Ebeling 2004, S. 173-4. Mit einem Umweg über Matta-Clark ließe sich dieser Entwurf einer sich in der Stadt abdrückenden Geschichte auch zu Rosalind Krauss und dem Index zurückdenken.

<sup>179</sup> Ebeling 2004, S. 171.

<sup>180</sup> Benjamin 1982, Bd. V/2, S. 1046.

## 2.2 *Graben in die Tiefe*

Schon kurz nachdem er seine Collegezeit in Cornell beendet hat und zurück nach New York gezogen ist, unternimmt Matta-Clark eine erste Grabung tief in den Kellerboden des Ausstellungsraums 112 Greene Street. Zu dessen dreimonatiger Eröffnungsausstellung von Oktober bis Dezember 1970 trägt Matta-Clark mit mehreren ortsspezifischen Projekten bei, die er in manchmal täglichen Abständen wechselt<sup>181</sup>. Unter ihnen sind auch die beiden zusammenhängenden Arbeiten CHERRY TREE und TIME WELL, mit denen er durch den Boden des Galerieraums stößt<sup>182</sup>.

„I dug a deep hole in the basement of 112 Greene Street. What I wanted to do I didn't accomplish at all, which was digging deep enough so that a person could see the actual foundations, the ‚removed‘ spaces under the foundation, and liberate the building's enormous compressive, confining forces simply by making a hole. To be able to pass freely under an area once so dominated by gravitational constraint – that would have been something!“<sup>183</sup>

Wie mit seinen späteren Cuttings erforscht Matta-Clark auch hier bereits die Struktur des Gebäudes. Seine Bohrung soll den Betrachter in die Tiefe des Erdreichs an einen Ort unterhalb der Fundamente führen. Von dort aus soll ihm der Blick nach oben die Ordnung des Gebäudes aufzeigen, sie aber muss erst außer Kraft gesetzt sein, um einen solchen Blickpunkt zu ermöglichen. Wie schon am Beispiel von DOORS, FLOORS, DOORS beschrieben, spricht Matta-Clark auch hier davon, einen heterotopen Raum zu schaffen, durch den im Sinne Foucaults „die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“<sup>184</sup>. Denn wäre ihm sein in der Rückschau formuliertes Ziel geglückt, so hätte er damit die Schwerkraft und das System von Tragen und Lasten gerade in ihrer Aufhebung reflektiert.

Während dieses Vorhaben besonders die architektonische Struktur des vorgefundenen Raums fokussiert, bezieht die tatsächlich durchgeführte Grabung ein starkes zeitliches Moment mit ein. Denn in das zwei Meter tiefe Loch, das mit etwa anderthalb mal zweieinhalb Metern die Maße eines menschlichen Grabs aufgreift, pflanzt Matta-Clark nun einen Kirschbaumsteckling, so dass nur noch die Krone aus dem Loch herausragt, und sät auf dem Hügel der ausgehobenen Erde Rasen aus (Abb. 47)<sup>185</sup>. Die Temporalität der Arbeit liegt zunächst im

---

<sup>181</sup> Beck 2002, S. 251-252; Brentano / Savitt 1981, S. 5-6. Zu 112 Greene Street vgl. Anm. 77.

<sup>182</sup> Beck 2002, S. 252. Pamela Lee zufolge fanden beide Arbeiten erst im darauf folgenden Jahr statt, sie gibt hierfür aber keine Quelle an. Lee 2000, S. 62.

<sup>183</sup> Wall 2006 (1976), S. 68.

<sup>184</sup> Foucault 1990, S. 39. Vgl. Kapitel II, 1.1.

<sup>185</sup> Lee 2000, S. 62. Crow 2003, S. 31.

Prozess des Grabens an sich. Er bringt Matta-Clark den Fundamenten des Hauses langsam näher und gibt ihm und seinem Publikum Gelegenheit, über Erfolg oder Misserfolg des Vorhabens zu spekulieren. Diese Haltung des Abwartens verlängert Matta-Clark und überführt das Scheitern seines ersten Plans in einen selbstgewählten Kontrollverlust, wenn er mit dem Kirschbaum organisches Material in das Loch implantiert und dessen Wachsen zum Inhalt des Kunstwerks erklärt. Mit der Faszination für organisch chemische Prozesse steht CHERRY TREE in direkter Nähe zu den Experimenten, die Matta-Clark zur gleichen Zeit mit Agar unternimmt, einer gallertartigen Substanz, die sich als Nährboden für Mikroorganismen eignet. Auch hier tauscht er die aktive Autorschaft des Künstlers gegen die Rolle des passiven Beobachters natürlicher Wachstumsprozesse ein. Konsequenterweise legt er, als der Kirschbaum nur sehr langsame Reaktionen zeigt, um seine Wurzeln herum eine Pilzkultur an, womöglich in der Hoffnung, schneller sichtbare Ergebnisse zu erzielen<sup>186</sup>.

Doch obwohl auf den jungen Baum eine Infrarotlampe gerichtet ist, kann er in dem dunklen Keller kaum wurzeln und geht nach einigen Monaten ein, woraufhin Matta-Clark im Anschlussprojekt TIME WELL die Parallelität zu einem menschlichen Grab vertieft, indem er das ausgehobene Loch wieder füllt und den gestorbenen Baum so rituell bestattet<sup>187</sup>. Er versenkt in dem Schacht ein zwei Meter langes Kaminrohr, das die Überreste des Baums aufnimmt, verschließt es oben mit einer Brunnenabdeckung aus Zink und füllt das restliche Loch mit Beton auf<sup>188</sup>. Auf dem wieder unversehrten Kellerboden zeigt jetzt nur noch ein schmaler Rahmen aus hineingegossenem Blei die ursprünglichen Maße des Lochs an<sup>189</sup>, sonst führt allein ein Blick unter die Brunnenabdeckung zu einer Erinnerung an den blühenden CHERRY TREE. Leben und Tod, Wachsen und Vergehen treten in diesen beiden Arbeiten in eine spannungsreiche Beziehung. Um Lebendiges zu züchten, hebt Matta-Clark ein Grab aus und nimmt damit bereits das Sterben vorweg, mit dem sich die Grube wieder schließt. Das Graben in die Tiefe lockert nicht nur im materiellen Sinne die Erde des durchquerten Raums, sondern zeichnet einen Kreislauf von Leben und Sterben, in dem sich die räumlichen Zuschreibungen von Leben-oberirdisch und Tod-unterirdisch heterotop gegeneinander verschieben.

Eine auffällige Parallele findet das Doppelprojekt aus der 112 Greene Street in einer sechs Jahre späteren Arbeit. Am 14. Juni 1976, während Gordon um einzukaufen kurz das Haus verlässt, stürzt sein Zwillingsbruder Batan (Sebastian) aus dem Fenster. Ob dies ein Unfall

---

<sup>186</sup> Lee 2000, S. 62. Zu Agar, Entropie und Alchemie siehe ebenda, S. 39-46, und Walker 2009, S. 51-52.

<sup>187</sup> Brentano / Savitt 1981, S. 6; Crow 2003, S. 33.

<sup>188</sup> Lee 2000, S. 62.

<sup>189</sup> Crow 2003, S. 33.

oder Suizid ist, bleibt ungelöst. Ein knappes Jahr später, im April 1977, reist Matta-Clark nach Paris, wo er seinem Bruder eine Ausstellung in der Galerie Yvon Lambert widmet. Wieder gräbt Matta-Clark mit *DESCENDING STEPS FOR BATAN* einen senkrechten Schacht in den Kellerboden der Galerie (Abb. 48). Diesmal jedoch klafft über der Grabungsstelle ein zweites Loch, durch das ihn die Besucher der ebenerdigen Galerie beobachten können. Oben, im eigentlichen Ausstellungsraum, hat Matta-Clark Fotoserien aufgehängt, die nur kurz zuvor im Zusammenhang mit seinem Film *SOUS-SOL DE PARIS* entstanden sind – nach *SUBSTRAIT* die zweite Reise in die Tunnel und Kanäle einer Großstadt<sup>190</sup>. Zwei zeitlich fast parallele Abstiege begegnen sich also auf der Schwelle des eingeschnittenen Galeriebodens: ein virtueller im sauberen und geordneten Erdgeschoss und ein physischer im darunter liegenden Keller. Je weiter sich Matta-Clark in den Untergrund hinein gräbt, desto breiter und dreckiger wird das Loch und tritt damit in immer schärferen Kontrast zum White Cube der Galerie.<sup>191</sup>

Während die Grabungen zu *CHERRY TREE* zunächst die Fundamente des Hauses als ihren Endpunkt festlegten, gräbt Matta-Clark in der Galerie Lambert ins Nichts. Hier wird sein Weg in die Tiefe nicht von einem räumlichen Hindernis, sondern nur zeitlich, durch die Dauer der Ausstellung begrenzt. Als sie endet, wird das Loch zugeschüttet und verschwindet ohne Spur in dem wieder geschlossenen Boden der Galerie; *TIME WELL* hingegen hatte die ursprüngliche Ausdehnung des Schachts mit einer schmalen Bleilinie markiert<sup>192</sup>. Dass *DESCENDING STEPS FOR BATAN* weder auf einen Zielpunkt hin gerichtet ist noch in Erinnerung bleiben soll, rückt im Vergleich zu den beiden früheren Arbeiten noch einmal deutlicher die Prozessualität in den Vordergrund. Anstatt den Wachstumsprozess des Baums oder der Pilze abwartend zu beobachten, begibt sich Matta-Clark nun selbst in den Prozess hinein und vollzieht den Weg seines Zwillings am eigenen Körper nach. Die formale Parallelität zum Doppelprojekt in der 112 Greene Street, das mit seinen Maßen und der Einbettung des toten Baums Assoziationen an eine Grablege wachruft, verstärkt auch in der Pariser Ausstellung den Bezug zum Tod des Bruders, wie er bereits im Titel impliziert ist. Aufrecht in der Form eines um neunzig Grad gekippten Grabs stehend, arbeitet sich Matta-Clark senkrecht in die Tiefe und verzahnt damit die Vertikalität mit der horizontalen Lage des Verstorbenen, so dass auch hier konventionelle, räumliche Einschreibungen durcheinander geraten.

---

<sup>190</sup> Walker 2009, S. 108.

<sup>191</sup> Crow 2003, S. 102, 106; Lee 2000, S. 207.

<sup>192</sup> Crow 2003, S. 106.



Die Materialität der urbanen Landschaft körperlich zu durchdringen, ist wiederkehrender Topos im Arbeiten Matta-Clarks. So fühlt man sich einerseits an eine Performance am New Yorker Pier 18 im Jahr 1971 erinnert, in der sich Matta-Clark mit den Füßen an ein Seil binden und kopfüber in einen Haufen Schutt versenken lässt<sup>193</sup>. Gleiches wurde auch für CONICAL INTERSECT beschrieben, dessen Film der Darstellung von Bauschutt und Geröll einen großen Stellenwert einräumt. Der Korridor, der dort als Verbindung zwischen zwei benachbarten Häusern gegraben wird, findet schon vor DESCENDING STEPS FOR BATAN sein unterirdisches Pendant im Denken Matta-Clarks. So sagt er bereits 1976 in einem Interview,

„the next area that interests me is an expedition into the underground: a search for the forgotten spaces left buried under the city either as historical reserve or as surviving reminders of lost projects and fantasies, such as the famed Phantom Railroad. This activity would include mapping and breaking or digging into these lost foundations: working back into society from beneath. Although the original idea involved possible subversive arts, I am now more interested in the act of search and discovery. This activity should bring art out of the gallery and into the sewers.”<sup>194</sup>

Diese Ankündigung agiert Matta-Clark fast im selben Moment auch schon aus, wenn er im Mai 1976 mit seinem Film SUBSTRAIT. UNDERGROUND DAILIES den Abstieg in die Tunnel und Kanäle New Yorks beginnt<sup>195</sup>. Sucht Matta-Clark im oberirdischen Gefüge der Stadt gemeinsam mit Walter Benjamin nach den Abdrücken ihrer jüngst vergangenen Geschichte, so findet sich in der Kanalisation das, was verworfen und verdrängt, vergessen und scheinbar überwunden ist. Die Kloake erzählt eine ungeschönte Version der Geschichte, schreibt Victor Hugo, denn hier versenkt die Stadt, woran sie nicht mehr erinnert sein will<sup>196</sup>. Doch mit dem Abstieg in die Kanalisation das wiederzufinden, was verloren gehen sollte, bedeutet in Übertragung des Freudschen Begriffs, dem Unheimlichen zu begegnen. Denn unheimlich ist nach Sigmund Freud, was dem Kind einmal vertraut gewesen ist, vom Erwachsenen dann aber verdrängt oder überwunden wurde, um erst viel später durch ein konkretes Erlebnis aus dem Unbewussten zurückzukehren<sup>197</sup>. Als Kameramann von SUBSTRAIT begibt sich Matta-Clark selbst in die Tiefe und begegnet dem Unheimlichen, aber auch seine oberirdischen Zuschauer konfrontiert er mit dem, was durch den Gully gedrängt und überwunden geglaubt war. Die gezeigten Räume sind feucht und dunkel und rufen Assoziationen wach von Müll und Abwasser, von Ungeziefer und Ratten, die unbemerkt unter den Füßen der Menschen umherlaufen. Statt die Kunst also wie angekündigt aus der Galerie in die Kanalisation zu

---

<sup>193</sup> Wall 2006 (1976), S. 57; für eine Reihe von Abbildungen siehe Sussman 2007a, S. 42.

<sup>194</sup> Wall 2006 (1976), S. 66.

<sup>195</sup> Crow 2003, S. 102. Auch das Interview wird zuerst im Mai 1976 veröffentlicht.

<sup>196</sup> Lee 2000, S. 204.

<sup>197</sup> Freud 1986, S. 231.

überführen, trägt SUBSTRAIT umgekehrt ihre Unheimlichkeit in den sauberen White Cube hinein<sup>198</sup>. Der Wechsel des Farbmaterials stellt dem hellen und farbigen Oberirdischen einen grau düsteren Untergrund entgegen. Darüber hinaus zeigen die Episoden zwei und sechs minutenlange Detailaufnahmen von Maschinenteilen, Rädern und Hebeln, die suggerieren, die unbelebten Automaten hätten ein Eigenleben. Diese Vorstellung aber gehört zu den möglichen Formen des Unheimlichen, die Freud in seiner Beschreibung von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* bespricht<sup>199</sup>.

Am nachdrücklichsten zeigt das Unheimliche jedoch die vierte Szene. Ein Kanoniker führt Matta-Clark und seine Begleiter hinab in die Katakomben der Kathedrale St. John the Divine und während er sie durch die dunklen Gänge leitet, berichtet er ihnen von einem Phantasma, das den Ort der Kathedrale bewohne. Ein Phantasma, so erklärt er, bedeute, dass sich intensive Emotionen am Ort ihres Erlebens abdrückten und dort auch für spätere Besucher wahrnehmbar seien. Hier, in der Kathedrale, sei bei Bauarbeiten ein Mann umgekommen und noch Jahre später sei sein Geist spürbar gewesen. Als unheimlich werden Freud zufolge häufig unscharfe Grenzbereiche zwischen Fantasie und Realität wahrgenommen – der herbei gewünschte Schlaganfall, der prompt eintrifft; der böse Blick; Zufälle, die der Kraft des eigenen Wunsches oder Geistern zugesprochen werden<sup>200</sup>. Diese Vorstellungen bestimmen die vierte Szene von SUBSTRAIT, und so wie Matta-Clark Bild und Ton zueinander in Beziehung setzt, verstärkt er die unheimliche Wirkung beider. Die Kamera folgt der Gruppe eine schwindelerregende Wendeltreppe hinunter, erfasst aber immer nur flüchtig eine Hand oder einen flackernden Schatten. Die Rede vom Phantasma verbindet sich mit dem geisterhaft überbelichteten Profil des Erzählers, das in einer Doppelbelichtung verschwimmt, sich auf den Kopf dreht und sich mit immer neuen Spiralen und Wendeltreppen abwechselt. In starker Überbelichtung wirken Skulpturen wie sphärische Wesen und illustrieren die gleichzeitige Erzählung von Geistererscheinungen.

Wenn auch nicht mit dem Bild der Kanalisation, so verbindet doch auch Freud das Unbewusste mit der Vorstellung von etwas, das in tiefen Erdschichten verborgen liegt, und so führt der Untergrund als Ort des Unheimlichen zum Abschluss ein weiteres Mal zurück zum Begriff der Archäologie, diesmal in ihrer Übertragung auf die Psychoanalyse durch Sigmund Freud. Seine Auseinandersetzung mit Archäologie und Altertum ist von weniger Distanz

---

<sup>198</sup> Jede Episode wurde in der Galerie von Holly Solomon gezeigt, während Matta-Clark schon die nächste filmte. Walker 2009, S. 108.

<sup>199</sup> Freud 1986, S. 245-246.

<sup>200</sup> Ebenda, S. 252-253.

geprägt als die Walter Benjamins und so sammelt er selbst Fundstücke, die seine Patienten während der Therapie umgeben und die bei der Ausgrabung ihres Unbewussten eine durchaus suggestive Wirkung entfalten können<sup>201</sup>. Auch seine eigene Rolle als „Forscher“ und den Erfolg seiner Grabungen vergleicht und misst Freud an zeitgenössischen Archäologen wie seinem Studienfreund Emanuel Löwy oder Heinrich Schliemann<sup>202</sup>. Sein Rückgriff auf die Begriffe und Methodologie der anerkannten Disziplin beansprucht auch für den eigenen Therapieansatz die Wissenschaftlichkeit, die anfangs von Skeptikern wie dem Wiener Sexualforscher Richard von Krafft-Ebing in Zweifel gezogen wird; gleichzeitig unterstützt das übertragende Vokabular die Ausgestaltung eigener Methoden und Rollen<sup>203</sup>. Bereits im Jahr 1896 vergleicht Freud in einer Vorlesung das Ergründen des Unbewussten mit der archäologischen Grabung<sup>204</sup>. Er entwirft das Bild eines Archäologen, der sich weder auf Ruinen noch auf die Berichte der Eingeborenen verlässt, sondern stattdessen mit ihrer Hilfe den Erdboden aufgräbt. Dieses Modell überträgt Freud auf den Therapeuten. Auch er soll den Erzählungen seiner Patienten misstrauen und stattdessen lieber in ihrem Unbewussten schürfen. Die Metapher schreibt den Patienten nicht nur die Rolle der „in der Nähe hausenden, etwa halbbarbarischen Einwohner“ zu, die helfen, die verschütteten Funde auszugraben, sondern identifiziert sie gleichzeitig auch mit dem Boden, der aufgebrochen und durchforstet wird<sup>205</sup>.

Auf Matta-Clarks Grabungen lässt sich die archäologische Metaphorik der Psychoanalyse anwenden, indem man einerseits den Schnitt, der eine Verräumlichung der Zeichnung ist, andererseits aber auch das filmische Durchmessen von Raum als Analyse- und Erkenntnisinstrumente begreift<sup>206</sup>. Die bis hierhin diskutierten Arbeiten werfen dann die Frage auf, um welche Funde es Matta-Clark jeweils geht und wen oder was er eigentlich analysiert. Will man DESCENDING STEPS FOR BATAN psychologisierend lesen, kann man dem Vorschlag Thomas Crows folgen, nach dem das Graben hier vor allem Matta-Clarks eigenes Trauern abbildet<sup>207</sup>. So verstanden, wäre der wachsende Schacht vor allem eine Art Selbsttherapie, für die der Künstler die Rollen von Forscher, Helfer und Grabungsfeld in sich vereint. Stattdessen soll hier eine Lesart vorgeschlagen werden, die über den offenkundigen Bezug zur persönlichen Katastrophe hinausgeht, indem sie Themen wie Prozessualität und Ambiguität von Raum geltend macht, die die Ausstellung an das übrige Werk Matta-Clarks anbinden.

---

<sup>201</sup> Ebeling 2004, S. 159; Armstrong 2004, S. 143.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 146-153, Zitat: S. 152.

<sup>203</sup> Ebenda, S. 138, 143.

<sup>204</sup> Vgl. Freud 2004. Hier auch weitere Texte Freuds, die die Metapher der Archäologie fortführen.

<sup>205</sup> Armstrong 2004, S. 140. Zitat: Freud 2004, S. 36.

<sup>206</sup> Zu Zeichnung und Schnitt vgl. Breitwieser 1997; zu Disegno und Materie vgl. Walker 2009, S. 38, 40-41.

<sup>207</sup> Crow 2003, S. 106.

Denn in diesem größeren Zusammenhang lässt sich annehmen, dass auch hier nicht in erster Linie die Subjektivität des Künstlers im Mittelpunkt steht, sondern dass vielmehr der raumverändernde Prozess des Grabens Gegenstand der künstlerischen Analyse ist. Selbst bei Matta-Clarks zum Abriss freigegebenen Cuttings wird stets ein abgeschlossenes Ergebnis präsentiert. Der letztendliche *Fund* im Sinne einer aufgedeckten architektonischen Struktur oder inszenierten Lichtsituation ist das, was in den Fotografien und auch in den Filmen an prominenter Stelle festgehalten wird. DESCENDING STEPS FOR BATAN hingegen sucht nicht nach einem solchen Fund. Hier gibt es keinen Zielpunkt, keine Spuren, kein Ergebnis, sondern nur den Prozess, solange er andauert.

Während die Prozessualität von Wachsen und Vergehen auch Analysegegenstand von CHERRY TREE und TIME WELL ist, lenkt die Grabung, die ihnen vorausgeht, wie viele Cuttings den Fokus doch auch auf die architektonische Struktur des einzelnen Gebäudes. In Erweiterung dessen dehnt der Film SUBSTRAIT die Erforschung des Untergrunds auf die Zusammenhänge des gesamten urbanen Gefüges aus. Dass die vertikal festgefügte Ordnung der modernen Stadt ihr Unbewusstes gerade in den chaotischen und mutablen Räumen ihrer Tunnel und Kanäle findet, formuliert beispielhaft einer der Männer, die Matta-Clark in SUBSTRAIT durch den New Yorker Untergrund führen:

„It’s an absolute maze of tunnels (...) Underneath that verticalism lies a horizontal body of tunnels, much the same as a man lying on his back with his veins and arteries. And actually the vital(?) fluids of this city pump through the arteries which are underground.” (45’33, 46’09)

Der Patient Stadt, dessen Strukturen und Befindlichkeiten Matta-Clark in vielen Arbeiten untersucht, hat ein unterirdisches Alter Ego. Ein horizontal liegender Körper, der die Lebensfunktionen aufrechterhält, ohne dass es über der Erde sichtbar wäre. In dieser anthropomorphen Lesart ist die Kanalisation das Unbewusste der Stadt, dem Matta-Clark auf die Spur geht. Doch während hier das Medium Film als Instrument der Analyse fungiert, ist es an anderer Stelle auch ihr Gegenstand. Matta-Clark untersucht die Prinzipien veränderlicher Räume, wie sie einerseits durch Architektur, andererseits aber auch durch den Film hervorgebracht werden können.

### 2.3 Die Schichtung des filmischen Raums

Mit dem Element der Bewegung kontrastiert der Film noch stärker als Fotografie oder Malerei die Zweidimensionalität eines materiellen Bildträgers mit seiner Möglichkeit, die Illusion eines Tiefenraums zu erzeugen. Vor allem durch Entscheidungen der Kameraführung, wie Größenverschiebungen oder Perspektivwechsel, wird auf der Fläche des unbewegten Bildes festgehalten, wie sich Objekte und Personen durch einen dreidimensionalen Bildraum bewegen und so zahlreiche Tiefenschichten von Vorder-, Mittel- und Hintergrund miteinander verbinden<sup>208</sup>. Auch Matta-Clark zeigt nicht nur ein Interesse an den materiell architektonischen Sedimentierungen, die durch seine Cuttings zutage gefördert werden, sondern thematisiert ebenso die Spannung zwischen der Flächigkeit des Filmmaterials und den visuell in die Tiefe gestaffelten Räumen, die sich mit ihm gestalten lassen. Eine spielerische Auseinandersetzung zeigt etwa die skulpturale Arbeit *FILM CORSAGE*, die Film- und Fotostreifen zu einer Art Schleife verknotet (Abb. 49). Und auch mit dem Filmmaterial zu *SUBSTRAIT. UNDERGROUND DAILIES* verfährt Matta-Clark ähnlich frei. Dessen sechs Episoden hat er zwar in einem „in-camera-editing“-Verfahren gedreht und einzeln vorgeführt<sup>209</sup>, nachträglich verbindet er sie jedoch zu einem zusammenhängenden Band. Hierfür verklebt er Abschnitte unterschiedlich breiter Filmtypen miteinander, verdreht teils Vorder- und Rückseiten, so dass das Ergebnis eher eine Collage als ein kontinuierlicher Streifen ist; um den Film überhaupt projizieren zu können, musste Matta-Clarks Witwe Jane Crawford ihn erst auf ein einheitliches Material kopieren<sup>210</sup>. Auf diesen fast skulpturalen Umgang mit dem Material Film lässt sich übertragen, was Matta-Clark in einem Interview über seine Fotocollagen sagt:

„I like very much the idea of breaking – the same way I cut up buildings. I like the idea that the sacred photo framing process is equally ‚violatable‘. And I think that’s partly a carry over from the way I deal with structures to the way I deal with photography.“<sup>211</sup>

Auch auf der Leinwand macht Matta-Clark die Materialität des Films häufig sichtbar, wie etwa in *CITY SLIVERS* deutlich wird. Bereits im Produktionsvorgang ist hier eine Raumschichtung impliziert, denn die Mehrfachbelichtung legt mehrere reale Räume übereinander und verwebt sie zu einem. Obwohl also die senkrechten Linien, die das Bild in Segmente unterteilen, nicht durch einen Schnitt, sondern durch wiederholte Belichtung

---

<sup>208</sup> Vgl. Khouloki 2007.

<sup>209</sup> Wooster 2003 (1976), S. 186.

<sup>210</sup> Crawford 2004, o. S.

<sup>211</sup> Matta-Clark in: Kirshner 2006 (1978), S. 332. Siehe auch Walker 2009, S. 107.

zustande kommen, scheint es doch, als hätte Matta-Clark das Filmband senkrecht zerteilt<sup>212</sup>. Dieser visuelle Trick ruft den unsichtbaren Schnitt der Montage, der hinter der Bewegung der Filmbilder zurücktritt, wieder ins Bewusstsein des Betrachters. Einen vergleichbaren Effekt erzielt auch die Anfangsszene von BINGO / NINTHS. Ein Schwenk führt aus dem Himmel hinunter auf das zu zerschneidende Haus, als eine Hand vor dessen Bild erscheint und mit einem Bleistift ein neunteiliges Raster auf die Fassade zeichnet (Abb. 50). Die Kamerabewegung hatte dem Zuschauer suggeriert, er blicke auf ein bewegtes Bild, doch in dem Moment, in dem die Hand in den als diegetisch angenommenen Raum eindringt, enttarnt sie ihn als Trompe l'œil und wirft das Bild der Hausfassade zurück auf die Realitätsebene des Materials.

Innerhalb des Filmverlaufs hingegen kontrastiert SAUNA VIEW (1973) die materielle Flächigkeit mit der Staffelung des Tiefenraums. Wie AUTOMATION HOUSE behält auch dieser Film zunächst eine feststehende Kameraposition bei, bevor nach etwa acht Minuten erste Zooms und leichte Schwenks einsetzen. Bis dahin aber baut sich das Bild als fast malerische Flächenkomposition auf, wenn die Kamera drei einander rahmende Felder erfasst, die sich nicht tiefenperspektivisch, sondern nur in Helligkeit und Ornament voneinander abheben (Abb. 51). Fast in der Bildmitte liegt das Rechteck, das den Blick in die Sauna markiert, die Körper darin sind jedoch so stark fragmentiert, dass sie weniger den voyeuristischen Effekt eines Fensters hervorrufen als die Erinnerung an kubistische Aktdarstellungen oder an die anatomischen Studien Théodore Géricaults<sup>213</sup>. Diese innerste, figurativ gemusterte Fläche ist umgeben von einer zweiten, die eine vertikale Holzmaserung zeigt. Das unregelmäßige Fünfeck, zu dem sich beide verschränken, wird noch einmal von einem tief verschatteten Bereich gerahmt, dessen Außenkanten mit den Grenzen des Kaders zusammenfallen. Die Zweidimensionalität des Bildausschnitts bricht erst auf, als die Figuren in der Sauna in Bewegung geraten und die ihnen zugeordnete Fläche verlassen. Einzelne treten durch bis dahin unbemerkte Türen hinaus und lassen allein durch ihre physische Präsenz Räume entstehen, die dem Saunafenster vorgelagert sind. Vor der Holzmaserung der Saunawand befindet sich eine Dusche, die zur Kamera hin von der verschatteten Fläche abgeschlossen wird. Diesseits von ihr, im Vordergrund, liegt eine Umkleide. Die Saunagänger treten aus der Hitze unter die Dusche und von dort in die Umkleide, in der auch die Kamera positioniert ist. Dass die aneinander grenzenden Teilflächen des Bildes von innen nach außen durchschritten

---

<sup>212</sup> Vgl. Glöde 2005, S. 95-96. Glöde geht allerdings tatsächlich von einem senkrecht durch das Filmband geführten Schnitt aus.

<sup>213</sup> Zu Film als Fenster bzw. Rahmen vgl. Elsaesser / Hagener 2007, S. 23-48.

werden, liest der Zuschauer als eine Bewegung von hinten nach vorne, so dass sich vor seinem Auge das Nebeneinander der motivischen Felder zu einem in die Tiefe gestaffelten Raum entfaltet.

Auch der Film *SPLITTING* spielt auf vergleichbare Weise mit Fläche und Tiefe. Die Eingangssequenz zoomt aus dem Detail heraus in die Totale und stellt so das Haus als kompaktes Objekt mit fester Oberfläche vor, bevor ein Zwischentitel Angaben zu seinem Ort ergänzt. Doch schon mit der nächsten Einstellung rückt die Kamera wieder dicht an das Haus heran und inszeniert seine Haut als geschlossen und undurchdringlich. Denn weder Anfang noch Ende der Wand sind im Bild, stattdessen fährt das Kameraauge dicht am Muster ihrer horizontal verlaufenden Holzlamellen entlang und betont so die Zweidimensionalität der Oberfläche. Erst als die Kamera auf eine an der Wand lehrende Leiter trifft, bringt sie mit einem Zoom Abstand zwischen sich und das gefilmte Objekt, so dass das Haus in seinem Volumen wieder erkennbar wird. Wie *SAUNA VIEW* geht also auch *SPLITTING* von einer Fläche aus, die parallel zur Leinwand aufgenommen wird. Aufgebrochen wird die Zweidimensionalität jeweils durch eine dazu orthogonal verlaufende Bewegung, die einmal von den Saunagängern, einmal vom Schnitt der Säge ausgeht. Denn erst als sie die Außenhaut des Hauses verletzt, öffnet sich auch filmisch eine Tiefenstruktur gestaffelter Ebenen im Inneren des Hauses.

Doch nur allmählich führt der Film *SPLITTING* seine Zuschauer in die Tiefe des Raums hinein. Die neunzehnte Einstellung, die als erste das Ergebnis des vollendeten Schnitts zeigt, wählt einen Blickpunkt an der Außenwand des Hauses, dicht vor dem vollendeten Spalt. Die Schnittkanten aller durchtrennten Wände liegen in dieser Perspektive genau hintereinander, so dass es scheint, als sei der Schnitt durch ein kompaktes Volumen geführt worden. Die Strukturierung des Raums in die Tiefe hinein bleibt verborgen. Eine Position im Inneren nimmt die Kamera erstmals mit den Einstellungen 21 bis 25 ein, wo sie – noch undeutlich durch den Helldunkel-Kontrast – die Binnenstruktur des Cuttings ahnen lässt. Doch erst in Einstellung 49, wenn sich ein Teil des Fundaments absenkt und so das Volumen auseinander bricht, gelangt der Zuschauerblick ungehindert in die Schichtungen des Inneren. Die Kernidee des Cuttings, die unversehrte Wand zu durchbrechen, um zur Struktur und Sedimentierung des Gebäudes vorzudringen, bildet sich auch in der filmischen Gestaltung ab, die keineswegs unbeteiligt dokumentiert, sondern im Gegenteil Fläche und Tiefe auf einen deutlichen Kontrast hin inszeniert.

In Film und Architektur also meint die Widerständigkeit gegen die begrenzende Wand, sich in die Tiefenschichten des Raums hinein zu bewegen. CONICAL INTERSECT ebenso wie Matta-Clarks Grabungen in den Untergrund haben gezeigt, dass sich bei ihm die Vorstellung eines gestaffelten Raums in zwei verschiedenen Bedeutungen findet. Zum einen begreift er die architektonische Tiefenstruktur als spannungsreiche Abfolge aus fester Substanz und Hohlräumen, die nur in Bewegung erfasst werden kann. Zum anderen decken Schnitt und Film die vergessenen Ablagerungen menschlichen Lebens auf, die sich in den Tapeten und Bodenbelägen eines Hauses ebenso finden lassen wie in der Tiefe der Kanalisation. Die Zeitlichkeit, die Matta-Clarks Arbeiten zutage fördern, liegt daher in der Entstehung ebenso wie in der Durchquerung eines in der Zeit gewachsenen und wieder vergehenden Raums. Die so vorgeführte Historizität von Raum bestreitet dessen definitorische Stabilität zugunsten der Idee eines *mutable space*<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> Als konzeptuelle Strategie ließe sich die Historisierung von Raum auch und besonders im Zusammenhang mit Matta-Clarks Cutting DAY'S END denken, das einen im Tagesverlauf veränderten Raum entwirft. Da die Zeitlichkeit räumlicher Strukturen hier jedoch anhand der Figur des Grabens und eines in die Tiefe gestaffelten Raums argumentiert worden ist, muss auf diesen, sicher lohnenden Exkurs leider verzichtet werden.



## 3 Performative Räume

### 3.1 Innen und Außen

Wenn sich Gordon Matta-Clark gegen die Autorität der Wand auflehnt und sie aufbricht, um sich in die dahinter liegende Tiefenstruktur zu begeben, so impliziert dies noch einen dritten Aspekt des *mutable space*. Die Dichotomie von Innen und Außen, die den architektonischen Raum bestimmt, löst sich durch den Einschnitt in die Wand auf. Sowohl in Bezug auf die Position seines eigenen Körpers als auch in der Wahrnehmung des Betrachters stellt Matta-Clark eine Gleichzeitigkeit von Innen und Außen her. Während man von außen auf die Oberfläche einer Architektur sieht, gelangt der Blick durch die Leerstelle des entnommenen Materials gleichzeitig ins Innere, so dass sich die Struktur des Gebäudes im selben Moment an der Gliederung der Fassade und in der Tiefe ablesen lässt. So schafft Matta-Clark einen beweglichen Raum, der zwischen den beiden Polen von Innen und Außen oszilliert.

Obwohl diese Beschreibung vor allem auf Matta-Clarks Cuttings zutrifft, die physisch in Architekturen eingreifen, lässt sich auch an seinen Filmen das Prinzip einer Gleichzeitigkeit von Innen und Außen nachvollziehen. Was in den Cuttings durch die Wegnahme trennenden Materials geschieht, erreicht der Film, indem er ungleichzeitige Orte zur Illusion eines einheitlichen Raums montiert<sup>215</sup>.

Besonders für den Film *CONICAL INTERSECT* wurde bereits beschrieben, wie dort die Narration um die Figur des Lochs herum entwickelt wird. Sie verklammert Beginn und Ende des Films und ist Schnittpunkt einer Reihe von Schuss- und Gegenschussaufnahmen, die den Blick des Zuschauers viele Male aus dem Inneren hinaus auf die Straße und wieder zurück, tief in die ausgehöhlte Form lenken. Weit mehr als auf die tatsächliche Ausführung des Cuttings legt der Film das Gewicht auf die ständige Passage zwischen zwei voneinander getrennten Orten. Mit dem Lauf der Bilder bewegen sich beide aufeinander zu, bis sie sich schließlich zu einem Raum der Durchquerung verbinden. Zum Höhepunkt gelangt dieser Effekt am Ende der siebten Szene des Films (11'19). Vom schmalen Ende des Kegels aus filmt die Kamera durch den Schacht nach draußen. Der ausgehobene Raum ist in seiner ganzen Ausdehnung wahrzunehmen und richtet sich auf sein Außen. So wird er zum Tunnel, der disparate Orte miteinander verbindet und mit der Bewegung in seinem Inneren veränderlich bleibt.

---

<sup>215</sup> Vgl. hierzu Kapitel I, bes. S. 15.

Auch in *SUBTRAIT. UNDERGROUND DAILIES* werden Orte, die durch den Farbwechsel zunächst als räumlich getrennt markiert sind, in schnellen Wechseln hintereinander montiert, so dass eine ständige Passage zwischen dem Außen der Straße und dem Innen der Kanäle und Tunnel stattfindet. Dabei tragen auch Dialog und Kamerabewegung dazu bei, auf diegetischer Ebene Beziehungen zwischen Innen und Außen herzustellen<sup>216</sup>: das Gespräch mit den Kindern in der ersten Szene kündigt den anschließenden Abstieg in den Tunnel an, und der zügige, abwärts führende Zoom auf eine tiefer gelegene Tür ist das visuelle Zeichen, das die verbale Ankündigung noch einmal verstärkt. Ins Dazwischen von oben und unten gerät hingegen die neunte Szene. Da sie auf schwarzweißem Filmmaterial gedreht ist, ist sie der strukturellen Logik des Films nach dem Untergrund zuzurechnen. Doch motivisch gehören die Aufnahmen der Schienenverläufe, die durch große Fenster beleuchtet werden, dem oberirdischen New York an. Wie im Fall der *Cuttings* schwingt auch dieser filmisch generierte Raum zwischen den Polen von Innen und Außen. Im Vergleich zu *CONICAL INTERSECT* ist hier die Achse zwischen ihnen in die Vertikale geklappt, so dass ihre Verbindung auch eine Gleichzeitigkeit von über und unter Tage bedeutet. Dies schließt einerseits an die Überlegungen des letzten Kapitels an, das mit Sigmund Freud versucht hatte, die Kanalisation als das Unbewusste der Stadt zu denken, andererseits motiviert es den Vergleich mit einer frühen architektonischen Arbeit *Matta-Clarks*.

Im Herbst 1971 unternimmt *Matta-Clark* gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin *Caroline Goodden* und seinem Freund *Jeffrey Lew* eine Reise nach Südamerika, die ihn unter anderem nach Chile, ins Geburtsland seines Vaters führt<sup>217</sup>. Dass das *Museo Nacional de Bellas Artes* in *Santiago de Chile* gerade wegen Renovierungsarbeiten geschlossen ist, gibt *Matta-Clark* und *Lew* die Gelegenheit, in einem gemeinsamen Projekt tief in die architektonische Struktur des Gebäudes einzugreifen<sup>218</sup>. An mehreren Punkten durchbricht *Matta-Clark* Decken und Böden des Museumsbaus und installiert zwischen seinen Schnitten ein System aus Linsen und Spiegeln, das einen Lichtkanal von der Glaskuppel im Obergeschoss bis zu den Toiletten im Keller legt. Als Endpunkt bringt er einen letzten Spiegel in einem der Urinale an, der als Projektionsfläche für das natürliche Licht und die Bilder vorbeiziehender Wolken dient, die nun aus der Kuppel in das Untergeschoss gelangen<sup>219</sup>. Weil am konkreten Ort des Kellers Innen und Außen zusammenfallen, sieht jeder, der die Toiletten betritt, zur selben Zeit

---

<sup>216</sup> Vgl. ausführlicher zu den folgenden Beschreibungen auch Kapitel II, 1.2, S. 33.

<sup>217</sup> *Crow* 2003, S. 40, 44.

<sup>218</sup> *Ebenda*, S. 40.

<sup>219</sup> *Walker* 2009, S. 22.

denselben Himmel wie die Besucher der Galerie im Obergeschoss. Wie im Film SUBSTRAT verläuft der Weg, der Außen und Innen miteinander verbindet, auch hier vertikal und kontrastiert das taghelle Oberirdische mit dem Dunkel des Kellers. Doch anders als bei späteren Cuttings beschränkt sich Matta-Clark noch nicht darauf, von „vorhandenen architektonischen Strukturen (...) etwas abzuziehen“, sondern fügt mit seinem System aus Linsen und Spiegeln ein verbindendes Element hinzu<sup>220</sup>. Notwendig ist das, weil der optische Kanal durch die Architektur nicht in einer geraden Linie verläuft, sondern das Licht an mehreren Stellen gebrochen und umgelenkt werden muss. Sein Weg ist dabei genau auf die Projektionsfläche im Urinal ausgerichtet; nur den Kopf nach oben zu wenden, wenn man sich im Toilettenraum befindet, wird dem Auge nicht erlauben, durch die Geschosse nach oben zu sehen<sup>221</sup>. Dem Blick, der sich in späteren Cuttings wie CONICAL INTERSECT direkt und ungehindert zwischen Innen und Außen bewegen kann, geht mit dieser frühen Arbeit eine mittelbarere Variante voraus. In Santiago sind Spiegel und Linse Bild-Träger, die den Ausblick des Obergeschosses in den Keller zum Betrachter transportieren.

In dieser Funktion steht, wie schon erläutert, für Matta-Clark auch das Trägermaterial Film, dessen Montage die Bilder eines Innen und eines Außen in räumliche Nähe bringen kann. Nur wenige Wochen nach dem Santiago-Projekt integriert eine zweite architektonische Arbeit auch die Fotografie, um mit ihr als Bildträger Innen und Außen zu verbinden. Im Dezember 1971 nimmt Matta-Clark mit der Arbeit PIPES an einer Gruppenausstellung in der Boston School of the Museum of Fine Arts teil<sup>222</sup>. Zunächst verlängert er hierfür die Gasleitungen in den Ausstellungsraum hinein und lässt sie ein Stück an der Innenseite der Galeriewand entlang verlaufen, um sie dann zurück hinter die Mauer zu führen. Ergänzt wird die durch die Rohre physisch hergestellte Verbindung jedoch durch eine fotografische Erweiterung der Leitungen (Abb. 52)<sup>223</sup>. Fotos, die nahsichtige Ausschnitte der im Gebäude verlaufenden Rohrbündel zeigen, installiert Matta-Clark in Form einer schmalen, längsrechteckigen Bahn an die Wand und führt auch sie um neunzig Grad geknickt in den Raum hinein. Mit ihrer auffälligen Hängung greifen die Fotografien den Verlauf der verlängerten Gasleitung auf und erwecken so den Eindruck, als wäre dort die Wand eingeschnitten und erlaube dem Besucher einen Blick in ihr Inneres.

---

<sup>220</sup> Zitat: Graham 1994b, S. 114. Auch im Film AUTOMATION HOUSE stellen Spiegel eine Gleichzeitigkeit verschiedener Räume her, dort allerdings nicht im architektonischen Sinne, sondern zwischen Bildraum und Off.

<sup>221</sup> Ausgerechnet im Urinal die Projektionsfläche zu installieren, ruft die Verwendung desselben bei Marcel Duchamp in Erinnerung, wo die Betitelung FOUNTAIN gerade die Spiegelung (im Wasser) impliziert, die Matta-Clark in Santiago durch seinen Einbau herstellt.

<sup>222</sup> Walker 2009, S. 90, Anm. 3.

<sup>223</sup> Wall 2006 (1976), S. 63.

Die mechanische und fotografische Verbindung zwischen dem Galerieraum und seiner Begrenzung kontrastiert nicht nur Hohlraum und bauliche Substanz als materielles Innen und Außen, sondern sie berührt vor allem das Verhältnis des institutionellen Kunstraums zu seinen architektonischen und ganz technischen Bedingungen. Die Mechanik der Rohre, die PIPES sichtbar macht, ist das der Kunst äußerliche, als das sie aus dem Innen des White Cubes gelöscht wird.

### ***3.2 Privat und Öffentlich***

Ausgehend von dieser Lesart der Bostoner Arbeit wird schnell deutlich, dass Matta-Clark mit dem Versuch, die Dichotomie von Innen und Außen aufzuweichen, auch deren Zuschreibungen hinterfragt. Während PIPES vor allem seine Skepsis gegenüber dem Galerieraum als Ausstellungsort ausdrückt, legt Matta-Clarks Kritik an der modernen Architektur nahe, das Begriffspaar Innen-Außen auch als Synonym für Privat-Öffentlich zu untersuchen. Denn je mehr sich die von ihm gestalteten Räume in einem Dazwischen von Innen und Außen bewegen, desto weniger lassen sich privater und öffentlicher Raum noch als architektonisch beschreibbare Größen auffassen.

Wie schon im Zusammenhang mit der sich um ihn formierenden Gruppe ANARCHITECTURE beschrieben wurde, erhebt Matta-Clark immer wieder den Anspruch, die Kategorie Raum nach anderen Kriterien zu definieren als allein nach ihrer geometrischen Lagebestimmung. Stattdessen konnte an mehreren Stellen gezeigt werden, dass Matta-Clark Raum als etwas begreift, das sich performativ, d.h. aus dem menschlichen Leben und seinen alltäglichen Aktivitäten heraus generiert. Ganz materiell gilt das, wenn er von der Stratifikation eines Gebäudes spricht, in der sich die Spuren des Wohnens und Lebens ablagern<sup>224</sup>. Konzeptueller klingen seine sprachlichen Raumentwürfe, die im Austausch mit der Gruppe ANARCHITECTURE entstehen. Räume bewegen sich dann mit den Körpern der Pendler jeden Morgen und Abend quer durch die Stadt oder sie entstehen dort, wo man sich die Schuhe zubindet<sup>225</sup>. Entscheidet im (nicht nur) großstädtischen Alltag die Bezeichnung des Raums darüber, welche Tätigkeiten in ihm stattfinden können, so kehrt Matta-Clark die Vorzeichen dieses Verhältnisses um. Für ihn definiert die immer schon stattfindende Aktivität einen Raum, der durch sie und um sie herum entsteht und der in seiner Performativität immer auch ein *mutable space* ist.

---

<sup>224</sup> Wall 2006 (1976), S. 63.

<sup>225</sup> Moure 2006, S. 370. Bear 2006a (1974), S. 166.

Unter seinen Filmen lässt sich besonders an *CLOCKSHOWER* verdeutlichen, wie Matta-Clark aus der Tätigkeit heraus einen Raum schafft und an ihr auch die Kategorien von privat und öffentlich neu ausrichtet. Drehort des Films ist der Uhrenturm des Clock Tower Office Buildings, hoch über dem Broadway in New York. Dessen obere Stockwerke bespielt ab 1973 das von Alanna Heiss gegründete Institute for Art and Urban Resources<sup>226</sup>. Dort, an der Fassade des Uhrenturms unternimmt Matta-Clark 1974 die Performance, die der Film festhält. Da er selbst vor der Kamera agiert, fällt *CLOCKSHOWER* in die Kategorie seiner frühen Filme, die Corinne Diserens als „Performance-Filme“ bezeichnet hat<sup>227</sup>. Doch von den anderen Filmen wie *TREE DANCE*, *FRESH AIR* oder *PIG ROAST*, die sie in diese Bezeichnung mit einbezieht, unterscheidet sich *CLOCKSHOWER* insofern, als sich an seiner Gestaltung ablesen lässt, dass die gefilmte Performance auf die Kamera hin ausgerichtet ist<sup>228</sup>. Für die im Rahmen dieser Arbeit diskutierte Fragestellung, wie neben Matta-Clarks architektonischen Arbeiten auch seine Filme *mutable spaces* gestalten, ist *CLOCKSHOWER* daher von besonderem Gewicht. Denn anstatt ein unabhängiges Geschehen zu dokumentieren, nehmen Position und Bewegung der Kamera Einfluss auf die Ausführung der Performance.

In eine schwarze Hose, Regenjacke und Regenhut gehüllt, klettert Matta-Clark auf den Uhrenturm des Clock Tower Office Building. Vor dem riesigen Zifferblatt hat er Zahnputzbecher, Handtuch und eine improvisierte Dusche installiert, mit denen er in einer knapp dreizehnminütigen Performance die Routine alltäglicher Badezimmeraktivitäten durchspielt. Er duscht, rasiert sich, putzt sich die Zähne, und nur um allzu empörte Proteste zu vermeiden, verzichtet er darauf, dies völlig unbekleidet zu tun<sup>229</sup>. Die Darstellung seiner Performance ist in zwei strukturell verschiedene Abschnitte gegliedert, die auch zeitlich den Film in zwei ungefähre Hälften teilen. Die erste, besonders aber die zweite und dritte Szene sind sehr nahsichtig gefilmt und blenden den räumlichen Kontext so konsequent aus, dass sich der Zuschauer tatsächlich ein Badezimmer als Ort der Handlung vorstellen kann. Mitten in der Öffentlichkeit des Broadway installiert der Film auf diese Weise eine Insel des privaten Raums, der nicht auf den architektonischen Bedingungen, sondern allein auf der Tätigkeit des Duschens oder Rasierens beruht. Der zweite Teil des Films kehrt diesen Effekt genau um. Der Wechsel zu einer nun weitwinkligen Aufnahme überführt den vorher als privat identifizierten Raum in eine Bühnensituation, in der Matta-Clark vor dem Publikum, das von der Kamera vertreten wird, auftritt und performt.

---

<sup>226</sup> Reiss 1999, S. 22. Zum P.S.1 vgl. Anm. 79.

<sup>227</sup> Diserens 1996, S. 136.

<sup>228</sup> Papapetros 2008, S. 630. Vgl. auch die Beschreibungen im Filmprotokoll, bes. der Einstellungen 2, 5 und 7.

<sup>229</sup> Crawford 2004, o. S.

Entlang dieser filmischen Aufteilung sollen im Folgenden zwei Strategien erläutert werden, die Matta-Clark auch in mehreren architektonischen Arbeiten nutzt, um die Trennung zwischen privatem und öffentlichem Raum aufzuweichen. Auch im realen Stadtgefüge implantiert er entweder häusliche Tätigkeiten mitten in den öffentlichen Raum, um auf diese Weise Enklaven der Privatheit zu gründen, oder er lenkt den öffentlichen Blick in architektonisch private Räume hinein. Die ausgewählten Beispiele illustrieren eine Verschiebung, die im Titel des Films ganz buchstäblich stattfindet: in einem Wortspiel formt sich der Drehort *Clock Tower* um zu *Clockshower*, so dass auch hier die Bezeichnung des Ortes der an ihm ausgeführten Tätigkeit folgt.

### **3.2.1 Enklaven des Privaten im öffentlichen Raum**

Die erste der insgesamt fünf Szenen von *CLOCKSHOWER* führt den Zuschauer in den Ort und in die Handlung des Films ein. Die Kamera ist auf ein mannshohes Volutenornament aus rötlichem Stein gerichtet, als Matta-Clark von unten ins Bild hinein klettert. Das architektonische Detail füllt den gesamten Bildausschnitt aus, so dass seine Einbettung in eine umfassendere Fassadengestaltung im Off-Raum und damit für den Zuschauer im Unklaren bleibt. Wie ein Freikletterer zieht sich Matta-Clark an den Vorsprüngen der Akanthusblätter empor, bis er genau auf der Spitze des Ornaments steht. Die Kamera schwenkt gleichmäßig nach oben, und obwohl das Zifferblatt der Turmuhr vom Bildrand stark beschnitten wird, geben die erkennbaren Zeiger doch einen Hinweis auf den konkreten Ort der Handlung. Aus einer improvisierten Schlauchvorrichtung am Schnittpunkt der Uhrzeiger sprudelt Wasser über Matta-Clark, der typische Duschbewegungen vollzieht und dabei immer wieder Ausschnitt und Ärmel öffnet, um das Wasser unter seine Jacke dringen zu lassen. Er streckt das Gesicht dem Wasser entgegen, dann lehnt er sich zurück und hebt nacheinander beide Arme, so dass es über seine Brust und unter den Achseln entlang rinnt.

An dieser Stelle ist also bereits die Handlung und über sie auch ein vorgestellter Ort eingeführt. Denn obwohl die Nahsichtigkeit der beiden anschließenden Szenen noch stärker einen geschlossenen Raum suggeriert, kann der Zuschauer schon jetzt Matta-Clarks Bewegungen als Duschen erkennen und somit im Kontext eines Badezimmers verorten. Unter allen denkbaren Tätigkeiten des Alltags wählt Matta-Clark für seine Performance gerade diejenigen aus, die mit dem privatesten Raum im Haus assoziiert werden. Das Badezimmer betritt man in der Regel allein, um sich nicht nur den Blicken der Öffentlichkeit, sondern auch denen des nächsten Umfelds zu entziehen, und häufig kann es als einziges Zimmer im Haus verschlossen werden. Diesen Eindruck, Kamera und Zuschauer würden in einen privaten

Raum eindringen, unterstützt auch die Kameraführung bereits mit der ersten Einstellung. Das erste Bild zeigt eine tief verschattete Fensteröffnung, die von einem filigranen und ornamental gegliederten Gitter überzogen ist. Dieser Auftakt, der einige Sekunden lang anhält, legt dem Zuschauer nahe, die weitere Handlung finde in dem Raum hinter dem Fenster statt. Dass ein Blick von außen in ein Fenster sich eignet, um einen Handlungsort filmisch einzuführen, demonstriert prominent etwa Alfred Hitchcocks REAR WINDOW, in dem jedes Fenster für eine ganze Welt steht, in die der Protagonist Jeff hineinsieht. Schon bevor also die Handlung von CLOCKSHOWER beginnt, hat der Blick ins Fenster den Ort bereits als einen privaten markiert.

Diesen Eindruck des Privaten vertiefen die beiden anschließenden Szenen. Gerade einmal halbfigurig zeigt der Beginn der zweiten Sequenz Matta-Clark beim Zähneputzen unter der improvisierten Dusche. Der Bildausschnitt fokussiert die Bewegungen seiner Hände, während sie Zahnpasta auf die Bürste streichen und diese dann zum Mund führen. Zwar zoomt die Kamera noch einmal heraus, doch mit der darauf folgenden Rasierszene ist die Privatheit des Badezimmers endgültig etabliert. Wieder in einer halbnahen Einstellung zeigt sie Matta-Clark von den Schultern bis zu Hüfte im verlorenen Profil (Abb. 55). Hinter ihm an der Wand hängt ein Spiegel, daneben ein Handtuch, und wenn er sich jetzt zum Rasieren einschäumt, zeigt sich sehr deutlich, wie er seine Performance auf die Kamera hin ausrichtet. Den Arm, der eine Handvoll Rasierschaum ans Kinn führt, hebt Matta-Clark über die Höhe seiner Schulter hinaus, wodurch die Kamera sein vorher verdecktes Gesicht nun im Spiegel einfangen kann. Die nahsichtige Aufnahme suggeriert, der Zuschauer befinde sich mit Matta-Clark selbst in einem geschlossenen Raum und stehe direkt hinter ihm, während er sich vor dem Spiegel rasiert.

Dennoch ist der Raum, den der Zuschauer zu sehen bekommt, nicht durch und durch privat. Die Volute und das angeschnittene Zifferblatt geben ausreichend Hinweise, um Matta-Clark im Außenraum einer Gebäudefassade zu verorten. Die von ihm ausgeführten Tätigkeiten und die nahsichtige Bildgestaltung, die gemeinsam einen privaten Raum implizieren, treten dazu in einen auffälligen Gegensatz. Der Film erzeugt eine Spannung zwischen einem architektonischen Raum, der öffentlich ist, und einem performativen Raum, der privat ist. Um diesen Widerspruch aufzulösen, dass die Handlung an zwei gegensätzlichen Orten zugleich stattfindet, muss der Zuschauer die konventionelle Koppelung von privat-innen und öffentlich-außen aufgeben und muss sich überzeugen lassen, dass sich das Private mit dem Außenraum identifizieren lässt.

Diesen Effekt erzeugt mit sehr reduzierten Mitteln auch die architektonische Arbeit GARBAGE WALL, die Matta-Clark um 1970 / 1971 in mehreren Varianten ausführt<sup>230</sup>. So war sie etwa unter seinen Beiträgen für die schon erwähnte Eröffnungsausstellung von Jeffrey Lews 112 Greene Street. Wie der Titel es vorstellen lässt, stapelt und verklebt Matta-Clark Müll und Schutt, bis sie zu einer massiven, frei im Raum stehenden Wand angewachsen sind (Abb. 53). Die Abfälle des menschlichen Lebens, wie Flaschen und Verpackungen, Schnüre und Holzreste, verbaut er zu einer festen architektonischen Struktur. Um sie herum aber findet eine dreitägige Performance statt, die häusliche Tätigkeiten wie Essen, Putzen oder Geschirrspülen aneinanderreihet<sup>231</sup>. Es schließt sich ein Kreis aus alltäglicher Aktivität und den von ihr produzierten Konsumabfällen, die ihrerseits wieder einen Ort neuer Aktivitäten formen. Durch die Tätigkeiten, die hier stattfinden und deren Signifikant (und Ergebnis) der Müll ist, ist dieser Ort ein privater, denn es wird gekocht, gegessen und geschlafen<sup>232</sup>. Eingebettet aber ist er in den Kontext des öffentlichen Ausstellungsraums 112 Greene Street. Wie bereits für CLOCKSHOWER argumentiert wurde, steht also auch hier ein als privat markierter, performativer Raum einem öffentlichen architektonischen Raum gegenüber, so dass die dem Betrachter geläufigen Zuschreibungen ein weiteres Mal in Frage gestellt werden.

Statt in eine Kunstöffentlichkeit verpflanzt die Performance HOMESTEADING. AN EXERCISE IN CURBSIDE SURVIVAL die Abfallmauer in eine Öffentlichkeit des Straßenrands. Schon im April 1970, einige Monate vor Eröffnung von 112 Greene Street, baut Matta-Clark hierfür eine seiner GARBAGE WALLS vor der Kirche St. Mark's in Manhattan auf<sup>233</sup>. Auch diesmal findet um sie herum eine dreitägige Performance häuslicher Tätigkeiten statt, wodurch sich die unmittelbare Umgebung der Mauer zu einem privat konnotierten Raum ausgestaltet<sup>234</sup>. Diese Lesart bildet sich auch im Titel ab, der mit dem Begriff *homesteading* die Bedeutungen von *siedeln* oder *sich niederlassen* transportiert. Wieder entsteht ein Kreislauf von leben, konsumieren, bauen und wieder leben, doch die gegenüber 112 Greene Street veränderte Lage der Mauer bringt eine zusätzliche Bedeutungsebene mit sich. Neben den Akteuren, die Matta-Clarks Anweisungen ausagieren, und einem informierten Kunstpublikum, das interpretierend reagiert, kommt mit den zufälligen Passanten eine dritte Gruppe hinzu. Wenn sie alle, wie

---

<sup>230</sup> Crawford 2004, o. S.

<sup>231</sup> Lee 2000, S. 198.

<sup>232</sup> Mit Bezug auf Walter Benjamin bezeichnet Dietmar Rübel Müll als „Träger inoffizieller Geschichte“ und erklärt so seine Verwendung als künstlerisches Material. Sein Vorschlag, GARBAGE WALL als Sichtbarmachung eines Vergangenen zu lesen, schließt an die Überlegungen zu Geschichte und Archäologie im letzten Kapitel an. Rübel 2002, S. 123, 133.

<sup>233</sup> Walker 2009, S. 112.

<sup>234</sup> Ebenda.



Matta-Clark hofft<sup>235</sup>, miteinander in Kommunikation treten und auch Zuschauer und Passanten in die Performance eingreifen, dann bewegt sich das Handeln aller drei Gruppen zwischen privaten und öffentlichen Rollen hin und her. Durch ihre Teilnahme kann dann ein zweiter Kreislauf entstehen, der ein anhaltender performativer Austausch zwischen Privatraum und städtischem Umfeld ist.

Noch einmal verschiebt sich die Zusammensetzung der Öffentlichkeit im dritten und letzten Beispiel einer GARBAGE WALL. Als Beitrag für die von Alanna Heiss kuratierte Ausstellung *Under the Brooklyn Bridge* wird sie im Mai 1971 ebendort, unter der Brooklyn Bridge aufgebaut, festgehalten in Matta-Clarks Film *FIRE CHILD*<sup>236</sup>. Hier unter der Brücke treffen die Akteure der GARBAGE WALL Performance wieder auf ein kunstgeschultes Publikum, das der Einladung der Kuratorin gefolgt ist. An die Stelle der Manhattan-Bewohner von *HOMESTEADING* treten jedoch Obdachlose, die in der Umgebung leben. Die Begegnung mit ihnen wirft die Fragen nach privatem und öffentlichem Raum neu auf, denn wie lässt sich privater Raum für Menschen denken, die ständig der Öffentlichkeit der Stadt ausgesetzt sind, weil sie keine Wohnung haben, in die sie sich zurückziehen könnten? Mit den Projekten, die er für die Ausstellung *Under the Brooklyn Bridge* realisiert, entwickelt Matta-Clark verschiedene Möglichkeiten einer Antwort.

Mit der Arbeit *JACKS* reagiert er auf die improvisierten Kartonhütten einiger Obdachloser, die er im Umfeld der Brooklyn Bridge sieht. Etwas stabiler und zumindest wasserdicht müssten sie sein, und so beginnt er, aus alten Autoteilen und Blechresten neue Unterkünfte zusammen zu bauen<sup>237</sup>. *JACKS* lässt sich als Versuch lesen, bestehenden Inseln privaten Raums neue, verbesserte hinzuzufügen. Pragmatisch betrachtet, erweist Matta-Clark den Obdachlosen mit dieser Arbeit vermutlich den größten Dienst, vorausgesetzt, sie nehmen die von ihm entworfenen Unterkünfte an. Auf der Ebene künstlerischer Reflektion jedoch fällt *JACKS* hinter Matta-Clarks eigenen Anspruch zurück. Denn die hier von ihm gepflanzten Privaträume verstehen sich in baulicher Abgrenzung von dem öffentlichen Raum, der sie umgibt. Indem er so auf eine architektonisch definierte Unterscheidung von privat und öffentlich zurückgreift, reproduziert er die strikte Trennung beider, die er in anderen Arbeiten ablehnt. Diese Schwäche lässt sich nicht damit begründen, dass *JACKS* zu Matta-Clarks früheren Projekten zählt, denn obwohl sein Raumverständnis erst in den schriftlichen Äußerungen der *ANARCHITECTURE-Zeit* (1973-1974) dezidiert ausformuliert wird, zeigt sich

---

<sup>235</sup> Matta-Clark in einem Brief an einen Kirchenoffiziellen. Moure 2006, S. 88.

<sup>236</sup> Lee 2000, S. 71; Crawford 2004, o. S. Zu Alanna Heiss und P.S.1 vgl. auch Anm. 79.

<sup>237</sup> Crawford 2004, o. S.; vgl. auch Matta-Clark 1971.

in seinen Arbeiten doch bereits seit 1970 der Anspruch, Raum performativ und jenseits geometrischer Größen zu denken. Dies wurde anhand von GARBAGE WALL und HOMESTEADING gezeigt und lässt sich auch als Prinzip des Restaurants FOOD hervorheben, das Matta-Clark gemeinsam mit Caroline Goodden im September 1971 gründet<sup>238</sup>. Erinnert wird es von den Zeitgenossen stets als ein Ort der Begegnung und des künstlerischen Austauschs, den sich die Künstlercommunity von SoHo selbst geschaffen hat<sup>239</sup>. Zwar ist ein architektonischer Rahmen durch das Vorgängerrestaurant gegeben, doch nicht über ihn definiert sich FOOD als Ort, sondern über die Tätigkeiten des gemeinsamen Kochens und Essens. Diesen Grundsatz greift auch die Performance PIG ROAST auf, die Matta-Clark zum Abschluss der Ausstellung *Under the Brooklyn Bridge* realisiert. Ein ganzes Schwein grillt er zur Finissage über einem Feuer unter der Brücke, bevor er es in Sandwiches an Kunstpublikum und Obdachlose verteilt<sup>240</sup>. Über das gemeinsame Essen verschiedener Teilöffentlichkeiten stellt Matta-Clark einen von den Anwesenden geteilten, privaten Raum her. Damit geht PIG ROAST über die Implantierung architektonisch gefasster Privaträume, wie sie JACKS bestimmt, weit hinaus und begreift privaten Raum stattdessen als eindeutig performativ, was es ermöglicht, privat und öffentlich in einer Gleichzeitigkeit zu erleben.

Auch außerhalb der Ausstellung *Under the Brooklyn Bridge* kehrt das Thema der Obdachlosigkeit in Matta-Clarks Arbeiten und Aufzeichnungen wieder und verbindet sich häufig mit einem allgemeineren Nachdenken über das Verhältnis von privatem und öffentlichem Raum. So zeichnet er zwischen seinen ANARCHITECTURE Notizen eine Flasche, die in eine Packpapiertüte gehüllt ist, und notiert daneben:

„paper bag privacy – an investigation of the nature of privacy complete with voyeurist snap shots (...). Collect all the bottles still in paper bags that can be found from Houston to Rivington on the Bowery.“<sup>241</sup>

Und an anderer Stelle schreibt er:

„An old man crossing the intersection with a shopping cart full of his home (...) the ageless chinese giant wearing every thing he owns a bowl and tea pot strapped to his belt (...). The ways people live (...) beyond between and without walls putting to waste the most presumptuous (*sic*) building plans.“<sup>242</sup>

---

<sup>238</sup> Lee 2000, S. 68.

<sup>239</sup> „With Food and 112 and Avalanche we had our own places to meet, our own magazine. We shared art ideas, the older group fought art ideas – they talked more about art, we did more art“, so Tina Girouard in einem Interview im Oktober 1980, in: Casanova 1999, S. 396.

<sup>240</sup> Lee 2000, S. 71.

<sup>241</sup> Publiziert in: Moure 2006, S. 378.

<sup>242</sup> Undatiert, publiziert ebenda, S. 365.

Wie in diesem Zitat angedeutet, richtet sich Matta-Clarks Auseinandersetzung mit Formen des Privaten in der Großstadtöffentlichkeit immer auch gegen den Entwurf, wie ihn die moderne Architektur vorgibt, wenn sie die Menschen in strikt voneinander getrennten Wohnungen unterbringt und so von der öffentlichen Sphäre der Stadt isoliert<sup>243</sup>. Bereits ab den 1940er Jahren unternimmt Stadtplaner Robert Moses unter dem Eindruck von Le Corbusier eine Umstrukturierung der Stadt New York; unter anderem in Greenwich Village, in dem Matta-Clark aufwächst, ersetzt er Ende der 1950er Jahre gewachsene Strukturen des Lebens und Arbeitens durch Wohnblocks und Bürotürme<sup>244</sup>. Solange Wohn- und Arbeitsräume unbehelligt wachsen und ausgestaltet werden dürfen, können sie sich gegenseitig durchdringen und das Private nimmt Anteil an der Gestaltung auch des öffentlichen Raums. Die Verdichtung des Wohnraums in Mietskasernen hingegen stapelt und bündelt Zellen der Privatheit und entfernt sie so aus dem Blick der Öffentlichkeit. Gegen die strikte architektonische und stadtplanerische Trennung von privat und öffentlich wendet sich Matta-Clark auch mit OPEN HOUSE (1972), das die Zelle als Wohneinheit persifliert.

Mit OPEN HOUSE oder DUMPSTER betitelt Matta-Clark einen leeren Müllcontainer, den er direkt vor dem Eingang zu 112 Greene Street positioniert, um aus alten Türen und Holzpanelen eine architektonische Binnenstruktur in ihn einzubauen<sup>245</sup>. Drei schmale Korridore zieht er in den rechteckigen Container ein und unterteilt sie mit quer verlaufenden Wänden in insgesamt sechs Zimmer (Abb. 54). Kaum mehr als schulterbreit sind die Durchgänge und die in ihnen eingezogenen Abschnitte folgen dicht aufeinander. Noch weiter verengt sich der Raum, wenn ihn mehrere Besucher gleichzeitig betreten, denn kein Rundgang wird vorgegeben, sondern in unterschiedlichen Richtungen kann man die Gänge durchqueren, kann anderen begegnen und ihren Lauf behindern. Indem die meisten der Wände aus ehemaligen Türen gezimmert sind, wecken sie den Impuls, an den Klinken zu rütteln, um der Enge des Raums zu entfliehen. Doch selbst dort, wo sie sich öffnen lassen, führen die Türen nur in ein weiteres, ebenso winziges Zimmer, so dass man auf der Suche nach einem Ausgang von Zelle zu Zelle mäandert. Mit seinen kreisförmig angelegten Türen, die dem Betrachter den erhofften Ausweg aus dem Labyrinth verweigern, erinnert OPEN HOUSE an den Film AUTOMATION HOUSE, dessen achte Szene auf dieselbe Weise die klaustrophische Bedrohung auf ihren Höhepunkt führt<sup>246</sup>. In ironischer Umkehrung seines

---

<sup>243</sup> Wall 2006 (1976), S. 58.

<sup>244</sup> Attlee 2007, o. S.

<sup>245</sup> Walker 2009, S. 59.

<sup>246</sup> Vgl. hierzu Kapitel I. Zur Lesart von OPEN HOUSE als Labyrinth siehe Walker 2009, S. 58-70.

Titels treibt OPEN HOUSE die Beengtheit des modernen Wohnblocks auf die Spitze. Bei knapper werdendem Wohnraum, so will man Matta-Clarks Kommentar lesen, muss man die noch gestaltbaren Räume mühsam suchen und womöglich auch das Potential eines Müllcontainers neu entdecken. Doch dessen begrenzte Fläche unterteilt Matta-Clark in so winzige Abschnitte, dass auch sie keine nutzbaren Räume mehr sind. Kein Möbelstück hätte hier noch Platz und weder kann man sich auf den Boden legen noch im Sitzen die Beine ausstrecken, ohne jemanden auf seinem Weg durch den Container zu behindern. So wird OPEN HOUSE zur verbildlichten Kritik am „shoe box home“<sup>247</sup>.

Und doch wird das Gefühl eingeschlossen zu sein dadurch gebrochen, dass Matta-Clark seine Konstruktion nach oben hin nicht abschließt. Wieder lässt er Innen und Außen in eine Gleichzeitigkeit treten und kontrastiert die Beengtheit in der Horizontalen mit dem Erleben, sich zur selben Zeit im Freien aufzuhalten. Körperlich erfahrbar wird dies besonders für die Teilnehmer der Performance, mit der Matta-Clark seinen Container eröffnet<sup>248</sup>. Denn mittendrin beginnt es plötzlich zu regnen und spontan verteilt Matta-Clark Regenschirme, die von da an in die Performance mit einbezogen werden<sup>249</sup>. Wie die GARBAGE WALL ist auch diese von Matta-Clark gebaute architektonische Struktur als ein Ort gedacht, an dem Aktivitäten stattfinden. Der dazugehörige Film dokumentiert, wie Matta-Clarks Freunde durch die Räume tanzen, sich an den nach oben hin geöffneten Wänden empor ziehen und über die Türrahmen turnen. Die Kamera folgt ihnen durch die Korridore, hinter klappende Türen und filmt das Geschehen von einem erhöhten Standpunkt aus im Überblick.

Der Titel OPEN HOUSE ist also ein vielschichtiger. Er lässt sich als ironischer Kommentar zur Enge der gebauten Struktur lesen. Er transportiert aber auch ihre Brechung durch die fehlende Decke und ebenso die Offenheit, die für den zufälligen Passanten darin liegt, sich ungehindert in den Raum hinein zu bewegen, um ihn performativ mit zu gestalten.

Dass der zweite Titel der Arbeit DUMPSTER, also wörtlich *Container*, ist, gibt Anlass der Frage nachzugehen, wie sich Matta-Clarks Raumverständnis in einen größeren Diskurs einordnen lässt. Der Raumsoziologe Markus Schroer beschreibt zwei konkurrierende Raumbegriffe, die aus der naturwissenschaftlichen und philosophischen Auseinandersetzung mit Raum auch in die Sozialwissenschaften hineinwirken<sup>250</sup>. Auf der einen Seite steht die Vorstellung von Raum als Behälter oder Container, der eigene Qualitäten besitzt und Dinge

---

<sup>247</sup> Matta-Clark in: Wall 2006 (1976), S. 58.

<sup>248</sup> Lee 2000, S. 26, Anm. 38.

<sup>249</sup> So teilt sich der Film in einen ersten, trockenen Teil und einen zweiten, verregneten Teil mit Schirmen.

<sup>250</sup> Vgl. für die folgenden Ausführungen Schroer 2006.

und Menschen in sich aufnimmt. Zurückführen lässt sich dieser Raumentwurf einerseits auf Aristoteles, andererseits auf Isaac Newtons „Konzept des absoluten Raums“, nach dem „der Raum unabhängig von äußeren Dingen immer gleich und unbeweglich und damit auch unveränderlich bleibt“<sup>251</sup>. Zuerst Gottfried Wilhelm Leibniz hat dem widersprochen, keineswegs besitze der Raum feststehende Eigenschaften, vielmehr ergebe er sich aus der Lage verschiedener Dinge zueinander. Begreift man aber wie Leibniz Raum als ein Beziehungsgeflecht zwischen Objekten, so bedeutet dies gleichzeitig anzuerkennen, dass er sich relativ verändert, je nach dem, von welchem Standpunkt aus man ihn betrachtet; es impliziert, so Schroer, „die Kontingenz jeder Beobachtung“<sup>252</sup>.

Für die Soziologie ist das Problem, ob Raum eigene, unveränderliche Qualitäten hat, vor allem deshalb von Bedeutung, weil darin die für sie zentrale Frage mitschwingt, ob räumliche und damit gesellschaftliche Strukturen soziales Handeln beeinflussen, oder ob gerade umgekehrt soziales Handeln gesellschaftliche Strukturen hervorbringt. Obwohl in den Sozialwissenschaften vermeintlich ein konstruktivistischer Raumbegriff vorherrscht, der Raum als das Ergebnis sozialer Operationen versteht, retten sich laut Schroer bis heute auch Vorstellungen von Raum als Behälter in die soziologische Theoriebildung hinein, wie er unter anderem bei Georg Simmel, Niklas Luhmann oder auch Pierre Bourdieu nachweist. Tatsächlich, so räumt Schroer ein, lassen sich vor allem Phänomene von Macht und Raumaneignung mit dem Container-Modell adäquat beschreiben. Denn wenn jedes Subjekt einen ihm eigenen Platz einnimmt, werden Lageveränderungen als gewaltvolle Verdrängung beschreibbar. Ebenso neigt der relationale Raumbegriff dazu zu vernachlässigen, dass bestimmte Raumbedingungen Einfluss auf menschliches Verhalten nehmen, wenn auch weniger durch die Beschaffenheit des Raums selbst als über die Bedeutungen, die ihm kollektiv zugeschrieben werden.<sup>253</sup>

Um zu beurteilen, wie sich Matta-Clarks Rede vom Raum zu den beiden vorgestellten Konzepten verhält, lohnt sich ein Blick auf seine Kritik an der isolierenden Wirkung moderner Wohnungsbauten. Im Interview mit Donald Wall hebt er hervor, erst die Einschließung der Menschen in voneinander getrennte, privateste Raumeinheiten mache sie zu passiven und von den Medien beeinflussbaren Konsumenten<sup>254</sup>. Mit Michel Foucault gelesen, beschreibt Matta-Clarks Kommentar die New Yorker Wohnzellen als Orte einer

---

<sup>251</sup> Schroer 2006, S. 33, 36.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>253</sup> Ebenda, S. 44-46, 174-177.

<sup>254</sup> Wall 2006 (1976), S. 57-58.

„parzellierenden Disziplin“, in denen das Verhalten der Bewohner dadurch kontrolliert wird, dass sie die ihnen vorgegebenen Bedingungen selbst verinnerlichen<sup>255</sup>. Denn, so scheint es, wenn sie nicht arm sind und deshalb in den Zellen innerstädtischer Wohnblocks leben müssen, dann suchen sie auch im großzügigeren Raum des Suburbanen die Isolation und ziehen sich aus eigenem Antrieb in schachtelförmige Einfamilienhäuser in zumeist gut bewachten Wohnvierteln zurück:

„I would not make a total distinction between the imprisonment of the poor and the remarkably subtle self-containerization of higher socio-economic neighborhoods.“<sup>256</sup>

Matta-Clark stellt fest und kritisiert, dass die von privatwirtschaftlichen Interessen geleiteten Medien die Konsumenten in ihrem Zuhause manipulieren, und dass darüber hinaus die konstruierte Gleichsetzung von Privatheit mit einem nach außen hin abgeschlossenen Raum nicht nur den Zwang, sondern auch den Willen zur Isolation erhöht. Dies impliziert zunächst, dass räumliche Strukturen tatsächlich Einfluss auf menschliches Verhalten nehmen. Doch Matta-Clarks künstlerische Geste richtet sich gerade darauf sichtbar zu machen, wie und wo Menschen dies erst zulassen. Damit weist auch er die Annahme zurück, Raum hätte per se unveränderliche Qualitäten, denen sich der Mensch nicht entziehen könnte, sondern behauptet mit seinem Begriff des *mutable space*, dass ein performatives Eingreifen in den Raum möglich und nötig ist. Der relationale Raumbegriff, dem er damit folgt, hängt wie oben erläutert auch davon ab, aus welcher Perspektive Raum betrachtet wird. In der Rolle eines künstlerischen Beobachters schlägt Matta-Clark mit seinen Eingriffen immer neue Blickwinkel vor und weist so auf nichts weniger hin als auf die Veränderlichkeit von Raum an sich. Der DUMPSTER ist zwar ein Behälter, der Bauteile und Menschen in sich aufnimmt, ohne seine geometrischen Ausmaße zu verändern. Doch wenn sich die Betrachter durch die eingezogenen Korridore bewegen und miteinander kommunizieren, ist es in ihrem Erleben ein jedes Mal anderer Raum.

Die räumliche Trennung von öffentlich und privat ist in urbanen Strukturen weit stärker ausgeprägt als in ländlichen Gebieten, wobei es einer gewissen Ironie nicht entbehrt, dass gerade die kommerzielle Privatisierung auch öffentlicher Stadträume Möglichkeiten des privaten *Wohnens* verdrängt und einzelnen Bevölkerungsgruppen den Zugang zu bestimmten

---

<sup>255</sup> Foucault 1994, S. 225, 181-191.

<sup>256</sup> Wall 2006 (1976), S. 57.

Bereichen völlig verwehrt<sup>257</sup>. Wie Schroer beschreibt, hat die Entwicklung, unerwünschte Bevölkerungsteile aus den repräsentativen Zonen des öffentlichen Raums möglichst an die Peripherie zu drängen, zur Folge, dass in den USA bereits seit den 1970er Jahren „einzelne Viertel (...) zunehmend sich selbst überlassen werden“<sup>258</sup>. Genau dies aber ist ein wesentlicher Kritikpunkt, den Matta-Clark gegen die Modernisierung New Yorks geltend macht. Anfang der 1970er Jahre führen ihn seine ersten Cuttings in die Bronx, wo ihn niemand davon abhält, Segmente aus Wänden und Fußböden zu entfernen – in einem Akt, der einem kunstfernen Beobachter durchaus als Vandalismus vorkommen muss. In späteren Interviews nennt Matta-Clark diese Streifzüge in die Bronx als Beginn seiner Frustration darüber, dass die Modernisierung private Wohnräume in peripheren Vierteln bündelt, sie aus dem Blick der Öffentlichkeit verbannt und dem Vandalismus überlässt<sup>259</sup>. Besonders nachdrücklich äußert er diese Kritik mit der Arbeit WINDOW BLOWOUT.

Vom Institute for Architecture and Urban Studies wird Matta-Clark 1976 eingeladen, an der Ausstellung *Idea as Model* teilzunehmen<sup>260</sup>. Vereinbarung ist, dass er Sektionen aus den Rigipswänden eines kleinen Seminarraums herausschneiden soll, um ihn so zum Rest des Gebäudes hin zu öffnen. Die Wandelemente soll er dann zwischen Architekturentwürfen der anderen Teilnehmer, darunter sein Lehrer Peter Eisenman, ausstellen. Erst gegen Ende des Aufbaus entscheidet sich Matta-Clark, statt eines Cuttings in allen Fenstern des Instituts Fotografien zu positionieren. Sie zeigen neu realisierte Bauprojekte in der Bronx, deren Fensterscheiben schon kurz nach ihrer Fertigstellung Opfer von Vandalismus geworden sind. Zur Bekräftigung der Bilder und ihrer Kritik an den Wohnverhältnissen erhält Matta-Clark tatsächlich die Erlaubnis des Kurators, auch im Institut einzelne, bereits beschädigte Fensterscheiben herauszubrechen. Stattdessen aber leiht er sich von Dennis Oppenheim ein Luftgewehr und zerschießt damit morgens um drei sämtliche Scheiben. Als sich die Organisatoren der Ausstellung einige Stunden später dieser Zerstörung gegenübersehen, setzen sie noch vor der Eröffnung sämtliche Scheiben wieder in stand, womit sie Thomas Crow zufolge Matta-Clarks Geste erst vervollständigen, denn:

„if this deterioration was intolerable for even a moment at the Institute for Architecture and Urban Studies why was it tolerable day in and day out in the Bronx?“<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> Schroer 2006, S. 223-233. Es stellt sich die Frage, wie sich die Kategorie privat differenzieren lässt, wenn privatwirtschaftliche Interessen in so deutlichen Kontrast zu den Interessen der Privatperson treten.

<sup>258</sup> Schroer 2006, S. 239, Anm. 6.

<sup>259</sup> Matta-Clark 2006 (1977), S. 250.

<sup>260</sup> Zu den folgenden Ausführungen vgl. Crow 1996, S. 31, 34-35.

<sup>261</sup> Ebenda, S. 35. Peter Eisenmans Vergleich von WINDOW BLOWOUT mit der Reichskristallnacht löst eine heftige Debatte aus. Für eine differenzierte Wiedergabe der sehr gegensätzlichen Berichte, der Kontroverse und ihre Einbettung in Fragen von öffentlichem Raum und Demokratie siehe Deutsche 1999.

Mit WINDOW BLOWOUT bringt Matta-Clark die entgegengesetzten Enden einer geteilten Stadt zusammen und konfrontiert das privilegierte Manhattan mit seinem Anderen, der Bronx<sup>262</sup>. Mitten in der repräsentativen Zone der Stadt macht er die Vernachlässigung ganzer Wohnviertel sichtbar und implantiert so auch hier wie mit GARBAGE WALL oder OPEN HOUSE das Private in den öffentlichen Kontext der Ausstellung, um die Trennung zwischen beiden aufzuheben.

### 3.2.2 Der Privatraum als Bühne

Sein geplantes Projekt HOMESTEADING beschreibt Matta-Clark den Kirchenoffiziellen von St. Mark's als eine Verbindung von Skulptur und Theater und fügt hinzu:

„Although the wall won't provide actual shelter it should serve as a stage for eating, washing, work and other homey (*sic*) activities.“<sup>263</sup>

Essen, Waschen und Hausarbeit gelten nun nicht unbedingt als Tätigkeiten, die typischerweise auf einer Bühne aufgeführt werden, trotzdem sieht Matta-Clark offenbar genau das in der von ihm aus Müll zusammengefühten Mauer: eine Bühne. Er transferiert die häuslichen Aktivitäten aus ihrem konventionellen Kontext des Innenraums hinaus in die Öffentlichkeit der Stadt. Dort, wo man jeden Tag unbekanntem oder wenig vertrauten Menschen begegnet, sind die sozialen Handlungen besonders stark daran ausgerichtet, in welcher Rolle man auftritt – als Lehrerin oder Verkäufer, als Mutter mit Kinderwagen oder Straßenmusiker in der U-Bahn<sup>264</sup>. Auch die häuslichen Aktivitäten im Rahmen von HOMESTEADING finden auf der Straße und in Interaktion mit fremden Passanten statt. Die Teilnehmer schlüpfen in die Rolle des Essenden oder Schlafenden und verhalten sich so, dass man sie in ihrer gewählten Identität erkennt. Unter den Augen des interpretierenden und reagierenden Publikums werden auch die privatesten Tätigkeiten zur Performance. Da aber bis hierhin deutlich geworden ist, dass es bei Matta-Clark in der Regel die Handlung ist, die den Raum definiert, ließe sich diese Beobachtung versuchsweise auch in ihrem Umkehrschluss denken. Nach ihrem Ausflug in den öffentlichen Raum sind Essen, Waschen und Kochen zum Theater verwandelte Tätigkeiten und als solche gestalten sie auch den

---

<sup>262</sup> Deutsche 1999, S. 98.

<sup>263</sup> Moure 2006, S. 88.

<sup>264</sup> Dies ließe sich etwa unter Bezug auf Erving Goffmans Interaktionstheorie weiter ausführen. Vgl. hierfür sein Buch *Wir alle spielen Theater* (1959).



privaten Innenraum, in den sie zurückkehren. Mit ihrer Verwandlung wird der Privatraum zur Bühne.

Einmal ausformuliert, lässt sich dieser Gedanke in einigen Arbeiten Matta-Clarks nachvollziehen. So hat zwar OPEN HOUSE mitten auf der Straße einen privaten Raum etabliert, die hier stattfindende Performance zeigt jedoch nicht wie bei GARBAGE WALL häusliche Aktivitäten. Vielmehr lassen sich mit den tänzerischen und akrobatischen Einlagen der Teilnehmer leicht Praktiken des Theaters assoziieren, so dass durch sie der im Öffentlichen implantierte Privatraum seinerseits zur Bühne wird.

Auch der Film CLOCKSHOWER zeigt diesen Effekt. Wie schon beschrieben, ist er in zwei gestalterisch sehr verschiedene Teile gegliedert. Die Nahsicht der ersten Hälfte suggeriert, Matta-Clarks Performance der täglichen Badezimmeroutine finde in einem geschlossenen Innenraum statt, während die architektonischen Details gleichzeitig Hinweis auf einen Drehort im Freien geben. So wird die private Szene in den Außenraum implantiert. Anschließend an die Gestaltung des ersten Teils beginnt auch die zweite Hälfte nahsichtig mit einer Detailaufnahme aufgetürmten Rasierschaums. Ihn hatte Matta-Clark kurz zuvor von seinem Rasierer abgeschüttelt, so dass der Zuschauer mühelos beide Einstellungen sinnvoll miteinander verbinden kann. Dann aber zoomt die Kamera weit heraus, bis sie zum ersten Mal die gesamte Turmuhr zeigt, eingefasst von einem architektonischen Zierrahmen aus Pilastern und vegetabilen Ornamenten, der als Bühnenarchitektur für die nun folgende Performance dient (Abb. 56). Analog zu einem Vorhang, der zur Seite gezogen wird, öffnet die Zoombewegung das Bild und gibt den Blick auf die Bühne frei. Auf ihr, waagrecht vor dem Zifferblatt hängt Matta-Clark ganz in Schaum gehüllt und gestützt von einem Gummiseil, das quer über die Uhr gespannt ist. Die Kamera hält kurz inne – dann beginnt die Aufführung. Langsam hebt Matta-Clark Beine und Oberkörper und schmiegt sich an die Uhrzeiger, die direkt über seiner Körpermitte zusammenlaufen. Indem nun nicht mehr das Gesicht, sondern sein ganzer Körper in Rasierschaum gehüllt ist, gerät die Alltäglichkeit des Rasierens aus dem Fokus. Vielmehr sind Matta-Clarks konzentrierte Bewegungen eine fast tänzerische Darbietung, eine Art Nummer auf dem Drahtseil. Lange verharrt er in seiner horizontalen, nur leicht gebeugten Position, während ihm die Schlauchvorrichtung den Schaum vom Körper spült. Die weißen Schlieren rinnen an der Mitte seines Körpers hinunter und über die darunter liegenden Akanthusblätter des Volutenornaments. Die Performance gliedert sich in die Symmetrie ihrer Turmuhr-Bühnenarchitektur ein, und auch das Leinwandbild richtet sich an ihrer Komposition aus. Die letzte Einstellung schließlich zeigt

das Türmchen in seiner Gesamtheit und ein weiterer Zoom hinaus erfasst die Straßen und Passanten, die unwissentlich die Rolle des Publikums innehaben. Hatte die erste Hälfte von *CLOCKSHOWER* privateste Tätigkeiten im Draußen etabliert und dort auf diese Weise einen privaten Raum hergestellt, kehrt sich dieses Verhältnis im zweiten Teil nun um. In die Öffentlichkeit versetzt, sind die Badezimmertätigkeiten Theater geworden und verwandeln so auch den privaten Raum, der mit ihnen zunächst assoziiert wurde, in eine Bühne. Angedeutet wird dies bereits in der ersten Einstellung der Films, wenn die Kamera vorgibt, durch das Fenster in einen privaten Raum einzudringen. Was hier der Blick ins Fenster nur simuliert, geschieht in Motta-Clarks Film *CHINATOWN VOYEUR* (1971) tatsächlich: der Privatraum wird dem öffentlichen Blick geöffnet.

In entgegengesetzter Richtung zu *CLOCKSHOWER*, der sich aus dem Detail in die Totale bewegt, nähert sich dieser Film nur allmählich den Fenstern der Bewohner von Chinatown, die Ziel seines Voyeurismus sind. Die ersten zwanzig Minuten des etwa einstündigen Films wandert die Kamera über Dächer, Fassaden und Leuchtreklamen, streift einige Fensterreihen, aber tritt nie an eine einzelne Wohnung heran. Nur nach und nach wagt sie sich näher, bis sie endlich dicht an ein erleuchtetes Fenster heran zoomt und die Menschen dahinter wie in einem Guckkasten beobachtet. Analog zu *CLOCKSHOWER* ist auch hier das Geschehen von einer Art Bühnenarchitektur gerahmt, an die Stelle der Pilaster und Ornamente tritt jedoch einfach ein Streifen der Fassade, in die das jeweilige Fenster eingelassen ist.

Deutlich wird der Eindruck einer Theatersituation durch die Beleuchtung. Wie eine Bühne oder Kinoleinwand ist auch das Fenster in Chinatown hell erleuchtet und hebt sich so von seiner dunklen Umgebung ab. Ihr aber ist die Kamera zugehörig, die in ihrer Beobachtung den Theater- oder Kinozuschauer vertritt, der seinerseits das Geschehen aus einem dunklen Raum heraus verfolgt. Die Parallelisierung von Fenster und Leinwand, wie sie schon in Kapitel I besprochen worden ist<sup>265</sup>, ist daher Ausgangspunkt einer doppelten Verschachtelung von Film und Architektur. Vielleicht ein untersetzter Mann mittleren Alters lebt in einer Wohnung in Chinatown und steht abends vor seinem Küchenfenster, während er Hausarbeiten erledigt (Abb. 57). Sein Fenster fungiert als Leinwand, auf der sich für einen nächtlichen Beobachter die Szene des Waschens oder Spülens abspielt. Doch auch der Beobachter erzeugt mit seiner Kamera ein Bild, das auf eine Leinwand projiziert und aus einem dunklen Raum heraus angesehen wird. Der öffentliche Blick tritt aus dem Außen des Kinos in das Innen des Films ein, das sich mit dem Außen des konkreten Wohnraums in Chinatown überlappt. Die

---

<sup>265</sup> Agotai 2007, S. 45, 60-64; Elsaesser / Hagener 2007, S. 23-48.

letzte Bühne, auf die sich die Augen des Zuschauers und der Kamera gemeinsam richten, liegt dort hinter dem Fenster im Privatraum, und ohne dass er es ahnen könnte, sind die privaten Handlungen des untersetzten Mannes eine Rolle geworden, die er auf der Kinoleinwand spielt. Indem Matta-Clark auf diese Weise öffentlichen und privaten Raum ineinander verschränkt, verwischt er auch die Grenze zwischen den Identitäten, die der Mann in Chinatown einerseits in der Öffentlichkeit und andererseits im Privaten auslebt. Ein Prinzip, dem auch andere Arbeiten Matta-Clarks folgen, so etwa HOMESTEADING, dessen Teilnehmer ebenfalls zwischen privaten und öffentlichen Rollen oder Identitäten hin und her wechseln. Wenn Matta-Clark Räume des Innen und des Außen miteinander verschränkt, beginnen auch die persönlichen Rollen, die man im einen wie im anderen spielt, zwischen beiden zu flottieren. Im Cutting, im Film oder in der Performance tun sich Zwischenräume auf, in denen sich die Binarität von privat und öffentlich in eine Gleichzeitigkeit auflöst und auf diese Weise die mit ihnen assoziierten, konkreten Räume veränderlich macht.

## Resümee

Film und Architektur vergleichend zu betrachten, leitet sich aus ihrer Gemeinsamkeit ab, über ein Moment der Bewegung Räume zu konstruieren. Deshalb wurde Matta-Clarks Begriff des *mutable space* als Ausgangspunkt gewählt, um seine Filme ein erstes Mal wissenschaftlich zu untersuchen. Die vergleichende Interpretation mit seinen besser erforschten architektonischen Arbeiten sollte so die Ergebnisse an sein weiteres Raumverständnis rückbinden.

Vorbereitet wurde dies durch eine theoretische Gegenüberstellung von Film und Architektur. Mit Walter Benjamin wurde erläutert, dass beide Medien in der Bewegung Raumeindrücke erzeugen, die dadurch aber gleichzeitig fragil bleiben müssen. Aus der Übertragung kinematografischer Möglichkeiten der Raumkonstruktion auf die Architektur gingen zwei Entsprechungen hervor, auf die im weiteren Verlauf mehrfach Bezug genommen werden konnte. Zum einen lässt sich die Durchquerung des architektonischen Raums als Montage einzelner Raumeindrücke lesen, zum anderen ähnelt die Beziehung des Kaders oder der Leinwand zu ihrem Off-Raum dem Zusammenspiel aus Fenster und umgebender Wand.

Eine erste Anwendung fanden diese Ergebnisse für die Besprechung des Films *AUTOMATION HOUSE*. An ihm konnte nachvollzogen werden, dass Matta-Clark nicht nur die Möglichkeiten des Films zur Raumkonstruktion beherrscht, sondern dass er sie auch einsetzt, um ganz eigene Ergebnisse zu erzielen. Zwar folgt der Film einer „kanonischen Story-Struktur“ von „Exposition-Konflikt-Auflösung“<sup>266</sup>. Mit seiner feststehenden Kameraposition verstößt er jedoch gegen die Konventionen des Mediums und verweigert dem Publikum die Illusion, sich selbst in den gezeigten Raum hinein zu bewegen.

Hieran konnte Teil II anschließen, der Matta-Clarks Konzept eines veränderlichen Raums anhand von drei Strategien oder Manövern ausformulierte. Am Anfang stand die Frage, wie Matta-Clark die Aufmerksamkeit von einem architektonisch eingefassten Raum zu dessen Randlagen und Zwischenräumen hin verschiebt, um so die konventionell höhere Bewertung geometrisch fassbarer und funktionaler Räume zur Disposition zu stellen. Eingeführt wurde die Figur der Schwelle, die als Grenz- und Verbindungslinie zwischen Räumen liegt. In der frühen Cuttingserie *BRONX FLOORS: THRESHOLE* tritt sie als eigenwertige Größe hervor und wird zum Angelpunkt für eine Verdrehung des räumlichen Gefüges. Mit Michel Foucault gelesen, schafft Matta-Clark um sie herum einen heterotopen Raum, der die gewohnte

---

<sup>266</sup> Eder 2007, S. 31, 36.

räumliche Ordnung außer Kraft setzt und sie gerade dadurch ins Bewusstsein der Betrachter hebt. Zwei Eigenschaften der Schwelle waren von hier aus auch in mehreren Filmen Matta-Clarks zu beobachten. Zum einen bestimmt ihre Dialektik des „trennenden Verbindens“ den Farbwechsel in *SUBTRAIT. UNDERGROUND DAILIES* und steht auch am Anfang von *SPLITTING*<sup>267</sup>. Die heraus gebrochene Tür tritt dort in scharfen Kontrast zum Warnschild „Do not Occupy“ und inszeniert das Verbot in seiner gleichzeitigen Übertretung – eine Spannung, die der gesamte Film aufrecht erhält. Dass die Schwelle andererseits dazu neigt, sich zum eigenwertigen Zwischenraum auszudehnen, zeigte sich zunächst in *BINGO / NINTHS*. Mit *CITY SLIVERS* emanzipiert sich der Schwellenraum in Form der Tür von seinen angrenzenden Räumen und wächst zur zentralen Figur des Films heran. In Bezug setzen ließ sich die Eigenständigkeit des Zwischenraums auch zu der um Matta-Clark gegründeten Gruppe *ANARCHITECTURE*, die versuchte, Raum jenseits seiner geometrischen Bestimmung zu denken und im urbanen Gefüge gerade den ungenutzten, unbetretbaren Räumen Wert zuzusprechen.

Als weiteres Manöver, mit dem sich die Veränderlichkeit von Raum darstellen lässt, erwies sich die Betonung seiner Historizität. An *BRONX FLOORS* ließ sich nachvollziehen, was Matta-Clark als die autobiografische Stratifikation eines Gebäudes bezeichnet. Die übereinander liegenden Tapeten- und Linoleumschichten markieren den Raum als einen in der Zeit gewachsenen, so dass der sie durchquerende Schnitt den „Blick auf Gewesenes“ lenkt, wie sowohl Dan Graham als auch Rosalind Krauss beobachten<sup>268</sup>. Während Krauss jedoch argumentiert, die Leerstelle des entfernten Segments sei die indexikalische Spur eines zuvor Dagewesenen, spricht Graham von archäologischen Eingriffen, die ein Vergangenes ans Licht bringen, das unter der urbanen Oberfläche verborgen war. Im Begriff der Archäologie trifft die Vorstellung eines geschichteten Raums auf die Figur des Grabens. In ihr ist die Zeitlichkeit des Raums eine doppelte, indem sich die Dauer seiner Entstehung mit der Dauer seiner Durchquerung kreuzt. Mit Walter Benjamin und Sigmund Freud wurden Konzepte einer oberirdischen sowie einer in die Tiefe führenden Archäologie vorgestellt, anhand derer sich auch in Matta-Clarks Werk eine horizontale und eine vertikale Richtung des Grabens unterscheiden ließen. Für letztere wurde neben den physischen Grabungen von *CHERRY TREE*, *TIME WELL* und *DESCENDING STEPS FOR BATAN* besonders der Film *SUBTRAIT. UNDERGROUND DAILIES* hervorgehoben. Er führt in die Tiefe der Kanalisation hinab und begegnet dort, im Unbewussten der Stadt, ihrem Verdrängten und Vergessenen, das er als ein Unheimliches im Sinne Freuds inszeniert. Als Beispiel einer oberirdischen Grabung wurde

---

<sup>267</sup> Zitat: Saeverin 2003, S. 137.

<sup>268</sup> Zitat: Graham 1994b, S. 115.

CONICAL INTERSECT besprochen und zu den früheren Arbeiten SPLITTING und BINGO / NINTHS in Bezug gesetzt. Als entscheidendes Ergebnis dieses Vergleichs lässt sich festhalten, dass dem glatten Schnitt nicht nur im Cutting der verlangsamte Prozess des Grabens hinzugefügt wird, sondern dass sich diese Akzentverschiebung auch in der Gestaltung der Filme Matta-Clarks niederschlägt. Denn während die linear chronologische Narration der beiden früheren Filme dem akkurat geführten Schnitt entspricht, bildet sich das allmähliche Schürfen des Pariser Cuttings in einem diskontinuierlichen Erzählbogen ab. Ebenso erzeugt ein Film wie SAUNA VIEW mit kinematografischen Mitteln einen in der Filmzeit gewachsenen und veränderten Raum, wenn sich seine Flächenkomposition diachron in die Tiefe entfaltet.

Als ein drittes Manöver der Gestaltung veränderlichen Raums wurde beschrieben, wie Matta-Clark die Definition von Raum an soziales Handeln bindet und so seine Performativität postuliert. An der Doppelfigur von Privat und Öffentlich ließ sich zeigen, dass er damit einem konstruktivistischen Raumbegriff folgt und sich gegen die Vorstellung wendet, Raum habe unveränderliche, das Handeln determinierende Eigenschaften. Die Gleichzeitigkeit von Innen und Außen, die in den Filmen CONICAL INTERSECT und SUBTRAIT. UNDERGROUND DAILIES inszeniert wird, ist in CLOCKSHOWER deutlich mit den Zuschreibungen von privatem und öffentlichem Raum belegt. Ausgehend von seiner narrativen Logik wurden zwei Möglichkeiten unterschieden, wie Matta-Clark auch in Arbeiten wie OPEN HOUSE oder GARBAGE WALL, die Architektur und Performance in sich vereinen, privaten und öffentlichen Raum ineinander verschränkt. Zum einen verlegt er häusliche Tätigkeiten ins Freie, so dass sich um sie herum mitten in der urbanen Öffentlichkeit kleine private Räume performativ ausgestalten. Umgekehrt aber sind die häuslichen Tätigkeiten unter den Augen eines öffentlichen Publikums Theater geworden und verwandeln die Innenräume, in die sie zurückkehren, in eine Bühne. Nachvollziehen ließ sich dies vor allem an Matta-Clarks Film CHINATOWN VOYEUR. Mit dessen Verschmelzung von Fenster und Leinwand, von Innen des Wohnraums und Außen des Kinosaals gehen auch privates und öffentliches Handeln des Bewohners / Darstellers ineinander über. Cuttings, Performances und Filme lösen die Binarität räumlicher Zuschreibungen auf und schreiben so den mit ihnen assoziierten, konkreten Räumen eine Veränderlichkeit ein.

Mit Blick zurück auf die eingangs formulierte Fragestellung lässt sich zweierlei als das Ergebnis dieser Arbeit festhalten. Zum einen hat sich die These bestätigt, dass Matta-Clarks Begriff des *mutable space* tatsächlich ein Konzept dynamischen Raums beschreibt, das in

seinen künstlerischen Äußerungen sichtbar verwirklicht ist. Mit seinen Cuttings und mit anderen architektonischen und performativen Arbeiten bricht er konventionelle Raumstrukturen und mit ihnen die Stabilität ihrer Zuschreibungen auf. An ihre Stelle tritt das häufig subjektbezogene Konzept eines in Sinn und Erleben beweglichen Raums. Zum zweiten lässt sich die zur Diskussion gestellte Frage, ob sich das Konzept des *mutable space* auch in den Filmen nachvollziehen lässt, eindeutig bejahen. Die Analyse zahlreicher Beispiele hat gezeigt, dass Gordon Matta-Clark spezifisch filmische Mittel einsetzt, um Effekte eines dynamischen Raums zu erzielen. Die Kerngedanken, die für unterschiedliche Cuttings herausgearbeitet wurden, werden in der formalen Gestaltung der dazugehörigen Filme in der Regel aufgegriffen und erweitert. Entgegen der allgemeinen Beurteilung, die Filme Matta-Clarks hätten eine vor allem dokumentarische Funktion, konnte gezeigt werden, dass sie weit darüber hinausweisen und ein eigenes Potential zur Konstruktion von *mutable spaces* entfalten.

Keine Gelegenheit gab der begrenzte Umfang dieser Arbeit, Matta-Clarks Manöver eines dynamischen Raums zur künstlerischen Praxis seiner Zeit in Beziehung zu setzen. Vielleicht ausgehend von den Stichwörtern Minimal Art und Phänomenologie wäre es dabei sicher lohnend nachzuvollziehen, wie ein subjektbezogener Raumbegriff die Kategorie Raum destabilisiert, wo Konzepte eines ambigen oder veränderlichen Raums auftreten und wie sie im Konkreten jeweils ausformuliert werden.

Zuletzt bleibt anzumerken, dass sich die hier vorgeschlagenen Kategorien und Begriffe zwar aus beobachteten Phänomenen ableiten, dass ihre Einteilung aber natürlich durch persönliche Neigungen bestimmt und nicht alternativlos ist. Die Unabgeschlossenheit des Raums an sich zieht auch für seine Beschreibung eine Kontingenz der gewählten Begriffe nach sich. Etwas Ähnliches mag auch Matta-Clark im Sinn gehabt haben, als er in einem Interview einräumte:

„I’m really into that whole group of people who are trying in an artistic way to create and expand the ‚mythology‘ of space. I don’t know what the word ‚space‘ means either. I keep using it. But I’m not quite sure what it means.“<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> Kirshner 2006 (1978), S. 335.







## Abbildungen



Abb. 1  
SPLITTING, 1974  
Super 8mm Film, Farbe/schwarzweiß,  
stumm, 10min 52s  
Film Still: 07'57



Abb. 2  
SPLITTING, 1974  
Super 8mm Film, Farbe/schwarzweiß,  
stumm, 10min 52s  
Film Still: 08'12



Abb. 3  
L'ARROSEUR ARROSÉ, 1895  
Regie: Louis und Auguste Lumière  
Film, 35mm, schwarzweiß, stumm, 49s



Abb. 4  
NOSFERATU – SYMPHONIE DES GRAUENS,  
1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau  
Film, 35mm, schwarzweiß, stumm, 94min



Abb. 5  
AUTOMATION HOUSE, 1972  
Film, 16mm, schwarzweiß, stumm,  
32min 23s  
Film Still: Szene 1



Abb. 6  
AUTOMATION HOUSE, 1972  
Film, 16mm, schwarzweiß, stumm,  
32min 23s  
Film Still: Szene 2



Abb. 7  
 BRONX FLOORS: THRESHOLE, 1972  
 Fotografie, schwarzweiß, 28 x 35,5 cm

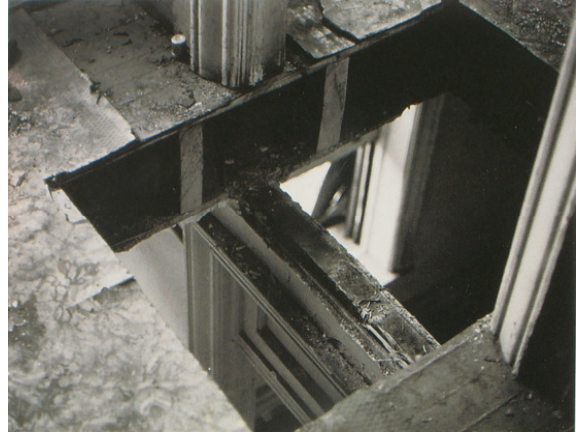


Abb. 8  
 BRONX FLOORS: THRESHOLE, 1972  
 Fotografie, schwarzweiß, kaschiert auf Metall, 29,5 x 36,5 x 3,8 cm  
 Sammlung John und Thomas Solomon



Abb. 9  
 BRONX FLOORS: THRESHOLE, 1972  
 Fotografie, schwarzweiß, kaschiert auf Metall, 29,5 x 36,5 x 3,8 cm  
 Sammlung John und Thomas Solomon



Abb. 11  
 BRONX FLOORS: THRESHOLE, 1972  
 Fotografie schwarzweiß  
 Maße unbekannt

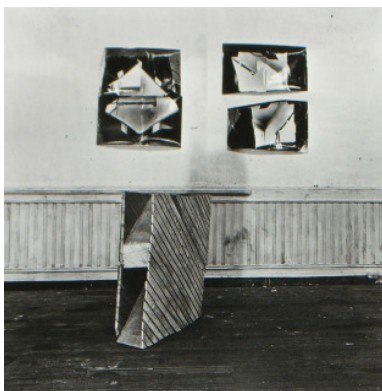


Abb. 10  
 BRONX FLOORS: THRESHOLE, 1972  
 112 Greene Street, New York  
 Ausstellungsansicht



Abb. 12  
BRONX FLOORS, 1972-1973  
Gebäudefragment: Holz, Linoleum  
106,7 x 110,2 x 28,9 cm  
Museum of Modern Art, New York

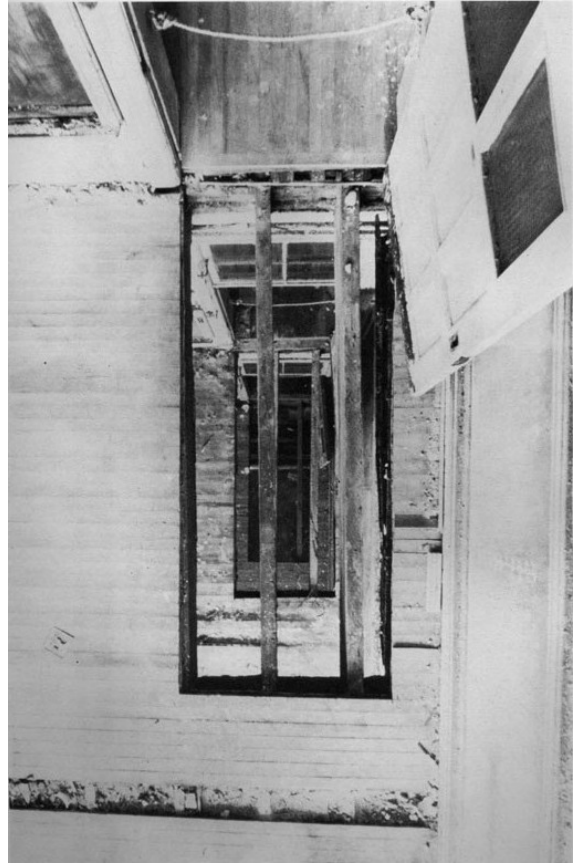


Abb. 14  
DOORS, FLOORS, DOORS, 1976  
„Rooms”, P.S.1, New York  
Ausstellungsansicht

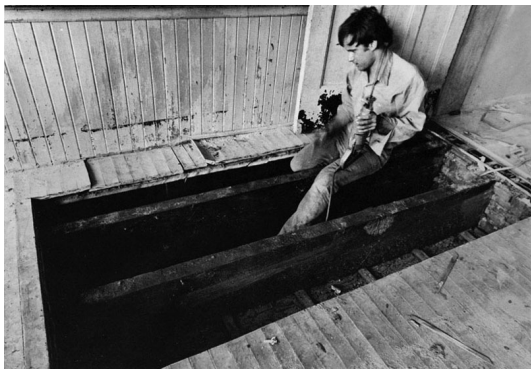


Abb. 13  
DOORS, FLOORS, DOORS, 1976  
„Rooms”, P.S.1, New York  
Ausstellungsansicht



Abb. 15  
SPLITTING, 1974  
Super 8mm Film, Farbe/schwarzweiß,  
stumm, 10min 52s  
Film Still: 00'18



Abb. 16  
SPLITTING, 1974  
Super 8mm Film, Farbe/schwarzweiß,  
stumm, 10min 52s  
Film Still: 08'35



Abb. 17  
SPLITTING, 1974  
Super 8mm Film, Farbe/schwarzweiß,  
stumm, 10min 52s  
Film Still: 10'15



Abb. 18  
SPLITTING, 1974  
Super 8mm Film, Farbe/schwarzweiß,  
stumm, 10min 52s  
Film Still: 10'32

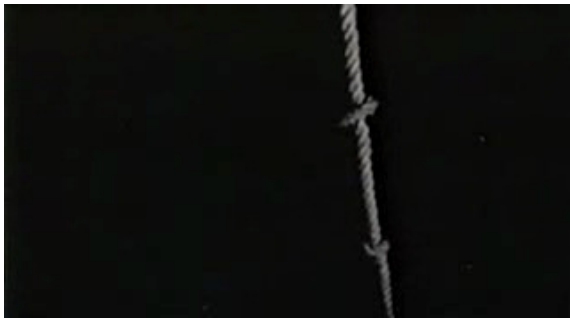


Abb. 19  
SUBSTRAIT: UNDERGROUND DAILIES, 1976  
Film, 16mm, Farbe/schwarzweiß, Ton,  
34min 55s  
Film Still: 24'54



Abb. 20  
SUBSTRAIT: UNDERGROUND DAILIES, 1976  
Film, 16mm, Farbe/schwarzweiß, Ton,  
34min 55s  
Film Still: 25'02



Abb. 21  
SUBSTRAIT: UNDERGROUND DAILIES, 1976  
Film, 16mm, Farbe/schwarzweiß, Ton,  
34min 55s  
Film Still: 30'47



Abb. 22  
SUBSTRAIT: UNDERGROUND DAILIES, 1976  
Film, 16mm, Farbe/schwarzweiß, Ton,  
34min 55s  
Film Still: 32'08



Abb. 23  
 FIRE CHILD, 1971  
 Super 8mm Film, Farbe, stumm, 9min 47s



Abb. 24  
 BINGO / NINTHS, 1974  
 Fotografie während des Cuttings, Farbe  
 Maße unbekannt



Abb. 25  
 BINGO / NINTHS, 1974  
 Fotografie während des Cuttings, Farbe  
 Maße unbekannt

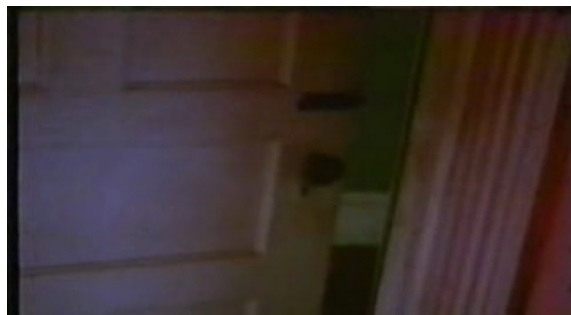


Abb. 26  
 BINGO / NINTHS, 1974  
 Super 8mm Film, Farbe, stumm, 9min 56s  
 Film Still: 14'18



Abb. 27  
 BINGO / NINTHS, 1974  
 Super 8mm Film, Farbe, stumm, 9min 56s  
 Film Still: 14'38



Abb. 28  
CITY SLIVERS, 1976  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 14min 20s  
Film Still: 01'29



Abb. 29  
CITY SLIVERS, 1976  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 14min 20s  
Film Still: 03'02

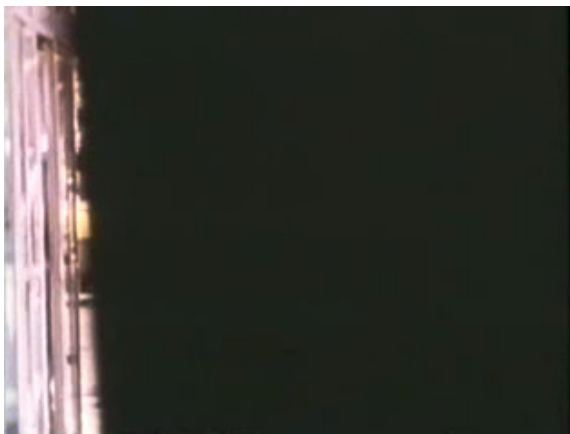


Abb. 30  
CITY SLIVERS, 1976  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 14min 20s  
Film Still: 05'27

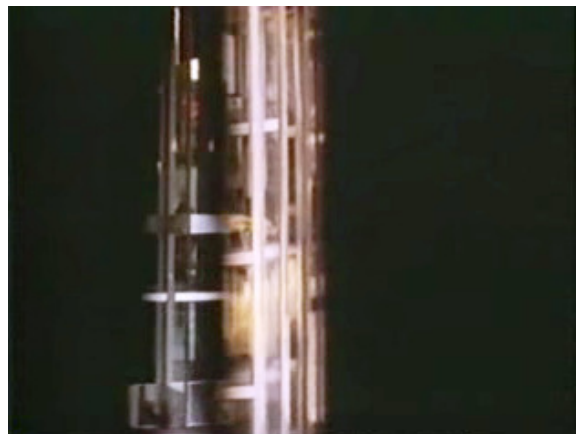


Abb. 31  
CITY SLIVERS, 1976  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 14min 20s  
Film Still: 06'36

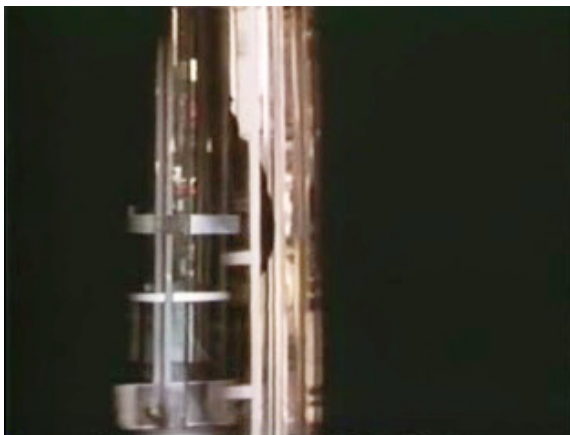


Abb. 32  
CITY SLIVERS, 1976  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 14min 20s  
Film Still: 06'42



Abb. 33  
CITY SLIVERS, 1976  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 14min 20s  
Film Still: 07'37

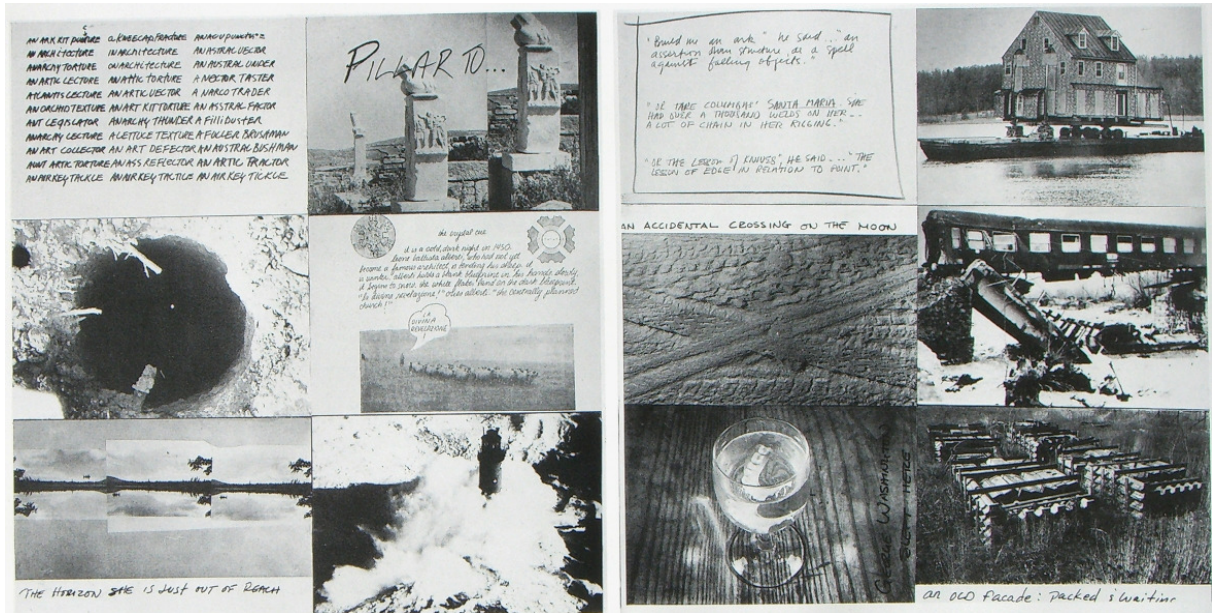


Abb. 34  
 OHNE TITEL (ANARCHITECTURE-Projekte), 1973-1974  
 Fotografien schwarzweiß, Maße unbekannt  
 Publiziert in der Zeitschrift Flash Art, Juni 1974



Abb. 35  
 OHNE TITEL (ANARCHITECTURE), 1974  
 Fotografie, schwarzweiß  
 50,8 x 40,6 cm



Abb. 36  
 OHNE TITEL (ANARCHITECTURE), 1974  
 Fotografie, schwarzweiß  
 50,8 x 40,6 cm



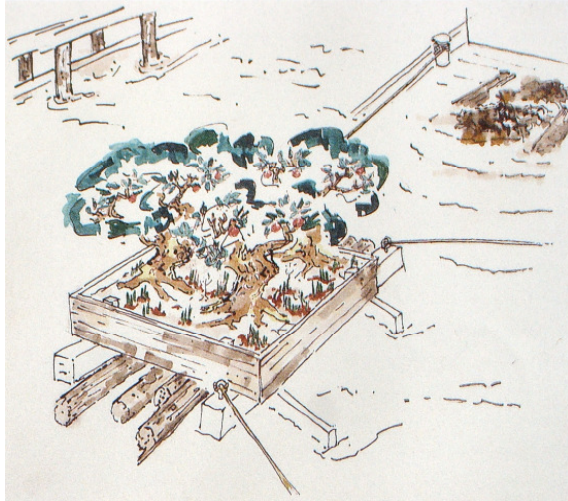


Abb. 39  
ISLANDS ON THE HUDSON, 1970-1971  
Schwarze Tinte und Filzstift auf Papier  
35,5 x 43 cm



Abb. 37  
OHNE TITEL (ANARCHITECTURE), 1974  
Fotografie, schwarzweiß  
40,6 x 50,8 cm

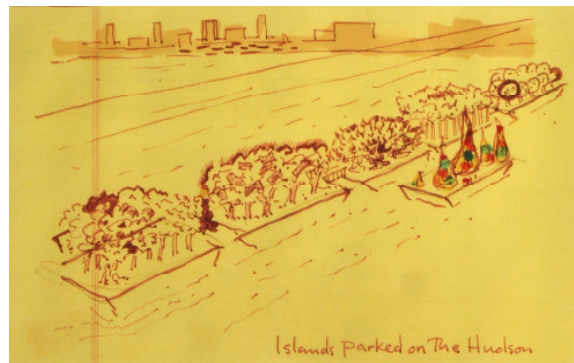


Abb. 38  
OHNE TITEL (ISLANDS PARKED ON THE HUDSON), 1970-1971  
Bleistift, Buntstift, schwarze Tinte und  
Filzstift auf Papier  
13 x 20,2 cm



Abb. 40  
CONICAL INTERSECT, 1975  
Film, 16mm, Farbe, stumm, 19min 22s  
Film Still: 01'20



Abb. 41  
CONICAL INTERSECT, 1975  
Film, 16mm, Farbe, stumm, 19min 22s  
Film Still: 18min 55s



Abb. 42  
 CONICAL INTERSECT, 1975  
 Film, 16mm, Farbe, stumm, 19min 22s  
 Film Still: 02'39



Abb. 43  
 CONICAL INTERSECT, 1975  
 Film, 16mm, Farbe, stumm, 19min 22s  
 Film Still: 10'53



Abb. 44  
 CONICAL INTERSECT, 1975  
 Film, 16mm, Farbe, stumm, 19min 22s  
 Film Still: 09'31

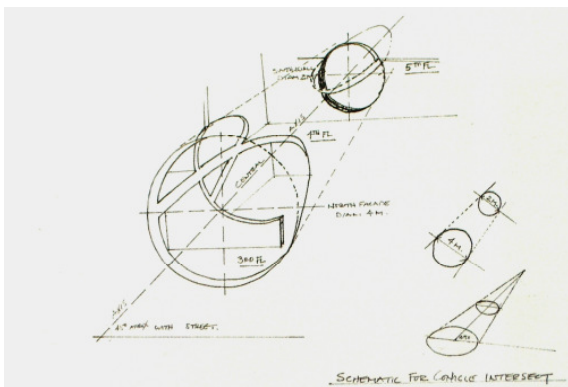


Abb. 45  
 SCHEMATIC FOR CONICAL INTERSECT, 1975  
 Bleistift und schwarzer Filzstift auf Papier  
 19,1 x 26,4 cm



Abb. 46  
 Bauarbeiten an CONICAL INTERSECT, 1975  
 Fotografie, schwarzweiß  
 Maße unbekannt  
 © Marc Petitjean



Abb. 47  
CHERRY TREE, 1970/1971  
112 Greene Street, New York  
Ausstellungsansicht

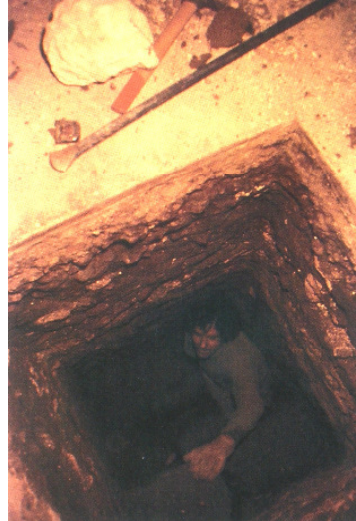


Abb. 48  
DESCENDING STEPS FOR BATAN, 1977  
Galerie Yvon Lambert, Paris  
Ausstellungsansicht

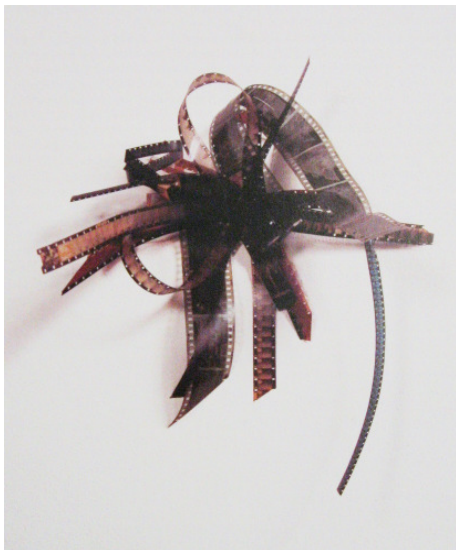


Abb. 49  
FILM CORSAGE, 1976  
Fotonegative und Filmstreifen, verknötet  
Maße unbekannt



Abb. 50  
BINGO / NINTHS, 1974  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 9min 56s  
Film Still: 12'02



Abb. 51  
SAUNA VIEW, 1973  
Video, schwarzweiß, Ton, 61min 30s

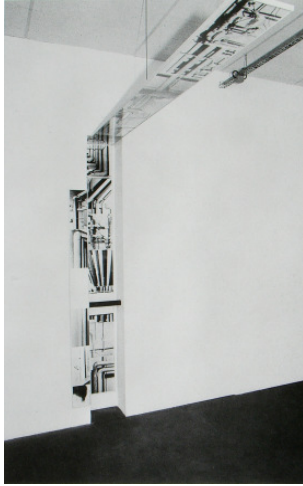


Abb. 52  
PIPES, 1971  
Boston School of the Museum of Fine Arts  
Ausstellungsansicht



Abb. 53  
GARBAGE WALL, 1970  
St. Mark's Church, New York  
Ausstellungsansicht

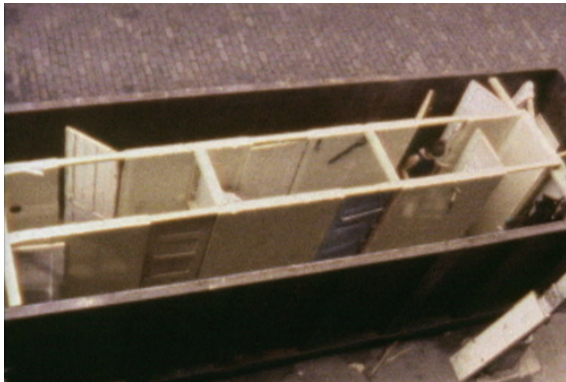


Abb. 54  
OPEN HOUSE, 1972  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 41min



Abb. 55  
CLOCKSHOWER, 1974  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 12min 57s  
Film Still: Einstellung 3



Abb. 56  
CLOCKSHOWER, 1974  
Super 8mm Film, Farbe, stumm, 12min 57s  
Film Still: Einstellung 7



Abb. 57  
CHINATOWN VOYEUR, 1971  
Video, schwarzweiß, Ton, 62min

## Abbildungsverzeichnis

Wenn nicht anders angegeben, befinden sich sämtliche abgebildeten Arbeiten Gordon Matta-Clarks in seinem Nachlass, der im Canadian Centre for Architecture, Montreal, und in Kopie auch in der Generali Foundation, Wien, verwahrt wird. Die Bildrechte liegen in der Regel bei Matta-Clarks Witwe Jane Crawford und der David Zwirner Gallery, New York. Ausgenommen hiervon ist Abbildung 46, deren Copyright beim Fotografen Marc Petitjean liegt. Die Rechte der als Vergleich herangezogenen Bilder liegen entweder bei der hier im Abbildungsverzeichnis jeweils angeführten Quelle oder sind dort nachgewiesen.

- Abb. 1-2 UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_splitting.html](http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html).
- Abb. 3 Video Art World (30.08.2010), URL: [http://www.videoartworld.com/beta/artist\\_840.html](http://www.videoartworld.com/beta/artist_840.html).
- Abb. 4 Khouloki 2007, S. 45.
- Abb. 5-6 Moure 2006, S. 271.
- Abb. 7 Diserens 2003, S. 62.
- Abb. 8-10 Sussman 2007a, S. 86, 22.
- Abb. 11 Diserens 2003, S. 59.
- Abb. 12 Museum of Modern Art (MoMA) (30.08.2010), URL: [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/779/w500h420/CRI\\_5779.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/779/w500h420/CRI_5779.jpg).
- Abb. 13-14 MoMA P.S.1 (30.08.2010), URL: <http://ps1.org/newspaper/view/article/27>
- Abb. 15-22 UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_splitting.html](http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html).
- Abb. 23 Leutgeb 2009, S. 58.
- Abb. 24-25 Diserens 2003, S. 89.
- Abb. 26-27 UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_splitting.html](http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html).
- Abb. 28-33 UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_slivers.html](http://www.ubu.com/film/gmc_slivers.html).
- Abb. 34 Diserens 2003, S. 158.
- Abb. 35 Sussman 2007a, S. 24.

- Abb. 36 Attlee 2007, o.S.
- Abb. 37, 39 Diserens 2003, S. 157, 153.
- Abb. 38 Sussman 2007a, S. 52.
- Abb. 40-44 UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_conical.html](http://www.ubu.com/film/gmc_conical.html).
- Abb. 45 Moure 2006, S. 183.
- Abb. 46 Sussman 2007a, S. 133.
- Abb. 47-48 Diserens 2003, S. 30, 109.
- Abb. 49 Fusi / Pierini 2008, S. 11.
- Abb. 50 UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_splitting.html](http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html).
- Abb. 51 Moure 2006, S. 282.
- Abb. 52 Diserens 2003, S. 51.
- Abb. 53 David Zwirner Gallery (30.08.2010), URL: [http://www.davidzwirner.com/exhibitions/31/work\\_721.htm](http://www.davidzwirner.com/exhibitions/31/work_721.htm).
- Abb. 54 Museum of Modern Art (MoMA) (30.08.2010), URL: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=122021](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=122021)
- Abb. 55-56 Moure 2006, S. 293.
- Abb. 57 Sussman 2007a, S. 16.

## Bibliografie

- AGOTAI 2007: Doris Agotai, Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum, Bielefeld 2007.
- ARMSTRONG 2004: Richard Armstrong, Urorte und Urszenen. Freud und die Figuren der Archäologie, in: Knut Ebeling / Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt/Main 2004, S. 137-158.
- ATTLÉE 2007: James Attlee, Towards Anarchitecture. Gordon Matta-Clark and Le Corbusier, in: Tate Papers, 7, 2007, (30.08.2010), URL: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>.
- BEAR 2006a (1974): Liza Bear, Gordon Matta-Clark. Splitting the Humphrey Street Building (an Interview by Liza Bear), in: Gloria Moure (Hg.), Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings (Ausst. Kat. Reina Sofia, Madrid, 2006), Barcelona 2006, S. 165-177. Zuerst in: Avalanche, Dezember 1974, S. 34-37.
- BEAR 2006b (1976): Liza Bear, Gordon Matta-Clark: Dilemmas (a Radio Interview by Liza Bear, March 1976), in: Gloria Moure (Hg.), Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings (Ausst. Kat. Reina Sofia, Madrid, 2006), Barcelona 2006, S. 261-269.
- BECK 2002: Martin Beck, Alternative: Space, in: Julie Ault (Hg.), Alternative Art New York, 1965-1985. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective (Ausst. Kat. The Drawing Center, New York, 1996), New York 2002, S. 249-279.
- BELLER 2000: Hans Beller, Filmräume als Freiräume, in: Hans Beller / Martin Emele / Michael Schuster (Hg.), Onscreen / Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes, Ostfildern 2000, S. 11-49.
- BENJAMIN 1977: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: ders. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1977, S. 7-44.
- BENJAMIN 1982: Walter Benjamin, Das Passagen-Werk (1927-1940), in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. V, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982.
- BENJAMIN 2004: Walter Benjamin, Ausgraben und Erinnern (1932), in: Knut Ebeling / Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt/Main 2004, S. 44-45.
- BORDWELL 1985: David Bordwell, Narration in the Fiction Film, Wisconsin 1985.
- BREITWIESER 1997: Sabine Breitwieser (Hg.), Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat. Generali Foundation, Wien, 1997), Köln 1997.

- BRENTANO / SAVITT 1981: Robyn Brentano / Mark Savitt (Hg.), 112 Workshop / 112 Greene Street. History, Artists & Artworks, New York 1981.
- BULGAKOWA / HOCHMUTH 1995: Oksana Bulgakowa / Dietmar Hochmuth, Montage. Das Wunder zwischen den Bildern. Der Kuleschow-Effekt, Dokumentationsfilm einer 100teiligen Reihe der ARD, 10 Minuten, 1995, (30.08.2010), URL: <http://www.youtube.com/watch?v=dMVuLT9UGVc>.
- CASANOVA 1999: Maria Casanova (Hg.), Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1992 / Musée Cantini, Marseille, 1993 / Serpentine Gallery, London, 1993), Valencia 1999.
- CRAWFORD 2004: Jane Crawford, Twenty Adventures, in: Steven Jenkins (Hg.), City Slivers and Fresh Kills. The Films of Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat. San Francisco Cinematheque / San Francisco Art Institute, San Francisco, 2004), San Francisco 2004, o. S.
- CROW 1996: Thomas Crow, Site-Specific Art. The Strong and the Weak, in: ders., Modern Art in the Common Culture, New Haven – London 1996, S. 131-150.
- CROW 2003: Thomas Crow, Gordon Matta-Clark, in: Corinne Diserens (Hg.), Gordon Matta-Clark, New York 2003, S. 7-132.
- DEUTSCHE 1999: Rosalyn Deutsche, The Threshole of Democracy, in: John Alan Farmer (Hg.), Urban Mythologies. The Bronx Represented Since the 1960s (Ausst. Kat. The Bronx Museum of the Arts, Bronx, New York, 1999), Bronx, New York 1999, S. 94-101.
- DISERENS 1996: Corinne Diserens, Gordon Matta-Clark. Das Öffnen von Perspektiven durch das Unsichtbare, in: Sabine Breitwieser (Hg.), White Cube, Black Box. Werkschau Valie Export und Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat. Generali Foundation, Wien, 1996), Wien 1996, S. 129-139.
- DISERENS 2003: Corinne Diserens (Hg.), Gordon Matta-Clark, New York 2003.
- DYSON 2006: Frances Dyson, And then it was now, 2006, (30.08.2010), URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2143>.
- EBELING 2004: Knut Ebeling, Pompeji revisited, 1924. Führungen durch Walter Benjamins Archäologie, in: ders. / Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt/Main 2004, S. 159-184.
- EDER 2007: Jens Eder, Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Münster 2007.
- ELSAESSER / HAGENER 2007: Thomas Elsaesser / Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, Hamburg 2007.
- FOUCAULT 1990: Michel Foucault, Andere Räume, in: Karlheinz Barck (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 34-46.



- FOUCAULT 1994: Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/Main 1994.
- FREUD 1986: Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: ders. Gesammelte Werke, hg. v. Anna Freud, Bd. 12, Werke aus den Jahren 1917-1920, Frankfurt/Main 1986, S. 227-268.
- FREUD 2004: Sigmund Freud, Archäologische Passagen aus den Gesammelten Werken (1986-1939), in: Knut Ebeling / Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt/Main 2004, S. 36-43.
- FUSI 2008: Lorenzo Fusi, Gordon Matta-Clark. Nothing is Created, Nothing is Destroyed, Everything is Transformed, in: ders. / Marco Pierini (Hg.), Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat. Santa Maria della Scala Complesso Museale, sms contemporanea, Siena, 2008), Mailand 2008, S. 45-78.
- FUSI / PIERINI 2008: Lorenzo Fusi / Marco Pierini (Hg.), Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat. Santa Maria della Scala Complesso Museale, sms contemporanea, Siena, 2008), Mailand 2008.
- GLÖDE 2005: Marc Glöde, Den Raum zerschneiden – den Raum denken. Zu den Filmarbeiten von Gordon Matta-Clark, in: Gertrud Koch (Hg.), Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume, Berlin 2005, S. 88-98.
- GRAHAM 1994a (1966): Dan Graham, Eigenheime für Amerika, in: ders., Ausgewählte Schriften, hg. v. Ulrich Wilmes, Köln 1994, S. 26-32.
- GRAHAM 1994b (1983): Dan Graham, Gordon Matta-Clark, in: ders., Ausgewählte Schriften, hg. v. Ulrich Wilmes, Köln 1994, S. 111-124.
- GROYS 2003: Boris Groys, Medienkunst im Museum, in: ders., Topologie der Kunst, München – Wien 2003, S. 59-76.
- HARTLE 2006: Johan Frederik Hartle, Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form, München 2006.
- JENKINS 2004: Steven Jenkins (Hg.), City Slivers and Fresh Kills. The Films of Gordon Matta-Clark (Ausst. Kat. San Francisco Cinematheque / San Francisco Art Institute, San Francisco, 2004), San Francisco 2004.
- JENKINS 2006: Bruce Jenkins, Gordon Matta-Clark and the Last Machine, in: Gloria Moure (Hg.), Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings (Ausst. Kat. Reina Sofia, Madrid, 2006), Barcelona 2006, S. 279-289.
- KHOULOKI 2007: Rayd Khouloki, Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung, Berlin 2007.
- KIRSHNER 1985: Judith Russi Kirshner, Non-uments, in: Artforum, 24, 2, 1985, S. 102-108.
- KIRSHNER 2003: Judith Russi Kirshner, The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark, in: Corinne Diserens (Hg.), Gordon Matta-Clark, New York 2003, S. 148-160.

- KIRSHNER 2006 (1978): Judith Russi Kirshner, Interview with Gordon Matta-Clark, in: Gloria Moure (Hg.), Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings (Ausst. Kat. Reina Sofia, Madrid, 2006), Barcelona 2006, S. 317-335.
- KRAUSS 1993a (1976): Rosalind Krauss, Notes on the Index. Part 1, in: dies., The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, London – Cambridge 1993, S. 196-209. Zuerst in: October, 3, 1977, S. 68-81.
- KRAUSS 1993b (1977): Rosalind Krauss, Notes on the Index. Part 2, in: dies., The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, London – Cambridge 1993, S. 210-219. Zuerst in: October, 4, 1977, S. 58-67.
- KRAVAGNA 2003: Christian Kravagna, „It’s nothing worth documenting if it’s not difficult to get“. On the Documentary Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark, in: Corinne Diserens (Hg.), Gordon Matta-Clark, New York 2003, S. 133-146.
- KRIEGER 2010: Verena Krieger, „At war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: dies. / Rachel Mader (Hg.), Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln 2010, S. 13-49.
- LAVIN 1984: Maud Lavin, Gordon Matta-Clark and Individualism, in: Arts Magazine, 58, 1984, S. 138-141.
- LEE 2000: Pamela M. Lee, Object to be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark, Cambridge – London 2000.
- LEUTGEB 2009: Doris Leutgeb, Gordon Matta-Clark. Filme, in: Sabine Folie (Hg.), Die Moderne als Ruine. Eine Archäologie der Gegenwart (Ausst. Kat. Generali Foundation, Wien, 2009), Wien 2009, S. 56-75 (deutsch), S. 170-173 (englisch).
- MATTA-CLARK 1971: Gordon Matta-Clark, Jacks, in: Avalanche, 2, 1971, S. 13-14.
- MATTA-CLARK 2006 (1977): Interview with Gordon Matta-Clark. Antwerp, September 1977, in: Gloria Moure (Hg.), Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings (Ausst. Kat. Reina Sofia, Madrid, 2006), Barcelona 2006, S. 249-257. Zuerst in: Florent Bex (Hg.), Gordon Matta-Clark. Tentoonstelling (Ausst. Kat. Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, 1977), Antwerpen 1977.
- MCCALL 2003: Anthony McCall, *Line Describing a Cone* and Related Films, in: October 103, 2003, S. 42-62.
- MENNINGHAUS 1986: Winfried Menninghaus, Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos, Frankfurt/Main 1986.
- MOURE 2006: Gloria Moure (Hg.), Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings (Ausst. Kat. Reina Sofia, Madrid, 2006), Barcelona 2006.

- NEUMANN 1996: Dietrich Neumann (Hg.), Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner (Ausst. Kat. Deutsches Architektur-Museum / Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main, 1996), München – New York 1996.
- OCKMAN 2000: Joan Ockman, Architecture in a Mode of Distraction. Eight Takes on Jacques Tati's Playtime, in: Mark Lamster (Hg.), Architecture and Film, New York 2000, S. 171-195.
- PAPAPETROS 2008: Spyros Papapetros, Architecture and Animation in the Films of Gordon Matta-Clark, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 67, 4, 2008, S. 629-633.
- PRANGE 1994: Regine Prange, Stil und Medium. Panofsky ‚On Movies‘, in: Bruno Reudenbach (Hg.), Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992, Berlin 1994, S. 171-190.
- REISS 1999: Julie H. Reiss, From Margin to Center. The Spaces of Installation Art, Cambridge – London 1999.
- RICHARD 2005a: Frances Richard, Spaces Between Places. The Evolution of Fake Estates, Part I, in: Jeffrey Kastner / Sina Najafi / Frances Richard (Hg.), Odd Lots. Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates (Ausst. Kat. Queens Museum of Art / White Columns, New York, 2005), New York 2005, S. 38-50.
- RICHARD 2005b: Frances Richard, Remove your House. Gordon Matta-Clark's Physical Poetics, in: Jeffrey Kastner / Sina Najafi / Frances Richard (Hg.), Odd Lots. Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates (Ausst. Kat. Queens Museum of Art / White Columns, New York, 2005), New York 2005, S. 62-71.
- RÜBEL 2002: Dietmar Rübel, Abfall. Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt, in: ders. / Monika Wagner (Hg.), Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002, S. 119-136.
- SCHROER 2006: Markus Schroer, Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt/Main 2006.
- SAEVERIN 2003: Peter F. Saeverin, Zum Begriff der Schwelle. Philosophische Untersuchung von Übergängen, Oldenburg 2003.
- SIMON 2007: Joan Simon, Motion Pictures. Gordon Matta-Clark, in: Elisabeth Sussman (Hg.), Gordon Matta-Clark: You Are the Measure (Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York / Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007), New Haven 2007, S. 124-135.
- SUSSMAN 2007a: Elisabeth Sussman (Hg.), Gordon Matta-Clark: You Are the Measure (Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York / Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007), New Haven 2007.

- SUSSMAN 2007b: Elisabeth Sussman, The Mind is Vast and Ever Present, in: dies. (Hg.), Gordon Matta-Clark: You Are the Measure (Ausst. Kat. Whitney Museum of American Art, New York / Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2007), New Haven 2007 S. 13-33.
- TOMKINS 1970: Calvin Tomkins, The Talk of the Town: Automation House, in: The New Yorker, 14. März, 1970, S. 30, (30.08.2010), URL: [http://www.newyorker.com/archive/1970/03/14/1970\\_03\\_14\\_030\\_TNY\\_CARDS\\_000296161](http://www.newyorker.com/archive/1970/03/14/1970_03_14_030_TNY_CARDS_000296161).
- WAGNER 2004: Anne M. Wagner, Splitting and Doubling. Gordon Matta-Clark and the Body of Sculpture, in: Grey Room, 14, 2004, S. 26-45.
- WALKER 2003: Stephen Walker, Baffling Archaeology. The Strange Gravity of Gordon Matta-Clark's Experience Optics, in: Journal of Visual Culture, 2, 2, 2003, S. 161-185.
- WALKER 2009: Stephen Walker, Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism, London – New York 2009.
- WALL 2006 (1976): Donald Wall, Gordon Matta-Clark's Building Dissections. An Interview by Donald Wall, in: Gloria Moure (Hg.), Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings (Ausst. Kat. Reina Sofia, Madrid, 2006), Barcelona 2006, S. 53-69. Zuerst in: Arts Magazine, Mai 1976, S. 74-79.
- WOOSTER 2003 (1976): Ann-Sargent Wooster, Gordon Matta-Clark, in: Corinne Diserens (Hg.), Gordon Matta-Clark, New York 2003, S. 186. Zuerst in: Artnews, 75, 8, 1976, S. 124.



## Filmprotokolle



				2'06 2'29	Die Figur im Vordergrund dreht sich nun über die rechte Schulter zur Kamera, wendet Matta-Clark also scheinbar den Rücken zu. Sie dreht sich wieder zum Fenster, dann nach links und bückt sich, so dass nun erstmals das Gesicht sichtbar wird. Der Mann im Hintergrund kriecht durch die Stühle zurück.
			3	4'20 4'49	Schnitt. Gleiche Raumaufteilung, aber vor der Säule steht niemand mehr. Stattdessen ragen die Beine einer im Vordergrund sitzenden Person von links ins Bild, in der linken oberen Bildecke ragt ein Teil des Gesichts ins Bild. Der Mann schaut in die Kamera, gestikuliert mit der linken Hand. Die Beine schwan-ken, dann senken sie sich. Später wird klar, dass es tatsächlich nur ein Bein ist, das gespiegelt ist.
			4	4'50 4'57 5'01 5'45	Schnitt. Nur noch das Gesicht ist in der Bildecke, sieht nach unten. Vor der Säule erscheint von unten ein kauender Matta-Clark und richtet sich auf: die Männer haben ihre Position getauscht. Das Gesicht verschwindet nach links, Matta-Clark dreht sich zum Ausblick nach rechts. Der Mann links erscheint wieder am Bildrand, er ist gespiegelt. Während er sich schräg nach vorne in den Raum beugt, spiegelt er sich der Reflektion nach weiter hinten. Bewegungen vor und zurück, schließlich ab nach links. Jetzt ist klar: hinten ist ein Spiegel und zeigt einen Raum, der tatsächlich vor der Bildkante liegt. Matta-Clark steht immer noch vor der Säule, geht langsam wieder in die Hocke, verschwindet nach unten aus dem Bild.
			5	5'55 6'01	Schnitt. Von unten streckt sich ein Arm ins Bild und stößt rechts an einen Widerstand: es zeigt sich, dass der Ausblick verglast ist. Auch im Glas leichte Spiegelung. Die Hand öffnet und schließt sich. Ein dunkelhäutiger Mann betritt von links den im Hintergrund liegenden Raum, schaut in die Richtung der Kamera, redet mit einer nicht sichtbaren Person, deutet auf die Bildmitte. Mit dem Wissen aus der vorangehenden Einstellung kann der Zuschauer vermuten, dass er auf den gereckten Arm zeigt. Der Arm zieht sich nach unten zurück.
2	Treppe und Fenster. Matta-Clark und zwei Freunde inszenieren eigene Bewegungen.	6 min 53 s	6	6'48 6'58 7'21	Schnitt. Neue Szene. Auch dieser Raum besteht aus Vordergrund, Hintergrund und Ausblick. Die beiden äußeren Drittel des Bildraums bilden gemeinsam den Vordergrund, aus dem heraus in der Mitte eine Treppe in die Tiefe führt. Den rechten Bildstreifen füllt eine Mauerkante, während links der Mann aus der ersten Szene steht. Die Kamera erfasst Kopf und Schultern, die leicht nach links gewandt sind. Über seinem Kopf öffnet sich die hell beleuchtete Mauer in einen schmalen horizontalen Fensterstreifen. Der Mann selbst verschwimmt links mit dem Schatten. Matta-Clark erscheint oben an der Treppe, bewegt sich hinunter. Er sieht nach links, das von dort einfallende Licht ergreift sein Knie, er macht einen Schritt zurück in den Schatten und ist hinter dem vermeintlichen Mauervorsprung nur halb zu sehen. Der Mann im Vordergrund dreht sich und bewegt sich nach links oben aus dem Bild. Gleichzeitig erscheint im mittleren Bildstreifen an der Treppe ein



				<p>7'57 Körper und bewegt sich hinauf, nun ist er von links vom Licht angestrahlt. Beide Männer begegnen sich im mittleren Bildstreifen auf der Treppe, gleichzeitig wird im Fenster ein Karton nach links aus dem Bild gezogen und gibt einen weit größeren Ausblick frei. Matta-Clark geht nun weiter die Treppe hinunter, dreht sich im Gehen und geht rückwärts weiter. Während er an der rechten Kante des mittleren Bildteils verschwindet, kommt er gleichzeitig rückwärts von links ins Bild. Durch diese Drehung ist nun klar: der Mittelteil ist ein Spiegel, der den Blick auf eine zu ihm um 90° nach links gedrehte Treppe freigibt, die aus dem linken Bildstreifen ins Off führt. Matta-Clark bewegt sich parallel zur Bildachse nach rechts aus dem Bild. Die einzige Bewegung in dem jetzt leeren Raum sind vorbeifahrende Autos im Fenster.</p> <p>8'36</p> <p>9'17 Oben an der Treppe erscheint eine Frau. Gleichzeitig tritt auch im Vordergrund Matta-Clark von rechts ins Bild, zieht sich aber gleich wieder zurück. Die Frau zieht am linken Rand des Bildstreifens (Spiegels) den Karton hervor, der zuvor die Fensteröffnung verdeckt hatte, und geht wieder hinauf.</p> <p>9'29</p> <p>9'49 Im Fenster öffnet sich das Eisengitter und die Frau tritt mit dem Karton ein. Sie geht einige Stufen hinab, bis sie in der Ecke unten links verschwindet.</p> <p>10'15 Ihr Kopf taucht wieder auf, gleichzeitig machen gestikulierende Hände rechts im Vordergrund eine Geste aufwärts, und die Frau hebt den Karton vor das Fenster, zieht ihn dann wieder nach links aus dem Bild. Matta-Clark stellt sich vor das Fenster, dreht sich um die linke Schulter und geht die Treppe im Off hinauf: sichtbar im Spiegelbild des Mittelteils. Auch die Frau steigt die Stufen wieder hinauf, auch sie ist im Off, es öffnet und schließt sich das Tor, sie geht parallel zum Zaun nach links ab, trägt den Karton, nur ihre Beine sind sichtbar.</p>
			7	<p>11'35 Schnitt. Matta-Clark erscheint auf der (gespiegelten) Treppe im Mittelteil, nur ein Teil seines Rückens ist sichtbar, der Rest wird von der linken Spiegelkante angeschnitten. Bewegungen wieder v.a. im Fenster.</p> <p>12'18 Von links schiebt sich der Karton vor die Fensteröffnung, wird um 90° in die Vertikale gekippt.</p> <p>13'05 Oben auf der gespiegelten Treppe erscheint wieder die Frau, sie kommt herunter und geht an Matta-Clark vorbei.</p> <p>13'13 Der Karton kippt wieder zurück nach links.</p> <p>13'37 Kurz spiegelt sich im Hinuntergehen auch ein Teil ihrer Haare im Fenster, dann verschwindet die Frau an der rechten Spiegelkante und taucht gleichzeitig an der linken Bildkante auf.</p>
3	Blick von außen. Die einzige Szene draußen und ohne Spiegel.	32 s	8	13'41 Schnitt. Der Bildausschnitt zeigt von außen die obere linke Ecke eines vergitterten Fensters mit einem angrenzenden Streifen Mauerwerk oben und links. Hinter dem Gitter, im Innenraum, ist der Rumpf einer Figur im Profil sichtbar, Blick nach links. Ein Mann mit Halbglatze beugt sich vor, bleibt aber undeutlich. Er geht kurz ab nach links, kommt wieder zurück. Er dreht sich über linke Schulter um und geht ab nach rechts. Kommt wieder ins Bild.

			9	14'13	Bildstörung / Schnitt. Vergrößerter Ausschnitt, mehr Mauerwerk ist zu sehen, am linken Rand ist ein Fenster oder Vorsprung angeschnitten. Der Mann kommt wieder von rechts ins Bild, die Kamera schwenkt nach rechts, nimmt das Fenster wieder in die ungefähre Bildmitte.
4	Die Getränkedose. Ihre Verdopplung im Spiegel wird inszeniert.	1 min 39 s	10	14'28  15'08  16'01	Schnitt. Wiederum feststehende Kamera und ein dreigeteilter Raum: das rechte Viertel ist ein Streifen Mauerwerk, links davon schließt ein Raum an, in dem ein Mann auftaucht, dessen Größe ihn als in die Tiefe versetzt markiert. Die linke Bildhälfte zeigt weiter im Vordergrund einen hell getünchten Sockel und darüber die rechte untere Ecke eines großen Fensters. Der (afroamerikanische) Mann trägt eine Getränkedose, geht quer zur Bildebene auf und ab im mittleren Raumstreifen, in den anderen beiden Bildteilen findet keine Bewegung statt. Er rückt sich einen Stuhl zurecht, setzt sich, Blick nach links, erst jetzt wird sein Gesicht kurz sichtbar. Als er sich auf dem Stuhl zurücklehnt, ragen nur die Beine in den sichtbaren Raumstreifen, Füße und Oberkörper sind vom Bildrand geschnitten.  Im rechten Bildteil bewegt sich eine Plane oder ein Karton von rechts weiter ins Bild und kippt, so dass die zuerst diagonale Kante nun fast senkrecht im Bild steht und das dahinter liegende Mauerwerk verdeckt. Die Kante markiert genau die Grenze zwischen rechtem und mittleren Bildabschnitt.  Der Mann beugt sich vor, streckt die linke Hand mit der Dose vor. In dem Moment, in dem sie den linken Rand des Bildstreifens erreicht, taucht sie am linken Bildrand verdoppelt auf. Auch dieser Raum ist also ein Spiegel.
5	Das Büro I. Oberer Streifen.	51 s	11	16'07	Schnitt. Von einer Raumbühne im Vordergrund führt in der Mitte wieder eine Treppe in die Tiefe. Hier bildet sie allerdings keinen vertikal durchlaufenden Raumstreifen, sondern der linke und rechte Vordergrund sind im oberen Teil miteinander verbunden. Der Tiefenraum, in den die Treppe führt, endet fast im Bildmittelpunkt, dort steht ein Bildschirm. Auch die rechte untere Ecke des Bildausschnitts öffnet sich einem Durchblick. Die Beine einiger Menschen und herabhängende Kabel sind am oberen Ende der Treppe sichtbar. Im Vordergrund huscht ein Kopf von rechts vorbei. Gleich darauf erscheint am linken Rand der Treppe, zur Hälfte verdeckt von der Mauer, ein Körper und läuft hinauf. Gleichzeitig öffnet und schließt sich in der linken Wand eine Tür: so nahe an der Kante der Treppe, dass keine Mauer mehr bleibt, hinter der die Person verdeckt gewesen sein könnte. Die Tür öffnet und schließt sich mehrfach, während zwei Figuren oben an der Treppe erscheinen. Eine kommt hinunter, verschwindet wieder hinter dem fehlenden Mauervorsprung. Wieder ein Spiegel also.
6	Das Büro II. Mittlerer Streifen.	1 min 16 s	12	16'58	Schnitt. Ein ähnlicher Raum zeigt ebenfalls eine vertikal durchlaufende Treppe in der Bildmitte, links zur Hälfte angeschnitten, mit flankierenden Wandstreifen. Rechts ist ein gekipptes Fenster angedeutet, davor ein Männerkopf in Großaufnahme, dreht sich nach rechts, verschwindet kurz und taucht wieder

				17'21	auf. Er hält einen Telefonhörer ans Ohr, Detailaufnahme des Hörers, der Rest vom Kopf ist im Off. Der Wandstreifen links öffnet sich, wieder ist er eine Tür. Herein kommen zwei Männer, gehen am linken Bildrand entlang in den Vordergrund und verschwinden nach links. Der Telefonierende streckt den Arm mit dem Hörer den anderen entgegen, da erscheint im Hintergrund von rechts ein zweiter, gespiegelter Telefonhörer. Auch hier also ist der sich in die Tiefe öffnende Raum eine Spiegelung. Der Telefonierende dreht sich nach links zur Kamera, verschwindet nach vorne aus dem Bild und taucht hinten im Spiegel als Rückenansicht wieder auf. Er spricht die Treppe hinauf, wo der andere verschwunden ist.
				17'56	Ein weiterer Mann kommt herein und spiegelt sich in der Rückwand. Es zeigt sich, dass die rechten zwei Drittel des Bildes ein Spiegel sind.
				18'06	Ein leichter Kameraschwenk nach unten deutet an, dass auch der Ausschnitt der folgenden Szene Teil desselben Raums ist, der allerdings aus einer niedrigeren Kameraposition gefilmt ist.
7	Das Büro III. Unterer Streifen.	28 s	13	18'14	Schnitt und Blick wieder auf die mittige Treppe, links davon die Tür, rechts ein Türrahmen. Neben ihm öffnet sich ein zweiter Durchblick, in dem eine Stange steht, dahinter ein Bürostuhl.
				18'24	Im Vordergrund läuft eine Person von rechts durchs Bild, dann hinten die Treppe hinauf.
8	Der Aufzug. Höhepunkt der Klaustrophobie.	5 min 1 s	14	18'42	Schnitt. Ein scheinbar durchgehender Raum fluchtet in einer Tür in der Bildmitte. Beide Seitenwände sind Türen mit Klinke oder Knauf. Die (Fahrstuhl-)Tür in der Mitte öffnet sich, ein Mann tritt heraus und begegnet einer Frau, die im Fahrstuhl verschwindet. Er tritt in den Vordergrund und ab nach rechts, hinter den vermeintlichen Türrahmen. Hinter ihr schließen sich die Türen, verdeckt von einem Mann im Vordergrund, die kurz vor der Kamera den Bildraum betritt und in die Tiefe hinein geht. Er biegt rechts vor der Fahrstuhltür ab, gleich darauf kommt ein Körper (seiner?) ins Bild.
				19'11	Der Lift geht auf und ein langhaariger Mann tritt heraus. Er geht links aus dem Bildstreifen, taucht dann rechts im Mittelgrund wieder auf und bewegt sich in gegenläufiger Richtung. Dann setzt er sich vor dem jetzt deutlich enthüllten Spiegel auf einen Stuhl und liest. Während sein Rücken hinter der Spiegelkante verschwindet, ist sein Knie im Spiegel zu sehen, er muss also im leichten Winkel stehen.
				20'11	Wieder geht der Lift auf, ist aber leer. Geöffnet wird die Lifttür von dem sitzenden Mann, der eine Stange ausstreckt. Das erzeugt wieder eine Brechung der Bewegungsrichtung.
			15	20'46	Schnitt. Die Tür der rechten Seitenwand hat sich ein Stück weiter in die Bildmitte geöffnet. Auch die linke Seitenwand ist nun als Türkante erkennbar. Die rechte Tür schließt sich wieder.
				21'22	Ein Mann läuft erst durch den Spiegel, biegt dann um die rechte Ecke auf die Kamera zu, bevor er die rechte Tür öffnet: nun ist deutlich, dass sie sich im Vordergrund befindet.

			16	21'42 22'18	Schnitt. Der Mann läuft denselben Weg zurück. Eine verschattete Figur im Vordergrund füllt das linke Bildviertel und bewegt sich leicht. Der Fahrstuhl öffnet und schließt sich mehrfach, und es wird deutlich, dass es der sitzende Mann ist, der mit der langen Stange per Knopfdruck die Fahrstuhltüren öffnet und schließt.
9	Der Ausgang. Der Blick findet wieder aus dem Gebäude und aus dem Film heraus.	8 min 30 s	17	23'43  24'09  25'10  29'59 30'45  31'51  32'19 32'23	<p>Schnitt. Die Kamera steht etwas erhöht auf einem Treppenabsatz und blickt in eine Eingangshalle. Sie ist auf die verglaste Eingangstür mit Ausblick auf die Straße gerichtet. Dieser Ausblick nimmt das Zentrum der Bildkomposition ein, flankiert wird er links und rechts von je einem Streifen Innenraum, der weiter im Vordergrund liegt. Der linke stellt sich als Spiegel heraus, der rechte als gläserne Wand, durch die hindurch die Bewegung von mehreren Personen sichtbar ist. Im Mittelteil verschatten zwei Personen das Bild, im linken Teil sitzt eine lesende Frau. Eine der beiden mittleren Figuren geht die Treppen hinunter durch den Ausgang, der andere schlendert ein paar Schritte hinterher, bleibt dann aber stehen und dreht sich nach rechts ins Profil.</p> <p>Im linken Vordergrund tritt ein Mann ins Bild, geht in die Raummitte und verschwindet hinter dem Bildstreifen links: er ist ein Spiegel, denn die Frau sitzt weiterhin alleine dort. Der Mann kommt wieder hervor und geht parallel zur Bildfläche hinter die rechte, transparente Wand, er ist verschattet, aber bleibt sichtbar. Die Frau im Spiegel steht auf und verschwindet aus dem Bild.</p> <p>Der Raum hinter der Glaswand rechts gerät in Bewegung, mehrere Menschen treten dahinter hervor, kehren wieder um, interagieren über die Raumbegrenzung hinweg, und verbinden so beide Raumteile miteinander durch Blick und Interaktion. Immer wieder sind sie gleichzeitig links und rechts von der Raumabtrennung sichtbar.</p> <p>Eine Hand im Spiegel greift nach einer Jacke und es setzt sich eine langhaarige Frau.</p> <p>Im Vordergrund lehnt sich von rechts eine Figur ins Bild. Die Frau spricht mit jemandem im Offraum. Sie steht auf, verschwindet am rechten Spiegelrand, gleich darauf kommt eine Frau von links im Vordergrund ins Bild. Sie ist mit dem Rücken zur Kamera zu sehen und durchquert den Raum hinter die verglaste Abtrennung rechts. Die Kontinuität der Bewegung lässt darauf schließen, dass es dieselbe Person ist. Damit verbinden sich hier schließlich alle drei Raumebenen.</p> <p>Das Bild friert ein. Ablende.</p>

**Bingo / NINTHS, 1974**

Super 8mm Film, Farbe, ohne Ton, 9 Minuten 56 Sekunden (10'52 – 20'48)

Quelle: UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_splitting.html](http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html),  
gemeinsam mit SPLITTING und SUBSTRAIT. UNDERGROUND DAILIES.

SZ	SZENE	DAUER SZENE	ES	ZEIT	HANDLUNG / BIBDBESCHREIBUNG
0	Titel	10 s	1	10'52	Titel weiß auf schwarz: BINGO / NINTHS
1	Ein Zwischentitel erläutert erstes Vorgehen: Einteilung der Fassade in neun Felder	20 s	2	11'02	Schnitt. Immer noch auf schwarzem Hintergrund wird der erste Zwischentitel eingeblendet, ist aber noch unvollständig. Eine Hand ragt vom unteren Rand ins Bild und ergänzt die noch fehlenden Buchstaben.
			3	11'05	Schnitt. Die Hand ragt nun vom rechten Bildrand hinein und fügt weitere Buchstaben hinzu.
			4	11'11	Schnitt. Die Hand ist aus dem Bild verschwunden, und nun liest man den vollständigen Titel:  LOCATED AT 305 ERIE AVE. IN DOWNTOWN HONEYMOONERS NIAGRA ( <i>sic</i> ) FALLS THE PROJECT STARTED BY DIVIDING THE BUILDINGS NORTH FACADE INTO NINTHS
2	Etablierung des Ortes. Das Raster, das den Schnitt vorbereitet, wird aufgetragen.	53 s	5	11'22	Schnitt. Die Kamera blickt in einen dicht grau bewölkten Himmel, in der rechten unteren Bildecke ragen einige Baumwipfel ins Bild. Ein Schwenk hinunter erfasst das Dach und das darunter liegende Geschoss eines mit roten Holzlamellen vertäfelten Hauses.
				11'30	Die Kamera schwenkt nach links an der Fassade entlang, die sich nun in ein zweites, höher liegendes Geschoss erweitert. Ein Zoom heraus zeigt nun das gesamte Gebäude und es wird erkennbar, dass der bisher sichtbare Teil nur der Vorbau des Hauses war.
				11'43	Eine Hand, die einen Stift hält, kommt von der rechten unteren Ecke ins Bild. Sie zeichnet eine helle, gestrichelte Linie entlang der rechten Kante des Hauptbaus. Der Eingriff in das Bild zeigt, dass es ein (unbewegtes) Foto und keine Filmaufnahme des Hauses ist.
				6	11'52
7	12'04	Schnitt. Eine Detailaufnahme zeigt das mittlere Feld, das gerade mit der Ziffer 9 gekennzeichnet worden ist. Doch trotz der Nahsicht ist zu erahnen, dass die Fassade um das mittlere Feld herum aufgeschnitten ist. Zwischen den Schnittkanten sieht man in die innere Struktur des Hauses. Langsam zoomt die Kamera heraus.			

3	Die heraus geschnittenen Fassadenstücke werden mit einer Winde hinunter gelassen.	1 min 44 s	8	12'15	Schnitt. Die Kameraposition liegt unter einem Gebäudevorsprung, der den größten Teil des Bildes verschattet, während von links ein Stück Himmel hineinleuchtet. Rechts am unteren Bildrand ragen Kopf und Arme eines Mannes ins Bild, der an einer Winde eine hebelnde Bewegung vollzieht. Dabei ist er halb verdeckt von einem Mauervorsprung. Ein langsamer Schwenk nach unten bringt eine Landschaft im Hintergrund, den Oberkörper des Arbeiters und eine Straße ins Bild. Schutt kennzeichnet den Ort nun als Baustelle.
			9	12'44	Schnitt. Die Kamera richtet sich in einer Detailaufnahme auf die Schnittkante einer Holzkonstruktion, die in einer leichten Drehung zur Seite schwingt. Im Hintergrund ist ein Stück Draht oder Kabel zu sehen. Eine Kamerafahrt führt nach links und wieder zurück.
			10	12'51	Schnitt. Ein größerer Bildausschnitt zeigt die Schnittkante, wie sie schräg durch das Bild verläuft. Sie schwingt hin und her, mit einer unklaren Baustellensituation im Hintergrund. Das flache Holzstück wird an einer Ecke hochgehalten und dreht sich ein Stück um seine vertikale Achse. An einer Seite lassen sich parallel verlaufende Holzlamellen ausmachen, wie sie zu Beginn des Films an der Fassade zu sehen waren. In der rechten oberen Ecke sind die Beine eines Menschen zu erahnen.
			11	12'59  13'02	Schnitt. Nahe an der Wand des Hauses filmt die Kamera die Fassade hinauf, rechts von ihr verläuft ein schmaler Streifen Himmel. Im oberen Geschoss ist ein Teil der Fassade herausgetrennt worden, und in der Öffnung dahinter werden Beine und Torso eines Mannes sichtbar, der in Über-Kopf-Höhe wieder eine Winde bedient. Zu seinen Füßen hängt das heraus gebrochene Fassadenstück an der Winde, das der Zuschauer jetzt als die Holzkonstruktion der vorangegangenen Einstellungen identifizieren kann. Der Mann beugt sich vor, Kopf und Arme werden sichtbar und das Fassadenstück schwingt leicht nach rechts aus.  Das schwankende Fassadenstück gibt den Blick frei auf Kopf und Schultern einer zweiten Person, die sich im unteren, ebenfalls aufgeschnittenen Geschoss befindet. Er hält das schwingende Fassadenstück von der Wand weg und wird dabei von ihm verschattet. Kaum merklich bewegt es sich langsam hinunter.
12	13'34	Schnitt und die Kamera zeigt einen ähnlichen Bildausschnitt wie am Ende von Einstellung 8. Im rechten Bilddrittel verdeckt durch einen Mauervorsprung, kommt der an der Straße liegende, in Aufsicht gefilmte Teil der Baustelle ins Bild. Dort parkt ein weißer Pick-up Truck. Ein langsamer Schwenk nach unten erfasst am linken unteren Bildrand eine Ecke der aufgeschnittenen Fassade. Sie ist von einer Kameraposition im Inneren des Hauses aus			

					gefilmt. Die Schnittkante zeigt die Konstruktion aus zwei dünnen Holzwänden, die in einigem Abstand übereinander gesetzt sind. Dazwischen ist die Wand hohl. Die Schnittfläche verläuft von links steil nach oben, bricht dann in einem 90° Winkel ab, um aus dem Offraum heraus parallel zur ersten Linie wieder nach oben zu laufen. Die Kamera blickt von oben in die verschatteten Hohlräume der angeschnittenen Fassade, weiter und lehnt dort das weggeschnittene Fragment. Es hängt noch in den Seilen der Winde und wird gerade von einem Arbeiter entgegen genommen.
4	Zwischentitel als Rückblick auf den bereits vollendeten Eingriff.	19 s	13	13'59	2. Zwischentitel:  DURING THE TEN DAY DEAD-LINE TIME WAS MEASURED BY DOZENS OF SAW BLADES WORKING BACK AND FORTH THROUGH ALL THE FLOORS & WALLS
5	Streifzug durch das aufgeschnittene Gebäude.	1 min 52 s	14	14'18	Schnitt. Die Kamera richtet sich in Großaufnahme auf einen Türknauf. Tür und Rahmen sind fragmentiert, dazwischen gibt ein Spalt den Blick auf einen Streifen grüne Tapete, Fußleiste und Boden frei. Die Kamera nähert sich dem Spalt, bis die Tür nach links aufschwingt und der Blick des Zuschauers in den Raum eindringt. Er befindet sich im Inneren. Die Kamera streift die grüne Tapete, erfasst kurz ein Stück eines Treppengeländers und nähert sich dann der nächsten Tür. Die Kamera schwenkt ihre Kante hinunter, doch statt einer Klinke ist nur ein kreisrundes Loch in der Tür, das die Kamera fokussiert. Durch die Schlüssellochperspektive sieht man nach draußen.  Vom unteren Bildrand ragt der Finger des Kameramanns ins Bild: die subjektive Kamera suggeriert eine Einbindung des Zuschauers. Der Finger zieht die Tür auf, so dass sich dahinter der Blick nach draußen auf die Baustelle öffnet.
				14'36	
			15	14'45	Schnitt. Wieder ist die Großaufnahme auf eine Tür gerichtet, dann beschreibt ein Schwenk einen Bogen nach links, der über Tapeten und Türrahmen zu einem Treppengeländer führt. Hinter ihm ist die Wand weggeschnitten, so dass der Blick auf die Baustelle fällt und helles Licht einströmt. Ein kurzes Herauszoomen lässt draußen die Baustelle, und dahinter einen breiten Streifen Brachland mit zwei weiteren Häuser sehen. Eine wackelige Kamerafahrt geht auf das Loch in der Wand zu, dreht sich am Beginn der Treppe nach rechts und blickt die Stufen hinunter. Ab etwa der Mitte sind die Stufen beschnitten, so dass jeweils die linke Hälfte fehlt.
	16	15'08	Schnitt. In einer Gegenschuss-Aufnahme führt der Blick nun vom Fuß der halb weggesägten Treppe nach oben. Zunächst zeigt sie nur den halbierten Teil, schwenkt dann aber die Treppe hinauf. Dort kippt die Kamera leicht zur Seite und fährt nach links. Hinter der weggeschnittenen Fassade schweben Wände und Decken im Raum.		
				15'14	

			17	15'19	Schnitt. Eine Großaufnahme zeigt eine Ecke, an der Wand und Boden zusammentreffen, und die frei in den Raum hinein ragt. Die Kamera schwenkt an der dünnen Wand entlang nach oben, stößt auf eine horizontale Schnittkante und schwenkt daran entlang nach rechts. Der Blick passiert eine weitere Zwischenwand und folgt schließlich der rechten Kante des weggeschnittenen Fassadenquadrats nach unten.
			18	15'40	Schnitt. Aus dem dunklen Inneren des Hauses heraus ist die Kamera auf ein Fenster in der ungefähren Bildmitte gerichtet. Ein zügiger Zoom führt durch das Fenster, die Kamera erfasst eine Bewegung dahinter. Rund um eine Maschine wirbelt Staub auf, in dem sich der Blick mit einem weiteren Zoom verliert. Ein Schwenk führt nach rechts ins Dunkel, gleichzeitig zoomt die Kamera heraus.
			19	15'47	Schnitt. Wieder ist die Kamera auf ein Fenster gerichtet, das ein gutes Drittel der Bildfläche einnimmt, und hinter dem ein fahrender Bagger auszumachen ist. Ein Zoom heraus und rascher Schwenk nach rechts führt vom Fenster weg auf eine Zimmertür zu.
			20	15'54	Schnitt. In Großaufnahme richtet sich die Kamera auf die obere (unbeschnittene) Treppenhälfte. Ein Zoom heraus und ein leichter Schwenk nach rechts zeigen, dass die Treppe das letzte erhaltene Fassadenstück hält. Ein Schwenk die Treppe hinunter bringt rechts die Baustelle ins Bild.
6	Zwischentitel erläutert das Ergebnis.	14 s	21	16'10	Schnitt. 3. Zwischentitel:  EIGHT OF THE NINE SECTIONS WERE CUT FREE, CRATED AND TRUCTED OFF LEAVING THE <u>BINGO</u> INTACT IN THE CENTER
7	Das Ergebnis in Frontalansicht. Die Totale gibt dem Zuschauer einen Überblick über die räumliche Situation.	42 s	22	16'24	Schnitt. Die Kamera ist dicht auf die roten horizontalen Holzlamellen des erhaltenen Mittelteils gerichtet. Sie steht kurz still, zoomt dann gleichmäßig heraus, bis der Ausschnitt das „Bingofeld“ der Fassade zeigt, aus dem die acht äußeren Felder weggeschnitten sind. Für einige Sekunden ist keine Bewegung der Kamera oder davor wahrzunehmen, was an die abgefilmte Fotografie in Einstellung 5 erinnert.
			23	16'50	Schnitt. Wie in der vorigen Einstellung ist die Kamera wieder auf die roten Lamellen der Fassade gerichtet, bevor sie in derselben Bewegung auf das neunteilige Raster herauszoomt. Dort verharrt sie kurz, bevor ein weiterer Zoom in die Totale führt. Man sieht das gesamte Haus mit einem Grünstreifen davor, über ihm ein Streifen orange gefärbter Himmel. Der kleine Vorbau, der in Einstellung 5 noch zu sehen war, ist eingestürzt.
8	Zwischentitel: Ankündigung des Baggers.	7 s	24	17'06	Schnitt. 4. Zwischentitel:  AN HOUR LATTER ( <i>sic</i> ) THE BULLDOZER ARRIVED



9	Abriss des Gebäudes.	3 min 8 s	25	17'13	Schnitt. Ein kurzer (wohl unbeabsichtigter) Schwenk über den grauen Boden.
			26	17'13  17'17	Schnitt. In der Totalen zeigt das Bild das gesamte Haus, allerdings ohne die Seitenbauten. Dabei liegt die untere Bildkante genau an der unteren Kante des Hauses an. Die Kamera steht still. Von rechts schiebt sich ein Bagger ins Bild, seine Schaufel hält sich zunächst in Bodennähe, streckt sich dann aber hoch wie der Kopf eines Ungeheuers, und schwenkt leicht in die Richtung des abzureißenden Hauses. Parallel zwischen der Hausfassade und der Bildebene fährt der Bagger nach links durchs Bild.
			27	17'24	Schnitt. Eine Detailaufnahme zeigt die Baggerschaufel, die von rechts in das Dach des Hauses hinein fährt. Die Kamera folgt der Bewegung der Schaufel zunächst nach links, dann wieder zurück.
			28	17'32	Schnitt. In der Halbtotale zeigt die feststehende Kamera in den rechten zwei Bilddritteln das Haus, im linken Drittel den Bagger von hinten und darüber den Himmel. Der Bagger hebt die Schaufel, fährt einen kleinen Bogen an die linke Seitenwand des Hauses. Dort senkt er die Schaufel und reißt im Zurücksetzen ein großes Stück aus der Fassade. Wieder fährt er ein bisschen vor und hebt zum zweiten Mal die Schaufel.
			29	17'50	Schnitt. Der Bildausschnitt zeigt die gleiche Einstellungsgröße, ist aber leicht nach rechts versetzt. Das Haus steht fast parallel zur Bildebene, und zwischen ihnen steht der Bagger, die Schaufel nach links gerichtet. Er setzt in einer Kurve zurück und fährt dann mit erhobener Schaufel frontal auf die Fassade zu. Die Schaufel senkt sich mit Gewalt in das obere Stockwerk hinein, so dass sie das noch übrig gebliebene Mittelstück und den oberen Teil der Treppe hinunter reißt. Ein Stück weiter links senkt sich die Schaufel wieder in das Haus, Wände und die Zwischendecke zwischen den Geschossen stürzen in eine Staubwolke.
			30	18'17	Schnitt. In einer Detailaufnahme des Baggers schwenkt die Kamera an der Schaufel entlang bis in die Fahrerkabine. Während der Bagger zurück fährt, bleibt die Kamera auf das Gesicht des Fahrers gerichtet, bevor sie schnell wieder in umgekehrter Richtung die Rohre und Stahlarme entlang zur Schaufel schwenkt.
			31	18'35	Schnitt. Mit ausgestreckter Schaufel füllt der Bagger das gesamte Bildfeld. Hinter ihm sind in einer Staubwolke nur die Umrisse des Hauses zu sehen. Der Bagger fährt auf das Haus zu, während die Kamera leicht herauszoomt. Der Bulldozer fährt wieder frontal in die Fassade, während die Kamera rechts neben ihm in die dichte Staubwolke hineinzoomt. Fetzen der Fassade werden darin sichtbar, ein Schwenk nach links führt zur Fahrerkabine, als der Bagger gerade zu einer Rückwärtskurve nach rechts ansetzt.

			32	18'58	Schnitt. In derselben Position und Einstellungsgröße zeigt die Kamera die Fahrerkabine nun im Profil. Der Bagger fährt rückwärts nach links aus dem Bild, immer noch in Großaufnahme. Die Kamera folgt der Schaufel, diese hebt sich mehrere Male und reißt weitere Stücke aus dem Haus. Als die Kamera hinauszoomt, fällt von rechts ein Strahl Wasser im Bogen ins Bild, dessen Quelle sich im Offraum befindet.
			33	19'36	Schnitt und gleiche Einstellung. Der Bulldozer reißt die rechte Seitenwand ein, dreht sich dann nach rechts aus dem Bild heraus. Der Wasserstrahl fällt nun von links ins Bild und spült den Staub des Abrisses weg.
			34	19'39	Schnitt. Detailaufnahme der Schaufel, die in Bodennähe eine Linkskurve beschreibt.
			35	19'42	Schnitt. Eine Halbtotale zeigt das Haus, während der Bagger am rechten Bildrand zurücksetzt und aus dem Bild verschwindet und auch die Kamera herauszoomt. Das Haus kippt in leichter Drehbewegung nach vorne und stürzt ein. Im Gegenlicht des plötzlich freigewordenen Himmels verdunkelt sich das Bild und einige Sekunden lang liegt das Haus still, sonst sind keine Bewegungen zu erkennen. Dann kommt von rechts der Bagger mit erhobener Schaufel wieder ins Bild, und von links trifft ihn der Wasserstrahl. (Holperschnitt, plötzlich aufgehelltes Bild)
			36	19'57 20'00	Schnitt. Die Kameraposition ist leicht nach rechts verschoben und der Bildausschnitt erweitert. Das gefallene Haus nimmt nur noch die linke Hälfte des Hintergrunds ein, ihm gegenüber steht ein ausladender Baum. Im Vordergrund, parallel zur Bildebene, treffen in der Bildmitte Baggerschaufel und Wasserstrahl aufeinander. Gemeinsam wenden sie sich nach links in den Hintergrund und drücken das noch aufrechte Dach zu Boden. Die Kamera vollzieht einen leichten Schwenk nach links. Der Bagger dreht sich mit erhobener Schaufel wieder zum Zuschauer, die Kamera schwenkt nach rechts auf den Bagger. Dessen Schaufel klappt wie in einer Verbeugung nach unten: der Auftrag ist beendet.
10	Credits	12 s	37	20'21	Schnitt. Abspann:  FILMED BY GORDON MATTA-CLARK
		16 s		20'32 -20'48	Schnitt. Schwarzbild.



4	Die Bildfelder geraten in Bewegung.	2 min 8 s	3'19 3'23 3'49 3'57 5'03	<p>Das Bild leuchtet kurz rötlich auf. Das rechte, schmalere Bildfeld bleibt stehen, der Rest ist schwarz.</p> <p>Im linken Drittel erscheint ein neuer Streifen mit noch unbekanntem Motiv: hinter einem Geländer im Vordergrund erstreckt sich ein Gewässer, im Hintergrund einige hohe Bauten.</p> <p>Das linke Bild bleibt stehen, statt des zweiten Streifens erscheint ein neuer am rechten Bildrand.</p> <p>Das linke Bild rückt nach rechts und schließt direkt an der rechten Kante des zweiten an.</p> <p>Das rechte Bild wird schwarz, das Flussbild steht allein.</p>
5	Die Türen.	5 min 22 s	5'27 6'05 6'24 6'33 6'43 6'53 7'55 8'00 8'04 9'10 9'18	<p>Bis auf einen schmalen Streifen am linken Rand ist das gesamte Bild schwarz. Der Ausschnitt zeigt stark verkürzt eine Reihe von verglasten Türen. Sie bilden offenbar eine Hausecke, denn Passanten spiegeln sich nicht nur, sondern sind auch durch das Glas kurz zu sehen, wenn sie nach links aus dem Bild gehen und hinter der Türreihe verschwinden. Menschen strömen parallel und quer zur Bildfläche an der verglasten Fläche vorbei, mehrere treten aus den Türen hinaus ins Freie.</p> <p>Getrennt durch einen dünnen schwarzen Streifen, leuchtet rechts kurz ein zweites schmales Bild auf. Dann ist es eine Weile kaum erkennbar, weil stark unterbelichtet. Nach einigen Sekunden aber hellt sich das Bild wieder auf und es wird eine zweite Tür – eine Drehtür – sichtbar.</p> <p>Ablende des linken Bildes. Rechts an die Drehtür schließt ein neuer Bildstreifen an, der dieselbe Reihe Glastüren zeigt wie zuvor links. Beide Türen sind ähnlich in ihrer schmalen Vertikalität, so dass wieder der Eindruck entstehen kann, es handle sich zwischen ihnen um einen kontinuierlichen Raum.</p> <p>Der gesamte Bildteil links der Türen füllt sich mit einem dritten Bild, das eine Straßenflucht zeigt. Gemeinsam füllen die drei Bilder die ganze linke Hälfte des Kaders.</p> <p>Ein Mann läuft im rechten Streifen schräg auf die Kamera zu. Auch als er in den mittleren Streifen hinein reicht, ist er leicht verschleiert noch zu sehen: die beiden Streifen sind also nicht Kante an Kante aneinander geschnitten, sondern überlappen sich. Damit überlagern sich auch die Räume, die von den beiden Türen eingenommen werden.</p> <p>Das rechte Bild verschwindet, dadurch ist ein bisschen mehr von dem Raum zu erkennen, der bildintern rechts an die Drehtür anschließt.</p> <p>In kurzem Flackern verschwindet die Drehtür in der Mitte, die andere Türreihe taucht ein Stück weiter rechts von ihrer vorherigen Position wieder auf. Die Straßenflucht am linken Bildrand bleibt stehen.</p> <p>Die Drehtür erscheint an ihrer alten Stelle wieder und schließt unmittelbar an das Straßenbild an, so dass jetzt zwischen den beiden Türen ein schwarzer Balken steht. Die Figuren verschwinden in der Schwärze.</p> <p>Die rechte Tür rückt an den rechten Bildrand.</p> <p>Der Ausschnitt der Straße springt nach rechts zwischen die beiden Türen, er ist von ihnen getrennt durch je einen schmalen schwarzen Balken. Nicht nur in den Türen findet Bewegung statt, sondern auch in dem Straßenbild wird die fixe Architektur aufgelockert durch die laufenden Buchstaben einer Leuchtreklame und</p>



## Clockshower, 1974

Super 8mm Film, Farbe, ohne Ton, 12 Minuten 57 Sekunden

Quelle: Generali Foundation, Wien

SZ	SZENE	DAUER SZENE	ES	ZEIT	HANDLUNG / BIBDBESCHREIBUNG
0	Titel	7 s	1	0'00-	Titeleinblendung weiß auf schwarz, Abblende.
1	Aufstieg und Dusche.	3 min 3 s	2	0'07  0'10  0'28  1'49	Die still stehende Kamera richtet sich auf ein Fenster, das von einem Ziergitter gerahmt ist und den Bildausschnitt genau füllt. Langsam schwenkt die Kamera am Gitter entlang nach oben und kommt erst zum Stehen, als ein Volutenornament das Bild komplett füllt. Matta-Clarks Hut erscheint am linken unteren Bildrand. Er klettert in die Mitte und von dort senkrecht an der Volute nach oben, bis er fast das Bild verlassen hat. Er trägt Regenjacke und Hut. Die Kamera schwenkt wieder nach oben. Matta-Clark steht still vor dem Zifferblatt einer Uhr, von oben fließt Wasser auf ihn herab. Erst als die Kamera genau auf ihn gerichtet ist, hebt er seinen Hut an und macht Duschbewegungen: die Bewegung ist also auf die Anwesenheit der Kamera ausgerichtet. Er lehnt sich nach hinten, so dass ihm das Wasser im Bogen aus dem Kragen herausläuft, und lässt es in seine Ärmel hineinlaufen.
2	Zähneputzen.	1 min 5 s	3	3'10  3'29- 3'38	Schnitt und ein zweigeteiltes Bild: die linke Hälfte füllt Matta-Clarks Oberkörper im Profil, oben und unten von der Bildkante angeschnitten. Die ungefähre Mitte markiert ein doppelter Duschschlauch, vom oberen Bildrand spritzen Wassertropfen. Die rechte Bildhälfte ist leer bis auf ein Glas in einer Halterung, darin Zahnbürste und Pasta. Matta-Clark greift danach und streicht Zahnpasta auf die Bürste. Die Kamera zoomt heraus, während er sich, das Gesicht unter der Dusche, die Zähne putzt. Mit der Rechten hält er seinen Hut, während er das Gesicht weiter hebt, um sich von der Dusche den Mund ausspülen zu lassen.
			4	3'57	Schnitt. Immer noch ist der Bildausschnitt am inneren Durchmesser der Uhr ausgerichtet, ist aber leicht nach unten verschoben. Matta-Clark ist vom Kopf bis zu den Knien zu sehen und hat das rechte Knie angezogen. Er hält sich mit der Linken an den beiden Schläuchen fest, während er mit der Rechten das Glas aus der Halterung hebt. Er füllt es mit Wasser, das er sich über das Gesicht laufen lässt. Dann stellt er das Glas wieder ab.
3	Rasieren.	2 min 37 s	5	4'15	Schnitt. Matta-Clark in einer halbnahen Einstellung und im Profil füllt die linke Bildhälfte. Sein rechter Arm ist weit über die Bildmitte hinaus ausgestreckt, das Gesicht von der Kamera abgewandt. Er blickt in einen Spiegel hinter ihm. Rechts davon hängt ein Handtuch. Beide waren vorher nicht im Bild zu sehen.

				4'35	Matta-Clark hebt den rechten Arm zum Gesicht, das so im Spiegel sichtbar wird. Er schmiert sich gründlich mit Rasierschaum ein, dreht dann den Kopf nach rechts, so dass beide Gesichtshälften – einmal direkt, einmal im Spiegel – zu sehen sind. Er greift nach dem Rasierer, und im Spiegel sieht der Zuschauer, wie er sich rasiert.
				5'27	Er hebt den genau so Arm hoch, dass für die Kamera das Gesicht zu sehen ist. Auf die Entfernung ist das eine sehr ausgeklügelte Kamera-perspektive.
				6'00	Er schüttelt den Schaum vom Rasierer, dann zoomt die Kamera langsam heraus.
			6	6'16	Schnitt. Ohne dass die Kamera die Ränder der Uhr erfasst, wirkt diese nur wie eine nicht weiter definierte graue Wand. Am oberen rechten Bildrand wird noch ein Stück Zeiger sichtbar, von der Mitte führen die Schläuche nach rechts unten und teilen die Wand in zwei ungleich große Teile. Im kleineren, rechten hängt nahe dem Bildrand der Zahnputzbecher, in der linken unteren Bildecke sieht man Matta-Clarks Hut, von dem sein rechter Arm ausgeht. Er wäscht seinen Rasierer aus.
				6'32	Der Arm verschwindet nach unten aus dem Bild, Matta-Clark hebt sich zum Wasserstrahl, so dass Gesicht und Schultern ins Bild rücken. Er greift einen der Schläuche und zieht sich an ihm nach oben. Sein Körper füllt nun gut Zweidrittel der Bildfläche und ist bis zur Hüfte zu sehen, wie er sich Wasser in den Mund laufen lässt.
				6'45	Die Kamera zoomt heraus und Matta-Clark greift mit beiden Händen an die überdimensionalen Uhrzeiger. Er wendet sich der Kamera zu und blickt nach unten.
4	Die Uhr als Bühne. Performance mit Schaum und Dusche.	5 min 20 s	7	6'52	Schnitt. Die Kamera verweilt fünf Sekunden lang still auf einer Detailaufnahme von Rasierschaum, die fast die gesamte untere Bildhälfte einnimmt. Für den Zuschauer ist die Verbindung zu den beiden vorherigen Einstellungen leicht herzustellen. Erst wurde der Schaum abgeschüttelt, dann der Rasier ausgewaschen. Jetzt sieht man einen Berg Schaum, von dem man annimmt, es sei derselbe.
				6'57	Ein Zoom heraus zeigt jedoch, es ist Matta-Clark, der am ganzen Körper in Schaum gehüllt ist. Der Bildausschnitt ist größer als bisher und zeigt die gesamte Uhr in ihrer Rahmung, der vegetabilen Verzierung und den Pilastern, die einen architektonischen Rahmen bilden.
				7'21	Erst als die Kamera wieder still steht, beginnt Matta-Clark sich zu krümmen. Die Bewegung der Kamera wird fließend von der Bewegung seines Körpers abgelöst. Wieder scheint jede Kamerabewegung abgesprochen. Matta-Clark richtet den Oberkörper auf und zieht analog zum veränderten Winkel zwischen den Uhrzeigern die Beine an. Nun wird sichtbar, dass sein Körper auf einem quer durchs Bild gespannten Gummi aufliegt. Die Arme greifen nach dem über ihm stehenden Minutenzeiger.

				8'03 10'50	Er duscht sich den Schaum mit dem Schlauch ab, der immer noch am Knotenpunkt der Zeiger hängt. Zunächst rinnt das Wasser auf der ganzen Breite hinunter, konzentriert sich dann aber durch die durchhängende Pose auf das Volutenornament in der Mitte. Matta-Clark turnt auf seinem Seil herum und setzt sich schließlich auf ihm auf, den Rücken zur Kamera.
			8	11'40	Schnitt. Matta-Clark sitzt in derselben Haltung, die Kamera zeigt ihn aber nahsichtiger, in der Halbtotale. Sie erfasst ihn, den inneren und Zweidrittel des äußeren Uhrenkreises. Matta-Clark lehnt mit dem Rücken in der Gummihalterung, seine Füße auf den unteren Rand des inneren Uhrenkreises gestützt. Der Wasserstrahl ist nun an den Minutenzeiger gekoppelt: Als Matta-Clark den Zeiger bewegt, beschreibt der Strahl einen Bogen.
5	Das Publikum.	45 s	9	12'12 12'36 12'57	Schnitt. In einer viel weiteren Einstellung zeigt die Kamera nun das gesamte Uhrentürmchen. Es zeichnet sich im Gegenlicht vor dem Himmel ab und ist leicht aus der Mitte nach links gerückt. Matta-Clark ist nur klein und undeutlich auszumachen. Er steht auf dem unteren Rand der Uhr und legt die Arme an die Zeigern, bewegt sie dann zügig im Uhrzeigersinn. Damit bringt er die Uhr, die schon lange still steht, wieder in Gang. Die Kamera zoomt heraus in die extreme Totale, so dass sie den ganzen Straßenzug erfasst. Ein Auto, das in den Hintergrund fährt, betont die Tiefenflucht, es folgen quer fahrende Autos. Ablende.





			3'36	der Decke klafft nahe der Wand ein Loch, aus der zwei Beine in Gummistiefeln baumeln.
			3'45	Im vorherigen Raum richtet sich die Kamera auf den mit Schutt bedeckten Boden und schwenkt leicht nach oben, bis sie den Durchbruch knapp über dem Boden erfasst. Sie zoomt auf das Loch zu. Der Blick fällt.
			4'00	Wie im Schuss/Gegenschuss-Verfahren richtet sich die Kamera nun wieder von außen auf den Durchbruch in der Fassade. Links oben von ihm entsteht ein zweites Loch, auf das die Kamera zuzoomt.
			4'27	Wieder im Inneren. In einem schmalen Gang arbeiten zwei Männer an einer Wand. In derselben Einstellung wie zuvor zeigt die Kamera die Nahaufnahme einer Hand, die Schutt aus einer Grabungsstelle herauswischt. Ein Zoom heraus zeigt Matta-Clark. In mehreren Einstellungen klopfen die Männer an verschiedenen Stellen die Wände auf.
				Wechsel nach draußen. In einem Fenster zur Straße hin (in Nahaufnahme) lehnt einer der behelmten Männer. Zoom heraus auf das ganze Haus. An der seitlichen Hauswand und ein Stockwerk höher lehnt in gleicher Pose und Montur ein weiterer Mann. Nahaufnahme auf ihn, er schlägt das inzwischen zweite Loch in der Wand immer weiter auf.
4	Die Kegelform zeichnet sich ab.	3 min 58 s	4'38	Auf der schwarzen Leinwand zeichnet das durch einen Spalt einfallende Licht einen schmalen Bogen über das Bild. Die Kamera schwenkt nach links an der geschwungenen Linie entlang.
			4'48	Neben Hammer und Meißel nutzen die Männer nun auch eine elektrische Säge, um unter großer Staubentwicklung in die Wände zu fräsen. Die Figuren verschwinden im Nebel.
			5'32	Die Kamera schwenkt von rechts nach links durch einen menschenleeren Raum, streift mehrere bogenförmige Öffnungen zwischen den Zimmern und fokussiert schließlich wieder auf ein kleines Loch nach draußen.
			5'46	Durch das Loch erfasst die Kamera drei Männer, die unten auf dem Bürgersteig stehen und zur Baustelle hinaufsehen. Sie deuten hinauf, unterhalten sich. Die Kamera zoomt wieder zurück.
			6'01	Im Gegenschuss richtet sich nun die Kamera vom Bürgersteig aus nach oben, wo über dem anfänglichen Loch inzwischen ein Bogen aus der Fassade geschlagen ist. Stück für Stück bricht die untere Kante des Bogens weiter aus, bis Bogen und Loch sich zu einem Halbkreis verbunden haben. Auf ihn zoomt die Kamera zu und filmt die erfolgreichen Bauarbeiter, wie sie auf der so geöffneten Bühne tanzend die Beine hochwerfen. Von innen und außen filmt die Kamera nun, wie entlang der kreisrunden Linie immer mehr Stücke aus der Wand herausgebrochen werden. Die Grundfläche des gekippten Kegels, den Matta-Clark in die beiden Häuser hinein schneidet, ist damit vollendet.
5	Reaktionen der Passanten.	44 s	8'36	In unterschiedlichen Einstellungsgrößen (Halbtotale bis Großaufnahme) zeigt die Kamera mehrere Passanten, die von der Straße nach oben auf die Bauarbeiten blicken, sie fotografieren oder miteinander sprechen. Auch Matta-Clark in Baukleidung und Helm blickt nach oben, spricht in einer weiteren Einstellung mit einer Passantin.

6	Vollendung des Kegels.	1 min 30 s	9'20	Nachdem die Grundfläche des Kegels bereits in die Seitenwand geschlagen ist, entfernen Matta-Clark und seine Helfer nun im Leerkörper des Kegels letzte quer laufende Balken mit Handsäge und Hammer und werfen den Schutt aus der Öffnung nach draußen.
7	Die Kamera inszeniert die vollzogenen Schnittfolgen.	1 min 32 s	10'50  11'19	In mehreren Einstellungen zeigt die Kamera Ausblicke aus dem Inneren des Kegels nach draußen. Der tief verschattete Rand der ausgeschnittenen Form rahmt als abstrakt schwarze Fläche die Häuser vor blauem Himmel. Langsam fährt die Kamera auf das Fenster zu, so dass Teile der schwarzen Kante über den Bildrand hinaus verschwinden. In einer zweiten, ähnlichen, Einstellung schwenkt die Kamera rechts an der bogenförmigen Kante entlang nach oben und vollzieht einmal den gesamten Kreis nach.  Aus dem hinteren, spitz zulaufenden Teil des Kegels richtet sich die Kamera durch die gesamte ausgehöhlte Form. Sie durchschneidet mehrere Wände im Inneren, deren rohe Kanten die Negativform des Kegels bilden. Vor seiner Grundfläche, die sich zur Straße hin öffnet, stehen drei Männer mit dem Rücken zur Kamera und blicken hinaus. Die Kamera vollzieht also die Schnittbewegungen nach: sie drängt nach außen, fährt an der Kreislinie entlang und durchquert schließlich den gesamten herausgeschnittenen Leerkörper.
8	Präsentation der fertigen Kegelform von außen.	1 min 54 s	11'22	Sprung nach draußen. In der Halbtotale filmt die Kamera mehrere vorbeifahrende Autos, sucht die Gesichter der Fahrer. Dem letzten Auto folgt die Kamera, während es die Straße hinunter fährt und schließlich im Hintergrund verschwindet. Eine Kamerafahrt vollzieht die Bewegung des Autos nach. Sie bewegt sich in derselben Richtung ein Stück weiter die Straße hinunter, bis hinter anderen Gebäuden auf der rechten Seite das zerschnittene Haus ins Bild kommt. Die Kamera schwenkt leicht nach rechts auf den Kreis in der Seitenwand zu, während die Kamerafahrt weiterläuft. Schnitt und Großaufnahme auf die Kreisform. Die Kamera zoomt hinein, bis im Dunkel schemenhaft die anderen Schnittlinien sichtbar werden und die Kegelform erahnen lassen. Aus mehreren Perspektiven zoomt und fährt die Kamera an dem Loch entlang. Inszeniert wird der Blick von der Straße durch das Loch hindurch auf das dahinter liegende Centre Pompidou, wie es im Vorspann angekündigt wurde. Schwenks in Großaufnahme an den Metallstrukturen des Centre Pompidou entlang, auch hier läuft der Blick in die Tiefe der Struktur, und von dort wieder auf das Cutting. Parallelisierung der Tiefenstruktur beider Formen.
9	Performance im Inneren und Abriss.	5 min 41 s	13'16  13'52	In Untersicht schwenkt die Kamera im Bogen durch die innere Form des Kegels. Mehrere Personen, nicht Bauarbeiter, sondern in Straßenkleidung, bewegen sich auf den verschiedenen Ebenen des Hauses und durchlaufen die Kegelform. Dazwischen kündigt die kurze Einblendung eines Baggerfahrers in Großaufnahme den bevorstehenden Abriss an. Die Kamera schwenkt an den Schnittkanten von Tapeten und Zwischendecken entlang wieder auf den Ausblick. Großaufnahme des Baggerfahrers. Schnitt auf die Schaufel des Baggers, der Brocken aus der Fassade heraus bricht.

			14'16	Die Kamera zeigt ein vom Cutting unversehrtes Eckzimmer, nur die linke obere Bildecke deutet eine Schnittkante an. Schwenk nach oben in die zerfurchte Landschaft des inneren Hauses, ein weiterer Schwenk nach rechts erfasst wieder Personen, die in dieser Landschaft verteilt stehen.
			14'48	Wieder Wechsel nach draußen. In der Totalen reißt der Bagger große Teile aus der Rückwand des Hauses. Der Bagger rückt dem Cutting immer näher. In einem freigelegten Treppenhaus stehen zwei Abrissmitarbeiter. Dazwischen immer wieder weitere Innenansichten: die Kamera fährt wieder durch ein unversehrtes Zimmer hin auf den Schnitt nach außen. Einblicke in verschiedene Zimmer, in denen zum Teil noch vereinzelt Möbel stehen.
			18'50	Schließlich bricht die Baggerschaufel in die Cuttingform ein. Ein letzter Zoom auf den Krater im Gebäude.
10	Abspann.	25 s	18'57- 19'22	Schwarzbild.

## Splitting, 1974

Super 8mm Film, Farbe und schwarzweiß, ohne Ton, 10 Minuten 52 Sekunden

Quelle: UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_splitting.html](http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html),  
gemeinsam mit BINGO / NINTHS und SUBSTRAIT. UNDERGROUND DAILIES.

Sz	SZENE	DAUER SZENE	ES	ZEIT	HANDLUNG / BILDBESCHREIBUNG
0	Titel.	5 s	1	0'00	Weißer Buchstaben auf schwarzem Hintergrund: <b>SPLITTING</b>
1	Einführung des Ortes.	47 s	2	0'05  0'19	Schnitt. In Großaufnahme fokussiert die Kamera die Treppenstufen, die zum Haus führen, und schwenkt zügig an ihnen entlang nach oben. Auf der Türschwelle schwenkt sie nach links zum Türpfosten und an ihm entlang weiter nach oben, bis sie auf einem Schild mit der Aufschrift „Do not occupy“ kurz verweilt. Schließlich zoomt sie heraus, bis die der Straße zugewandte Seite des Hauses fast in der Totalen zu sehen ist.
			3	0'32	Schnitt und 1. Zwischentitel:  FIRST OF THE TWO PROJECTS DONE IN 1973 ( <i>sic</i> ), <b>SPLITTING</b> USED A TYPICAL ONE-FAMILY HOUSE ( <i>sic</i> ) IN ENGLEWOOD, N.J., A NEW YORK CITY BEDROOM SUBURB
			4	0'45  0'52	Schnitt. Dicht auf die Holzlamellen der Seitenwand gerichtet, fährt die Kamera an ihnen entlang nach links. Erst als von links eine Leiter ins Bild kommt, stoppt die Kamera und zoomt heraus, bis schließlich die Seitenwand des Hauses in der Totalen zu sehen ist.
2	In das Haus wird ein Spalt geschnitten.	1 min 59 s	5	1'07	Schnitt, 2. Zwischentitel:  BEGINNING AT THE CENTER OF THE HOUSE TWO PARALLEL LINES WERE CUT THROUGH ALL THE STRUCTURAL SURFACES
			6	1'20	Schnitt. Die Kamera ist dicht auf den Gartenboden gerichtet und fährt nach links. Sie streift einige Geräte und folgt dann einem gelben Kabel nach links bis zu einem Mann, der auf dem Boden hockt und eine rote Werkzeugkiste öffnet. Nur seine Beine und Arme sind in Nahaufnahme zu sehen, als seine Hände in der Bildmitte auf die Kiste treffen. Gemeinsam füllen sie den ganzen Bildausschnitt aus, so dass der Moment der Begegnung von Mensch und Maschine, der Moment ihrer Komplizenschaft, die Leinwand bestimmt.
			7	1'33	Schnitt. Ausgehend von fast derselben Einstellung fährt die Kamera nach oben auf die Hände des Mannes. Er hat eine Feile oder ein Sägeblatt aus dem Koffer genommen und hält es nun in der Hand. Mit einem Schwenk folgt die Kamera der Richtung des Sägeblatts nach rechts oben, dort trifft sie wieder auf die Leiter. An ihr entlang fährt sie nach oben und bereitet so die Kameraposition der nächsten Einstellung vor.

			8	1'47	Schnitt. In Nahaufnahme richtet sich die Kamera auf ein Stück der Regenrinne. Holzlamellen und die am Dach lehende Leiter markieren den Bildausschnitt als Seitenteil des Hauses. Auf der Leiter steht ein Mann, doch nur Brust und Arme ragen von links ins Bild. Mit beiden Händen hält er eine elektrische Säge und nähert sich der Wand.
			9	1'54	Schnitt. Die Kamera zoomt leicht hinein. Die Säge setzt zum Schnitt durch die Wand an.
			10	2'04	Schnitt. Durch den ovalen Bildausschnitt einer Schlüssellochperspektive fokussiert die Kamera eine waagrecht verlaufende Leiste, an der entlang sie zunächst nach rechts schwenkt, dann schwenkt sie nach oben ins Dunkel.
			11	2'10	Schnitt. Das dunkle Bild zeigt in der linken Bildhälfte zwei von Licht erhellte Kanten. Die Kamera ruckelt, als Staub oder Sägemehl in dem Spalt zwischen ihnen hinunter rieselt.
			12	2'16	Schnitt. Immer noch aus dem Dunkel blickt die Kamera in einen Spalt im Gegenlicht. Sie fährt an ihm hinunter, wieder rieselt Staub oder Putz.
			13	2'23	Schnitt. Wieder bestimmt ein dunkler Spalt, der zwischen zwei angeleuchteten Kanten liegt, die Mitte des Bildes, und im Gegenlicht blickt die Kamera in eine Wolke aus Baustaub.
			14	2'37	Schnitt. Eine Großaufnahme zeigt erstmals Matta-Clarks Gesicht, während er mit der Linken einen Atemschutz über Mund und Nase hält. Er dreht leicht den Kopf und blickt dann in die Kamera.
			15	2'40 2'51	Schnitt. Eine Detailaufnahme richtet sich auf das Sägeblatt, das von rechts die Wand einschneidet. Die Kamera fährt an Klinge und Säge hinunter nach rechts und verweilt kurz auf der behandschuhten Hand, die die Säge hält. Wieder nimmt die Verschmelzung von Mensch und Maschine das Zentrum, für Sekunden das ganze Bild ein.
			16	2'57	Schnitt. Detailaufnahme auf die andere (linke) Hand, die die Säge führt. In umgekehrter Bewegung fährt die Kamera nun am Sägeblatt entlang wieder hinauf zur Wand.
3	Mit dem Spalt fällt ein Lichtstrahl quer durch das Haus.	1 min 57 s	17	3'06 3'12	Schnitt auf den Boden des Gartens. Die Kamera folgt einem Lichtstrahl, der durch den ins Haus geschnittenen Spalt auf das Gras fällt. Sie zoomt heraus und hebt den Blick, fährt rückwärts und folgt dem Lichtstrahl bis zu seinem Endpunkt.
			18	3'21	Schnitt. 3. Zwischentitel:  THE ABANDONED HOME WAS FILLED BY A SLIVER OF SUN- LIGHT THAT PASSED THE DAY THROUGHOUT THE ROOMS
			19	3'32 3'40	Schnitt. Eine Großaufnahme zeigt von außen den Spalt, durch den das Licht fällt. Er teilt auch das Bild in zwei Hälften. Die Kamera schwenkt am Spalt entlang die Wand hinauf. Gegenlicht fällt durch den Spalt, verdunkelt das Bild und schafft Lichteffekte. Alle Schnitte, die durch die Wände im Haus führen, sind zur Deckung gebracht, so dass der Spalt als ein einzelner Schnitt durch ein kompaktes Volumen wahrgenommen wird.

			20	3'47	Schnitt. Die Kamera steht in weiterer Entfernung von der Seitenwand des Hauses, den Blick auf den Lichtstrahl gerichtet, der sich im Gras abzeichnet. Am oberen Bildrand ist noch ein Streifen der Holzlamellen zu sehen und das Bild erfasst die Hälfte der Hausbreite. Die Kamera folgt dem Sonnenstrahl, schwenkt nahtlos weiter den Spalt entlang, bis sie direkt in die Sonne blickt.
			21	3'59	Schnitt. Die Kamera befindet sich in einem dunklen Innenraum und filmt auch hier den Lichtstrahl, der das Bild wieder in der Mitte zerteilt. Der Schwenk folgt dem Strahl und streift dabei Fenster und raue Schnittkanten in den Innenwänden. Dies visualisiert, dass der Schnitt nicht durch ein kompaktes Volumen, sondern durch die diskontinuierliche Binnenstruktur des gesamten Hauses führt.
				4'10	Die Kamera dreht sich nach rechts, so dass der bis dahin senkrecht verlaufene Schnitt in die Horizontale kippt.
			22	4'12	Schnitt. Die Kamera folgt weiterhin dem Spalt, der nun wieder senkrecht durch das Bild verläuft. Mehrmals entstehen Lichteffekte im Gegenlicht, sie Kamera schwenkt nach oben.
			23	4'16	Schnitt. Die Kamera vollzieht die gleiche Bewegung, und fährt im Inneren des Hauses nach oben.
			24	4'26	Schnitt. Immer noch folgt die Kamera dem Spalt, im Hintergrund ist kurz eine Person zu erahnen.
			25	4'39	Schnitt. Die Bewegung führt nun am Spalt hinunter. Die Kamera dreht sich leicht, als sie auf sein unteres Ende trifft. In einem 90° Winkel knickt die helle Linie des Spalts ab und verläuft quer über den Boden des Hauses. Die Kamera folgt ihr. Am Anfang eines Treppengeländers knickt die Lichtlinie ein zweites Mal und kriecht an dort an der Wand wieder hinauf. Die Kamera schwenkt zunächst, dann fährt sie nach oben. Im Vordergrund tritt eine Zwischenwand ins Bild und dicht am Spalt fährt die Kamera weiter nach oben.
				4'47	
4	Ein zweiter, horizontaler Schnitt wird dem Haus zugefügt.	2 min 35 s	26	5'03	Schnitt. In einer Halbtotale ist die Kamera schräg auf das Haus gerichtet und zeigt seine Rück- und Längsseite. Erstmals sieht man das Volumen des Gebäudes in seiner Dreidimensionalität. Der betonte Quader schließt an die Schwenks der Vorszene an, die mit der abknickenden Linie bereits die Maße des Hauses abgefahren hatte. An der Längsseite arbeitet Matta-Clark am schon begonnenen, horizontalen Spalt der Sockelzone.
			27	5'11	Schnitt. 4. Zwischentitel: BEVELING DOWN FORTY LINEAR FEET OF MASONARY ( <i>sic</i> ), 322 HUMPHRY ( <i>sic</i> ) ST. WAS GENTLY TIP- PED BACK ON ITS FOUNDATION
			28	5'23	Schnitt. Eine Detailaufnahme zeigt die Säge, die unter großer Staubentwicklung waagrecht in den Sockel hinein schneidet. Die Kamera zoomt heraus und Matta-Clark kommt ins Bild: Brust, Arme und ein Bein ragen von links über den Bildrand.

			29	5'32	Schnitt. Die Kamera positioniert sich dicht an der Wand, die mehr als die rechte Bildhälfte einnimmt. Von links bewegen sich Matta-Clarks Arme mit der Säge am Spalt entlang auf die Kamera zu. Die Kamera zoomt heraus und nun steht Matta-Clark frontal zur Kamera.
			30	5'44	Schnitt. Die Kamera filmt in einer Detailaufnahme Schnitt und Säge, schwenkt kurz nach oben.
			31	5'50	Schnitt. In derselben Position schwenkt die Kamera von der Säge nach links zur Hand.
			32	5'54	Schnitt. Der waagerechte Schnitt verläuft parallel zur Leinwand, quer durch die Mitte des Bilds. Von links ragen Matta-Clarks Hände ins Bild, die mit Hammer und Meißel der Wand zusetzen. Die Kamera fährt nach rechts am Spalt entlang.
			33	6'01	Schnitt. Der breite dunkle Streifen teilt das Bild in drei waagerechte Streifen. Ein leichter Zoom führt heraus, Hände und ein Stemmeisen ragen aus der linken unteren Ecke ins Bild.
			34	6'14	Schnitt. Die Kamera filmt dasselbe nun von der gegenüberliegenden Seite.
			35	6'16	Schnitt. Die Kamera filmt von Matta-Clarks linker Seite, wie er mit dem Stemmeisen den Spalt bearbeitet. Seine Bewegung verläuft parallel zur Bildfläche. Die Kamera fährt zurück und schwenkt dabei nach rechts. Matta-Clarks Arme und der Garten im Hintergrund kommen ins Bild.
			36	6'26	Schnitt. Die Kamera ist ein Stück nach rechts gerückt. Sie schwenkt nach links an der Wand entlang und wieder zurück.
			37	6'36	Schnitt. Matta-Clark in der Amerikanischen steht vor der rechten Hausecke. Den freien Oberkörper hat er von der Kamera abgewandt. Ein Hebebock hält noch die über dem weggeschlagenen Sockel schwebende Hauspartie. Matta-Clark schützt sein Gesicht mit dem linken Arm, während die Rechte mit einem schweren Hammer die dicken Sockelsteine wegschlägt. Mit der Linken lockert er einzelne Steine.
			38	6'44	Schnitt. Matta-Clark wird weiterhin in der Amerikanischen gefilmt. Er schlägt Steine weg und macht dazwischen immer wieder Schritte nach hinten um dem nachgebenden Haus auszuweichen.
			39	6'51 7'06	Schnitt. Matta-Clark läuft vor dem Gartenhintergrund, ohne jede Architektur. Er kommt von hinten rechts in den Raum, bewegt sich frontal zur Kamera. Dann blickt er kurz in die Kamera, wendet sich über die rechte Schulter ins Profil und geht fast in Rückenansicht nach links auf das Haus zu. Wieder hält er während des Schlagens Abstand. Die Kamera schwenkt schnell zwischen dem Haus und ihm. Als er einen Stein mit der Hand wegschlägt, springt er zur Ecke und stemmt beide Arme unter die freie Kante.
			40	7'10	Schnitt. Die andere, noch nicht frei geräumte Hausecke kommt nun ins Bild. Vor wackeliger Kamera schlägt Matta-Clark ein weiteres Mal mit dem Hammer schwere Steine aus dem Sockel.



			41	7'17	Schnitt. In der Halbtotale richtet sich die Kamera nun auf die Rückseite des Hauses. Matta-Clark bearbeitet den Sockel direkt unter der Veranda. Ein Zoomt führt heraus in die Totale und schwenkt gleichzeitig leicht nach rechts.
			41	7'22	Schnitt. Vergleichbar mit den Einstellungen 21-25 richtet sich die Kamera wieder aus dem Innenraum auf den (nun waagerechten) Schnitt. Nur ein schmaler grüner Streifen leuchtet zwischen zwei breiten verschatteten Balken hindurch. Die Kamera folgt ihm nach links, er wird breiter, die Kamera streift einige der Hebeböcke und beschreibt schließlich einen Halbkreis, denn der Spalt wird wieder schmaler.
			42	7'33	Schnitt. Die Kamera schwenkt jetzt in umgekehrter Richtung am Schnitt entlang.
5	Der Spalt reißt auf.	54 s	43	7'38	Schnitt. Eine Großaufnahme zeigt einen Wagenheber, wie er von Matta-Clark hinuntergedreht wird.
			44	7'50	Schnitt. Schwarzweiß. Die leicht schwankende Kamera ist auf die Seitenwand des Hauses in der Totalen gerichtet. Ein Mann erscheint in der linken unteren Bildecke. Der Spalt reißt auf.
			45	7'58	Schnitt. Das linke Bilddrittel zeigt Manfred Hecht im Profil, wie er einen der Hebeböcke nach unten dreht. Die Kamera zoomt auf ihn zu und fokussiert schließlich den Hebebock im Detail.
			46	8'11	Schnitt. Wieder zurück in der Totalen erfasst die Kamera Rückseite und rechte Seitenwand des Hauses. Hecht am unteren Bildrand zerrt weiterhin am Hebebock.
			47	8'20	Schnitt. Eine Großaufnahme zeigt den waagerechten Schnitt, der nach rechts hin breiter wird. Ein Zoom heraus zeigt, dass die Kamera direkt auf die Ecke gerichtet ist. In beiden Hausseiten klaffen Löcher im Sockel, die darüber liegende Fassade hängt bereits etwas schief. Am linken Bildrand arbeitet Matta-Clark am Hebebock.
			48	8'28	Schnitt. In der gleichen Einstellung sieht man Hecht, der nun auf der anderen Seite arbeitet. Ein zügiger Schwenk führt nach rechts.
6	Menschen bewegen sich durch das gespaltene Haus.	1 min 7 s	49	8'32	Schnitt. Wieder Farbe. Die Kamera filmt innen im Obergeschoss des Hauses. In der Bildmitte verläuft das Treppengeländer in den Tiefenraum hinein, an seinem Ende lehnt eine dunkel gekleidete Person. Quer zum Geländer, genau vor ihren Füßen, verläuft wie ein dunkler Schatten der erste Schnitt über den Boden des Flurs. Links stößt er auf eine Wand, die er ebenfalls durchquert, rechts endet er mit dem Geländer. Die Kamera fährt das Geländer entlang in die Tiefe und dreht sich dabei leicht nach links. Die Person bewegt sich in den Vordergrund und nach links weg. Die Kamera streift ihre Hand, die das Geländer kurz berührt. Die Kamera fährt wohl die Treppe hinunter, denn der Winkel auf den Geländerabschluss wird steiler nach oben geführt.
				8'50	Die Kamera folgt dem Spalt nach unten und passiert dabei die zerschnittene Geschossdecke. Auf deren Höhe etwa befindet sich die Kamera,

					anschließend schwenkt sie weiter den Spalt entlang nach unten bis zum Boden, der ebenfalls durchtrennt ist.
			50	8'57	Schnitt. Großaufnahme des Spalts in der Geschossdecke, von unten gefilmt. Schwenk durch die Geländerstangen ins obere Geschoss, dort erscheint MC (?), hebt den Arm an eine der Raumecken. Kamera richtet sich nach oben auf den Himmel hinter dem Spalt, kurzer Schwenk nach links/hinten.
			51	9'06	Schnitt. Die Kamera befindet sich in der Höhe der Obergeschossdecke. Sie blickt hinunter auf den Spalt, der durch das Geländer, die Etagendecke und die Treppe führt. Eine langhaarige Person geht vorsichtig die Treppe hinunter, und die Kamera richtet sich auf den Spalt, hinter dem sie – im Untergeschoss – noch einmal sichtbar wird. Eine Kamerafahrt führt nach oben bis über das Dach.
			52	9'36	Schnitt. Der Blick hinunter erzeugt einen leichten Schwindel – der Spalt fluchtet im Gras auf dem Boden.
7	Die vier Hausecken werden entfernt.	57 s	53	9'39	Schnitt. Eine Großaufnahme richtet sich von innen auf eine der Ecken im Obergeschoss. Ein Zoom fokussiert das Sägeblatt, das von oben in die Decke dringt. Die Kamera folgt der Bewegung des Sägeblatts, seine Linie geht über in den schon geschnittenen Spalt. An ihm schwenkt die Kamera zuerst nach rechts, knickt dann ab nach unten und wieder zurück nach links. So beschreibt sie die herausgeschnittene Ecke in ihrem ganzen Volumen.
			54	10'12 10'31	Schnitt. Der Blick richtet sich auf ein Fenster, von dort schwenkt die Kamera schnell nach links und verbindet so das Fenster mit den Ausblicken, die in den herausgeschnittenen Hausecken entstanden sind. Sie zoomt herein auf einen der Eckausblicke, bis der architektonische Rahmen über den Bildrand nach außen gedrängt worden ist und das gesamte Kamerabild nur noch die Landschaft des dahinter liegenden Gartens zeigt.
8	Abspann.	16 s	55	10'36 -10'52	Schnitt, 5. Zwischentitel:  THE FINISHED WORK LASTED THREE MONTHS BEFORE BE- ING DEMOLISHED FOR URBAN ,RENEWAL'.  Schwenk nach unten rechts ins Schwarzbild.

**Substrait (Underground Dailies), 1976**

Film, 16mm, Farbe und schwarzweiß, Ton, 34 Minuten 55 Sekunden (20'48 – 55'43)

Quelle: UbuWeb (30.08.2010), URL: [http://www.ubu.com/film/gmc\\_splitting.html](http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html),  
gemeinsam mit SPLITTING und BINGO / NINTHS.

Sz	SZENE	DAUER SZENE	ZEIT	HANDLUNG / BESCHREIBUNG	TON / DIALOG
0	Titel und Zwischentitel: Episode 1	33 s	20'48  20'58 21'09  21'14	SUBSTRAIT erscheint mittig in schwarzen Buchstaben auf grauem Grund. Dann wird nacheinander eingeblendet: BY GORDON MATTA-CLARK WITH SPECIAL THANKS TO JABEZ VAN CLEEF  Zwischentitel: CROTON AQUADUCT AT HIGHGATE WITH: JERRY ( <i>sic</i> ) HOVAGIMYAN	Rauschen. Ab 21'06 werden die Stimmen der Jungs eingeblendet. Nach ca. 10 Sekunden mischt sich eine erwachsene Stimme dazu, vermutlich Matta-Clarks, da er scheinbar filmt.
1	Kinder begleiten Matta-Clark zum Eingang, der in den Untergrund führt.	47 s	21'21	Farbfilm. Etwa zehn Kinder, im Alter von vielleicht 12 Jahren, begleiten einen Mann (Gerry Hovagimyan?) über eine Straße, eine Brücke entlang und Treppen hinunter zum Tunneleingang. Sie turnen vor über Geländer, balancieren und rennen die Treppenstufen hinunter. Die Kamera nähert sich mit einem Zoom der verschlossenen, mit Graffitis überzogenen Tür.	Die Jungs erzählen von den Tunneln, die sie selbst erforscht haben. Ob noch jemand dort unten sei, fragt einer der Jungen. Nein, ist die Antwort, „it's just me and him, we're gonna go down.“
2	Erster Abstieg in den Untergrund: das Aquädukt.	2 min 55 s	22'08	Mit dem Abstieg in den Untergrund wechselt der Film von Farbe zu Schwarzweiß. Anders als in der Vorszene angekündigt, sind mit Hovagimyan und Matta-Clark zumindest noch zwei Frauen mit im Aquädukt, gemeinsam durchlaufen sie die dunklen Gänge. Taschenlampen und eine stärkere Lichtquelle, wohl eine Kameralampe, erleuchten die gemauerten Bögen und Nischen, die Kamera fährt durch Tunnel, dem Dunkel entgegen. Matta-Clark klettert in einen Tunnel und kommt im Gegenlicht seiner Taschenlampe wieder auf die Kamera zu. Zum Ende der Szene erfasst der Schein der Lampe ein senkrecht herabhängendes Seil mit einigen Knoten darin. Die Kamera folgt dem Seil nach oben, führt den Zuschauer wieder aus dem Untergrund hinauf.	Die zur vorherigen Szene gehörigen Stimmen klingen noch zwei Sekunden nach, obwohl die Bilder bereits eine neue Szene zeigen. So werden beide Sequenzen miteinander verzahnt.
3	Zwischentitel: Episode 2	7 s	25'03	13TH STREET STORM SEWER & PUMPING STATION WITH: JOHN FLAHERTY JABEZ VAN CLEEF	

4	Die Straße vor dem Pumpwerk.	17 s	25'10	Wieder in Farbe beginnt auch diese Episode mit einer Straßenszene. Schwenk von einer dampfenden Pflanze auf der Straße hinauf zum Pumpwerk im Hintergrund. An mehreren Stellen tritt Dampf aus. Ein Motorrad fährt vorbei.	Zunächst kein Ton, nach fünf Sekunden beginnt die Stimme von Matta-Clarks Fremdenführer ein mit einer Geschichte der Kanäle.
5	Das Kanalsystem, seine Gänge und Flussläufe.	2 min 8 s	25'27	Wieder im Untergrund, verändert sich der Film zu Schwarzweiß. Mit einem weiten Schwenk erfasst die Kamera riesige Stahlgerüste, die sich über den vorbei fließenden Kanälen erheben. Die Kamera folgt der Flussrichtung der geraden Kanäle, ebenso wie kleineren Zu-, Ab- und Zusammenläufen, und fährt analog zur Bewegung des Kameramanns in dunkle Schächte hinein. Wie in Szene 2 erhellt auch hier eine Kameraluchte die dunklen Gänge.	Matta-Clark fragt nach Mythen und Anekdoten. Der am besten riechende Kanal erhält seinen Zimtduft aus den Abwässern einer Gewürzfabrik.
6	Die Pumpstation: Maschine und Mensch im Zeitraffer.	2 min 44 s	27'35	Obwohl noch immer Teil derselben Episode, geraten hier nun Maschine und Mensch in den Fokus der Kameraführung. Beginnend mit der Großaufnahme eines Kettenrads, fährt die Kamera dicht an Maschinenteilen vorbei und streift die daran arbeitenden Menschen. Nur an deren Bewegungen wird sichtbar, dass Matta-Clark diese Szene im Zeitraffer gedreht hat. Unterbrochen und kontrastiert werden die extremen Nahansichten von Ausblicken in die weitläufigen Plattformen der Pumpstation über mehrere Geschosse.	Der Ton läuft kontinuierlich weiter. Der Sprecher erzählt, während Matta-Clark und sein Begleiter vereinzelt Fragen stellen.
7	Zwischentitel: Episode 3	8 s	30'19	NEW YORK CENTRAL TRACKS AND AND ( <i>sic</i> ) BELOW GRAND CENTRAL STATION WITH: J.W. MC CARTHY	Wieder zieht sich der Dialog der letzten Szene noch einige Sekunden in den Zwischentitel.
8	Die Umgebung der Grand Central Station.	1 min 16 s	30'27	Wieder eine überirdische Szene in Farbe, die die Umgebung der Grand Central Station zeigt. Die Kamera fährt an überwucherten Bahngleisen entlang, die unter einer Reihe Stahlbrücken hindurch fluchten. Sie richtet sich auf ein Wartungsauto auf Schienen, das aus einem Tunnel heraus kommt, und blickt ihm nach. Unter einer Brücke im (Central?) Park kommen zwei junge Pärchen auf die Kamera zu. Der letzte Blick dieser Szene fällt auf ein verziertes Eisengitter. Die Kamera zoomt hinein in das Dunkel, und durch die veränderte Lichtsituation verlieren die Farben an Sättigung – so bereiten sie einen Übergang zur nächsten Szene.	Die Bilder werden begleitet vom Mitschnitt eines Telefonats, in dem Matta-Clark versucht, eine Drehgenehmigung für die New Yorker Bahntunnels zu bekommen.

9	Erste Bahngleise.	43 s	31'43	Schwarzweiß. Matta-Clark macht erste Aufnahmen in einem Bahntunnel und filmt in mehreren Schwenks an den Gleisen entlang.	Ein zweites Gespräch? Der Ton hat mehr Hall und wirkt nicht wie ein Telefonat.
10	Eingang in den Untergrund der Bahnlinien.	49 s	32'26	Wieder an der Oberfläche filmt die Kamera (in Farbe) eine von Menschen belebte Straße. Sie konzentriert sich schnell auf eine Tür in einer verglasten Häuserfassade, in der mehrere Männer in Anzügen verschwinden. In einem Gegen-schuss richtet Matta-Clark die Kamera anschließend auf eine ähnliche oder dieselbe Tür von innen und filmt eintretende Anzugträger. Sie bewegen sich im Zeitraffer einige Treppenstufen hinunter und biegen links um eine Ecke ins Off.	Der Ton läuft weiter.
11	Einstieg in das Untergrundsystem der Bahn.	4 min 30 s	33'15	Schwarzweiß. Offenbar ohne Genehmigung steigen Matta-Clark und einige Freunde in den Bauch der Grand Central Station hinab. Wieder erhellen Taschenlampen und Kameraleuchten das Dunkel. Groß- und Detailaufnahmen von Rohren, Leitern, Druckschrauben wechseln sich ab mit langen 180°-Schwenks an Leitungen entlang und größeren Einstellungen, die ein Gewirr an Rohren zeigen. Die Beleuchtung durch Taschenlampen erzeugt harte Licht-und-Schatten-Kontraste, ihre Bewegung scheint die Formen zu verzerren.	Bei 36'14 bricht das Gespräch mit den Offiziellen ab. Es folgt O-Ton der Personen im Bild. Ab 37'27 offenbar nachvertont, als die fertige Episode gezeigt wird, denn Matta-Clark erzählt von dem Trip in den Untergrund und nimmt dabei Bezug auf die Bilder. „this is 2 o'clock in the morning“ (37'42), „the big pipes are steam.“ (38'00).
12	Zwischentitel: Episode 4	8 s	38'45	CATHEDRAL OF ST. JOHN THE DIVINE WITH: CANON WEST	Der Ton der Episode läuft noch 5 Sekunden weiter.
13	Die Westfassade der Kathedrale.	21 s	38'53	In Farbe schwenkt die Kamera an der Westfassade der Kathedrale entlang, zoomt dann ein Stück heraus, so dass zumindest ihr unterer Teil sichtbar wird, Schwenk auf ein Plakat mit der Aufschrift „Liberación!“	Kurze Pause, bevor der Erzähler vom Zusammenhang von Wasserquellen und christlichen Kultstätten berichtet.
14	Abstieg in das Unheimliche.	2 min 16 s	39'14	Schwarzweiß. Vor dem Auge der Kamera staffeln sich mehrere Vielpassformen der Fensterverzierungen in die Tiefe und fluchten in der Fensterrose der Westfassade. Die Kamera wandert geschwungene Arkadenbögen entlang bis zu einem Mann, der an einer Säulen lehnt. Er tritt aus einer Tür und läuft über einen Holzsteg der Kamera entgegen. Er geht durch mehrere Türen, ihm folgen ein oder zwei Menschen, die er eine steile Wendeltreppe hinunter führt. Die Kamera folgt der Gruppe,	Der Ton läuft weiter. „the cathedral itself has (...) a phantasm.“, erklärt der Erzähler, als der Mann ins Bild kommt. Das bedeute, intensive Emotionen drückten sich am Ort ihres Erlebens ab und seien auch von späteren Besuchern

				filmt ihren Abstieg und erfasst dabei manchmal nur eine Hand, als der Körper schon hinter einer Kurve verschwunden ist. Flackernde Schatten, die Menschen verschwinden im Dunkel. Unten angekommen richtet sich die Kamera in Untersicht auf die über ihr liegende Wendeltreppe und dreht sich. Aus dem Dunkel taucht die nächste Spirale auf, auch sie rotiert vor dem Kameraauge. Das Gesicht des Mannes taucht in Großaufnahme auf, scharfe Schatten konturieren seine Züge, in schnellen Schnitten folgt er auf dem Kopf stehend, in starker Überbelichtung. Wieder dreht sich die Spirale. Es bleibt unklar, ob es eine Treppe ist, ob oben oder unten, ein Schwindelgefühl stellt sich ein.	wahrnehmbar. Diese Erläuterungen über das Phantasma begleiten die Bilder, die schon alleine eine Unheimlichkeit, einen Schwindel erzeugen. Bei 41'00: „you're hit by the thing when you don't expect it. You have no reason to expect it at all. And then all of a sudden you're with something strange“.
15	In den Katakomben.	2 min 23 s	41'53	Die Gruppe ist unten angekommen und tritt in einen weiten Raum, gefüllt mit Kreuzen und offenbar Bauteilen der Kathedrale, Fialen etc. Die Kamera fährt um die Ecke und in einen Gang, an dessen Wand aufgereiht ein bis zwei Dutzend Heiligenfiguren stehen. Die völlige Überbelichtung verleiht ihnen eine Art Transzendenz. Weiter fährt die Kamera um einige Ecken und gelangt in eine Gruft. Sie schwenkt über die Grabplatten, auf einer von ihnen liegt ein Mensch. Regungslos, ein Bein angewinkelt, den rechten Arm über die Stirn gelegt.	Das Phantasma der Kathedrale habe mit einem Mann zu tun, der beim Bau angekommen sei. Eine Frau habe den Geist des umgekommenen Arbeiters wahrgenommen, erzählt er ausgerechnet, als die Kamera die überbelichteten Heiligenfiguren streift.
16	Zwischentitel: Episode 5	7 s	44'16	ARCHER STREET EXTENSION OF THE BMT WITH: JERRY LEVY	Noch 5 Sekunden läuft der Ton weiter.
17	Die Tunnelbaustelle aus der Ferne.	5 s	44'23	Farbe. Von einer Straßenansicht zielt ein schneller Zoom auf ein Gebäude im Hintergrund mit zwei gelben Scheiben auf dem Dach.	Kein Ton. Erst knapp vor der nächsten Szene setzt der Erzähler ein.
18	Im Tunnelbau.	4 min 36 s	44'28	Die Kamera filmt die Stahlkonstruktionen vor dem Eingang zum Tunnel entlang, blickt in das runde Dunkel. Menschen erscheinen zunächst winzig in den weiten Metallbögen, dann sind sie zu dritt, zu fünft, nahsichtiger an ihren Maschinen zu sehen. Zwischen Stahlträgern schaffen sie die Erde weg – ausgerüstet mit Pressluftschlämmern mit Schaufelauflauf. Ein Bagger erscheint aus dem Dunkel, die Kamera filmt in extremer Nahsicht sein Vor und Zurück.	Geschichte, Techniken, Unterschiede beim Tunnelgraben. Die Tunnel sind ein Labyrinth, „a horizontal body of tunnels, much like a man lying on his back“. Er erzählt von der Legende, Dalí habe einen Tunnel mit einem Wandbild versehen, heute sei es ein betonierter Kanal. (47'57)

19	Zwischentitel: Episode 6	10 s	49'06	HIGH PRESSURE WATER TUNNEL NO.3 WITH: JIM MC CULLOUGH JANE CRAWFORD ARTHUR DEFLEFSEN	Ab 49'10 kein Ton.
20	Der Wassertunnel aus der Ferne.	15 s	49'16	Farbe. Schwenk über den Tunnelein- gang und Industriegelände am Fluss.	
21	Expedition der Gruppe in den Wassertunnel.	6 min 4 s	49'31	Vom Rund des Tunnels fährt die Kamera abwärts und in einer Lore geht es in den Untergrund. Auf einer Plattform angekommen, richtet sich die Kamera auf etwa zehn Männer, die aus einem Lift steigen. Eine immer größere Gruppe an Arbeitern biegt um dunkle Ecken, die Kamera folgt ihnen. Wieder im Zeitraffer gehen sie der Arbeit entgegen und erinnern an die Ästhetik im Film Metropolis. Männer fahren auf der Ladefläche eines Lasters vorbei. Auf einem Boot bewegt sich die Expedi- tion durch den Tunnel. Die Kamera filmt Männer, die Stücke auf dem Gestein herausbrechen, und die Muster der Ablagerungen. Ein letzter Blick führt die Schienen entlang in die Tiefe des Tunnels, und leicht schwenkt die Kamera nach oben auf das Gewölbe. Wie in Szene 2 wird der Zuschauerblick so wieder aus dem Untergrund nach oben geleitet.	Ab 49'39 O-Ton. Ab 52'00 ist ein Ton über das Bild gelegt, und ein weiterer Erzähler stellt sich vor. Er berichtet von den gesundheit- lichen Gefahren des Tunnelbaus. Im Hintergrund aber hört man Autohupen (53'46), es wurde also wohl draußen aufgezeichnet. Gegen Ende noch einmal Wechsel des Erzählers, wieder im Untergrund.
22	Abspann.	8 s	55'35	THIS FILM WAS MADE POSSIBLE BY A GRANT FROM THE NATIONAL ENDOWMENT OF THE ARTS	Ton geht noch bis 55'40, dann Ende.
		4 min 10 s	55'43 - 59'53	Schwarzbild. Schneerauschen.	









## Abstract (deutsch)

Im Zentrum von Gordon Matta-Clarks Werk steht die Auseinandersetzung mit urbanen und sozialen Räumen. Obwohl im New York der 1970er Jahre verortet, behandelt es damit Fragen des städtischen Zusammenlebens, die bis in heutige künstlerische Diskurse hineinwirken. Mit seinem Begriff des *mutable space* wendet sich Matta-Clark gegen ein funktionalistisches Raumverständnis moderner Architektur und formuliert das Konzept eines Raums, der in Sinn und Erleben veränderlich ist. Durch sein Werk ziehen sich, einander ergänzend, Architektur und Film als wesentliche künstlerische Ausdrucksmittel. Performances und Interventionen im öffentlichen Raum werden häufig von filmischen Aufnahmen begleitet. Beiden Medien ist gemeinsam, dass sie Räume konstruieren, die in der Bewegung (der Filmbilder bzw. des Betrachters) veränderlich sind. Dennoch ist die Bedeutung von Matta-Clarks Filmen für sein Raumkonzept bislang nicht untersucht worden. Ausgehend vom Begriff des *mutable space* stellt der vorliegende Text daher eine Auswahl von Matta-Clarks filmischen und architektonischen Arbeiten nebeneinander und untersucht, wie ihm beide Medien dazu dienen, Räume in ihrer Veränderlichkeit zu entwerfen. Drei Manöver lassen sich so herausarbeiten. Zum einen verschiebt Matta-Clark den Fokus vom architektonisch gerahmten Raum hin zu dessen Rändern und hebt Schwellen und Zwischenräume als bedeutungstragende Größen hervor. Zum zweiten arbeitet er die Historizität von Raum heraus, der sich als in der Zeit gewachsene Struktur einer abschließenden Bestimmung und Sinnzuschreibung entzieht. Schließlich weicht Matta-Clark die Dichotomie von innen und außen, von privat und öffentlich auf, indem er die Definition von Raum an die in ihm stattfindenden Tätigkeiten knüpft. Raum erscheint so als performative und als solche veränderliche Struktur. Im Verlauf der konkreten Analyse der Arbeiten Matta-Clarks entwickelt die vorliegende Untersuchung exemplarische Beschreibungsmuster für den Film als künstlerisches Medium zur Konstruktion von Raum. Übertragen ließe sich dieser Begriffsapparat auch auf Zeitgenossen Matta-Clarks oder auf nachfolgende Generationen, die ihrerseits die raumkonstituierende Wirkung des Films für die eigene künstlerische Tätigkeit nutzbar machen.

## **Abstract (english)**

Urban and social spaces lie at the core of Gordon Matta-Clark's work. Thus, although it is associated with New York during the 1970s, it touches on topics that have a lasting effect also on today's art. Turning against the functionalist concept of space that is pursued by Modernist architecture, Matta-Clark uses the term of *mutable space* to describe the idea of space being changeable in its perception and meaning. For Matta-Clark, architecture and film are essential means of artistic expression which complement each other. His performances and interventions in public space are often accompanied by films recording the event. Both media produce spaces that are mutable as either the cinematic images or the visitor of the architecture keep in motion. However, the importance of Matta-Clark's films for his concept of space has yet not been examined. Using Matta-Clark's own term of *mutable space*, this thesis juxtaposes a few of his cinematic and architectural works, analysing how both media serve him to create indeterminate spaces. Three manoeuvres can be described. Firstly, Matta-Clark moves focus from the architecturally defined space to its borders and thus emphasises thresholds and spaces between as carriers of meaning. Moreover, he brings out the historicity of space. Being a structure that has grown over the course of time, space eludes final classification or interpretation. And lastly, Matta-Clark weakens the dichotomy of inner and outer space, of private and public, as he defines space according to the activities that take place. That way space becomes a performative and thus mutable structure. In the course of the specific analysis of Matta-Clark's work this thesis develops exemplary models of description that can be used to survey film as a means for the production of space. These models could be applied on Matta-Clark's contemporaries as well as on later generations of artists that make use of film's ability to establish space.



## **Oona Lochner**

geboren am 16. Februar 1982 in Bonn, Deutschland

- 06/2001                    Abitur am Helmholtz-Gymnasium, Bonn
- 02/2002 – 09/2003      WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT MÜNSTER  
Magisterstudium Kunstgeschichte, Deutsche Philologie,  
Kommunikationswissenschaften
- 10/2003 – 11/2010      UNIVERSITÄT WIEN  
Diplomstudium Kunstgeschichte  
Gewähltes Fach: Inter- und transdisziplinärer Studienschwerpunkt  
Kulturwissenschaften und Cultural Studies
- 09/2006 – 02/2007      UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, SPANIEN  
Erasmus-Stipendium für ein Auslandssemester  
Kunstgeschichte

### Außeruniversitäre Projekte (Auswahl):

- 06/2008                    Essay „Auf ein Glas mit dem Göttlichen“, in: Zenita Komad, Opus IV.  
Selected Works, herausgegeben von Ralph Schilcher und Markus  
Mittringer, Wien.
- 12/2008                    Konzeption der Ausstellung „Zenita Komad – Christian Eisenberger“,  
Kunstforum Montafon, Schruns, Österreich.
- 06/2009                    Katalogbeitrag „Robert Bodnar. Zeit-Räume“, in: Hoch hinauf.  
Alpinismus in der zeitgenössischen Kunst, herausgegeben vom  
Kunstforum Montafon, Schruns, Österreich.
- 09/2010                    Ausstellungsrezension „Verschachtelungen. Mirjam Thomann in der  
Galerie Christian Nagel, Berlin“, in: Texte zur Kunst, 79, 2010.