media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Suzanne Buchan

Die Quay Brothers. Oder: «Die Produktivität des Fehlers»

2013

https://doi.org/10.25969/mediarep/431

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Buchan, Suzanne: Die Quay Brothers. Oder: «Die Produktivität des Fehlers». In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 22 (2013), Nr. 2, S. 16–31. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/431.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/222_2013/222_2013_Suzanne_Buchan_Die_Quay_Brothers.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Set für Street of Crocodiles (The Quay Brothers, GB 1986)

Die Quay Brothers

oder: «Die Produktivität des Fehlers»*

Suzanne Buchan

Timothy und Stephen Quay sind eineiige Zwilinge, zwei amerikanische Künstler, die in London leben und stets zusammenarbeiten. Ihr Œuvre zählt zum Faszinierendsten, was der Film zu bieten hat. Es führt uns in eine Welt der verstohlenen Blicke, der Komplizenschaft, der choreografierten Schatten, eine seltsame Melange aus audiovisuellen Motiven und Tropen der besonderen Art. Der Stil der Quays ist so unverkennbar wie unnachahmlich – eine flexible, fluide Textur aus Schärfenverlagerung, Chiaroscuro-Effekten und der Assemblage bizarrer Objekte, denen ein fragmentarisches Erzählgerüst unterlegt ist. Die Filme stehen der Musik näher als dem Dialog, der Poesie näher als der Literatur, dem Experimentalfilm näher als dem Spielfilm. Beim ersten Sehen mag man sich angesichts der inkohärenten Schauplätze überfordert fühlen, mag Überleitungen, einen fassbaren Plot, eine konsistente Narration vermissen und das Kino sprachlos und verstört verlassen. Doch der Bruch mit jenen Konventionen, denen (Animations-)Filme üblicherweise gehorchen, kann ebenso gut Heiterkeit auslösen; oder man ist bezaubert und versucht sich an einer mehr oder weniger kongenialen Auslegung, um sich einen Reim auf das Gemenge aus formalen und ästhetischen Elementen zu machen.

* Der vorliegende Aufsatz enthält verschiedene, leicht überarbeitete Passagen aus Suzanne Buchan, «The Quay Brothers: Choreographed Chiaroscuro, Enigmatic and Sublime», in: *Film Quarterly* 51,3, Frühjahr 1998, S. 2–15, und ebenso Konzepte aus Suzanne Buchan, *The Quay Brothers. Into a Metaphysical Playroom*, Minneapolis 2011: University of Minnesota Press. Auszüge mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber.

Der vorliegende Beitrag hat das Ziel, der Provenienz und Natur der eigentümlichen Gestaltungselemente der Quays, ihrer filmischen Poesie, arkanen Recherche und idiosynkratischen Thematik nachzuspüren. Damit einher geht das Anliegen, nicht bei ihrem bekanntesten, meistdiskutierten Kurzfilm Street of Crocodiles stehenzubleiben, sondern auch die neueren Arbeiten, die nicht fürs Kino geschaffen wurden, in den Blick zu nehmen.

In den über sechzig Filmen der Quay Brothers, die seit 1979 entstanden sind – neben Bühnenbildern und Filmprojektionen für Konzert, Theater, Ballett oder Oper –, wird ein dezidiertes, komplexes ästhetisches Programm sichtbar.[1] Ob animierte Kurzfilme, dokumentarische Arbeiten über optische Phänomene, über andere Künstler oder medizinische Sammlungen, ob Pop-Promos, Werbespots, Pausenfüller fürs Fernsehen oder Spielfilme, ihre Bildersprache kreiert ein eigengesetzliches Universum, dessen Gesetze die Quays jedoch gern unterlaufen.

Die Filme schürfen im Werk anderer Filmemacher und Künstler, um fremdartige synästhetische Welten zu entwerfen, in denen die Quays Bilder, Musik, Geräusch, Literatur, Tanz, Architektur und grafisches Design, das Heilige wie das Okkulte, das Pathologische wie das Erotische zu Rätseln verquicken. Meist sind die Filme über die Musik dynamisiert, in den Bildern überborden Anspielungen und Referenzen. Vereinnahmtes, entlehntes Material und gefundene Objekte legen auf unheimliche Weise Zeugnis ab von ihrem ehemaligen Dasein und Wesen, ihrer kulturellen Funktion. Unbelastet durch lineare Erzählstrukturen, einem musikalischen Spannungsbogen folgend, können sich die Zuschauer auf Verwirrungen oder Verzauberungen aller Art einlassen.

Der Einfluss der europäischen Kultur auf das Werk der Quay Brothers ist durchgängig spürbar. Ihre Lieblingsautoren sind dem Existenzialismus, dem Fantastischen und Metaphysischen verpflichtet: Franz Kafka (Ein Brudermord, 1980; Kafka. La métamorphose, 2012); Bruno Schulz (Street of Crocodiles, 1986, und das abendfüllende Projekt Sanatorium Under the Sign of the Hourglass, das zur Zeit entsteht); Robert Walser (The Comb [From the Museums of Sleep], 1990; Institute Benjamenta, or, This Dream People Call Human Life, 1995); E.T.A. Hoffmann (The Sandman, 2000); sowie Robert Roussell und Adolfo Bioy Casares (The Piano Tuner of EarthQuakes, 2005).

1 Für Details zu diesen Werken vgl. Buchan (2011), Kapitel 7: «The Animated Frame and Beyond».

Bei den literarischen Bezügen geht es den Quays nicht darum, eine Story nachzuerzählen, sondern vielmehr um eine Hommage an die Biografie der Autoren. Wie eingefangene Gespenster, die sich nirgends einfügen, führen sie ein ohnmächtiges Nachleben der Erleuchtung, Paranoia und Verzweiflung. Bei den ausgewählten Texten handelt es sich meist um Beschreibungen grotesker, erotischer oder vermeintlich irrelevanter Ereignisse, um Gegenstände und Figuren, welche vordergründig existenzielle und philosophische Fragen zum Sinn des Lebens aufwerfen, die jedoch unbeantwortet bleiben.

Nach verschiedenen Frühwerken, die zumeist noch in den USA entstanden, gründeten die Quays 1979, zusammen mit dem Produzenten Keith Griffith,[2] die Koninck Studios in London. Im gleichen Jahr entstand ihr erster ausgereifter, vom British Film Institute geförderter und preisgekrönter Film Nocturna Artificialia: Those Who Desire Without End. Wie in den meisten ihrer Animationsfilme ist die erzählte Geschichte unspektakulär, um nicht zu sagen inexistent. Eine Figur durchlebt Grenzerfahrungen, halluziniert oder wird von Erleuchtungen heimgesucht, blickt einsam aus dem Fenster, betritt schlafwandlerisch eine nächtliche Straße, wird von einer Trambahn erfasst, um dann plötzlich, zurück in ihrem Zimmer, vom Stuhl zu fallen und zu erwachen. Im Film kommen eine Reihe von Techniken, Gestaltungsweisen, Motiven und Themen zum Tragen, wie sie auch die späteren Arbeiten der Quays prägen: Puppen und Objekte, die in verwirrenden Blickstrukturen verfangen sind, geheimnisvolle Kameraperspektiven, eine desorientierende Raumstruktur und vielfache Schärfeverlagerungen (wie später in Street of Crocodiles, 1986); hermetische Interieurs, elaborierte grafische Gestaltung und eine komplexe Orchestrierung von Licht und Schatten (wie in Rehearsals for Extinct Anatomies, 1987); intertextuelle Bezüge und eine Musik, welche die Bilder sowohl kontrapunktiert wie unterstützt (The Comb [From the Museums of Sleep], 1990, und In Absentia, 2000).

1a–d
Nocturna Artificialia: Those Who Desire Without End (The Quay Brothers, GB 1979)

2 Keith Griffith, der selbst Dokumentarfilme gedreht hat, hat sich als Produzent um viele Filmemacher verdient gemacht, unter anderen Jan Švankmajer und Steve McQueen. Vgl. auch Le Fanu 1984.

Im Dickens-Borough Londons liegt das Studio der Quays, das sie ihr «Wohnzimmer» nennen – eine Mischung aus barocker Uhrmacher-Werkstatt, Bibliothek, Schreinerei und Animationsstudio. Seine Atmosphäre verdankt es nicht zuletzt der verblichenen bayerischen Bauernmalerei an den Wänden, polnischer Plakatkunst, frommen Votivbildern und antikem Glas. Es wird von Junggesellenmaschinen, Automaten und Puppen bevölkert, dazu von Objekten, die den Quays von Verehrern auf die Schwelle gelegt wurden (ein mumifiziertes Mäusepaar in Hochzeitskleidung, das in der halben Schale eines Straußeneis ruht; eine kegelförmige Ratte, längst vertrocknet, die jemand aus einer Mauerspalte gezogen hat). An Schnüren aufgehängt oder in verstaubten Regalen scheinen zahllose Dinge darauf zu warten, im nächsten Film aufzutreten.

Während die Quays sich mehr und mehr auf die digitale Technologie einlassen (ein zartblauer Schimmer dringt aus einer Ecke des Studios), arbeiten sie weiterhin fast ausschließlich mit Real-Animation – Puppen, Requisiten, Fundstücke werden in Einzelbildschaltung aufgenommen. Jeweils herrscht Arbeitsteilung: Einer der Brüder ist für die Puppen verantwortlich, richtet sie her, bewegt sie in kleinen akribischen Schritten für die Animation, während der andere die Kamera führt und Licht setzt. Die Rollen wechseln von Film zu Film, doch in den Credits sind immer beide Brüder als Kollektiv in zahlreichen Funktionen aufgeführt, von der Ausstattung und Animation bis zur Beleuchtung. Lediglich der Sound oder zusätzliche Bauten und Puppen liegen in fremder Hand.

Die Quay Brothers hegen eine Vorliebe für Flohmarkt-Artikel und Weggeworfenes, Kaputtes, Ausrangiertes; eine Facette ihrer Kunst besteht darin, aus den heterogenen, trivialen und seltsamen Fundstücken neue Gebilde zu konstruieren und mit Bedeutung zu erfüllen. So zum Beispiel ein Puppenkopf mit süßlichem Gesicht: Animiert von den Quays gewinnt das unschuldige Spielzeug (Alter Ego von Frauen und Kindern) eine dunkle, existenzielle, metaphorische Tiefe. Oder eine Zahl, die in Street of Crocodiles auf das durchscheinende Porzellan eines Hinterkopfs gedruckt ist (Abb. 3c): Sie spielt auf die eintätowierten Nummern der KZ-Häftlinge an und auf die brutale Ermordung von Bruno Schulz durch die Gestapo; und sie stempelt das Individuum als Serienprodukt ab, dem jede Persönlichkeit fehlt.

Aus der unheimlichen Metamorphose animierter Puppen wird uns bewusst, was es heißt, in einer Physis aus Stoff und Sägemehl zu stecken. Die Quays erwecken totes Material auf zweierlei Weise zum Leben. Erstens und offensichtlich durch ihre Technik der Puppen- und Objektanimation, die Organischem wie Anorganischem die filmische Illusion der Bewegung verleiht. Und zweitens durch die Autonomie

dieser Dinge, die sich wie natürliche Lebewesen verhalten. Dies verleiht ihnen eine Aura grotesker Schönheit, da sie parodistische Züge gewinnen und zugleich erotisch fetischisiert werden. Laura Marks schreibt, dass die haptische Visualität solcher Bilder den Zuschauer zwinge, sie mit zu konstituieren, «aus ihrer latenten Existenz zu überführen. [...] Im aktiven Austausch liegt für den Zuschauer der Keim intersubjektiver Erotik» (2002, 13). Dies mag zum Teil die Faszination erklären, die für viele Menschen von den Werken der Quays ausgeht: Die Filmemacher experimentieren mit einer visuellen Erotik, die «dem Zuschauer ihre Objekte anbietet, doch nur unter der Bedingung, dass deren Unauslotbarkeit intakt bleibt» (ibid., 193).

Sobald die Quay Brothers die Materialität ihrer Gebilde ausstellen, ist diese Unauslotbarkeit allerdings gestört, ähnlich wie beim Verfremdungseffekt im Theater, der die Vierte Wand durchbricht. In solchen Fällen dürfen die Zuschauer die Objekte als «das Andere» des Menschen begreifen – so wenn das innere Gerüst einer Puppe den morschen Stoff durchstößt, der sie als Haut umgibt, als handle es sich um gefolterte, gebrochene Knochen oder um die Reduktion eines Körperteils auf seinen bestürzenden Rest. Ein prägnantes Beispiel bildet eine der Puppen aus Rehearsals for Extinct Anatomies: Ein spitzer, deformierter Kopf mit einem einzigen bösen Auge, das entgleist vor sich hin starrt, steckt auf einem Drahtknäuel; ein langes, derbes schwarzes Haar wächst aus einer teigigen, kränklichen Warze auf seiner Stirn. Großaufnahmen zeigen immer wieder, wie der Homunculus mit einem Stock darauf einsticht (Abb. 2a–b), was nach dem zweiten oder dritten Angriff nicht ohne Effekt auf die Zuschauer bleibt (jedenfalls auf die Autorin dieses Textes). Doch das Gefühl von Unbehagen und Ekel, das diese Selbstaggression erweckt, trägt durchaus zur Faszination des Films bei: Während man sich von der Zwangsneurotik des Aktes nicht zu lösen vermag, ist man zugleich erleichtert, dass er sich auf der Leinwand vollzieht und nicht am eigenen Körper.

Nach einiger Zeit setzt die Montage die fast unerträglichen Closeups mit einem Puppenpaar in Beziehung – die eine Puppe blass und aufrecht, die andere in der vorgebeugten Haltung eines Patienten im Krankenbett (Abb. 2c–d). Die Spannung löst sich durch eine Beckett'sche Geste der vorgebeugten Puppe, die sich im gleichen Tempo am Kopf kratzt, mit dem der Homunculus seine Warze malträtiert. In solcher mechanistischen Wiederholung erschöpft sich die ‹Handlung› vieler dieser elliptischen Filme.

Manche der aufregendsten Quay-Geschöpfe kommen auch ohne anthropomorphe Referenz aus – es sind animierte Objekte, die ich als

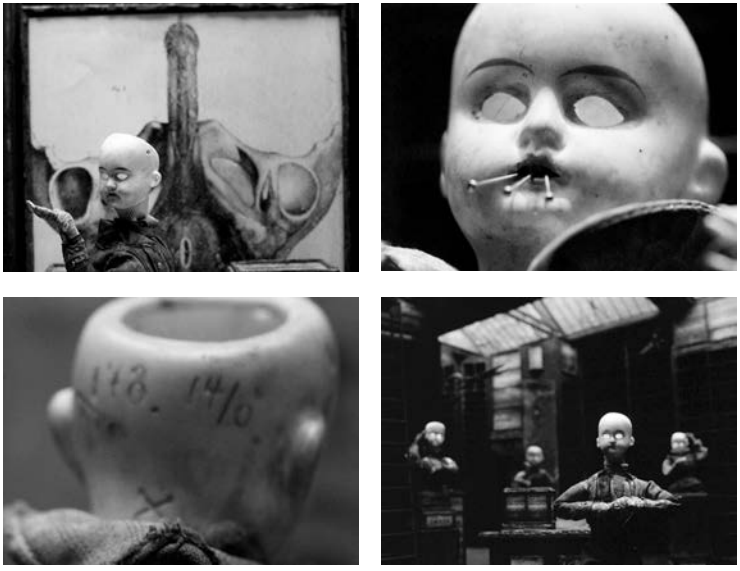
2a–d
Rhearsals for Extinct Anatomies (The Quay Brothers, GB 1987)

«metaphysische Maschinen» bezeichnen möchte: filmische Entsprechungen zu Bruno Schulz' *generatio aequivoca*, einem vitalistischen «Geschlecht nur halborganischer Wesen, einer Pseudovegetation und Pseudofauna, [...] Ergebnisse einer phantastischen Gärung der Materie» (Schulz 1992, 43).[3]

Bruno Schulz' Kapitel «Die Krokodilgasse» aus seinem Buch *Sklepy cynamonowe (Die Zimtläden)*, das 1934 in Warschau erschien, hat den bislang berühmtesten Animationsfilm der Quays inspiriert, den 21-minütigen Farbfilm Street of Crocodiles (Abb. 3a–d). Es ist zugleich ihr erster 35mm-Film. Schulz' surreale Texte haben die Brüder nachhaltig beeindruckt und ihr Objekt-Verständnis bei diesem und späteren Filmen geprägt, insbesondere auch das *Zimtläden*-Kapitel «Traktat über die Schneiderpuppen oder Das zweite Buch Genesis», aufgrund dessen sie «die Animation als eine Art Metaphysik begriffen» (Aita 2001, o.S.). Von nun an sind die Filme reich mit metaphysischen Maschinen und Automaten bestückt. Die Quays selbst beschreiben den Ursprung ihrer Idee:

> Technisch gesehen ist unser Automaten-Konzept bereits durchgängig in Street of Crocodiles entwickelt. In gewisser Weise befreit sich der Protagonist ja selbst. Und dies ist in der Tat der Kern des Konzepts – denn ein wirklicher Automat bliebe in seine Fesseln verstrickt (Quay Brothers 1996).

3 *Generatio aequivoca* oder *spontanea* ist ein Begriff, der seit der Antike die «Urzeugung» bezeichnet, das plötzliche Entstehen von Leben aus anorganischer Materie. Schulz legt den Ausdruck einer verwirrten, aber großspurigen Figur in den Mund.



3a–d
Street of Crocodiles (The Quay Brothers, GB 1986)

Die Puppen und Objekte werden zu Automaten, die lautlos die Routinen des Alltags vollziehen, materielle Stellvertreter, die von den Händen ihrer Schöpfer manipuliert und animiert werden. Auch bei einigen der Lieblingsautoren der Quays figurieren Automaten bereits prominent – in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, in Schulz' kurzen Texten oder bei Robert Walser. In dem Quay-Film The Piano Tuner of EarthQuakes dient ein Automat als zentrales Konstituens, sowohl für die animierten Sequenzen wie für die Hauptfigur Malvina (verkörpert durch Amira Casar).

Musik durchzieht das Studio der Quays. Sie begleitet und umfließt jede Geste, jede Bewegung und jede Diskussion; jeder Balken des Raums ist von ihr durchtränkt. Auf die Frage, ob sie mit Storyboards arbeiten wie die meisten Animationsfilmer, antworten sie: «Nein. Niemals. Nur bei vorgehaltener Pistole» (Quay Brothers 1996). Sie gehen in erster Linie prozesshaft vor, folgen Assoziationen und musikalischen Strukturen, die sich wiederum erst bei Entstehung der Bilder verfestigen: «Meist haben wir eine allenfalls vage Vorstellung vom Verlauf der Filmmusik, und bei den Dreharbeiten horchen wir stets auf Unausgegorenes, auf Fehler und Irrläufe, so als lauerten wir noch dem flüchtigsten Zufall auf» (Quay Brothers 1986, 2).

Ein gutes Beispiel dafür ist das Vorgehen, das in Street of Crocodiles den kreativen Prozess bestimmte. Als das Projekt beschlossen war,

begann der polnische Komponist Leszek Jankowski (auch ein Verehrer von Bruno Schulz und in der Folge ein langjähriger Quay-Mitarbeiter) erste Fragmente einer Komposition nach London zu schicken.

> Wir hatten bereits einige Sequenzen animiert, als die Musik eintraf, und kürzten oder dehnten die Szenen, bis sie darauf passten. Mit Jankowski hatten wir verabredet, nicht Musik für bestimmte Passagen zu komponieren, sondern lediglich 30-Sekunden-Stücke ohne festgelegte Zugehörigkeit; alles war zunächst äußerst vage (Quay Brothers 1992).

Die Verbindung von konventionellem Filmschnitt mit komplexen Montage-Sequenzen scheint bei den Quays nach musikalischen Prinzipien zu erfolgen und intermittierend durch das Reich der Animation zu führen. Sie ereignen sich im «flüssigen Raum», der, wie die Brüder erläutern, ihre Konstruktion bestimmt. Der Raum entsteht

> aus einer allmählich sich aufbauenden Schichtung, deren Ebenen einander konturieren und verstetigen. Für uns bot die Musik [von Jankowski] ein Klima der Verschwörung, wie es dem Schulz'schen Universum entspricht, das die Zeit wirksam aufhebt und es der Musik erlaubt, heimlich die Bilder zu infiltrieren und – *vice versa* – den Bildern die Musik (Quay Brothers 1986, 3).

Als Montage-Sequenzen oder «Hollywood-Montagen» werden Einlagen in Spielfilmen verstanden, die in anderer Gangart als die dramatischen Szenen geballte Einzeleindrücke zu einer Collage zusammenfassen. Bei den Montage-Sequenzen der Quays verhilft der «flüssige Raum» dazu, die Objekte im filmischen Feld zu ordnen (vgl. Buchan 2011,143). Dies geschieht durch eine Dialektik von Point-of-view-Strukturen und räumlicher Orientierung des Zuschauers, «unmotivierten Schnitt», wie ich diese Form nennen möchte, und wechselnde Schichtschärfe.

Da Animation in Einzelbildschaltung entsteht, bleibt die Kamera normalerweise in einer fixen Position, um Bewegung zwischen den Kadern zu verhindern, die ein verwischtes, zitterndes Bild zur Folge hätte. Kamerabewegung *während* der Aufnahme kann jedoch die Bildkomposition verwandeln, kann Übergänge schaffen und differierende Blickpunkte suggerieren. Die Drehmethoden der Quay Brothers sind in dieser Hinsicht äußerst ungewöhnlich: Sie verwenden kalibrierte Fahrten, animierte Schwenks und eine Art Pseudobewegung – innovative Techniken, die in fast all ihren Filmen auftauchen. Die Perspek-

tive in STREET OF CROCODILES ist oft jene der Kamera selbst, welche die Quays vielsagend «die dritte Puppe» nennen (Quay Brothers 1996). Vor allem bei den kalibrierten Einstellungen hat man häufig das Gefühl, es führe eine unsichtbare Präsenz durch das animierte Gelände. Eine weitere Perspektive ist impliziert: Der Blickpunkt der Kamera ist zugleich jener der Filmemacher, und zwar in einem direkten, aktiven Sinn. Denn die Animatoren bestimmen nicht nur die formalen Parameter, sondern rücken auch die Puppen zwischen den Kadern zurecht, woraus ihre Bewegung, ihr Charakter und ihre *performance* resultieren.

Ähnlich der provisorischen, lückenhaften Einrichtung, wie sie für Studiosets bei *live-action*-Aufnahmen gebräuchlich ist, verwenden die Quays bei ihren Miniaturen nur ein fragmentarisches Inventar, aber mit dem Unterschied, dass sie dabei keine illusionäre architektonische Kohärenz anstreben. Stattdessen setzen sie auf Verwirrung des Zuschauers, «eine Konfusion, die uns unmittelbar gefiel. Um ein Gefühl des Sich-verirrt-Habens zu erzeugen, mussten die Bezüge verunklärt werden» (Quay Brothers 1996). Fehlende Raumkohärenz und «unmotivierter Schnitt» bewirken Desorientierung.

Die Montage-Sequenzen bündeln beziehungslose Objekte in einem gemeinsamen Ambiente, so dass weder das Vergehen der Zeit noch der Wechsel des Ortes noch Übergänge fassbar werden. Karel Reisz und Gavin Millar beschreiben die konventionelle Hollywood-Montage als «eine praktische Methode, um eine Reihe von Fakten zu präsentieren, die für die erzählte Geschichte notwendig sind, aber wenig emotionalen Gehalt besitzen [...]. Nur um den Preis der Umständlichkeit könnten sie voll entwickelt werden; obwohl storyrelevant, verdienen sie keine ausführliche Behandlung» (1991, 113). Gegenläufig zur beschriebenen Motivation solcher Sequenzen sind es nun genau jene Elemente von geringer emotionaler Relevanz – die Maschinen, der Staub –, worum es den Quays geht.

Der Raum verliert seine Kohärenz auch durch das Spiel mit Schärfentiefe und Perspektive, durch Weichzeichner oder besondere Objektive, vor allem Weitwinkel- und Makrolinsen, welche die Gegenstände als näher beieinander liegend oder an den Rändern verzerrt darstellen oder die Abstände zwischen Vorder- und Hintergrund größer erscheinen lassen. Die Quay Brothers arbeiten mit Verlagerungen der Schichtschärfe durch Wechsel der Optik, um den reibungslosen Eindruck zu unterminieren, der sich einstellt, wenn eine Szene durchgängig mit dem gleichen Objektiv gedreht wird. Diese visuelle Brüchigkeit kommt in fast all ihren Filmen mit und nach STREET OF CROCODILES zum Tragen, insbesondere bei REHEARSALS FOR EXTINCT

Anatomies, bei den Stille-Nacht-Filmen, bei The Comb und In Absentia. In Street of Crocodiles schlüpft der Fokus unablässig hin und her, lenkt unsere Aufmerksamkeit und erzeugt eine Beziehung zwischen den Puppen und metaphysischen Maschinen. Christine N. Brinckmann spricht in diesem Zusammenhang von einer «anthropomorphen Kamera», deren Fokuswechsel sich als subjektive Wahrnehmung – und damit als Emotionalisierung, wie sie laut Reisz/Millar der Hollywood-Montage abgeht – lesen lässt:

> Der unscharfe filmische Vordergrund kann [...] zur Subjektivierung genutzt werden, als Hinweis darauf, dass eine fiktionale Figur ein Objekt jenseits dieser Zone ins Auge faßt [...]. Gerade die Abweichung von der üblichen, dem Auge entgegenkommenden Bildkomposition scharfer Vorder- und Mittelgründe dient hier als Signal dafür, das Bild anthropomorph aufzufassen. Noch extremer verhält es sich, wenn die Schärfe im Verlauf einer Einstellung verschoben wird (Brinckmann 1997, 280).

Da die meisten Einstellungen der metaphysischen Maschinen absichtlich unaufgelöst bleiben oder nicht konventionell verankert sind, wird durch die suggerierte Subjektivierung ein anderer, unmotivierter Blickpunkt spürbar, jener der «dritten Puppe».

Bei der Arbeit der Quay Brothers macht sich häufig die bereits angesprochene Idee von der «Produktivität des Fehlers» geltend. Gelegentliche formale Unregelmäßigkeiten scheinen sie nicht zu irritieren, und im Prozess des Drehens lassen sie sich von solchen Missgeschicken inspirieren. Sie kultivieren sie nachgerade, um sie als stilistische Signatur stehen zu lassen: so zum Beispiel in einer Einstellung, die zu lange auf einem Objekt oder einer Bewegung verharrt, was zunächst inkonsequent erscheint, aber allmählich zum zentralen Motiv einer Szene aufrücken kann. Einer der verblüffendsten «Fehler», den die Quays produktiv gemacht haben, waren zufällig animierte Sonnenstrahlen, ein typischer Lichteffekt ihrer Filme, den ich an anderer Stelle ausführlich beschrieben habe (vgl. Buchan 2011, 147–153). Beim Dreh ihres ersten Spielfilms hatten sie nicht bedacht, dass die Sonne durch die Fenster des Studios strömte. Dies begann auf der einen Seite des Gebäudes, wurde vom Dach abgeblockt und manifestierte sich erneut durch ein gegenüberliegendes Fenster (Abb. 4). Im Raum glitt das Sonnenlicht über die Wände und über die Miniatursets, an denen die Quays arbeiteten. Beim Betrachten der Einzelbild-Animation, die im Verlauf dreier Tage entstanden war, wurde offenbar, dass die Kamera das ephemere Sonnenlicht eingefangen hatte, was sich stellenwei-

4 Lichtflecken im Studio der Quays

se in pulsierendem Gleißen niederschlug. Lichtmuster und Strahlen waren mit dem Lauf der Sonne quer über die Sets gewandert. Dieser «Fehler», eine veritable «Epiphanie» (Quay Brothers 1996), wurde zur preisgekrönten «Entdeckung des Lichts» von In Absentia. Die Quays verstärkten und lenkten die Sonnenstrahlen durch Spiegel und Reflektoren, um sie den Erfordernissen der Szenen anzupassen (vgl. Aita 2001, o.S.). Andere frühe Missgeschicke führten zu ähnlich originellen Lösungen: Bei den Dreharbeiten zu Street of Crocodiles hinterließ ein Spotlight unerwünschte Effekte auf den Porzellanköpfen im Schneideratelier. Schließlich gelang es, diese Effekte mithilfe von Watte in sanft-glimmende Strahlenkränze zu verwandeln und Licht durch die leeren Augenhöhlen schimmern zu lassen (Abb. 3a–d). Die Wirkung ist schön und unheimlich zugleich, da sie die physische und geistige Leere der Puppen unterstreicht.

Die Präsenz der seltsamen Gestalten, ihre Animation und Transformation ins Irreale sowie ihre Verbindung mit Objekten und Gesetzen der natürlichen Welt lässt die Filme der Quays im Unaufgelösten, Beunruhigenden, Unbegreiflichen vibrieren. Tzvetan Todorov hat Werke dieser Charakteristik als die eigentlichen, wenn auch sehr seltenen Exemplare einer genuinen Fantastik erklärt – geht allerdings von ansonsten realistisch erzählten Romanen aus (Todorov 1970). Dennoch trifft seine Definition des Fantastischen und die Abgrenzung zu verwandten Phänomenen einen Kern der Quay-Animationen: Als «fantastisch» werde ein Werk empfunden, bei dem die Rezipienten nicht entscheiden können, ob das Geschehen als natürlich oder als übernatürlich zu veranschlagen sei. Im Gegensatz zum «Unheimlichen» oder «Wunderbaren», welche im Verlauf der Narration eine stichhaltige Auflösung erfahren, bleibt das Fantastische in der Schwebe.

Neben ihrer fiktionalen Lieblingslektüre faszinieren die Quay Brothers auch kabbalistische Schriften sowie ältere naturwissenschaftliche Texte, etwa Athanasius Kirchers Theorie der Optik und Giambattistas *Magiae Naturalis,* oder sie vertiefen sich in Krafft-Ebings Psychopathologie. Sie interessieren sich für alle möglichen Forschungsgebiete, die für ihren spezifischen Animationsstil Potenzial zeigen, und so sind auch eine Reihe außergewöhnlicher Auftragsarbeiten zu solchen Themen entstanden: De Artificiali Perspectiva or Anamorphosis (1990, gemeinsam mit Roger Cardinal) ist zum Beispiel eine partiell animierte filmhistorische Studie zum anamorphotischen Phänomen, und die gewonnenen Erkenntnisse sind später den Sets von Institute Benjamenta zugute gekommen. Der beunruhigende Eros, der von manchen der Puppen ausgeht, hat seine Entsprechung in privaten medizinischen Sammlungen, so etwa in dem Film The Phantom Museum: Random Forays into the Vaults of Sir Henry Wellcome's Medical Collection von 2003. Zwischen schwarzweißen Sequenzen, in denen ein Archivar mit weißen Handschuhen (Stephen Quay) Lagerbestände sortiert, befindet sich ein animiertes Segment aus mehr oder weniger pornografischem Material: Schlüssel, die Keuschheitsgürtel öffnen, oder nackte kopulierende Paare, die in einer Schnitzerei aus Horn verborgen sind.

2011 entstand eine Arbeit, die vom medizinischen *Mütter Museum* in Philadelphia in Auftrag gegeben wurde: Through the Weeping Glass. On the Consolations of Life Everlasting. Limbos & Afterbreezes in the Mütter Museum. In einem Interview mit dem Museumsdirektor erklärt Stephen Quay, wie die Animationen eines anatomischen Pop-up-Buches zustande kamen, und Timothy Quay beschreibt das besondere Faszinosum der Exponate: «Manche der chirurgischen Instrumente sind von schauerlicher Schönheit. [...] Die Geschichten, die sich in einer Knochensäge verbergen, die vielen Amputationen, an denen sie mitgewirkt haben muss, sind ziemlich verstörend – und nun liegt sie hier scheinbar gutartig im verklärenden Licht» (Quay Brothers 2012). Damit beschäftigt die Quay Brothers in ihren animierten Metadokumentarfilmen auch das, was der Medienarchäologe und Variantologe Siegfried Zielinski als «Tiefenzeit der Medien» bezeichnet: die Interventionen, wandelbaren oder auch stetigen Beziehungen zwischen den Naturwissenschaften und den Künsten.

Auch bei den Auftragsfilmen betrachten die Quays ihre Montage als «eine Art Choreografie», und sie erläutern ihr Ziel, «Metadokumentarfilme zu schaffen, die zwischen den Gattungen schweben [...], indem wir regelrechte dokumentarische Elemente mit Elementen des

Fantastischen und Wunderbaren verquicken, aber auch mit zutiefst menschlichem und zutiefst berührendem Material, das in die oszillierende Struktur mit eingeht» (ibid.). In ihrer eigentümlichen Passion für alles, was Naturwissenschaftler, Okkultisten und Philosophen gefangen zu nehmen pflegte – die Gesetze des Lichts, die magnetische Anziehung und Abstoßung, medizinische Homunculi und Kuriositäten, mechanische Apparaturen, Automaten, Alchemie –, materialisieren die Quays die Phänomene, animieren die Dinge und wenden sie ins Metaphysische, um das «Museum des Schlafes» im Sinne Robert Walsers zu vitalisieren.

Da die gemeinsamen Arbeiten und Performances der Quays mehr und mehr außerhalb des Kinos zu sehen sind, steigt das Interesse für sie in der Kunstwelt quer durch die Disziplinen. Eine Form, diesem Interesse entgegen zu kommen, besteht darin, die profilmischen Artefakte auszustellen. In den letzten Jahren haben Museen und Galerien dem Publikum Gelegenheit gegeben, Einblick in die Beziehung zwischen der Welt des Films und dem mechanischen und technischen Aufwand zu nehmen, der mit Animation verbunden ist. 2007 hat das Rotterdamer Filmfestival eine Ausstellung bei den Quays bestellt. Ihr Beitrag hieß *Dormitorium* (und war später international zu sehen), und er umfasste 18 Ausstellungskästen sowie Dioramen, die eine Auswahl ihrer Puppen, Ausstattungsstücke und Fragmente enthielten. Besonders reizvoll ist, wie sich diese Elemente verwandeln, wenn sie außerhalb der Filme zu sehen sind. Für die Quays ist es zentral, dass kein Missverständnis über die Natur der Exponate aufkommt:

> Sie dürfen in keiner Weise als fertige Werke betrachtet werden, wenn sie isoliert, außerhalb des Kontexts der Filme, ausgestellt sind. Denn ihnen fehlt das Potenzial von Ton, Musik, Licht, die Choreografie des Rhythmus und die Bewegung der Puppen und Objekte; und schließlich die Mise en scène, die ihnen erst ihren Sinn verleiht (Quay Brothers 1996).

2012 folgte die viel beachtete Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art: *Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*, die von Ron Magliozzi kuratiert wurde (Magliozzi 2012). In drei Vorführräumen und auf üppiger Ausstellungsfläche waren über 300 Exponate zu sehen, von Kinderzeichnungen bis zu Buchillustrationen, Radierungen, Werbespots und Drehbüchern. Neben der hermetischen Welt der Quays, die seit vierzig Jahren praktisch Tag für Tag zusammenarbeiten, waren auch Werke ihrer Mitarbeiter zu sehen und daneben solche bekannter und unbekannter Künstler,

welche die Quays im Lauf ihrer Karriere beeinflusst haben. So die Filme von Walerian Borowczyk und Jan Lenica, «Animationen», wie die Quays befinden, «der intensivsten, enigmatischsten und metaphorischsten Art» (Quay Brothers 1986).

Mit der MoMA-Ausstellung in all ihren Facetten ist das Universum der Quay Brothers auf umfassende und faszinierende Weise umrissen worden. Sie zeigte Quellen und Einflüsse auf, machte aber zugleich deutlich, dass hier eine eigenständige kreative Kraft am Werk ist, um eine Welt sichtbar zu machen, wie sie sich uns nur selten erschließt.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

Aita, Roberto (2001) Brothers Quay: In Absentia [aus dem Ital. v. Donato Totaro]. In: *Off-Screen* [www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/quay.html (letzter Zugriff am 05.08.2013)].

Brinckmann, Christine N. (1997) Die anthropomorphe Kamera [1994]. In: *Die anthropomophe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Hg. v. Mariann Lewinsky und Alexandra Schneider, Zürich: Chronos, S. 276–301.

Buchan, Suzanne (2011) *The Quay Brothers. Into a Metaphysical Playroom*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

– (1998) The Quay Brothers: Choreographed Chiaroscuro, Enigmatic and Sublime. In: *Film Quarterly* 51,3, S. 2–15.

Le Fanu, Mark (1984) Modernism, Eccentrism: The Austere Art of Atelier Koninck. In: *Sight and Sound* 53, S. 135–138.

Magliozzi, Ron (2012) The Manic Department Store. New Perspectives on the Quay Brothers. In: *Quay Brothers. On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets* [Ausstellungs-Katalog]. Hg. v. Ron Magliozzi mit Beiträgen von Edwin Carels und den Quay Brothers. New York: The Museum of Modern Art.

Marks, Laura (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Quay Brothers (1984) In Deciphering the Pharmacist's Prescription «On Lip-Reading Puppets». London. Unpubliziertes Manuskript.

– (1986) Puppet Masters. Interview mit Julian Petley. In: *The Guardian*, 25. September.

– (1992) und (1996) Gespräche mit der Autorin, unpubliziert.

– (2012) «No Bones About It!». Video-Interview der Quay Brothers mit Robert Hicks. [phillyinfocus.com/video/no-bones-about-it-interview-with-filmmakers-the-quay-brothers/ (letzter Zugriff am 9.1.2014)].

Reisz, Karel/Millar, Gavin (1991) *The Technique of Film Editing* [1968]. 2. Aufl., Oxford: Focal Press.

Schulz, Bruno (1992) *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*. Hg. v. Mikolaj Dutsch. Aus dem Polnischen v. Josef Hahn. München: Hanser.

Todorov, Tzvetan (1972) *Einführung in die fantastische Literatur* [frz. Paris 1970]. München: Hanser.