



Thought Sequence

Nicky Coutts



Thought
Sequence

The film *Reminiszenzen der Erinnerung*, developed from fragments of books, films and thoughts on places visited during a six-month fellowship at Künstlerhaus Schloß Balmoral. Re-enacted scenes from Hollis Frampton's *Nostalgia* (1971) and Federico Fellini's *Amacord* (1973) were woven into a story that also included passages from Thomas Mann's *Magic Mountain* (1924) and Jorge Luis Borges' short story *The Aleph* (1945). All of the original sources address themes of time passing, processes of memory and forgetting, and how all of these events can become inseparable from the landscape in which they are experienced.

Thought Sequence similarly borrows and then departs from existing material, in this case Walter Benjamin's collections of writings, *Thought Figures* (1933) and *Ibizan Sequence* (1932). It begins with a retelling of *The Handkerchief*, itself a reflection on storytelling. In recounting it, and through implanting into it fragments from other Benjamin texts, the psychological landscape of the characters involved is developed to the extent that they re-configure and evolve in a way entirely unintended by the original. *Thought Sequence* will both remain a text and be developed into a short film.

The illustrations are mainly from *Forest* (2010) a film projection made for the facade of Künstlerhaus Schloß Balmoral. It was constructed from 12 existing films featuring forest scenes. It attempted to make the Schloß temporarily disappear back into its woodland backdrop.

Nicky Coutts, March 2011



I The Object at Sea



Her hair shimmers fiercely in the dying sunlight, the fine fabric of her tailored coat rippling gently in the breeze. Everyone notices her timeless elegance, a reminder of how the crossing of oceans may once have been. But, it is her disposition, her inward gaze that is so transfixing for the other passengers. As she stares out to sea they know it is land she sees. And although the scenery she moves through is entirely invisible to them they are aware as they watch her of its complexities, its undulations, twists and turns. They see her moving through a single scenario, one that she has visited in every detail ever since the event occurred. And they see that every time she is compelled to return, minute adjustments are made to the landscape she views. They watch it evolve incrementally. She might breathe in quickly and then sigh beneath the growl of the port's rhythms. Or, a pulse might suddenly break out into a beat on her temple. No one would observe any of this if the woman were not so beautiful. It is this that throws into relief the visible world she passes through. For the many eyes that follow her every move, this beauty seems hinged to the traumatic patterns of repetition and rehearsal deep within her. They witness the slipping, within her memory, of any true resemblance to what once may have occurred. She unravels and is re-assembled continually before their eyes.

There is one passenger that notices the woman more keenly than the others. As the ship finally sets sail he is struck anew by her poise, by her white-gloved hands firm and still on the rusting guard rail. Uninvited he shares in her sadness, drawn by the question of what might compel her to return to a single story over and over again.

Later in the tale the woman drops her handkerchief. The man, who is seeking any excuse to be near her, is glad to stoop at her feet, pick it up and hand it back to her. She reacts to the returned handkerchief as though this man has saved her life.

And later still as the ship docks at Cádiz, the woman decides to hurl herself overboard. A new character appears and attempts to save her. In a selfless act of bravery he jumps overboard taking the woman down with him deep into the harbour, under the ship and out the other side, stopping her from being crushed between the docking ship and the quay. She surfaces with him on the far side of the ship as the crowd continues to stare transfixed at the area of water that recently enveloped her. Because they are looking in another direction, they don't see the reaction she has to having her life saved. She acts as though the man, who put himself in so much danger, has stooped and handed back her handkerchief.

But there is more. A character has been left out. He is both behind the story and intrinsically part of it. He is the captain of the ship. He enters the story near the beginning, telling tales to the man who picks up the handkerchief, anecdotes of daily routine aboard. His work, it appears, involves the relentless repetition of overseeing every aspect of life at sea. The journeys he makes are short and he knows the local waters like the back of his hand. In the corner of his mouth dangles a pipe with an amber mouthpiece and a bowl made of horn with heavy silver mountings. He lets the pipe go out whenever his story is in full flow. In every detail he is the perfect storyteller.

However, like Thomas Mann's Hans Castorp, last seen running towards gunfire at the outbreak of World War I, we lose sight of the Captain before the story ends. His absence is felt when the woman is prevented from drowning. He only reappears again briefly – seen, through binoculars, amongst the crowd on the shore as the ship leaves Cádiz. In our final image of him he is waving farewell with the same handkerchief the woman dropped earlier in the tale. The viewer only becomes aware of a complicity between the Captain and the woman at the very moment he is abandoned, as the distance between him and his desired object can do nothing but grow.

As the un-captained vessel draws further out to sea there is no longer anything on it that interests the man who stooped for the handkerchief. His mind's eye is fixed entirely on the disappeared landscape of the receding shore.

II The Subject Inland



Captain O grew up in landlocked mountains and didn't see the ocean until he was 14 years old. By then his point of view was partly cast. He knew to look down at the gullies to understand the behaviours of the skies above. He was instinctually versed in the mercurial properties of valley fog, the movements of snow lines, the intricate topographical patterns he and his ancestors had traced over centuries in a truly three-dimensional world.

It was here, in this vertical landscape, he first came across the beautiful woman he'd later see again aboard his steamer. She was from a neighbouring village, down and left in his mind's eye. Each morning, from high up on the shadowed side of the gorge, he remembers seeing the flicker of her golden hair on the opposite bank, catching the first rays of the sun. At such a distance he recalls playfully squeezing this glimmering dot between the forefinger and thumb of his left hand.

Now he has in his possession a few significant objects he links to her. The handkerchief of course, a cutting from a local newspaper advertising a travelling Circus and a strand of yellow hair from decades before.

Captain O is fully aware that although these objects are of increasing value to him, she has likely forgotten them altogether. He knows that she is unlikely to realise she has forgotten them as they didn't exist for her to forget with the same force he feels compelled to remember them now.

The three objects are kept on a glass shelf against the window. As he walks around the apartment swivelling his eyes to remain fixed on them, their backdrop is in constant flux.



He believes he controls all portals between them. Her story is formed by him. He is the storyteller only for as long as she never knows of him, for as long as their lives touch with her back firmly turned. The attempt she made to erase herself on the steamer troubles him. His part in this was insignificant and it may be a sign that his game is up. He has become aware that she may be in possession of a type of knowledge he has no facility to recognise. His mind is cast. All he really knows how to do is to embroil her ever deeper into his version of the world.

III

The Subject Falters

Except for a single photograph and a piece of oddly placed furniture, there would be little to note in the woman's sitting room. The colour scheme is almost entirely neutral and there are no unpredictable surfaces on which the eye could snag. Even beyond the vast picture window, accounting for an entire wall of this lair, the view down the hillside to the sea is attractive, as all sea views are, but in no way remarkable. The eye quickly withdraws inside to consider the fact of the chair.

If you were to place yourself in the chair you would have your back against the window and so to the sea view, such as it is. You would be staring back into the room awkwardly from just behind the television set. It was from here that the woman at the centre of Captain O's world most often encountered this room. She would imagine the view behind her, sometimes as an image with the sea placid between predictable headlands. At other times she would experience it as though through time, with light flickering rhythmically on a particular rock, with particles clustering in the air jolted by fluctuations in gravity, with the sun and wind fighting for dominance over the appearance of trees and the precise pathways of migrating birds. When she slipped behind the mask of the image she would feel a sense of animation that didn't seem to stem from herself alone. It was this that made her long for what had become her habit; sitting as still as she was able, so much so that her breathing felt like a crude excess she would aim to diminish all the more. Her mind would then empty itself of all it contained and she would enter the stillness of the objects around her. She would become the blue of the sky reflected in the polish of the table, the patterned weave of the heavy curtain fabric, the dust clinging to the underside of the photo frame. She took great comfort in these acts of mimicry, in losing her skin. The discovery of an innate ability to be similar to the world, to extend and then override all sensual limitations, fascinated and consumed her. She felt she was occupying territory previously obscured to her between thought and experience, memory and forgetting, and she practiced these rituals daily, looking forward to what might evolve.

From the same chair, if she wanted to, she would be able to see the one image in the room of a young girl with light hair dressed as a clown, and a man with a thin moustache brandishing the whip of a ringmaster. The man seems delighted with the pretence, striking an exaggerated pose, eyes shining for the picture-taker, while the child, as though in a different world, edges up dolefully against the brightest collection of objects as if trying to blend, captured in an act of wilful erasure. She rarely looks directly at this photograph, the memory of it too painful. When she does she is reminded of an event she witnessed by accident and committed to memory as a child growing up on the mountainside. Asked to fetch some wood before nightfall she glimpsed a meeting she felt she shouldn't have seen, between her father and a man smoking a pipe. The men were huddled close in dappled shadow. Unpredictable patches of darkness moving across their faces reminded her of masks at carnivals. Occasionally one or other would point up the gorge to either the North or the South facing slopes. Although their exchange was conducted in low tones, she sensed they were discussing her alongside something more enduring, something she felt they were angling to possess and would then defend. Having let his pipe burn out, the man with her father pointed towards the shadowed side of the gorge and her father nodded. She had shuddered as a child at the reluctant slumping of her father's shoulders when he conceded to this man. She would relive this moment many times, staring at the shadowed side of the mountain, blinded by the sun.





Der Film *Reminiszenzen der Erinnerung* besteht aus Fragmenten: Fragmenten von Büchern, von Filmen, von Gedanken über Orte, die während eines sechsmonatigen Stipendiatenaufenthalts am Künstlerhaus Schloß Balmoral eine Rolle spielten. Nachgestellte Szenen aus Hollis Framptons *Nostalgia* (1971) und Federico Fellinis *Amacord* (1973) fließen ebenso in die Geschichte ein wie Ausschnitte aus Thomas Manns *Zauberberg* (1924) und Luis Borges' Kurzgeschichte *Das Aleph* (1945). Zentrale Themen dieser Ausgangsmaterialien sind der Verlauf der Zeit, Prozesse der Erinnerung und des Vergessens sowie die Frage, wie eben diese Ereignisse die Landschaft, in der sie erfahren werden, prägen.

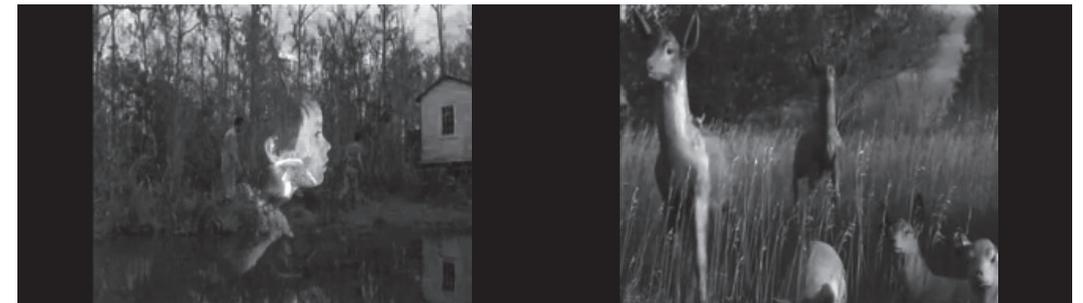
Der Text *Thought Sequence* setzt diesen Ansatz fort, indem er Material zitiert und sich zugleich davon absetzt, in diesem Fall Walter Benjamins *Denkbilder* (1933), *Ibizenkische Folge* (1932) und weitere Texte aus seinen gesammelten Schriften. Es beginnt mit der Nacherzählung von *Das Taschentuch*, einer Betrachtung über das Geschichtenerzählen. Durch die Nacherzählung jedoch, und durch die Implantation von Ideen aus anderen Texten Benjamins, verändert sich der Seelenzustand der beteiligten Figuren so weit, dass Neukonstellationen und Entwicklungen fernab der Intentionen des Originals entstehen. *Thought Sequence*, bislang als Text konzipiert, wird zusätzlich in einem Kurzfilm umgesetzt werden.

Die Bilder in der vorliegenden Publikation entstammen sämtlich dem Werk *Forest*, einer Filmprojektion an der Fassade des Künstlerhaus Schloß Balmoral. Die Projektion, die sich aus Ausschnitten von zwölf existierenden Filmen mit Waldszenen zusammensetzt, verfolgte das Ziel, Schloß Balmoral mit der umgebenden Waldlandschaft verschmelzen zu lassen.

Nicky Coutts, März 2011



I Das Objekt auf hoher See



Ihr Haar glänzt intensiv in der untergehenden Sonne, der feine Stoff ihres maßgeschneiderten Kleids überquert sich sanft im leichten Wind. Jeder bemerkt ihre zeitlose Eleganz, die daran erinnert, wie das Überqueren von Ozeanen einst gewesen sein mag. Aber es ist ihre Stimmung, ihr nach innen gewandter Blick, der die anderen Passagiere wahrhaft innehalten lässt. Sie wissen, dass es das Land ist, dem sie über das Meer hinaus entgegenstarrt. Und obwohl sich die Landschaft, die sie durchläuft, ihren Blicken vollends entzieht, können sie an der Frau ablesen, wie komplex ihr Wesen ist, wie sie sich hebt und senkt, dreht und windet. Sie sehen, wie sie ein bestimmtes Szenario durchläuft, eines, das sie bereits in jedem Detail kennengelernt hat, seit sich die Sache ereignet hat. Und sie sehen, dass sie jedes Mal, wenn diese Szene sie erneut in Bann zieht, winzige Korrekturen vornimmt an der Landschaft, die sie sieht. Sie sehen, wie es sich schrittweise entwickelt. Manchmal zieht sie scharf die Luft ein und seufzt dann in das Grollen des getakteten Hafensbetriebs hinein. Ein andres Mal fängt plötzlich ein Puls in ihrer Schläfe zu pochen an. Niemand würde von alledem etwas bemerken, wenn die Frau nicht so schön wäre. Es ist ihre Schönheit, die die sichtbare Welt, die sie durchschreitet, greifbar macht. Die vielen Augen, die jede ihrer Bewegungen verfolgen, scheinen zu sehen, wie diese Schönheit sich mit den tief in ihrem Inneren angelegten, traumatischen Mustern der Wiederholung und des Einstudierens verknüpft. Sie beobachten, wie sich das in ihrer Erinnerung Erlebte immer weiter vom tatsächlich Geschehenen entfernt, bis das eine keine Ähnlichkeit mehr mit dem anderen hat. Vor ihren Augen löst sie sich auf und setzt sich neu zusammen, wieder und wieder.

Es gibt einen Passagier, der der Frau noch mehr Aufmerksamkeit schenkt als die anderen. Als das Schiff in See sticht, ist er erneut beeindruckt von ihrer Haltung und dem festen und ruhigen Griff, mit dem ihre weiß behandschuhten Hände die rostige Reling umfassen. Ohne Aufforderung nimmt er an ihrer Traurigkeit teil, fasziniert von der Frage, was sie dazu bewegen mag, immer wieder zu ein und derselben Geschichte zurückzukehren.

Ein wenig später in der Erzählung lässt die Frau ihr Taschentuch fallen. Der Mann, dem die Ausrede, ihr näher zu kommen, sehr willkommen ist, bückt sich freudig zu ihren Füßen herunter, hebt das Tuch auf und gibt es ihr zurück. Sie reagiert auf die Rückgabe des Taschentuchs als hätte der Mann ihr das Leben gerettet.

Noch ein wenig später, als das Schiff in Cádiz anlegt, entschließt die Frau sich dazu, sich von Bord zu stürzen. Eine neue Figur kommt ins Spiel, ein Mann, der sie zu retten versucht. In einem selbstlosen

Akt des Mutes springt er ihr nach, zieht sie mit sich in die Tiefen des Hafengewässers, unter dem Schiff hindurch und auf der anderen Seite wieder hoch. So bewahrt er sie davor, zwischen dem anlegenden Schiff und dem Quai zerquetscht zu werden. Während sie gemeinsam mit dem Mann auf der anderen Seite des Schiffs wieder auftaucht, starrt die Menge wie gebannt auf die Stelle im Wasser, an der die Frau kurz zuvor verschluckt wurde. Weil sie in die falsche Richtung schauen, sehen sie nicht, wie die Frau darauf reagiert, dass man ihr gerade das Leben gerettet hat. Sie verhält sich als ob der Mann, der sich gerade noch in große Gefahr für sie begeben hat, ihr soeben ein vom Boden aufgehobenes Taschentuch zurückgegeben hätte.

Aber es kommt noch mehr. Eine Figur ist vergessen worden. Er steht hinter der Geschichte und ist zugleich untrennbar mit ihr verbunden. Diese Figur ist der Kapitän des Schiffs. Er tritt zu einem frühen Zeitpunkt in die Geschichte ein und erzählt dem Mann, der das Taschentuch aufhebt, Geschichten, Schwänke aus dem Alltag an Bord. Seine Arbeit scheint daraus zu bestehen, jeden Aspekt des Lebens auf hoher See mit unerbittlicher Regelmäßigkeit zu überwachen. Die Wege, die er zurücklegt, sind kurz, und er kennt die Gewässer in der Gegend wie seine Westentasche. In seinem Mundwinkel hängt eine Pfeife mit einem bernsteinfarbenen Mundstück und einem Pfeifenkopf aus Horn mit schwerer silberner Fassung. Wenn er mit dem Geschichtenerzählen in voller Fahrt ist, lässt er die Pfeife ausgehen. Er ist in jeder Hinsicht der perfekte Geschichtenerzähler.

Und doch geht es uns mit dem Kapitän wie mit Thomas Manns Hans Castorp, den man zuletzt sah, als er beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs ins Geschützfeuer lief: Wir verlieren ihn aus den Augen bevor die Geschichte zu Ende ist. Seine Abwesenheit ist spürbar als die Frau vor dem Ertrinken gerettet wird. Aber er taucht kurz noch einmal auf. Man sieht ihn – durch ein Fernglas – inmitten der Menschenmenge



am Ufer, während das Schiff Cádiz verlässt. Unser letztes Bild von ihm zeigt ihn, wie er uns zuwinkt – und zwar mit dem Taschentuch, das die Frau zu einem früheren Zeitpunkt in der Geschichte fallen gelassen hat. Erst in dem Moment, in dem er zurückgelassen wird, wird sich der Betrachter der Komplizenschaft zwischen dem Kapitän und der Frau bewusst, zu einem Zeitpunkt also, als die Distanz zwischen ihm und dem Objekt der Begierde nur noch größer werden kann.

Das Schiff ohne Kapitän, das immer weiter auf die offene See hinausgleitet, hält nichts mehr an Interesse für den Mann, der das Taschentuch aufhob. Sein inneres Auge ist vollends auf die verschwundene Landschaft des entschwindenden Ufers konzentriert.

II Das Subjekt an Land

Kapitän O wuchs in einer von Land umschlossenen Bergregion auf und sah das Meer zum ersten Mal mit 14. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich sein Weltbild schon teilweise gemacht. Er wusste, dass man in den Gully schauen musste, um das Verhalten des Himmels zu verstehen. Er war instinktiv versiert im Deuten der launischen Eigenschaften des Talnebels, der Verschiebungen der Schneegrenzen,



der feinen topografischen Muster, denen er und seine Vorfahren über Jahrhunderte hinweg in einer wahrhaft dreidimensionalen Welt nachgespürt hatten.

Es war hier, in dieser vertikalen Landschaft, wo er das erste Mal der Frau begegnete, die er später auf seinem Dampfschiff wiedersehen würde. Sie kam aus einem Nachbardorf, den Berg runter links auf seiner geistigen Landkarte. Er erinnert sich, wie er jeden Morgen von der Schattenseite der Schlucht aus ihre goldenen Haare auf der gegenüberliegenden Seite in den ersten Sonnenstrahlen leuchten sah. Er entsinnt sich, wie er sich ein Spiel daraus machte, den goldglänzenden Punkt mit dem Zeigefinger und Daumen seiner linken Hand einzufangen.

Jetzt besitzt er ein paar bedeutsame Objekte, die er mit ihr verbindet. Das Taschentuch natürlich, dazu eine aus einer Lokalzeitung ausgeschnittene Werbeanzeige für einen Wanderzirkus und eine Jahrzehnte alte Strähne ihres goldenen Haars. Kapitän O ist sich vollends bewusst, dass diese Objekte für ihn zwar immer bedeutender werden, sie sie aber ganz vergessen hat. Er weiß, dass sie sich des eigenen Vergessens

wohl auch deswegen nicht gewahr werden kann, weil die Dinge für sie nicht in gleichem Maße existierten wie für ihn, der er sich, anders als sie, intensiv des Erinnerns verpflichtet fühlt.

Die drei Objekte sind auf einem Glasregal am Fenster ausgestellt. Während er in der Wohnung herumläuft und die Augen verdreht, um die Objekte im Blick zu halten, ist ihr Hintergrund in ständiger Bewegung.

Er glaubt, dass er alle Pforten zwischen ihnen kontrolliert. Ihre Geschichte wird durch ihn bestimmt. Er ist der Geschichtenerzähler, solange sie niemals von ihm erfährt, solange sich ihre Leben nur überschneiden, wenn sie Rücken an Rücken stehen. Er ist beunruhigt von ihrem Versuch auf dem Dampfschiff, sich auszulöschen. Seine Rolle in dieser Sache war nichtig, und das könnte ein Zeichen sein, dass das Spiel für ihn vorbei ist. Er ahnt inzwischen, dass sie eine Art des Wissens besitzt, dessen Erkenntnis zu hoch für ihn ist. Er hat sich entschlossen. Er weiß nichts anderes zu tun als sie noch weiter in seine Version der Welt mit hineinzuziehen.

III Das Subjekt gerät ins Wanken

Außer einem einzelnen Foto und einem seltsam platzierten Möbel gibt es wenig, das einem an dem Wohnzimmer der Frau auffallen könnte. Das Farbschema ist nahezu komplett beige, und es gibt keine ungewöhnlichen Oberflächen, an denen das Auge hängen bleiben könnte. Noch nicht einmal hinter dem großen Panoramafenster, das eine ganze Wand dieser Stube einnimmt: Die Aussicht über den Hang zum Meer hin ist hübsch, wie alle Meeresspanoramen es sind, aber keinesfalls bemerkenswert. Das Auge zieht sich schnell ins Innere zurück, um den Stuhl in Betracht zu ziehen.

Wenn man sich in den Stuhl setzen würde, hätte man das Fenster, und damit das Meeresspanorama, im Rücken. Man würde unbehaglich in den Raum hineinsehen, von kurz hinter dem Fernseher aus. Und aus eben dieser Position heraus nahm die Frau, um die sich Kapitän Os Welt drehte, diesen Raum am häufigsten wahr. Sie würde sich dann die Aussicht hinter sich vorstellen, manchmal mit ruhiger See zwischen verlässlichen Landspitzen. Ein anderes Mal würde sie den Ausblick wie durch die Zeit hindurch erfahren, mit einem rhythmisch auf einem bestimmten Felsen blinkenden Licht, mit durch Schwankungen in der Erdanziehungskraft in die Luft gewirbelten Partikelwölkchen, mit Sonne und Mond im Wettstreit um das Aussehen der Bäume und den genauen Verlauf der Flugbahnen der Zugvögel. Wenn sie hinter die Maske des Bildes schlüpfte empfand sie eine Beseeltheit, die nicht allein aus ihr heraus zu kommen schien. Das war es, wonach sie es sich angewöhnt hatte sich zu sehnen; so still wie möglich zu sitzen, bis zu dem Punkt, wo ihr Atmen sich wie eine grobe Maßlosigkeit anfühlte, die es umso mehr zu reduzieren galt. Ihr Kopf würde dann frei von allen Inhalten und sie selbst träte der Reglosigkeit der Objekte um sie herum bei. Sie würde zum Blau des Himmels werden, das sich in der Politur des Tisches spiegelte, zum Gewebe des schweren Vorhangsstoffs, zum Staub an der Unterseite des Fotorahmens. Diese Mimese, das Verlieren der eigenen Haut, beruhigte sie ungemein. Die Entdeckung einer immanenten Fähigkeit, mit der Welt zu verschmelzen, alle Sinnesgrenzen zu erweitern und schließlich zu durchbrechen, faszinierte und vereinnahmte sie. Sie fühlte sich, als ob sie ein zuvor verborgenes Terrain am besetzen wäre, eines, das zwischen Gedanken und Erfahrung, zwischen Erinnern und Vergessen liegt, und sie übte diese Rituale täglich, mit Vorfreude auf das, was noch kommen würde.

Aus demselben Stuhl könnte sie, wenn sie wollte, auch das eine Bild im Zimmer sehen, das mit dem als Clown verkleideten jungen Mädchen mit hellen Haaren und dem Mann mit dem dünnen Schnurrbart, der eine Zirkusdirektorenpeitsche schwingt. Der Mann scheint hochofren über das Theater, hat sich übertrieben in Pose gestellt, mit für den Fotografen glänzenden Augen, während das Kind, das in einer anderen Welt zu sein scheint, sich trübselig an eine wildbunte Ansammlung von Objekten herandrückt, als ob es sich darin einfügen wolle – eine Momentaufnahme des eigenwilligen Versuchs, sich zu tilgen. Sie sieht dieses Bild selten direkt an, die Erinnerung ist zu schmerzhaft. Wenn sie es aber doch tut, wird sie an ein Ereignis erinnert, dem sie zufällig beiwohnte, und das sich ihr, dem in den Bergen aufgewachsenen Kind, ins Gedächtnis gebrannt hat. Auf dem Weg zum abendlichen Holzholen erhaschte sie einen Blick auf eine Zusammenkunft, von der sie das Gefühl hatte, sie hätte sie nicht sehen dürfen: ein Treffen zwischen ihrem Vater und einem Mann, der Pfeife rauchte. Die Männer steckten im fleckigen Schatten die Köpfe zusammen. Die unberechenbaren Flecken der Dunkelheit, die über ihre Gesichter zogen, erinnerten sie an Karnevalsmasken. Ab und zu zeigte einer von ihnen die Schlucht entlang zum nördlichen oder südlichen Hang. Obgleich sie sich sehr leise unterhielten, spürte sie, dass es dabei um sie ging, neben etwas anderem, etwas Bleibenderem, das die beiden, so sagte es ihr Gefühl, besitzen wollten und dann verteidigen würden. Mit erloschener Pfeife zeigte der Mann neben ihrem Vater auf die Schattenseite der Schlucht und ihr Vater nickte. Als Kind hatte der Anblick der unwillig hängenden Schultern ihres Vaters in jenem Moment des Zustimmens sie schaudern lassen. Diese Szene würde sie noch viele Male in Gedanken wieder erleben, während sie auf die Schattenseite des Bergs starrte, von der Sonne geblendet.



Abbildungen/Illustrations

Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Abbildungen aus dem Film *Forest* von Nicky Coutts / *Unless otherwise indicated, all illustrations are from the film Forest* (2010), *Nicky Coutts, silent, 8 mins.*

Andrzej Wajda: *The Birch Wood* (1970)
S. / p. cover, 2, 5, 7, 15

Jan Némec: *Diamonds of the Night* (1964)
S. / p. 10

Jim Jarmusch: *Down By Law* (1986)

Ang Lee: *The Ice Storm* (1997)
S. / p. 4 Mitte / centre

Andrei Tarkovsky: *Ivan's Childhood* (1962)

Nicky Coutts: *Forest* (2010)
S. / p. 8, 9
projiziert auf die Fassade von / *projected onto the facade of* Schloß Balmoral, 2010

Alfred Hitchcock: *Marnie* (1964)

Andrei Tarkovsky: *Mirror* (1975)
S. / p. 1, 3 rechts / right, 4 rechts / right, 11 links / left, 12 rechts / right

Charles Laughton: *The Night of the Hunter* (1955)
(Cover)

Guillermo del Toro: *Pan's Labyrinth* (2006)
S. / p. 12 Mitte / centre, 13

Akira Kurosawa: *Rashomon* (1950)
S. / p. 12 links / left

David Lynch: *The Straight Story* (1999)
S. / p. 4 links / left, 11 rechts / right

Apichatpong Weerasethakul: *Tropical Malady* (2004)
S. / p. 3 links / left

Cover Innen / *inside cover*, S. / p. 1: *Thought Sequence* (2011)
Standaufnahme / *production still* (Verlassener Wohnwagen / *Abandoned caravan*, Kielder Forest, UK)

Unten / *below*: *Thought Sequence* (2011), *production still*
(Edinburgh Hospital Bus Stop, UK)

Nicky Coutts

1968 geboren / *born* in Tasmania, Australia
lebt und arbeitet / *lives and works* in London
www.nickycoutts.com

Vielen Dank allen, die im Film mitgewirkt haben / *Many thanks to all who participated in the film* »Reminiszenzen der Erinnerung« (in Folge ihres Erscheinens / *in order of appearance*): Nigel Young, Renato Pesci, Ron Harley, Tansy Spinks, Charbel Ackermann, Kate Meynell, Heather Phillipson, Jake Moulson, Haruhi Hayashi, Beltran Obregon, Mia Taylor, Fiona MacDonald, Sarah Hart, Anna Kubik, Regina Reisinger, Laura Müller, Selina Vossen, Markus Pfaff, Viktoria Köpper, Anne-Kathrin Auel, Gabi Padberg, Frank Padberg; auch den Fotografen / *also to photographers* Carsten Gliese, Mark-Christian von Busse and Rainer Wald. Ein spezieller Dank für Filmaufnahmen und Unterstützung an / *special thanks to Liz Murray for her camera work and support.*

Dankeschön an / *Thankyou to* Christina Thomson die den Text vom Englischen ins Deutsche übersetzten / *who translated the text from English to German*, den Künstler- und Kuratorenkollegen im / *to fellow artists and curators at* Künstlerhaus Schloß Balmoral (Veronica Aguilera, Sabine Boehl, Heike Bollig, Susanne Bürner, Zhu Hong, Doreen Mendes, Sara Rajaei, Johanna Reich und den Mitarbeitern / *and to the staff including* Anne-Kathrin Auel, Friederike Kotthoff, Brunhilde Müller, Dr. Danièle Perrier.



Fotos / *Photos*: Liz Murray, Nicky Coutts

Druck / *Print*: Vier-Türme GmbH, Benedict Press, Münsterschwarzach Abtei
© 2011 Künstlerhaus Schloß Balmoral, Nicky Coutts

Künstlerhaus Schloß Balmoral
Villenpromenade 11
56130 Bad Ems
www.balmoral.de

