

### Durch die Hintertür...

Eine statische Halbtotale öffnet den Blick auf eine Bühne. Es ist keine Theaterbühne, sondern der durch einen roten Teppich markierte Laufsteg, auf dem das jährlich neu aufgeführte Stück gegeben wird, das aus dem Film-business nicht wegzudenken ist – die Oscarverleihung. Die Insignien des großen Auftritts, des Defilée der Stars, sind vorhanden – ein goldfarbener Vorhang, überlebensgroße Oscarfiguren, Scheinwerfer, Absperrungen gegen die Zuschauer – es sind jedoch nur Statisten, die untermalt von dezenter Filmmusik in Richtung der Betrachter voranschreiten. Kurz wird man aus der gedämpften Atmosphäre herausgerissen, als das vorderste Paar gegen eine für uns unsichtbare Barriere stößt und uns fast schockhaft den Bildschirm, der uns diese Szene zu sehen gibt, als eine unhintergehbare Grenze zwischen ‚medialer‘ und ‚realer‘ Wirklichkeit ins Bewusstsein rückt. Das Lachen des Paares führt jedoch von dieser momenthaften Einsicht schnell wieder zurück in die Szene selbst: Die Barriere erweist sich Bestandteil des Sets, als eine Wendemarke für die Statisten, die, miteinander redend und scherzend, langsam wieder zurückschlendern.

Diese Aufführung hinter den Kulissen, die Susanne Huth am Vorabend der Oscarverleihung von 2003 beobachtet, etwas seitlich zu den professionellen Kameras positioniert aufgezeichnet und zu einem Videoloop verarbeitet hat, zeigt die Welt des Glamours als Maschinerie, deren reibungsloser Ablauf auch in Krisenzeiten gesichert werden muss: Während die Stars selbst zum Festakt aus Sicherheitsgründen – die USA führten Krieg im Irak – durch den Hintereingang kamen, wurden für die Fernsehübertragungen die zuvor gefilmten Szenen eingespielt. The Show must go on in L.A., wo selbst Jahreszeiten den Rhythmen der Filmproduktion folgen – wie etwa die Pilot Season, so der Titel von Susanne Huths Video, die so heißt, weil dann die Pilotfilme für neue Fernsehserien gedreht werden...

### Originalschauplätze

Zentrales Thema der Fotografien und Videos von Susanne Huth sind die Schnittstellen von Alltagsleben, urbanem Raum und deren massenmedialer Repräsentation, wobei die Künstlerin die Wahrnehmung ihrer räumlichen Umgebung und ihres persönlichen Umfelds zum Ausgangspunkt nimmt. Die Metropole Los Angeles, die im Rahmen eines DAAD-Stipendiums im Jahr 2003 für mehrere Monate ihr Wohnort wurde, erwies sich für diese Art der Auseinandersetzung als besonders inspirierend. Es entstand eine vielschichtige künstlerische Arbeit, in der die Überblendungen des gegenwärtigen L.A. mit dem Mythos Hollywood, der im Stadtraum wie in den Köpfen nach wie vor in vielfältiger Weise präsent ist, exponiert werden. Dabei operiert die Arbeit *Setting* (2003/04), in der ein Fotobuch, eine fotografische Serie und ein Video zu einer Rauminstallation zusammengeführt werden, selbst mit Überblendungen, in denen topografische und inszenatorische Verfahren, narrative und dokumentarische Strategien eine der Thematik affine Verbindung eingehen.

## Sunset Boulevard, die Erste

Eine dieser Überblendungen führt das Haus, das Susanne Huth zur Untermiete bezog, und einen Spielfilm zusammen. Die Beschäftigung mit L.A. als Filmmetropole führte die Künstlerin zu einem Kinoklassiker, der bereits zu Beginn der 1950er Jahren die Scheinwelt Hollywoods einem desillusionierendem Blick aussetzte: Sunset Boulevard (1950) von Billy Wilder. Wilders Film rollt in Form einer Rückblende die Geschichte auf, als deren ‚Ergebnis‘ der Drehbuchautor Joe Gillis erschossen in einem Swimming Pool aufgefunden wird. Beginnend mit einem Voiceover des Protagonisten wird erzählt, wie Joe Gillis auf der Flucht vor Gläubigern zufällig auf dem Grundstück einer heruntergekommenen Villa landet, die sich als das Reich Norma Desmonds, einer Diva der Stummfilmära herausstellt. Obwohl längst vergessen, hält Norma Desmond in den von der Außenwelt abgeschotteten, palastartigen Räumen die Fiktion anhaltenden Ruhmes aufrecht. Finanziell am Ende lässt sich Joe Gillis auf das Angebot Norma Desmonds ein, ein von ihr selbst begonnenes Drehbuch, das ihr in der Rolle der Salome ein glanzvolles Comeback bescheren soll, zu Ende zu bringen. Dabei wird es nicht bleiben – erpresst durch einen Selbstmordversuch der Diva wird er schließlich ihr Liebhaber. Als Gillis seine unwürdige Existenz als männliche Mätresse beenden will, und dafür sogar bereit ist, seinen alten Job eines Provinzjournalisten wieder aufzunehmen, wird er von Norma Desmond erschossen. Desmonds anschließende Verhaftung, die – hier ist ein ironischer Seitenblick Wilders auf das neue Konkurrenzmedium des Kinos zu vermuten – vor Fernsehkameras stattfindet, erscheint der Diva selbst dank der Intervention des treu ergebenen Dieners als grandioser Auftritt. Gänzlich im Wahn gefangen, endlich mit den Dreharbeiten für ihren neuen Film zu beginnen, tritt sie mit dem legendären Satz in das Blitzgewitter der Journalle: „I’m ready for my close-up“.

Mit diesem Satz, der nicht nur in der Filmstadt L.A. längst zu einer alltagssprachlichen Redewendung avanciert ist und damit bezeugt, wie sehr uns das Blickregime der Kamera zur zweiten Natur geworden ist, überschreibt Susanne Huth ein Fotobuch, das auf einer ersten Ebene von ‚ihrem‘ Haus in der Sierra Bonita Ave, West Hollywood, handelt. Es werden Ansichten der Fassade und der gegenüberliegenden Straße gezeigt, die Innenräume mit ihrer barocken, zwischen Camp und Kitsch lavierenden Ausstattung vorgeführt. Dabei verdichtet sich im Verlauf des Buchs der Verdacht, der sich in einer Detailaufnahme von einem liegen gebliebenen Gartenschlauch bereits auf den ersten Seiten andeutet: während im vorderen Bereich des Hauses noch der Schein von Wohlhabenheit aufrechterhalten wird, zeugt der Garten bereits von Vernachlässigung, und in den hinteren Räumen breitet sich das Chaos aus. Beiläufig eingestreut sind auf wenigen Bildern die Hausbewohner zu sehen – eine elegant gekleidete Frau mit dunkler Sonnenbrille, die am Fenster steht, eine Treppe hinab schreitet, die Terrasse überquert; ein junger Mann mit Krawatte, vor einem Flipboard in ein Telefonat vertieft; ein weiterer in rotem T-Shirt in einem unaufgeräumten Arbeitsraum – oder ist es derselbe? Oder dieselbe? Hier beginnt das Spiel, greift die Fiktion auf das Dokument über.

1 Winfried Pauleit, *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt am Main 2004

2 Pauleit leitet den Status des ‚echten‘ Filmstandbildes aus seiner Doppelfunktion ab: Als Werbebild, das die Kinogängerin, der Kinogänger vor dem eigentlichen Kinoerlebnis rezipiert, ist es ein Index – Es gibt einen Film –, der bestimmte Erwartungen weckt; nach dem Betrachten des Film kann es die Bewegungen und die Bewegtheit der Kinogänger/innen einlagern.

3 Wobei sie drei Rollen spielt: die der Norma Desmond, die von Joe Gillis und schließlich die von Betty Schaefer, einer jungen Drehbuchlektorin, die in nächtlichen Treffen mit Hilfe von Gillis ihr erstes eigenes Skript verfassen will.

4 Vgl. hierzu die Rezension zu Winfried Pauleit von Kathrin Peters, in: *Camera Austria*, Nr. 89 (2005), S. 89f.

5 So wurde Norma Desmond von Gloria Swanson gespielt, deren große Zeit ebenfalls mit der Stummfilmära zu Ende gegangen war; der Regisseur Cecil B. DeMille spielte sich selbst, ebenso Buster Keaton, um nur einige Beispiele zu nennen. Auch viele der Schauplätze wie das Paramount Studio und Schwab's Drugstore waren ‚authentische‘ Orte, die sich auf einer Stadtkarte finden lassen (während wiederum die Villa der Norma Desmond nicht wirklich am Sunset Boulevard zu finden gewesen wäre).

## Kinogängerin versus Filmwissenschaftlerin

In seiner Studie zum Filmstandbild unterzieht Winfried Pauleit<sup>1</sup> auch Cindy Shermans berühmte Serie der Untitled Filmstills einer Relektüre. Überzeugend legt er dar, dass sich Shermans Inszenierungen nicht nur allgemein auf filmische Weiblichkeitsstereotypen beziehen, sondern, zumindest in einigen Fällen, konkrete Filme zum Vorbild haben. Sherman macht das Im-Kino-gewesen-Sein explizit zum Thema – wobei ihre Fotografien im strengen Sinne keine Filmstandbilder sind, sondern als Erinnerungsbilder einer Kinogängerin fungieren.<sup>2</sup> Auch die Szenen in *I'm ready for my close-up* referieren konkret auf die Filmhandlung in *Sunset Boulevard*<sup>3</sup>, doch sie tun dies in anderer Weise als Shermans Filmstills. Nicht etwa weil Susanne Huth mal die weibliche mal die männliche Hauptrolle übernimmt, sondern weil ihrem Re-enactment eine Form der Filmrezeption zugrunde liegt, die ihre Möglichkeitsbedingung erst in der medienhistorischen Zäsur durch Video und DVD hat.<sup>4</sup> An die Stelle der Kinogängerin ist die Filmwissenschaftlerin getreten, die den Gegenstand ihrer Betrachtung an beliebiger Stelle anhalten, vor- und zurückspulen kann. Im Ergebnis sind Huths Inszenierungen, bei denen es sich genau genommen nicht um Fotografien, sondern um Videostills handelt, in ihrem Gestus analytischer und zugleich fragmentarischer – so wenn etwa auf die Leiche im Swimming Pool nur noch zwei Füße im Wasser anspielen... Das Re-enactment filmischer Szenen zielt denn auch nicht auf den möglichst authentischen Nachvollzug der Film Noir Atmosphäre von Wilders Film; vielmehr besteht es in dessen Übertragung auf die Gegenwart. Der ‚Originalschauplatz‘ wird so fiktionalisiert, die ‚Story‘ authentifiziert – hier wiederum ähnlich dem Verfahren von Wilder selbst, der in *Sunset Boulevard* sowohl auf der Ebene der Schauspieler wie der Schauplätze Wirkliches mit Erfundenem fast unkenntlich vermischte.<sup>5</sup>

## Sunset Boulevard, die Zweite

„I am big, it's the pictures that got small“, kommentiert Norma Desmond mit unnachahmlicher Grandezza eine Verfallsgeschichte, die sie nicht auf sich als Star, sondern auf das Kino selbst bezieht. Die Zeit der großen Filme, an die sie dabei denkt, die der 1920er Jahre also, war zugleich die der großen Filmpaläste, die auf dem Broadway in Downtown Los Angeles errichtet wurden – mit glanzvollen Ausstattungen im spanischen Renaissancestil, in Form ägyptischer Tempel oder auch asiatischer Pagoden, von denen die leuchtenden Schriftzüge „Orpheum“, „Palace“, oder „Arcade“ an den Fassaden schon einen Vorgeschmack geben sollten. In einer weiteren Rolle, derjenigen der topografischen Fotografin, hat sich Susanne Huth auf die Spurensuche begeben und die architektonischen Relikte dieser Zeit aufgesucht. Aufgenommen im fahlen Morgenlicht und der unbarmherzigen Detailschärfe der Mittelformatkamera ausgesetzt haben die Fassaden, auf denen die bunten Lettern längst verblasst oder zum Teil abgefallen sind, jeglichen Glanz eingebüßt – nichts an den billig wirkenden Vorbauten weist auf die einstige Pracht der dahinter liegenden Räume hin. Die meisten der Kinos sind längst geschlossen, die Filmtitel durch die Werbung von kleinen Billigmärkten und Imbissbuden ersetzt, die von der neuen Ökonomie der Inner City von Los Angeles zeugen:

derjenigen der mexikanischen Migranten, die in den verahrlosten Vierteln Downtowns ihr kärgliches Auskommen suchen. Während die fotografische Serie Broadway einen bestimmten Aspekt und ein Areal des Stadtraums von L.A. im strikt dokumentarischen Gestus erschließt, verbindet die Videoarbeit Run den topografischen Blick mit einem genuin filmischen Verfahren. In einer L.A. typischen Fortbewegungsart, dem Joggen, durchquert Susanne Huth verschiedene Areale der Stadt: Villenvororte ebenso wie Gewerbegebiete, den Park in den Hollywood Hills mit dem berühmten Panoramablick auf die endlos ausgedehnten Straßenzüge der suburbanen Metropole, und schließlich wieder die Innenstadt mit den alten Kinofassaden. Huths Video oszilliert, wie die meisten ihrer Videoarbeiten, zwischen bewegtem und stillen Bild: Der jeweilige Ort wird mit statischer Kamera aufgenommen, während die Künstlerin als eine Shifterfigur durchs Bild läuft. Filmisch ist vor allem die Montage der einzelnen Kader, die das Dokumentarische des Ortsbezugs mit einem fiktionalen Element überblendet: Sie schweißt die disparaten, weit von einander entfernt liegenden Orte zu einem einheitlichen Gebiet zusammen, das scheinbar in einer normalen Joggingrunde (von der Sierra Bonita Ave und wieder zurück) durchmessen werden kann. Der disparate urbane Raum wird so zu einem Erfahrungsraum, in dem sich subjektive Perspektive und objektive Ansichten begegnen.

### No End...

In einer Szene aus David Lynchs Mulholland Drive (2001) – eine der jüngsten filmischen Variationen auf das Thema ‚Traumfabrik Hollywood und ihre Abgründe‘<sup>6</sup> – gelangen die zwei Protagonistinnen, Diane und Camilla, nach einer Fahrt durchs nächtliche L.A. zu einem Club namens Silencio. Hinter einer unscheinbaren Tür verbirgt sich ein Theater- oder Kinosaal, vor dessen Vorhang ein Conferencier tritt, um das spärliche Publikum darüber aufzuklären, dass alles, was sie hören werden, vom Band kommt: „Es gibt kein Orchester; es ist eine Illusion.“ Dennoch sind die beiden Heldinnen von der anschließenden Performance einer spanischen Sängerin vollständig ergriffen – bis diese ohnmächtig zusammenbricht, der Gesang aber weiterläuft. Die Szene veranschaulicht in geradezu didaktischer Überzeichnung unsere Position als postmoderne Zuschauer/innen: Natürlich wissen wir alles über die Traumfabrik, haben längst hinter die Kulissen geschaut – dennoch möchten wir uns der Illusion hingeben können, uns emotional mitreißen lassen, das Stück immer wieder aufgeführt sehen. Dieses Begehren hält auch den Mythos Hollywood am Leben – einen Untoten, einen Vampir also, der solange umgehen wird, bis diese Quelle versiegt ist. Susanne Huth balanciert in ihrer Arbeit Setting beide uns zugänglichen Positionen – die der Dekonstruktion und der Faszination – aus: Sie ist Kinogängerin und Filmwissenschaftlerin, distanzierte Dokumentaristin und von ihrer Umgebung Verführte, Regisseurin und Schauspielerin. Es kommt darauf an, die Positionen in der Schwebelage zu halten – den Stab dazu gibt die Künstlerin uns mit Setting in die Hand.

Susanne Holschbach

<sup>6</sup> Ein Film, dessen komplexes Verwirrspiel zwischen Halluzinationen der Hauptfigur, die wie der Zufall es so will, in einem Bungalow Komplex namens Sierra Bonita wohnt, und ‚äußerem‘ Handlungsrahmen wohl nur mit einer frame-by-frame Analyse halbwegs entschlüsselt werden kann. Siehe beispielsweise Allen B. Ruch, „No hay banda“. A Long, Strange Trip Down David Lynch's Mulholland Drive“, in: *The Modern Word*: [http://www.themodernword.com/mulholland\\_drive.html](http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html), last modified 6. Februar 2003, abgerufen am 14. August 2005.

### Through the back door...

A static medium-long shot reveals a stage. Not a theatre stage but a kind of catwalk marked by a red carpet. Each year a performance takes place here which cannot be disassociated from the film business – the Oscars. All the insignia are in place for the great moment when the stars appear – a gold curtain, giant Oscar figures, spotlights, barricades against the public – however only extras approach the viewer, accompanied by discrete film music. We are briefly thrust out of this subdued atmosphere when the front couple knocks against an unseen barrier, making us aware, almost with a shock, of the screen making this scene visible, which is an insurmountable border between “medial” and “real” reality. The laughter of the couple eventually brings us from this momentary insight back to the scene itself. The barrier is revealed as part of the set, as a turning marker for the extras, who talking and joking with each other slowly stroll back.

This view behind the scenes, which Susanne Huth observed on the eve of the 2003 Oscars, and which she filmed just to the side of the professional cameras, finally making into a video loop, presents the world of glamour as a machinery whose frictionless performance must be secured even in times of crisis. While the stars themselves, for security reasons (the USA was at war with Iraq), came to the ceremony through the back entrance, previously filmed scenes were inserted for the television transmission. The show must go on in L.A., where even the seasons follow the rhythm of film production; for instance Pilot Season, the title of Susanne Huth’s video, so called because this is when the pilots for new television series are shot...

### Original settings

The central theme of the Susanne Huth’s photographs and videos is the intersection of everyday life, urban space and their representation in the mass media, taking as a starting point the artist’s perception of her spatial surroundings and personal milieu. The city of Los Angeles, her residence for several months in 2003 under the aegis of a DAAD grant, proved itself to be particularly inspiring for this kind of confrontation. A complex body of work came about which exposes the cross-fading between contemporary L.A. and the myth of Hollywood, which in the city as in our minds is ever-present in diverse ways. The work *Setting* (2003/2004), where a photo book, a photographic series and a video are brought together in an installation which also operates with cross-fadings, where procedures of topography and mise-en-scene, narrative and documentary strategies, enter into combinations parallel to the theme.

### Sunset Boulevard, the first

One of these cross-fadings combines the house where Susanne Huth lived as a sub-tenant, with a feature film. Her interest in L.A. as a movie capital drew the artist to a classic film, which had already cast a disillusioning gaze over Hollywood's world of appearance at the beginning of the 1950s: Billy Wilder's *Sunset Boulevard* (1950). Wilder's film recounts in flashback the story whose 'outcome' is the discovery of the screenwriter Joe Gillis shot dead in a swimming pool. Beginning with the voiceover of the protagonist we hear how Joe Gillis, on the run from creditors, ends up in the grounds of a run-down villa belonging to Norma Desmond, a diva from the silent-movie era. Though long forgotten, Norma Desmond still nurtures, in palatial rooms cut off from the outside world, the illusion of lasting fame. Financially destitute, Joe Gillis accepts Desmond's offer to finish a screenplay, started by her, and which should bring about her glittering comeback in the role of Salome. And that's not all – under the pressure of a suicide attempt by the diva, he eventually becomes her lover. When Gillis wants to end his ignoble existence as male mistress, and for this is even prepared to take up his old job as a provincial journalist, Norma Desmond shoots him. Her eventual arrest which takes place – here one senses Wilder's ironic glance at the new medium threatening cinema's hegemony – in front of television cameras, appears to the diva herself, thanks to the intervention of a faithful servant, as her moment of glory. Completely entranced by the idea of finally beginning the shooting of her new film she appears before the storm of camera flashes with the legendary sentence: "I'm ready for my close-up".

Susanne Huth used this sentence, which even outside L.A. has become an everyday figure of speech, showing to what extent the camera-eye has become second nature, for the title of a photo book, which on one level is about 'her' house in Sierra Bonita Ave., West Hollywood. We see views of the façade and the street opposite, the interiors with their baroque furnishing, veering between camp and kitsch. A sense of suspicion grows in the course of looking at the book, which is already hinted at in a detail of an abandoned garden hose on the first page. While at the front of the house the appearance of affluence is maintained, the garden already suggests neglect, and in the back rooms chaos is spreading. Casually scattered in a few pictures, we see the house's occupants: an elegantly dressed woman with dark sunglasses standing at the window, climbing some steps, crossing the terrace; a young man with a tie in front of a flip board, deep in a telephone conversation; another in a red T-shirt in an untidy office – or is it the same man? Or the same woman? Here the game begins; fiction spills over into the document.

1 Winfried Pauleit. *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino. Frankfurt am Main, 2004.*

2 Pauleit derives the status of the "genuine" film still from its double function: as advertisement that the moviegoer receives before the actual film experience, it is an index – there is a film – which arouses particular expectations; after the viewing of the film it can store the movements and the being moved of the moviegoer.

3 where she plays three roles: Norma Desmond, Joe Gillis and also Betty Schaefer, a young screen play editor who, during nocturnal meetings, wants Gillis' help to write her first script.

4 Cf. the review of Winfried Pauleit by Kathrin Peters, in: *Camera Austria, Nr. 89 (2005), pp. 89f.*

5 Norma Desmond was played by Gloria Swanson whose greatest moment also came to an end with the end of the silent movie era; the director Cecil B. DeMille played himself, as does Buster Keaton, to name only a few examples. Also many of the settings such as Paramount Studios and Schwab's Drugstore were 'authentic places' which could be found on a city map (while Norma Desmond's villa isn't in fact on Sunset Boulevard).

## Moviegoer versus film theorist

In his study of the film still, Winfried Pauleit<sup>1</sup> also submits Cindy Sherman's famous series Untitled Film Stills to a rereading. He convincingly argues that Sherman's re-enactments don't only refer generally to filmic female stereotypes, but at least in a few cases, have concrete films as models. Sherman makes the having-been-in-the-cinema into an explicit theme – where her photographs aren't in a strict sense film stills but serve as memory-images.<sup>2</sup> Also the scenes in I'm ready for my close-up refer concretely to scenes in Sunset Boulevard;<sup>3</sup> though in a different way to Sherman's Film Stills. Not because Susanne Huth assumes both male and female roles, but because her re-enactments are based on a form of film reception that first became possible with the media-historical turning point of video and DVD.<sup>4</sup> Replacing the moviegoer is a film theorist who can pause, fast-forward and rewind the object under scrutiny at any moment. As a result, Huth's re-enactments, where in fact it's not a case of photographs but of video stills, are more analytical in manner, and also more fragmentary – as for instance when alluding to the corpse in the swimming pool we see only two feet in the water... The re-enactment of filmic scenes doesn't then aim at the most authentic recreation of the film-noir atmosphere of Wilder's film. Instead it consists of their transferral into the present. The 'original settings' are fictionalised, the 'story' made authentic – similar here to the procedure of Wilder himself, who in Sunset Boulevard, on the level of actor as well as setting, almost indistinguishably mixes real with invented.<sup>5</sup>

## Sunset Boulevard, the second

"I am big, it's the pictures that got small" remarks Norma Desmond with inimitable grandeur concerning a story of ruin where she, as the star, isn't the subject, but the cinema itself. The great moment of cinema which she recalls here – the 1920s – was also that of the great film palaces put up on Broadway in Downtown Los Angeles, with glittering fixtures in Spanish Renaissance style, in the form of Egyptian temples or Asian pagodas, where the glowing signs "Orpheum", "Palace", or "Arcade" on the façade should give a foretaste of what was to come. Taking on a further role, that of the topographic photographer, Susanne Huth set off in search of traces, locating the architectural relicts of this period. Taken in pale morning light and exposed to the pitiless detail of the medium format camera, the façades, on which the colourful letters have long faded or partly fallen off, have lost their allure – nothing about the cheap storefront suggests the former splendour of the spaces beyond. Most of the cinemas have long been closed, the film titles replaced by advertising for discount stores and snack bars bearing witness to the new economy of inner-city Los Angeles – that of the Mexican migrants in search of a meagre livelihood in the neglected district of Downtown.

While the photographic series *Broadway* deals in strict, documentary style with a particular aspect and area of the urban space of L.A., the video work *Run* combines the topographic view with a genuinely filmic procedure. In a typical L.A. mode of locomotion – jogging – Susanne Huth crosses various parts of the city: villa suburbs as well as industrial estates, the park in the Hollywood Hills with the famous panoramic view of the endlessly diminishing streets of the suburban metropolis, and eventually the inner city again with the old cinema façades. Huth's video oscillates, as with most of her video works, between moving and still image. Each location is recorded with a static camera, while the artist runs as a shifting figure through the image. Filmic is above all the montage of the individual sequences, which cross-fades the documentary site-specificity with a fictional element. It welds together the disparate, widely spaced places into a unified area, which can apparently be covered in a normal jogging round (from Sierra Bonita Ave and back). The disparate urban space becomes an experiential space in which subjective perspectives and objective views meet.

### No End...

In a scene from David Lynch's *Mulholland Drive* (2001) – one of the most recent filmic variations on the theme 'dream factory Hollywood and its abysses'<sup>6</sup> – the two protagonists, Diane and Camilla, after a nocturnal cab ride through L.A. finally reach a night club called *Silencio*. Hidden behind a non-descript door is a theatre or cinema auditorium, where a master of ceremonies, standing in front of the stage curtain, explains to the scant audience that everything that they will hear comes from a tape: "there is no orchestra; it is an illusion." Nevertheless, the two protagonists are visibly moved by the subsequent performance of a Spanish chanteuse – until she falls unconscious; the singing however continues. The scene illustrates in almost didactic fashion our position as postmodern viewer. Naturally we know everything about the dream factory, we have long ago glimpsed behind the scenes, nevertheless we want to be able to give ourselves up to the illusion, to let ourselves be emotionally drawn along, to see the show performed again and again. This desire keeps the myth of Hollywood alive – one of the living-dead, a vampire, who will keep haunting us until this source has dried up.

Susanne Huth in her work *Setting* balances both available positions – deconstruction and fascination. She is movie-goer and film theorist, distanced documenter, director and actress seduced by her surroundings. It is a matter of keeping these positions in the air – the balancing pole for this is given to us with *Setting*.

Susanne Holschbach

<sup>6</sup> *A film whose complex game of confusion between the hallucinations of the protagonist, who as chance would have it lives in a bungalow complex called Sierra Bonita, and 'external' scenes, which can be half-way decoded only with a frame by frame analysis. Cf. for instance Allen B. Ruch, " 'No hay banda'. A Long, Strange Trip Down David Lynch's Mulholland Drive" in: The Modern Word: [http://www.themodernword.com/mulholland\\_drive.html](http://www.themodernword.com/mulholland_drive.html), last modified 6th February 2003, called up 14th August 2005.*