

In keeping with her training at the famed American Film Institute in Los Angeles, Eija-Liisa Ahtila works like a director. Finnish by birth, she writes her script after thorough research, prepares a professional film set, selects the locations, and scouts for suitable actors. Her films or rather video installations can be assigned to the narrative genre. But in what way do her films differ from those of other film makers? Surely not simply in their short duration; typically, like "Today" they last for less than ten minutes. The three-part video installation "Today" made in 1996/97 revolves around the tragic accident of a man from the viewpoint of three persons. Before the title of the work appears, our gaze falls onto a still life – a discarded mask lying in a shopping trolley along with other items that are no longer needed. This shot is accompanied by dramatic, melancholy music.

In the first scene, we see a young girl who sets the action rolling, and whose first words supply us with important information: "Today my dad's crying. Late last night a car drove over his dad who died instantly." After her unemotional delivery of these sentences, she begins to hurl a ball at a wall in a gesture showing considerable rage. The statement itself sounds as if it originated from an apparently indifferent reporter, not someone who is close to the dead man and the mourners.

The title does not refer to the narrated action, or the contents, but it states a time that has no specific historical reference: It is always Today. Employed as a stylistic instrument in a movie, the time-related information 'today' allows for flashbacks and flashforwards that explain the here-and-now. Consequently, the chronological presentation of events is neutralised, everything which is to be reported is treated as current news. Today also denotes the present, which remains in a clear framework as the extension of a period of time, and which possesses its validity irrespective of every absolute, historical definition. Everything that happens is to be viewed from the point 'now', from the present mood. But today does not incorporate tomorrow, yesterday or the day after

EIJALIISA AHTILA „TODAY“ (HEUTE), 1996/97

Entsprechend ihrer Ausbildung am renommierten American Film Institute in Los Angeles arbeitet die Finnin Eija-Liisa Ahtila wie eine Regisseurin. Sie schreibt nach eingehender Recherche ein Drehbuch, bereitet ein professionelles Film-Set vor, wählt die Drehorte aus und sucht nach geeigneten Schauspielern. Ihre Filme beziehungsweise Videoinstallationen sind dem narrativen Genre zuzuordnen. Worin unterscheiden sich ihre Werke nun aber von denen herkömmlicher FilmemacherInnen? Sicherlich nicht allein dadurch, dass ihre Dauer, wie bei „Today“, nicht einmal 10 Minuten umfasst. Die dreiteilige Videoinstallation „Today“ von 1996/97 umkreist den tragischen Unfall eines Mannes aus der Sicht von drei Personen. Bevor der Titel der Arbeit eingeblendet wird, fällt der Blick auf ein Stilleben, auf eine abgelegte Maske, die in einem Einkaufswagen neben anderen nicht mehr benötigten Dingen liegt. Diese Einstellung wird von einer melancholisch-dramatischen Musik begleitet.

Die erste Szene zeigt eine Jugendliche, die in das Geschehen einführt und mit den ersten Sätzen wesentliche Angaben macht: „Heute weint mein Vater. Spätabends ist sein Vater gestern von einem Auto überfahren worden; er war auf der Stelle tot.“ Nach diesen emotionslos vorgetragenen Sätzen beginnt sie, einen Ball mit ziemlicher Wut immer wieder gegen eine Mauer zu werfen. Die Aussage selbst klingt wie aus dem Munde einer scheinbar unbeteiligten Berichterstatteerin, nicht wie von einer Person, die dem Toten und dem Trauernden nahe steht.

Der Titel verweist nicht auf das erzählte Ereignis, nicht auf den Inhalt, sondern ist eine Zeitangabe ohne konkreten historischen Verweis. Immer ist gerade ‚Today‘. Die zeitliche Angabe ‚Heute‘ erlaubt als filmische Stilmittel die Rückblende und die Vorausblende, die das Jetzt erläutern. Die chronologische Darstellung der Ereignisse ist somit aufgehoben, alles zu Berichtende verdichtet sich unter dem Blickwinkel des gerade Erzählten. Heute meint auch die Gegenwart, die als Ausdehnung einer Zeitspanne im überschaubaren Rahmen bleibt und die unabhängig von jeder absoluten, historischen Verortung ihre Gültigkeit besitzt. Alles Geschehene ist aus dem Jetzt heraus

tomorrow. Accordingly, the mood which is rendered by the respective protagonists may be a different one tomorrow. And ultimately, the definition of the time set as today strengthens the tragic aspect of it all. It is not identical with the moment of the accident – which is reconstructed in the form of a flashback throughout the film – but rather the point in time at which all three narrative perspectives simultaneously converge. Several times, today is lent another time dimension in an anachronistic manner, such as when the daughter states her age to be 66. A tragedy dramatically alters the mnemonic structure. It becomes impossible to place things in their correct temporal context, resulting in a loss of temporal orientation.

The artist cuts scenes together to form a sequence that does not produce a coherent whole either at first or second sight. Many aspects remain unclarified, such as the sequence in which the father lies on the bed with the dog licking his feet. Ahtila describes the tightrope walk between the unfamiliar and the familiar as follows: “I hope I have succeeded in achieving an openness which nevertheless makes sense to the observer.”¹

In “Today”, the observer’s power of imagination is called upon to imbue the vague or annoying details with meaning or content, to arrange things in a logical chronological and spatial order. This aspect is supported by the fact that all protagonists speak towards the camera, or through the camera directly addressing the viewer.² “Who is who?” In what relationship do the individual protagonists stand to one another? “Who I am? Where do I end and where does the Other begin?”³ asks Eija-Liisa Ahtila. She claims that nobody is autonomous, but can only ever be seen in relationship to someone else. One method Ahtila employs to express this is that her video seldom contains a subject’s own assessment of their own character, rather the image of the personality evolves primarily through the perspectives of the other narrators. It is not always clear which person a comment refers to. Whom are the girl’s words, her anger directed at? Her father or her grandfather? Why

1 Eija-Liisa Ahtila quoted from Raimar Stange: “Video today. Über die bewegten Bilder von Eija-Liisa Ahtila”, in: Kunstbulletin 9, 1999, p. 12.

2 “They all speak towards the camera, or through the camera directly addressing the viewer.” Eija-Liisa Ahtila quoted from Sabina R. Korfmann-Bodenmann: “Interview with Eija-Liisa Ahtila”, in: Eija-Liisa Ahtila. Vija Celmins. Luc Tuymans, Zürich: Couatts Contemporary Art Awards 2000, 2000, p. 16.

3 Stange, p. 9.

zu interpretieren, aus der momentanen Stimmung heraus zu betrachten. Heute schliesst aber nicht das Morgen, Gestern oder Übermorgen mit ein. So kann die Stimmung, die heute von den jeweiligen Protagonisten wiedergegeben wird, morgen eine andere sein. Und letztendlich verstärkt die Zeitbestimmung Heute das Moment der Tragödie. Es ist hier nicht der Moment des Unfalls, der in Form der Rückblende im Verlauf des Filmes nachgestellt wird, sondern der Zeitpunkt, in dem die gesamte Erzählstruktur aller drei Erzählperspektiven gleichzeitig zusammenläuft. Diesem Heute wird mehrmals im Film auf anachronistische Weise eine andere Zeitebene hinzugefügt, etwa wenn die Tochter ihr Alter mit 66 Jahren angibt. Eine Tragödie verändert auf extremste Weise die Erinnerungsstruktur. Die chronologische Zuordnung ist aufgehoben und erzeugt zeitliche Orientierungslosigkeit.

Die Künstlerin fügt Szenen aneinander, die weder auf den ersten noch auf den zweiten Blick einen inhaltlichen Zusammenhang ergeben. Vieles bleibt geheimnisvoll, so z. B. die Sequenz, in der der Vater auf einem Bett liegt und ein Hund ihm die Füsse ableckt. Ahtila formuliert die Gratwanderung zwischen Unbekanntem und Bekanntem wie folgt: „Ich hoffe, mir gelingt es, eine Offenheit zu erreichen, die trotzdem für den Betrachter noch Sinn macht.“¹

In der Arbeit „Today“ ist die Vorstellungskraft des Betrachters dazu aufgefordert, die vagen oder irritierenden Angaben selbst mit Inhalten beziehungsweise mit einem Sinn zu füllen, räumliche wie zeitliche Zusammenhänge in eine schlüssige Reihenfolge zu bringen. Unterstützt wird dieser Aspekt dadurch, dass alle Protagonisten zur Kamera sprechen beziehungsweise sich über die Kamera direkt an den Betrachter wenden.² „Wer ist wer?“ In welcher Beziehung stehen die einzelnen Protagonisten zueinander? „Wer ist man, wo endet man, und wo beginnt der andere?“³ fragt Eija-Liisa Ahtila weiter. Sie behauptet, dass keine Person autonom ist, sie immer nur im Verhältnis zu jemandem zu betrachten ist. Dies bringt Ahtila auch dadurch zum Ausdruck, dass ihr Video selten eigene Einschätzungen zur jeweiligen Person enthält, sondern das Persönlichkeitsbild vorwiegend durch die Perspektiven der anderen Erzähler entsteht. Nicht immer ist klar, auf welche

¹ Eija-Liisa Ahtila zitiert nach Raimar Stange: „Video today. Über die bewegten Bilder von Eija-Liisa Ahtila“, in: „Kunstbulletin 9“, 1999, S. 12.

² „They all speak towards the camera, or through the camera directly addressing the viewer.“ Eija-Liisa Ahtila zitiert nach Sabina R. Korfmann-Bodenmann: „Interview with Eija-Liisa Ahtila“, in: Eija-Liisa Ahtila. Vija Celmins. Luc Tuymans, Zürich: Coumts Contemporary Art

Awards 2000, 2000, S. 16.

³ Stange, S. 9.

does she give false information about her own age, claiming she is 66 years old, though her previous statement refers to her having a boyfriend?

Indeed, she even goes as far as to question her relationship to her father altogether, to distance herself from him, when she says: "Maybe it's not my dad who's crying – but someone else's dad. Sanna's dad, Mia's dad, Marko's dad, Pasi's dad – or Vera's dad." Vera is introduced as the fourth protagonist under a heading; she cannot, though, be clearly defined in terms of her relation to the others. Is she the daughter's alter ego? Or is she the grandmother, i.e. the widow who employs various everyday activities to cover up the emotional repercussions of the accident? Bustling around in the kitchen, she talks in a bored manner, complains about society and the neighbors. A totally insignificant scene, rinsing out an ash-tray is depicted in slow motion, in other words in extended time. When the really dramatic points of action occur, our gaze is directed towards aspects which seem to have no direct connection to the incident whatsoever. Does this intensify the melancholy which is an underlying element of the work? Do such methods aim to distract attention from the actual core of the message, are they signs of our own inadequacy, or metaphors which create a connection to our own everyday lives, and thus allows the transfer of this world into that other conceivable one?

The sequence in which the grandfather is seen in the forest bears the title "Dad". This then points to the fact that the death was not an accident, but the result of suicide. Two generations merge into one in the sequence's title, and thus it becomes clear that the question being asked is how much is inherited from whom to whom, i.e. what can be detected of the father in the daughter, and vice versa. Death has illuminated the necessity of posing such questions. Is the father mourning his own father, or are the brutish screams, the excessive sweating expressions of his fear for his own self? Since both the granddaughter and father present the grandfather as a person who was not particularly like-

Person sich das Gesagte bezieht. Gegen wen sind die Worte und die Wut des Mädchens gerichtet, gegen den Vater oder den Grossvater? Weshalb spielt sie mit ihrer eigenen Altersangabe, wenn sie behauptet, sie sei 66 Jahre und die Aussage vorangeht, sie habe einen „boy-friend“?

Ja, sie geht sogar so weit, dass sie die Beziehung zum Vater gänzlich in Frage stellt, sich von ihm distanziert, wenn sie sagt: „Vielleicht ist es nicht mein Vater, der weint, sondern Sannas Vater, Mias Vater, Markos Vater, Pasis Vater oder Veras Vater.“ Vera wird mit einer eigenen Überschrift als vierte Person eingeführt, die in ihrer verwandtschaftlichen Zuordnung nicht eindeutig beschrieben werden kann. Ist sie das Alter ego der Tochter? Oder ist sie die Grossmutter, sprich Witwe, die die Verarbeitung des Unfalls mit verschiedenen Alltagshandlungen überspielt? Sie äussert sich, in der Küche hantierend, gelangweilt und klagt über die Gesellschaft und über die Nachbarn. Eine völlig belanglose Szene, das Ausspülen eines Aschenbechers, wird in Zeitlupe gezeigt, sprich in der Zeit ausgedehnt. Reziprok zu den eigentlich dramatischen Punkten der Handlung wird das Auge auf Momente gelenkt, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang zur Handlung zu stehen scheinen. Steigern diese die Melancholie, die der Arbeit unterschwellig zu eigen ist? Wollen diese Momente ablenken vom eigentlichen Kern der Aussage, sind sie Zeichen für die eigene Unzulänglichkeit, oder sind es Metaphern, die die Verbindung zum eigenen Alltag aufbauen und somit die Übertragung dieser Welt in jede denkbare andere erlauben?

Die Sequenz, in welcher der Grossvater im Wald zu sehen ist, ist mit „Vater“ betitelt. Hier zeigt sich nun, dass der Tod offenbar nicht auf einen Unfall, sondern auf Selbstmord zurückzuführen ist. Zwei Generationen verschmelzen im Titel der Sequenz und somit wird klar, es wird hier hinterfragt, wie viel von wem an wen vererbt ist, was von der Tochter im Vater an Eigenschaften wahrzunehmen ist und umgekehrt. Die Notwendigkeit dieses Hinterfragens ist durch den Tod deutlich geworden. Trauert der Vater um seinen Vater, oder sind die tierischen Schreie, das extreme Schwitzen Ausdruck seiner Angst um die eigene Person? Indem beide, die Enkelin und der Vater, den Grossvater als wenig sympathischen Zeitgenossen darstellen, wird nur der

able, only the illusion of distance is created. Mourning is expressed in two extreme forms, in the father overcome by tears, and in the daughter's coolness. While lying on the bed, the father repeatedly adopts the embryonic position, as if seeking protection in his mourning in his mother's womb. Is he even set on following his own father into death, when shown – from the daughter's perspective – naked on the shore of the lake? In visual terms, playing ball, the granddaughter only reveals childish emotions. Yet her whole demeanor reflects seriousness, especially in the scenes where she remains unemotional in the face of her father's grief.

Eija-Liisa Ahtila's images alternate between an artificial cheerfulness, and shots suggesting coldness and rigidity. Words and images are not always synchronised. She inserts varying still life scenes between narrative sequences: the view of the run-down surroundings of a house, the section of a decorative wallpaper, a shot of flowers. They are memorable images which have no direct connection to the plot. Are they metaphors, or do they serve as a cinematic tool to calm the drama?

We repeatedly see a car driving at night-time through a strangely-lit forest, which is filmed from the perspective of the driver. The presentation of the grandfather – entitled "Dad" – follows the sequence which introduces Vera. We see the grandfather walking along a road in a forest towards the camera; he faces the camera, then turns away, in order to lie down in the middle of the road in the shade of a tree. Owing to the darkness produced by the shadow, he is not visible to the oncoming vehicle. The dramatic music featured at the start is repeated. And at this point, its dramatic, melancholy nature makes sense. Whether it is picture and content or sound and picture, whether it is the subject levels or the persons and their relationship to one another: all the lines of connection whether it be those between the persons and the time levels cannot be pulled together in the moment presented. In a best-case scenario, it is not until much later that everything comes together, after the viewing of the film, when one forms links to one's own world.

Schein einer Distanzierung erzeugt. Die Trauer kennt zwei extreme Ausdrucksweisen: die stark weinende des Vaters und die Coolness der Tochter. Immer wieder nimmt der auf dem Bett liegende Vater eine embryonale Haltung ein, so als wolle er in der Trauer beschützt sein, in Mutters Schoss. Will er gar selbst dem eigenen Vater in den Tod folgen, als er nackt am Ufer eines Sees aus der Perspektive der Tochter zu sehen ist. Die Enkeltochter gibt nur bildlich, Ball spielend, kindliche Empfindungen preis. In ihrer Haltung findet sich dagegen Ernstes, besonders in den Szenen, wo sie sich kalt gegenüber der Trauer des Vaters zeigt.

Eija-Liisa Ahtilas Bilder changieren zwischen einer künstlichen Farbigkeit und Einstellungen, die Kälte und Starre suggerieren. Gesprochenes Wort und Bild laufen nicht immer synchron. Zwischen narrativen Sequenzen setzt sie verschiedene Stilleben: ein Blick auf die verwahrloste Umgebung des Hauses, der Ausschnitt einer dekorativen Tapete, die Ansicht von Blüten. Es sind einprägsame Bilder, die nicht unmittelbar etwas mit der Handlungsgeschichte zu tun haben. Sind es Metaphern, oder dienen sie als filmische Mittel zur Beruhigung der Dramatik?

Immer wieder ist eine nächtliche Autofahrt durch einen seltsam beleuchteten Wald zu sehen, die aus der Sicht des Fahrers gefilmt ist. Der Sequenz, die Vera vorstellt, folgt die Präsentation des Grossvaters, betitelt mit „Vater“. Der Grossvater schreitet auf einer Strasse im Wald auf die Kamera zu, stellt sich dem Kamerablick und wendet sich ab, um sich quer auf die Strasse, den Schatten eines Baumes einnehmend, zu legen. Im Dunkel des Schattens ist er für das herankommende Auto unerkennbar. Die dramatische Musik des Anfangs wird wiederholt. Nun klärt sich die Dramatik und Melancholie der Musik auf. Seien es Bild und Inhalt, seien es Ton und Bild, seien es die inhaltlichen Ebenen oder die Personen und ihr Verhältnis zueinander: Alle Verbindungslinien, seien es die zwischen den Personen und den Zeitebenen, können nicht im dargestellten Moment gezogen werden. Im günstigsten Fall verbindet sich alles erst viel später, nach dem Sehen des Filmes, irgendwann mit der eigenen Welt.

Die einzig lebhaft-gelöste Situation des Filmes, die man als versöhnende

The only lively, relaxed situation in the film which one can interpret as a reconciliatory scene – involving laughing embraces – is the sequence leading to the death. A cabriolet drives along the road at night; the father as driver, the daughter as passenger and an unknown person in the rear of the car. This is the sequence which causes the accident/suicide. Are we being confronted with an apportioning of blame, or the inevitable conflict which leads to the hero's demise? "For me the main issue is the death of the patriarch."⁴ (Eija-Liisa Ahtila) This scene ends with the screeching of tires.

At the end of her sequence, Vera says that one week after the event, she planted a silver spruce at the road side, in memory of the grandfather. While she says this, the camera travels up the length of a mature spruce fir standing at the edge of the road. Once again, there is a perceivable time contradiction. Finally, a further chronological definition is visualised. Where are we located in terms of time? In the time in which the granddaughter is already 66 years old, and the incident can be viewed from a chronological distance which the granddaughter conveys to us throughout the entire film with her reserved manner? Is that perhaps the real today, in which the incident remains forever alive as a vivid image in the memory?

Translation: Jeremy Gaines

⁴ Korfmann-Bodenmann, p. 16.

Szene verstehen kann – lachend umarmend –, ist die den Tod verursachende Sequenz. Ein Cabriolet, mit dem Vater als Fahrer, der Tochter als Beifahrerin und einer uns Unbekannten im Heck fährt die nächtliche Strasse entlang und hat den Unfall/Selbstmord zur Folge. Stehen wir hier einer Schuldzuweisung gegenüber oder dem unausweichlichen Konflikt, der zum Untergang des Helden führt? „Für mich dreht es sich um den Tod des Patriarchen.“⁴ (Eija-Liisa Ahtila) Diese Szene endet mit dem Quietschen der Reifen. Vera schildert am Ende ihrer Sequenz, dass sie eine Woche nach dem Geschehen am Strassenrand zum Andenken an den Grossvater eine Tanne eingepflanzt haben. Währenddessen fährt die Kamera an einer ausgewachsenen Tanne, die an der Strasse steht, hoch. Auch hier existiert ein zeitlicher Widerspruch. Am Ende wird eine weitere zeitliche Bestimmung visualisiert. Wo, zeitlich gesehen, befinden wir uns? In der Zeit, in der die Enkeltochter bereits 66 Jahre alt ist und das Geschehen aus einer Distanz betrachtet werden kann, die uns die Enkeltochter den ganzen Film hindurch mit ihrer distanzierten Art vermittelt? Ist das das eigentliche ‚Heute‘, in dem das Geschehen in der Erinnerung fortlebend, immer präsent bleibt?

⁴ Korfmann-Bodenmann, S. 16.