

# AM HÖCHSTEN, AM SUPERLATIVSTEN

THE TALLEST, der Titel, den Rebecca Ann Tess ihrer Videoarbeit gegeben hat, bringt die zentrale Paradoxie zum Ausdruck, die die von ihr porträtierten Gegenstände zum Ensemble eint: die Türme, die darum wetteifern, der Welt höchster zu sein. Der Superlativ ist die grammatische Form des nicht mehr zu Steigernden, des End- oder Fluchtpunkts des Vergleichs. Die super-, mega-, hyperhohen Türme, die THE TALLEST darstellt, haben im Superlativ ihre *raison d'être*. Das Sakrale tritt, ebenso wie das Funktionale, in den Hintergrund. Bestimmend und begründend ist der Wunsch, im Vergleich den Schlusspunkt zu bilden: von den Längsten den Längsten, von den Höchsten den Allerhöchsten zu haben. Weil dieses Ziel alle eint – alle Machthaber, die es sich leisten können und die an diesem Spiel Gefallen finden – kann aber der Superlativ nur temporär gelten, findet die Paradoxie ihre Entfaltung in der Zeit: Der Höchste, der Allerhöchste – das kann doch noch gesteigert werden. Der Höchste, der Allerhöchste wird man daher allenfalls für eine gewisse Zeit gewesen sein. Der Stolz der Petronas Twin Towers in Kuala Lumpur etwa ist es, den Titel von 1998 bis 2004 getragen zu haben, bis sie vom Taipei 101, dem ersten Turm, der höher als 500 Meter war, abgelöst wurden. Der heutige Superstar unter den Superhohen, der Burj Khalifa in Dubai (828 m), wird den Titel voraussichtlich 2019 an den Kingdom Tower (mit über 1000 Metern) in Dschidda (Saudi-Arabien) verlieren.

Die Dimensionen, in denen dieser Wettkampfsichinzwischenabspielt, haben – gemessen an herkömmlichen Vorstellungen davon, was ein Gebäude ist – längst etwas Absurdes, etwas Irreales. Forschungen zu herrschaftsfreien Gesellschaften

haben gezeigt, dass im egalitären Bauen »der Mensch das Maß der Dinge ist«, wie Thomas Wagner in seinem Aufsatz *An^architektur* schreibt: »Form und Umfang sind in dieser Architektur weitgehend bestimmt von der leiblichen Dimension der erwachsenen Menschen. [...] Damit ist ein Unterschied benannt zu allen Architekturen, die den Menschen verkleinern, wie es für die Repräsentationsbauten der Herrschaft typisch ist.« Dieses Prinzip der Verkleinerung des Menschen im Vergleich zum Gebäude, das er bauen, begehen, bewohnen, in dem er arbeiten muss, hat in den jüngsten superhohen Türmen ein neues Stadium erreicht. Und es ist kein Wunder, dass die momentan führenden Länder (Arabische Emirate, Saudi-Arabien, China) nicht gerade als Horte der Demokratie und der Egalität bekannt sind.

Für den Irrealismus der superhohen Türme hat Tess eine überzeugende Form gefunden. Obwohl ihre Arbeit auf einer genauen Recherche und vor Ort aufgenommenem Bildmaterial beruht (Ausnahmen: der Mecca Royal Clock Tower, den Tess nicht besuchen konnte und der Kingdom Tower, dessen Bau gerade erst begonnen wurde), hat sie in ihren Porträts auf die Umgebungen der Türme verzichtet. Jeweils bieten hochaufgelöste Fotografien die Grundlage einer Animation, in denen die Türme etwas Ätherisches bekommen. Langsam gleitet der artifizielle Blick an ihnen herauf, bewegt sich der Turm durchs Bild. Selten sieht man seinen Fuß oder seine Spitze. Im Fall des Burj Khalifa beginnt die animierte *Fahrt* im unteren Drittel und ist nach fast zwei Minuten noch nicht oben angekommen. Die Gesamtschau, das Panorama wird konsequent verweigert. Auch abstrahieren die Bilder von jeglicher Bewegung, Menschen sind so wenig zu sehen wie andere mobile Elemente. Selbst die Himmel sind wolkenlos, monochrom graublau bis weiß. Die einzige Bewegung geht vom Bild selbst aus: Als mobil erscheint nur das eigentlich Statische, der Turm.

Die visuelle Abstraktion und die Verkehrung der Bewegung unterwandern den Realitätseindruck, den phänomenalen Realismus filmischer Bilder. Hervorgehoben werden dagegen ästhetische Aspekte, die zwischen den Polen des Skulpturalen und des Ornamentalen changieren. Mal wird eher die Schönheit der Volumen betont, mal kippt das Bild ins Flächige, wobei beides nicht scharf gegeneinander abgesetzt ist, sondern ineinander übergeht. Die Symmetrie (viele Einstellungen könnten, von Details abgesehen, an der Quer- oder Längsachse gespiegelt sein) verstärkt den Eindruck der Künstlichkeit – und den der Eleganz. Denn tatsächlich ist die Politik der Bilder von THE TALLEST keine rein kritische. Es spricht aus ihnen nicht nur der Wunsch nach Verfremdung und Verformung, sondern auch eine Faszination für die Türme als skulpturale Objekte und für ihre strahlenden, gemusterten Oberflächen. Die Eleganz wirkt dabei kühl, aber nicht steril, weil sich Tess trotz aller Formstrenge auch Freiheiten zur Variation und Modulation genommen hat: Kippen der Türme in die Horizontale, Schrägstellung zur Diagonalen, auf die Form des Turms angepasste beschleunigte und verlangsamte Abtastungen.

Beide Aspekte – Mimikry der architektonischen Absurdität durch visuelle Irrealisierung und Emphase der baulichen Eleganz und Erhabenheit – finden ihre Entsprechung oder Verstärkung auf der Tonebene. Die Stimme stammt hörbar aus einem Computer, ist so wenig menschlich wie die Bauten, imitiert deren technoiden Charakter. (Man denkt vielleicht an ältere Science Fiction-Filme; auch die Türme sehen manchmal aus wie Raumschiffe aus *Star Wars*.) Der Text variiert allgemeine Informa-

tionen, die zum Teil aus Werbebrochüren stammen könnten (wer hat die höchste Aussichtsplattform, die größte Shopping Mall, den schnellsten Aufzug?) mit persönlicheren Eindrücken. Jeder Turm wird mit einer Art Refrain eingeleitet, der am Ende als Ohrwurm hängenbleibt: »tall, super-tall, taller than tall«.

Die Informationen semantisieren das Gesehene, das bei bloßer Konzentration aufs Bild ins Abstrakte (Ornamentale oder Skulpturale) kippen könnte. Die Voice-Over sorgt auf diese Weise dafür, dass die Arbeit bei aller Formvollendung einen dokumentarischen Charakter behält. Sie ruft deswegen auch die indexikalische Dimension der Aufnahmen ins Gedächtnis, die ja tatsächlich alle vor Ort innerhalb der letzten eineinhalb Jahre entstanden sind. Und sie öffnet Raum für Reflexionen über die geopolitischen Verschiebungen, die aus der Konjunktur superhoher Bauten sprechen (grob gesprochen: von West nach Ost).

Die spezifische Spannung der Arbeit von Tess lässt sich somit als doppelter Spagat zwischen jeweils zwei Polen beschreiben: zwischen Dokumentarismus und Abstraktion bezüglich der referenziellen Dimension (was zeigt uns der Film?) und zwischen ironisch-kritischer Distanz und affirmativ-ästhetischer Kontemplation bezüglich der normativen Dimension (wie bezieht der Film zum Gezeigten Stellung?). Reizend ist an dieser doppelten Spannung, dass die scheinbaren Widersprüche als solche nicht stehen bleiben: In der Ära des turbokapitalistischen Superlativs bilden das Ästhetisierte, das Absurde, das Abstrakte nicht Gegenpole zur Realität und deren authentischer Rekonstruktion, sondern werden zu ihren ureigensten Charakteristika.

GUIDO KIRSTEN