



© KGP Photo by Jerzy Palacz

Shirley – Visions of Reality

Gustav Deutsch

A series of snapshots from the life of a fictional actress named Shirley serves to weave together thirteen paintings by Edward Hopper (e.g. *Office at Night*, *Western Motel*, *Usherette*, *A Woman in the Sun*) into a fascinating synthesis of painting and film, personal and political history. Each station in Shirley's professional and private life from the 1930s to 1960s is precisely dated: It is always August 28/29 of the year in question, as the locations vary from Paris to New York to Cape Cod. Shirley is a liberated woman who questions conventional relationship roles and reflects on the role of theatre and politics. Her thoughts are conveyed through internal monologues delivered in voiceover. Furthermore, every episode begins with fragments from radio news reports, which place Shirley's personal story in relation to key events from American history over the decades (the Great Depression, the Second World War, McCarthyism, the Kennedy era, and the Civil Rights movement). A supremely elegant "animation" of a most unusual kind, which, in moving from single images to film, takes advantage of the seemingly inherent cinematic and narrative qualities of Hopper's paintings.

Anna Hoffmann

In Momentaufnahmen aus dem Leben der fiktiven Person Shirley, einer Schauspielerin, verbindet der Film 13 Gemälde Edward Hoppers (z.B. *Office at Night*, *Western Motel*, *Usherette*, *A Woman in the Sun*) zu einer faszinierenden Synthese von Malerei und Film, persönlicher und politischer Geschichte. Die Stationen aus Shirleys beruflichem und privatem Leben in den 1930er bis 1960er Jahren sind jeweils genau datiert. Es handelt sich immer um den 28./29. August eines Jahres an unterschiedlichen Orten wie Paris, New York, Cape Cod. Shirley ist eine emanzipierte Frau, die herkömmliche Beziehungsrollen hinterfragt und über die Rolle des Theaters und Politik reflektiert. Ihre Gedanken vermitteln innere Monologe aus dem Off. Darüber hinaus wird jede Episode mit Fragmenten aus Radionachrichten begonnen, mit denen Shirleys private Geschichte zur amerikanischen Geschichte dieser Jahrzehnte in Beziehung gesetzt wird (Wirtschaftskrise, Zweiter Weltkrieg, McCarthyismus, Kennedy-Ära und Bürgerrechtsbewegung). Eine höchst elegante „Animation“ der besonderen Art, die sich im Übergang vom Einzelbild zum Film die den Hopper'schen Gemälden scheinbar inhärente filmisch-narrative Qualität zunutze macht.

Anna Hoffmann

History are personal stories

As the starting point for this film, which is entirely about the staging of reality and the dialogue between painting and film, I chose Edward Hopper's oeuvre. On the one hand, he was influenced by film noir in the depiction of light, the choice of subjects, and image composition, as in the paintings *Night Windows* (1938), *Office at Night* (1940) and *Room in New York* (1932), and it took cinema as its theme, as in *New York Movie* (1939) and *Intermission* (1963); on the other hand, it influenced filmmakers like Alfred Hitchcock, Jim Jarmush, Martin Scorsese and Wim Wenders.

Starting from the conviction that people and their personal stories make history, and influenced by John Dos Passos' novel trilogy *U.S.A.*, in which the life stories and fates of individuals represent the life history, social history, and cultural history of many Americans, I chose an actress, Shirley, as the protagonist of this film, in which we experience America from the early 1930s to the mid-1960s, narrated and reflected in interior monologues.

America underwent huge upheavals in these three decades on all levels – political, social, cultural, and societal – that changed the country and its people forever: Pearl Harbor and the Second World War, the atom bomb, the conquest of space, McCarthy and the Cold War, the assassination of John F. Kennedy and the start of the Vietnam War, Duke Ellington and big band swing, Billie Holiday and Southern blues, Elvis Presley and rock and roll, Bob Dylan, Joan Baez and the protest song, the Group Theatre, the Living Theatre, method acting, The Actors Studio and the film stars who emerged from them: Anne Bancroft, Marlon Brando, James Dean and Marilyn Monroe, the stock market crash and the Depression, Fordism and the interstate highways, racial unrest and the Ku Klux Klan, the March on Washington and Martin Luther King. Events, names, legends that inscribed themselves in collective memory, evoking images and creating moods.

Shirley experiences and reflects all this from the perspective of an involved, emancipated actress who is a politically committed leftist. She likes jazz, listening to the radio, going out and films. She has both feet on the ground, even in occupational and personal crises, and she is a woman with inner convictions. She is attractive and charismatic and likes to play outsider roles, like the prostitute Francey in Sydney Kingsley's play *Dead End*. Aside from art, she is also interested in socio-political issues. She combines art and socio-political involvement as an ensemble member of the Group Theatre and the Living Theatre.

Only twice in these three decades does she share an apartment with her partner Stephen, a *New York Post* photo journalist, but their private and professional destinies are deeply interwoven: unemployment in the Depression, disappointment at the betrayal by Group Theatre members before the McCarthy Committee, the repression of politically committed theatre, breaking off a career because of a partner's illness, the loss of that partner, going back to the land and questioning whether art has any effect on society, emigration to Europe – private fates influenced by world-changing events, cultural revolutions, socio-political upheavals.

Personal stories make history.

Gustav Deutsch, January 2013

Geschichte sind persönliche Geschichten

Als Ausgangspunkt für diesen Film, der die Inszenierung von Realität und den Dialog von Malerei und Film zur Basis hat, wählte ich Edward Hoppers malerisches Werk, das einerseits vom Film Noir beeinflusst war – in der Darstellung des Lichts, in der Wahl der Sujets und der Bildausschnitte wie in den Bildern *Night Windows* (1938), *Office at Night* (1940) und *Room in New York* (1932) – oder das Kino selbst thematisierte – wie in *New York Movie* (1939) und *Intermission* (1963) – und andererseits Filmschaffende wie Alfred Hitchcock, Jim Jarmush, Martin Scorsese und Wim Wenders beeinflusste.

Ausgehend von der Überzeugung, dass Geschichte durch persönliche Geschichten von Menschen gemacht wird, und beeinflusst von John Dos Passos' Romantrilogie *U.S.A.*, in der die Lebensgeschichten und Schicksale Einzelner stellvertretend für viele amerikanische Lebens-, Sozial- und Kulturgeschichte repräsentieren, habe ich für diesen Film als Hauptfigur eine Schauspielerin – Shirley – gewählt, durch die wir Amerika vom Beginn der 1930er bis zur Mitte der 1960er Jahre erleben und in inneren Monologen erzählt und reflektiert bekommen.

In diesen drei Dekaden fanden in Amerika auf allen Ebenen – politisch, sozial, kulturell, gesellschaftlich – große Umwälzungen statt, die das Land und seine Menschen für immer veränderten: Pearl Harbor und der Zweite Weltkrieg, die Atombombe, die Eroberung des Weltalls, McCarthy und der Kalte Krieg, der Mord an John F. Kennedy und der beginnende Vietnamkrieg, Duke Ellington und der Bigband-Swing, Billie Holiday und der Südstaatenblues, Elvis Presley und der Rock 'n' Roll, Bob Dylan, Joan Baez und der Protestsong, The Group Theatre, The Living Theatre, Method Acting, The Actors Studio und die daraus hervorgehenden Filmstars, Anne Bancroft, Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe, der Börsencrash und die Depression, Fordismus und die Interstate Highways, Rassenunruhen und der Ku-Klux-Klan, der Marsch auf Washington und Martin Luther King. Ereignisse, Namen, Legenden, die sich ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben, die Bilder evozieren, Stimmungen hervorrufen. Shirley erlebt und reflektiert all dies aus der Perspektive einer engagierten, emanzipierten und politisch dem linken Spektrum zugeordneten Schauspielerin. Sie mag Jazz, hört gerne Radio, geht gerne aus, liebt den Film. Sie steht mit beiden Beinen im Leben, auch in beruflichen und privaten Krisenzeiten, und ist eine Frau mit inneren Überzeugungen. Sie ist attraktiv, charismatisch und spielt gerne Außenseiterrollen, wie zum Beispiel die Dirne Francey in Sydney Kingsleys Theaterstück *Dead End*. Außer der Kunst gilt ihr Interesse auch gesellschaftspolitischen Fragen. Kunst und gesellschaftspolitisches Engagement vereint sie als Ensemblemitglied des Group Theatres und des Living Theatres.

Mit ihrem Partner Stephen, einem Fotojournalisten der *New York Post*, teilt sie zwar nur zweimal in diesen drei Dekaden eine Wohnung, dennoch sind ihre privaten und beruflichen Schicksale tief miteinander verbunden: Arbeitslosigkeit als Folge der Depression, Enttäuschung durch Verrat von Group-Theatre-Mitgliedern vor dem McCarthy-Ausschuss, Repressionen aufgrund von politisch engagiertem Theater, Ausstieg aus der beruflichen Karriere wegen Krankheit des Partners, Verlust des Partners, Rückzug aufs Land und Infragestellung der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst, Emigration nach Europa – private Schicksale, beeinflusst durch weltverändernde Ereignisse, kulturelle Revolutionen, gesellschaftspolitische Umwälzungen.

Persönliche Geschichten machen Geschichte.

Gustav Deutsch, Januar 2013

„The camera must not leave Hopper’s viewpoint“

Many of your works up to now have developed on the basis of film material you unearthed or deliberately sought out. Your ‘found object’ this time is Edward Hopper. What fascinated you so much about him?

Two things about Hopper fascinated me without my being aware of it at first. Firstly, he loved to go to the movies and allowed them to influence him. The way he places light and his choice of framing have clear references to film noir. He goes as far as to paint from the perspective of a camera, something no adherent of realism in painting had done before. Secondly, his pictures in turn influenced filmmakers. Alfred Hitchcock clearly oriented *Psycho* on Hopper’s *House by the Railroad*. To this day, directors like Wim Wenders and Jim Jarmusch refer to him.

A second point that fascinates me is that Hopper is considered a realist painter, which doesn’t seem to hold up when I go deeper into his paintings. Hopper doesn’t depict reality, but stages it. He makes very precise detail studies, for example of the door handles, lampshades and carpet patterns in cinemas. In the picture *New York Movie*, you find details that don’t come from a single movie house, but are put together from three or four. Staging and piecing together reality is something inherent to film, as well. Added to that is that Hopper’s paintings don’t follow the rules of perspective or optics. If you examine them, they are completely anamorphic, i.e., distorted unless viewed from a particular spot. There is no right angle, but two or three suns that create light effects. None of this is obvious at first sight. You believe everything he gives you to see – which is also a characteristic inherent in film. You believe everything in a film, too, even though you know it’s all invented.

You’ve not only taken a step from found footage toward painting; you’ve also moved from essayistic/experimental work to fictional narrative. What led you to fiction?

The pictures were there – but just the pictures, not the context. In my previous works, I put images from a wide variety of films into a context, excerpts from up to 190 films for one film. With the editing, I create contexts of meaning and try to find something that wasn’t originally intended by the filmmakers. I wanted to tell new stories, which is not so different from the approach in *Shirley – Visions of Reality*. With Hopper’s pictures, I also tell ‘other’ stories. I wanted to take the pictures and use a figure – with Edward Hopper it’s usually a woman – to tell thirty years of American history, the same period as when the paintings were done, as mirrored in this person and through the eyes of this person. So I can bring in things that aren’t shown in the pictures. What’s fascinating about Hopper is that his figures experience or observe something that they don’t convey to us because it’s not depicted. Many of the women he shows are looking out the window; they see something and respond to it, but we don’t know what it is – but I can invent it. I can bring it into the film with the sound or the interior monologue of this woman, thereby narrating what Edward Hopper left out. I can work with him, so to speak. Politically, Edward Hopper thought very conservatively, in contrast to me. And using my protagonist, I can turn that around and send it in another direction.

„Die Kamera darf Hoppers Standpunkt nicht verlassen“

Bisher sind viele Ihrer Arbeiten auf der Basis von aufgestöbertem oder gezielt gesuchtem Bildmaterial entstanden. Diesmal ist Ihr „gefundenes Objekt“ Edward Hopper. Was hat Sie an ihm so fasziniert?

An Hopper faszinierten mich zwei Dinge, die mir nicht von Anfang an bewusst waren: Zum einen ließ er sich als begeisterter Kinogänger sehr stark vom Film beeinflussen. In seinen Lichtsetzungen und seiner Ausschnittswahl gibt es klare Referenzen zum Film noir. Das geht so weit, dass er Kameraperspektiven einnimmt – etwas, das vor ihm kein Maler getan hat, der der realistischen Malerei verpflichtet war. Zum anderen übte er mit seinen Bildern wiederum Einfluss auf Filmschaffende aus. Alfred Hitchcock hat sich für *Psycho* offensichtlich an Hoppers *House on a Railroad* orientiert. Bis heute beziehen sich Filmschaffende wie Wim Wenders oder Jim Jarmusch auf ihn.

Ein zweiter faszinierender Punkt war für mich, dass Hopper als realistischer Maler gilt, was sich bei meiner tieferen Auseinandersetzung mit seinen Gemälden allerdings nicht bewahrheitet hat. Hopper bildet Wirklichkeit nicht ab, sondern er inszeniert sie. Er macht sehr genaue Detailstudien, zum Beispiel von Türgriffen, Lampenschirmen oder Teppichmustern in Kinos. In dem Bild *New York Movie* findet man Details, die nicht aus einem, sondern aus drei, vier verschiedenen Kinos stammen. Wirklichkeit zu inszenieren und zusammenzusetzen ist etwas, das auch dem Film inhärent ist. Dazu kommt, dass Hoppers Gemälde weder perspektivischen noch Licht-Regeln folgen. Untersucht man seine Bilder, stellt man fest, dass sie vollkommen anamorphotisch sind. Es gibt keine rechten Winkel, aber zwei bis drei Sonnen, die Lichteffekte erzeugen. Das alles fällt beim ersten Blick nicht auf. Man glaubt ihm, was er uns zu sehen gibt – ebenfalls ein Charakteristikum, das dem Film eigen ist. Dem Film glaubt man auch alles, obwohl man weiß, dass alles Erfindung ist.

Sie haben nicht nur einen Schritt vom Found-Footage-Material zur Malerei getan, Sie haben sich auch vom essayistisch-experimentellen Arbeiten zum fiktiven Erzählen bewegt. Was hat sie zur Fiktion geführt?

Die Bilder waren da. Allerdings nur die Bilder und nicht der Kontext. In meinen vorangehenden Arbeiten bringe ich Bilder aus verschiedensten Filmen in Zusammenhang. Ausschnitte aus bis zu 190 verschiedenen Filmen für einen Film. Durch die Montage erzeuge ich Bedeutungszusammenhänge und versuche, etwas aufzuspüren, was ursprünglich von den Filmemacher/-innen nicht intendiert war. Es ging mir um das Erzählen von neuen Geschichten – dieser Ansatz ist *Shirley – Visions of Reality* nicht so fern. Ich erzähle ja auch mit Hoppers Bildern „andere“ Geschichten. Mir ging es darum, die Bilder herzunehmen und anhand einer Figur – das ist bei Edward Hopper meist eine Frau – 30 Jahre amerikanischer Geschichte zu erzählen, und zwar jene Zeit, die sich mit der Entstehung der Bilder deckt: im Spiegel dieser Person und durch die Augen dieser Person. So kann ich auch Dinge einbringen, die in den Bildern nicht abgebildet sind. Faszinierend bei Hopper ist, dass seine Protagonisten etwas erleben oder beobachten, das sie mit uns nicht teilen, weil es nicht dargestellt ist. Viele der dargestellten Frauen schauen aus dem Fenster, sehen etwas, reagieren auf etwas, von dem wir nicht wissen, was es ist – und das kann ich natürlich erfinden. Ich kann es über den Ton oder den inneren Monolog dieser Frau einbringen. Damit kann ich erzählen, was bei Edward Hopper ausgespart ist. Ich kann ihm sozusagen entgegenarbeiten. Edward Hopper war ein politisch sehr konservativ denkender Mensch, etwas, das ich gar nicht teile. Das kann ich durch meine Protagonistin auch umkehren und in eine andere Richtung führen.

Unlike the cinematic image, which results in a continuum, there are clear separations between the pictures in painting. How did you go about arranging the images in your film?

Various factors played a role in choosing the pictures. First there was the pragmatic aspect of what can be done: not all the images could be implemented. In *Shirley – Visions of Reality* there is a picture with an exterior view – the only one that could be carried out, just barely, because it required a five-by-six-meter backdrop painting of Central Park. I wanted to tell the story of a woman, so I chose the pictures in which she experiences something and that offered me a possibility to narrate an arc of her life. The first painting is from 1931, the last from 1965. I had no particular ambition to use makeup effects to depict ageing processes; I was more interested in conveying them via gesture, facial expression, and posture. Incidentally, in Hopper's paintings you see that his models are ageing.

Another factor is that the pictures dictate the time of day. I initially wanted to tell the story on a single fictitious day so that it corresponded to the time of day in the paintings, through the night to the morning of the next day, without caring in what years the pictures were painted. But that would have meant jumping back and forth in the life of this woman. Now the plot follows the years in which the respective pictures were painted. But I didn't lay down the final chronological sequence with my script consultant Tom Schlesinger until a later phase of work. Some of Hopper's pictures were out of the question for the film, because you can't penetrate them. Just consider one of his most famous ones, *Nighthawks*, in which a couple sits in a diner and talks with the barkeeper. In a cinematic adaptation, the camera would have been on the street, separated from the couple by the windowpane through which one looks into the bar. With this perspective, I couldn't have had the woman speak an interior monologue.

The principle of the film is that the camera must not leave Hopper's viewpoint, because otherwise all the backgrounds and perspectives would shift.

The script was surely not a 'classical' one. What did it look like?

I'm always concerned with reflecting on the history of cinema and the movies. The tableau vivant is a precursor of cinematography. A popular social amusement in the nineteenth century was to re-enact famous paintings. In its beginnings, film took over this element of entertainment. My central idea here was to bring pictures to life. I wanted to think up what happens in the moments right before and right after those that are captured in Hopper's paintings: to tell what happened before or what could happen afterward in an episode of about six minutes.

The woman depicted in your film is not just an actress; she also lives out a political commitment in the thirty years shown.

That was very important to me with an eye to Edward Hopper and his wife Josephine Nivison. When the two became a couple, they were both around forty. They knew each other from their student days, because they had studied painting with the same professor. She was a very politically involved woman and led an emancipated, independent life. After she married Hopper, she became his model and muse and constantly supported him. After his death, Josephine

Anders als beim filmischen Bild, das quasi ein Kontinuum ergibt, finden sich zwischen den Bildern aus der Malerei sehr klare Zäsuren. Wie sind Sie bei der Anordnung der Bilder in Ihrem Film vorgegangen?

Für die Auswahl der Bilder spielten verschiedene Faktoren eine Rolle. Zunächst der ganz pragmatische Aspekt der Machbarkeit; nicht alle Bilder wären umsetzbar gewesen. In *Shirley – Visions of Reality* gibt es ein Bild mit einer Außenansicht, das einzige, das auch umsetzbar war, gerade noch, denn dafür war ein fünf mal sechs Meter großes Hintergrundgemälde nötig, das den Central Park darstellt. Da ich die Geschichte einer Frau erzählen wollte, habe ich auch Bilder ausgewählt, in denen diese Frau etwas erlebt und die mir eine Möglichkeit bieten, einen Bogen ihres Lebens zu erzählen. Das erste Bild stammt aus dem Jahr 1931, das letzte entstand 1965. Ich hatte keinen besonderen Ehrgeiz, Alterungsprozesse durch Maskeneffekte darzustellen, sondern wollte sie vielmehr über Gestik, Mimik und Körperhaltung vermitteln. Man sieht übrigens auch bei Edward Hopper, dass seine Modelle altern. Ein weiterer Faktor: Die Bilder geben Tageszeiten vor. Ich wollte zunächst die Geschichte so erzählen, dass sie an einem fiktiven Tag immer der Tageszeit auf dem Bild entsprechend spielt und dann über die Nacht und wieder bis zum Morgen des nächsten Tages geht, das Entstehungsjahr dabei außer Acht lassend. Das hätte aber bedeutet, dass man im Leben dieser Frau hin und her springen muss. Jetzt orientiert sich die Handlung an dem Jahr, in dem das jeweilige Bild gemalt wurde. Die endgültige chronologische Reihenfolge habe ich allerdings erst in einer späteren Arbeitsphase mithilfe meines Script-Consultants Tom Schlesinger festgelegt. Manche von Hoppers Bildern kamen für den Film nicht infrage, weil man gewissermaßen nicht in sie eindringen kann. Denken wir nur an eines seiner berühmtesten Gemälde, *Nighthawks*, auf dem ein Paar in einem Diner sitzt und mit dem Barkeeper spricht. Bei der filmischen Umsetzung hätte die Kamera auf der Straße gestanden, von dem Paar durch die Glasscheibe des Fensters getrennt, durch das man in die Bar blickt. Mit dieser Perspektive hätte ich die Frau keinen inneren Monolog sprechen lassen können. Das Prinzip des Films ist, dass die Kamera Hoppers Standpunkt nicht verlassen darf, weil sich sonst alle Hintergründe und Perspektiven verschieben würden.

Wie hat das Drehbuch, das gewiss kein „klassisches“ Drehbuch war, ausgesehen?

Was mich immer wieder beschäftigt, ist die Reflexion über die Geschichte des Kinos und des Films. Das Tableau vivant ist ein Vorläufer der Kinematografie. Es war ein beliebtes gesellschaftliches Vergnügen im 19. Jahrhundert, berühmte Gemälde nachzustellen. Dieses Unterhaltungselement hat der Film in seiner Anfangszeit übernommen. Für mich stand im Zentrum die Idee, Bilder zum Leben zu erwecken. Ich wollte mir ausdenken, was kurz vor und kurz nach den Momenten, die in Hoppers Gemälde eingefroren sind, passiert; das heißt, in einer etwa sechsminütigen Episode zu erzählen, was vorangeht oder wie es danach weitergehen könnte.

Die Frau in Ihrem Film ist nicht nur eine Schauspielerin; sie lebt diese dreißig Jahre, um die es geht, mit politischem Engagement.

Das war mir im Hinblick auf Edward Hopper und seine Frau Josephine Nivison sehr wichtig. Als die beiden ein Paar wurden, waren sie beide schon um die vierzig. Gekannt haben sie sich aus Studienzeiten, weil sie beim gleichen Professor Malerei studiert hatten. Sie war eine sehr engagierte Frau, die ein emanzipiertes, selbstständiges Leben führte. Nachdem sie Hopper geheiratet hatte, wurde sie sein Modell und seine Muse, die ihn permanent unterstützte. Nach seinem Tod verwaltete Josephine Nivison seinen Nachlass, übergab seine bis dahin unverkauften Arbeiten, seine Bibliothek und seine Briefe sowie ihre eigenen

Nivison administered his legacy and gave his still unsold works, his library and his letters, as well as her own works, to the Whitney Museum in New York. One year later, she committed suicide. The Whitney Museum dealt with this legacy irresponsibly and destroyed all of it except Hopper's paintings. It's hard to believe that in 1967/68 they could still treat a woman's artistic oeuvre that way. Considering these circumstances, in *Shirley – Visions of Reality* I wanted to employ a strong, uncompromising female character whose conviction is that life is not to be accepted as fate, but something to be shaped.

You have the reputation of working with meticulous precision. With these high standards of precision, how did you deal with colour, light, and space?

Let's start with colour, since we approached this from painting. In 2004, I began working on this project with Hanna Schimek, my partner in life and in art. I asked her not only to be the painter for everything that had to be depicted in painting, but also to create an overall colour concept for the film and to pursue with me the question of where the fascinating effect of Edward Hopper's colours lies. He used a subtle and well-honed combination of warm and cold colours. During a trip in America, we looked at his pictures in the museums and used colour chips to define the colours in the original paintings. Three of the thirteen paintings were not available, because they are privately owned. Reproductions deviate much too much from the originals. Then we worked on the set in accordance with Hanna's colour concept. We were in constant interaction with colours and colour cards.

Ultimately, this is a tightrope act between precisely copying the original and interpreting it.

It's not even possible to completely correspond to the original. Something that is digitally filmed and then maybe printed on a 35mm copy and then projected onto the movie screen cannot be compared at all to oil paint. You can only try to come close to the atmosphere that is created with these colours and lights.

The transformation of space from painting into film must have presented some challenges to you as an architect.

When dealing with Hopper's spaces, of course it was an especially interesting question for me as an architect: how can I reconstruct these spaces in three dimensions? I had to build several models to even approach them. Of course it can all be constructed virtually, but that didn't interest me. I wanted to transpose a two-dimensional image into a three-dimensional reality and then transfer it back into a two-dimensional image. This process of transformation really fascinates me, because it has to do with materiality.

Did a lot of the subversive quality of Hopper's spatial arrangements emerge for the first time when you built them?

Yes. The dimensions he works with are incredible. Beds are often three metres long. Then there are armchairs so narrow and tight that you could hardly sit in them. We had to consider which elements could actually be used, what was practicable and what wasn't. What isn't used can be built to look the way you need it to, without it having to function.

Werke dem Whitney-Museum in New York und beging ein Jahr später Selbstmord. Das Whitney-Museum ist mit diesem Vermächtnis sehr verantwortungslos umgegangen und vernichtete bis auf Hoppers Werke alles. Es ist schwer zu glauben, dass 1967/68 noch so mit der künstlerischen Arbeit einer Frau umgegangen wurde. Angesichts dieser Umstände wollte ich in *Shirley – Visions of Reality* eine starke Frauenfigur einsetzen, die kompromisslos agiert und von der Überzeugung getragen ist, dass man das Leben nicht als Schicksal annimmt, sondern als etwas, das man gestalten kann.

Sie gelten als akribischer Präzisionsarbeiter. Wie sind Sie mit diesen hohen Ansprüchen an Genauigkeit an Themen wie Farbe, Licht und Raum herangegangen?

Beginnen wir mit der Farbe, da wir ja von der Malerei her ansetzen. Ich habe mit Hanna Schimek, meiner Gefährtin im Leben und in der Kunst, 2004 an dem Projekt zu arbeiten begonnen. Ich habe sie gebeten, nicht nur die Malerin für alles zu sein, was malerisch dargestellt werden muss, sondern auch das farbliche Gesamtkonzept des Films zu entwerfen und mit mir gemeinsam der Frage nachzugehen, worin die faszinierende Wirkung der Farben bei Edward Hopper liegt. Er hat eine raffinierte und ausgefeilte Kombination von warmen und kalten Farben verwendet. Im Laufe einer Amerikareise haben wir uns seine Bilder in den Museen angeschaut und mit Farbfächerkarten die Farben von den Originalgemälden abgenommen. Drei der insgesamt dreizehn Gemälde waren leider nicht verfügbar, weil sie in Privatbesitz sind. Reproduktionen weichen viel zu stark von den Originalen ab. Mit Hannas Farbvorgaben arbeiteten wir anschließend am Set. Wir befanden uns in einer permanenten Auseinandersetzung mit Farben und Farbkarten.

Letztlich ist das eine Gratwanderung zwischen dem präzisen Nachempfinden des Originals und seiner Interpretation.

Es ist ja gar nicht möglich, dem Original vollständig zu entsprechen. Man kann etwas, das digital gefilmt, anschließend möglicherweise auf einer 35-mm-Kopie ausbelichtet und dann auf die Kinoleinwand projiziert wird, in keiner Weise mit Ölfarbe vergleichen. Man kann nur versuchen, der Atmosphäre, die mit diesen Farben und den Lichtern erzeugt wird, nahezukommen.

Die Transformation des Raums von der Malerei in den Film stellte Sie sicher auch als Architekt vor einige Herausforderungen.

Bei der Beschäftigung mit Hoppers Räumen war natürlich für mich als Architekt die Frage besonders interessant: Wie kann man solche Räume dreidimensional nachbauen? Ich musste mehrere Modelle bauen, um mich überhaupt anzunähern. Natürlich könnte man das auch alles virtuell erzeugen. Das hat mich aber nicht interessiert. Ich wollte ein zweidimensionales Bild in eine dreidimensionale Wirklichkeit überführen und dann wieder in ein zweidimensionales Bild rücktransferieren. Dieser Transformationsprozess fasziniert mich sehr, weil er mit Materialität zu tun hat.

Ist vieles von Hoppers subversiven Raumanordnungen erst beim Bauen zutage getreten?

Ja. Es ist unglaublich, mit welchen Dimensionen er arbeitet. Oft sind Betten drei Meter lang, dann gibt es wieder so enge und schmale Fauteuils, dass man kaum darin sitzen kann. Wir mussten überlegen, welche Elemente bespielt werden konnten, was praktikabel war und was nicht. Was nicht benutzt wird, kann man auch so bauen, dass es so aussieht wie man es braucht, ohne dass es funktionieren muss. Es ist mir wichtig zu betonen, dass es sich bei *Shirley – Visions of Reality* nicht nur um einen Film handelt, sondern auch um ein Ausstellungsprojekt. Nicht nur die Malereien sind Kunstwerke, die als solche eingesetzt

For me it's important to underscore that *Shirley – Visions of Reality* is not only a film, but also an exhibition project. Not only are the paintings works of art that should be used as such, but also every detail produced for the film will be saved: from the smallest prop, for example, a programme Shirley reads (though the text is not really readable), to a telephone that isn't a real one, but rather a carved, sculptural object. Two of the sets were already shown in 2008 in the Kunsthalle Wien and in the framework of a Hopper exhibition in the Palazzo Reale in Milan. We hope that we can curate exhibitions with what we've created, including the costumes.

What criteria were decisive for the shots?

At least one frame during the six minutes in which the long shot was shown should correspond exactly with the Hopper painting in question. We couldn't alter the camera position, not even by three centimetres, because otherwise nothing would have fit. But we could zoom in, crop, and – as far as possible – also pan. There are very small pans between the protagonists and very slow and long zooms. Of course as a whole the film is extremely statically conceived. The challenge was to create tension in a minimalistic way.

What led to the decision to have all the scenes take place between 28 and 29 August?

There was a political reason. The civil rights movement's first great March on Washington was held on 28 August 1963. With this date, I wanted to do something to counter Edward Hopper's racist stance. There are no black people in his pictures.

Interview: Karin Schiefer, 2012

Gustav Deutsch was born in Vienna, Austria in 1952. From 1970 to 1979, he studied architecture at the Vienna University of Technology. Between 1980 and 1983, he was a member of the Medienwerkstatt Wien, during which time he met Hanna Schimek, with whom he has collaborated since 1984 under the name D&S. Since 1983, Deutsch has been a member of the international artists' group Der Blaue Kompressor – Floating & Stomping Company (DBK). In 2003, he became the artistic director of the Aegina Academy in Athens.

Films

1981: *Fulkur* (20 min., co-directed by Ernst Kopper). 1981: *Rituale* (35 min., co-directed by Ernst Kopper). 1982: *Asuma* (20 min., co-directed by Gerda Lampalzer and Manfred Neuwirth). 1983: *As Time Goes By Maria/83* (60 min.). 1984: *Wossea Mtotom* (70 min., co-directed by Gerda Lampalzer and Manfred Neuwirth). 1984: *As Time Goes By Maria/84* (15 min.). 1988: *Walzer Nr. 18* (infinite). 1988: *Prince Albert fährt vorbei* (45 sec.). 1988: *Non je ne regrette rien / Der Himmel über Paris* (2 min.). 1989: *Wege der Wüste I / Der Weg zum Jebel Grouz* (video installation, co-directed by Hanna Schimek). 1990: *Adria-Urlaubsfilme 1954–68* (35 min.). 1990: *Welt / Zeit 25812min* (35 min., co-directed by Ernst Kopper). 1990: *Sa. 29 Juni / Arctic Circle* (3 min.). 1991: *Feininger in Moskau* (infinite). 1991: *H. ißt Tiere 1* (3 min., co-directed by Hanna Schimek). 1991: *H. ißt Tiere 2* (3 min., co-directed by Hanna Schimek). 1992:

werden sollen, sondern jedes für den Film hergestellte Detail wird aufgehoben: vom kleinsten Utensil, zum Beispiel einem Programm, in dem Shirley liest, ohne dass der Text tatsächlich lesbar ist, bis hin zu einem Telefon, das kein echtes ist, sondern ein geschnitztes, bildhauerisches Objekt. Zwei der Sets wurden bereits 2008 in der Kunsthalle Wien gezeigt sowie im Rahmen einer Hopper-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand. Wir hoffen, dass wir mit dem, was wir bis hin zu den Kostümen geschaffen haben, Ausstellungen gestalten können.

Welche Kriterien waren für die Kameraeinstellungen entscheidend?

Mindestens ein Frame sollte während der sechs Minuten, in denen die Totale zu sehen, exakt mit dem jeweiligen Hopper-Bild übereinstimmen. Wir durften die Kameraposition nicht verlassen, nicht einmal um drei Zentimeter, weil sonst nichts mehr übereingestimmt hätte. Aber wir konnten einzoomen, Ausschnitte nehmen und im Rahmen des Möglichen auch schwenken. Es gibt ganz kleine Schwenks zwischen den Protagonisten und sehr langsame und lange Zooms. Insgesamt ist der Film natürlich extrem statisch angelegt. Die Herausforderung liegt darin, dass man auf minimalistische Weise Spannung erzeugt.

Wie kam es zu der Entscheidung, dass alle Szenen zwischen dem 28. und dem 29. August spielen?

Das hat einen politischen Grund: Am 28. August 1963 fand der erste große Marsch der Bürgerrechtsbewegung auf Washington statt. Mit diesem Datum wollte ich Edward Hoppers rassistischer Haltung etwas entgegensetzen. Auf seinen Bildern gibt es keine schwarzen Menschen.

Interview: Karin Schiefer, 2012



© Gustav Deutsch

Gustav Deutsch, geboren 1952 in Wien, studierte von 1970 bis 1979 Architektur in Wien. Von 1980 bis 1983 war er Mitglied der Medienwerkstatt Wien, damals lernte er Hanna Schimek kennen, mit der er seit 1984 gemeinsam unter dem Label „D&S“ arbeitet. Seit 1983 ist Deutsch Mitglied der KünstlerInnen-Gruppe „Der Blaue Kompressor – Floating & Stomping Company“ (DBK). Seit 2003 ist er künstlerischer Direktor der Aegina Akademie in Athen.

Filme

1981: *Fulkur* (20 Min., gemeinsam mit Ernst Kopper). 1981: *Rituale* (35 Min., gemeinsam mit Ernst Kopper). 1982: *Asuma* (20 Min., gemeinsam mit Gerda Lampalzer und Manfred Neuwirth). 1983: *As Time Goes By Maria/83* (60 Min.). 1984: *Wossea Mtotom* (70 Min., gemeinsam mit Gerda Lampalzer und Manfred Neuwirth). 1984: *As Time Goes By Maria/84* (15 Min.). 1988: *Walzer Nr. 18* (endlos). 1988: *Prince Albert fährt vorbei* (45 Sek.). 1988: *Non je ne regrette rien / Der Himmel über Paris* (2 Min.). 1989: *Wege der Wüste I / Der Weg zum Jebel Grouz* (Videoinstallation, gemeinsam mit Hanna Schimek). 1990: *Adria-Urlaubsfilme 1954–68* (35 Min.). 1990: *Welt / Zeit 25812min* (35 Min., gemeinsam mit Ernst Kopper). 1990: *Sa. 29. Juni / Arctic Circle* (3 Min.). 1991: *Feininger in Moskau* (endlos). 1991: *H. ißt Tiere 1* (3 Min., gemeinsam mit Hanna Schimek). 1991: *H. ißt Tiere 2* (3 Min., gemeinsam mit Hanna Schimek). 1992: *Internationaler Sendeschluß* (Videoinstallation). 1993: *H. ißt Tiere 3* (3 Min., gemeinsam mit Hanna Schimek). 1993: *Augenzeugen der Fremde* (33 Min., gemeinsam mit Mostafa Tabbou). 1994: *Am laufenden Band* (endlos). 1994: *H. ißt Tiere 4* (3 Min.). 1994: *Tanz des Lebens* (endlos). 1994: *55/95* (endlos oder 1 Min.-Version). 1995: *Taschenkino* (100 Endlosschleifen). 1995: *Film/spricht/viele/Sprachen* (1 Min.). 1996: *No comment – minimundus AUSTRIA* (13 Min.). 1996: *Mariage blanc* (5 Min.). 1996: *Taschenkino der Katalog* (30 Min.). 1996: *Adria/life*

Internationaler Sendeschluß (video installation). 1993: *H. ißt Tiere 3* (3 min., co-directed by Hanna Schimek). 1993: *Augenzeugen der Fremde* (33 min., co-directed by Mostafa Tabbou). 1994: *Am laufenden Band* (infinite). 1994: *H. ißt Tiere 4* (3 min.). 1994: *Tanz des Lebens* (infinite). 1994: *55/95* (infinite or 1 min. version). 1995: *Taschenkino* (100 infinite loops). 1995: *Film/spricht/viele/Sprachen* (1 min.). 1996: *No comment – minimumus AUSTRIA* (13 min.). 1996: *Mariage blanc* (5 min.). 1996: *Taschenkino der Katalog* (30 min.). 1996: *Adria/life* (video installation). 1996: *Film ist mehr als Film* (1 min.). 1998: *Film ist. (1–6)* (60 min.). 1999: *K&K&K* (12 min.). 1999: *Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche* (1 min., co-directed by Christian Fennesz). 2002: *Film ist. (7–12)* (90 min., co-directed by Christian Fennesz). 2002: *Film ist. (1–12)* (installation). 2003: *Spectrum* (49 sec.). 2005: *Welt Spiegel Kino* (90 min.). 2005: *Tatort Migration 1–10* (installation). 2006: *Die Mozarts* (1 Min., co-directed by Hanna Schimek). 2006: *Welt Spiegel Kino – Triptychon* (installation). 2009: *Herzstark Nitsche Rauchfuss Schmoll & Co* (12 min.). 2009: *Film ist. a girl & a gun* (93 min.). 2010: *Private Sandnes. A Kinematographic Atlas* (30 min.). 2010: *Visions of Reality – Wednesday 28th of August 1957, Pacific Palisades* (12 min.). 2013: *Shirley – Visions of Reality*.

Country: Austria 2013. **Production company:** KGP Kranzelbinder Gabriele Production, Vienna. **Director, screenwriter, editor:** Gustav Deutsch. **Director of photography:** Jerzy Palacz. **Trompe l'oeil artwork:** Hanna Schimek. **Production design:** Gustav Deutsch. **Costume design:** Julia Cepp. **Make-up artist:** Michaela Haag. **Sound:** Christian Fennesz, David Silvian. **Sound design:** Christoph Amann. **Producer:** Gabriele Kranzelbinder.

Cast: Stephanie Cumming (Shirley), Christoph Bach (Steve), Florentin Groll (Mr Antrobus/train traveller), Elfriede Irrall (Mrs Antrobus/moviegoer/train traveller), Tom Hanslmaier (office manager), Yarina Gurtner Vargas (second train traveller), Peter Zech (train traveller), Alfred Schibor (concierge).

Format: DCP, colour. **Running time:** 92 min. **Language:** English. **World premiere:** 9 February 2013, Berlinale Forum. **World sales:** KGP Kranzelbinder Gabriele Production, Wien.

(Videoinstallation). 1996: *Film ist mehr als Film* (1 Min.). 1998: *Film ist. (1–6)* (60 Min.). 1999: *K&K&K* (12 Min.). 1999: *Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche* (1 Min., gemeinsam mit Christian Fennesz). 2002: *Film ist. (7–12)* (90 Min., gemeinsam mit Christian Fennesz). 2002: *Film ist. (1–12)* (Installation). 2003: *Spectrum* (49 Sek.). 2005: *Welt Spiegel Kino* (90 Min.). 2005: *Tatort Migration 1-10* (Installation). 2006: *Die Mozarts* (1 Min., gemeinsam mit Hanna Schimek). 2006: *Welt Spiegel Kino – Triptychon* (Installation). 2009: *Herzstark Nitsche Rauchfuss Schmoll & Co* (12 Min.). 2009: *Film ist. a girl & a gun* (93 Min.). 2010: *Private Sandnes. A Kinematographic Atlas* (30 Min.). 2010: *Visions of Reality – Wednesday 28th of August 1957, Pacific Palisades* (12 Min.). 2013: *Shirley – Visions of Reality*.

Land: Österreich 2013. **Produktion:** KGP Kranzelbinder Gabriele Production, Wien. **Regie, Buch, Schnitt:** Gustav Deutsch. **Kamera:** Jerzy Palacz. **Künstlerin Illusionsmalerei / Malerische Oberleitung:** Hanna Schimek. **Production Design:** Gustav Deutsch. **Kostüme:** Julia Cepp. **Maske:** Michaela Haag. **Musik:** Christian Fennesz, David Silvian. **Sounddesign:** Christoph Amann. **Produzentin:** Gabriele Kranzelbinder.

Darsteller: Stephanie Cumming (Shirley), Christoph Bach (Steve), Florentin Groll (Mr Antrobus/Kinogänger), Elfriede Irrall (Mrs Antrobus/Kinogängerin/Zugreisende), Tom Hanslmaier (Bürochef), Yarina Gurtner Vargas (Zweite Zugreisende), Peter Zech (Zugreisender), Alfred Schibor (Concierge).

Format: DCP, Farbe. **Länge:** 92 Minuten. **Sprache:** Englisch. **Uraufführung:** 9. Februar 2013, Forum der Berlinale. **Weltvertrieb:** KGP Kranzelbinder Gabriele Production, Wien.