

gibt, zugleich aber auch mit ihm interagiert und zwecks einer Reflexion der eigenen Sexualität selbst vor die Kamera tritt.

8.7 Galas Spiegelstadium

Neben diesen zwei Formen von Sexualität, die als künstlerisch-schauspielerische Begierde zu einem erotischen Kunstwerk werden, kann zwischen Felix und Gala auch ein unterschiedliches Verhältnis zur Beobachtung, zu den Kameras, zur Schaulust und zur Selbstinszenierung festgestellt werden. Im Beobachtungsdispositiv wird vor allem in den intimen und gefühlsbetonten Szenen, durch nahe Einstellungen und Affektbilder, die voyeuristische Position verstärkt wahrnehmbar. Zudem wird sie in den Theaterszenen reflektiert, in denen Felix vor Publikum agiert.⁴⁷ Durch die Kameras in der Wohnung sind Felix und Gala ebenbürtig dem Blick des Zuschauers ausgeliefert. Sie werden jedoch in ihrer Intimität nie banal ausgestellt, sondern ihre Sexualität, Sinnlichkeit und Nacktheit sind durchweg behutsame Inszenierungen und werden visuell und auch in den Dialogen reflektiert. Im Unterschied zu Felix gibt Gala jedoch als Produzentin ihres Videos auch aktiv Regieanweisungen. Felix erfüllt ihre Wünsche, zieht sich vor der Kamera aus und performt für sie lautlose Bewegungen, wie in der Szene, in der sie von einer ›Geburt‹ spricht, die er darstellen soll. Gala filmt ihn mit einer Kamera, interagiert jedoch auch mit ihm vor dieser und macht sich somit auch zum Objekt ihres eigenen Blicks. Im Gegensatz zu Felix, der niemals direkt in die Kamera schaut, zeigt Gala wiederholt ein Bewusstsein für die Anwesenheit der Apparatur und ihren eigenen Exhibitionismus. Während Felix in den Übungen mit Gala und vor der Videokamera als Schauspieler handelt, haben diese Momente, in denen sie in die Kamera blickt, einen ambigen exhibitionistischen Charakter. Einmal schmiegt sie sich liegend, unbedeckt an Felix, der die Augen geschlossen hat. Sie umgreift seinen Kopf, verharrt in einer Pose und blickt in die Kamera. In diesem Augenblick scheint es, als könne sie sich selbst sehen, als würde sie sich selbst als Bild inszenieren und betrachten (Abb. 29).

Diese Selbstbetrachtung im Beobachtetwerden wird dann besonders in Spiegelszenen evident und reflexiv.⁴⁸ Spiegel tauchen über den Film hinweg mehrmals auf. Sie sind Teil der Videoarbeit. Neben der Szene, in der Gala einen Spiegel auf den Boden wirft und sich in den Scherben betrachtet, ist sie auch einmal zu sehen, wie sie im Wohnzimmer auf einem Spiegel Erde verteilt und sich dabei filmt. Im Badezimmer blickt sie ebenfalls an einer Stelle in den Spiegel und über diesen nach hinten und lächelt in die Kamera (Abb. 32). Diese Adressierung könnte als eine verführerische Kommunikationsaufnahme mit dem Zuschauer oder mit dem Regisseur missverstanden werden. Innerhalb des Films ist dieser besondere Blick Galas konsequent. Sie ist diejenige, durch deren aktive Teilnahme das vielschichtige Dispositiv dieses Films wahrnehmbar wird. Während der Schauspieler Felix kontinuierlich in der Fiktion bleibt, durchbricht sie

47 Zum Unterschied der Wahrnehmung und Skopophilie in Kino und Theater siehe Christian Metz: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London: MacMillan Press 1982, S. 58ff.

48 Zum Spiegel im Film siehe Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 65-68.

diese und verweist damit scheinbar auf einen abwesenden *hors-champ*, auf eine Zone im Off, den imaginären Raum der Kamera und des Zuschauers hinter ihrem Rücken, jenseits des Spiegels.⁴⁹ In der Wirklichkeit dieser filmischen Wohnung wäre es allerdings zu einfach, hier allein von einer reflektierten Durchbrechung der vierten Wand zu sprechen oder beispielsweise mit Christian Metz auf die »wesentliche Illusionität des *hors-champ*« hinzuweisen.⁵⁰ Ich würde diesen Blick, der zum einen auf den Spiegel, also in das Bild hinein gerichtet ist, aber zugleich auf *hors-cadre* und *avant-champ* zielt,⁵¹ vielmehr als einen reflektierten Blick Galas auf den zu sehenden *champ*, also auf sich selbst als Bild verstehen. In diesem Sinne könnte man diese Blicke im Rahmen der Theorien der Abwesenheit im Film als ein visuelles Bewusstsein von Gala für die Abwesenheit des eigenen Bildes begreifen; aber zugleich auch als ein Wissen um die eigene zukünftige Anwesenheit des Selbstbildes. So betrachtet wären Galas Blicke über Spiegel in die Kamera auch Augenspiele mit sich selbst, Blicke auf ein späteres Selbstbild – ein außergewöhnliches »Spiegelstadium«.

Diese Blickkonstellation Galas lässt sich zudem besser einordnen, wenn man sie als Phänomen einer filmischen wie zugleich videografischen Tradition begreift. Consuelo Lins und Fernanda Bruno haben darauf hingewiesen, dass sich eine Ästhetik der Überwachung historisch in mindestens zwei Phasen einordnen lässt, die sie einerseits das »klassische Regime der Überwachungsästhetik« (*regime clássico da estética da vigilância*), andererseits das »zeitgenössische Regime der künstlerischen Überwachung« (*regime contemporâneo da vigilância artística*) nennen.⁵² Für die ersten Phase sind Filme wie *DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE* (FRA/ITA/BRD 1960, R: Fritz Lang) und *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION/LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60* (FRA/ITA 1965, R: Jean-Luc Godard) Beispiele, in denen sich die Überwachung narrativ klar erfassen lässt, da die Beobachtung durch bestimmte Personen beziehungsweise durch einen Computer geschieht. In der Videokunst sind Michael Snow und Bruce Nauman Referenzen für dieses klassische Regime. Die zeitgenössischen Arbeiten zeichnen sich hingegen mit einer erhöhten Komplexität der Überwachungsdispositive aus, allein dadurch, dass nun mehr Medien zur Verfügung stehen, wie Video, Handy, Fotoapparate oder Webcams. Hier nennen Lins und Bruno – neben den brasilianischen Videokünstlern Caetano Dias und Roberto Bellini – Michael Hanekes *CACHÉ* (FRA/AUT/D u.a. 2005), der sicherlich das populärste Beispiel für eine neuartige Überwachungsanordnung im Film ist. In *CACHÉ* werden durch eine hybride Film- und Videoästhetik Bilder hervorgebracht, in denen die Protagonisten den Beobachtenden nicht mehr nar-

49 Zur Abwesenheit im Film, zum sechsten *hors-champs* und zum Blick in die Kamera bei Pascal Bonitzer, Marc Vernet und Christian Metz, siehe Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 143-167.

50 Vgl. ebd., S. 166f.

51 Zum Begriff des *avant-champ* von Jacques Aumont, als eine Mischung von *hors-champ* und *hors-cadre*, vgl. ebd., S. 160ff.

52 Übersetzung M. S.; für einen knappen historischen Einblick in die Überwachungsästhetik in Film und Videokunst vgl. Consuelo Lins/Fernanda Bruno: »Práticas artísticas e estéticas da vigilância«, in: Fernanda Bruno/Marta Kanashiro/Rodrigo Firmino (Hg.): *Vigilância e Visibilidade. Espaço, tecnologia e identificação*, Porto Alegre: Editora Sulina 2010, S. 211-222.

rativ aufspüren können, da es der Film selbst ist, der auf eine andersgeartete Weise das Private ›observiert‹ und für eine Familie eigenartige, unlösbare Probleme bewirkt.

Auch in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG überwacht der Film das künstlerische Geschehen im Sinne eines zeitgenössischen Regimes. Galas Wissen um diese Beobachtung bringt filmisch und narrativ kein Problem mit sich, aber sie ist im Zusammenhang mit der Produktion ihrer Videokunst ästhetisch aufschlussreich. Als Selbstreflexion eines performativen Akts erinnert Galas Verhalten mit diesen Blicken an experimentelle videokünstlerische Arbeiten, in denen apparative Bedingungen und mediale Dispositive thematisiert werden, wenn direkt in Kameras geschaut wird. In Yvonne Spielmanns Monografie über das Video als reflexives Medium sind es Vito Acconci und Dennis Oppenheim, die für Videoperformances stehen, in denen eine mediale Reflexion mit der Selbstreflexion des Künstlers verbunden wird.⁵³ Spielmann geht dabei in der Besprechung von Acconcis Werken auf Marshall McLuhans medientheoretische Auslegung der narzisstischen Spiegelsituation ein.⁵⁴ Laut McLuhan kommt es im Narziss-Mythos, wenn der Jüngling ins Wasser blickt und im Spiegelbild eine andere Person erkennt, zu einer Selbstamputation, die mit einer Blockade der Wahrnehmung einhergeht. Um der Ausweitung der Sinne entgegenzuwirken und um diese vor einer Überlastung zu schützen, reagiert das Nervensystem mit einem Falsch-Erkennen, das nicht mit einer Selbstverliebtheit zu verwechseln ist. Dieser Mythos einer betäubenden Ich-Spiegelbild-Beziehung wird in der Videokunst von Acconci reflektiert, wenn er beispielsweise in seiner Arbeit THEME SONG (1973) ein geschlossenes System, eine Art *closed circuit* erzeugt, in dem er als aktives Ich einen weiblichen Gesprächspartner imaginiert, in einem beständigen Monolog voller Wiederholungen in die Kamera blickt und dadurch verbal die Rekursionen des Videosignals durch Feedback simuliert.⁵⁵ Galas Spiegelmomente sind in ihrer Kürze weniger wiederholend narzisstisch, aber sie können vor dem Hintergrund der videografischen, performativen Tradition als eine bewusste Ausweitung des Blicks, der Wahrnehmung wie auch des Selbstbildes verstanden werden. Als Videokünstlerin ist sich Gala dieser visuellen Amputation und der Kommunikation mit ihrem Selbstbild bewusst. Einerseits wird in der Überwachungsästhetik, im *closed circuit* der Wohnung, die Abgeschlossenheit verstärkt, wenn Galas Blicke auf sich selbst rekurrieren und nicht auf den *hors-champ* oder den *avant-champ* verweisen. Doch, so wäre meine These, geht es neben dieser Geschlossenheit zugleich um eine Adressierung des Selbstbildes als etwas anderes, um einen besonderen Selbst-Blick im Rahmen eines medialen Wechsels zwischen Film und Video. Vor allem die Spiegel und spiegelnden Scherben der Videoperformance machen auf die verschiedenen Perspektiven der Bilder in Film und Video aufmerksam und sie verbinden die Spiegel-, Wahrnehmungs- und Affektbilder, die zugleich im Film wie dann auch später im folgenden Video O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO auftauchen. Die Blicke in die Spiegel sind Wahrnehmungsmomente, die auf ein anderes Regime der Bilder in der experimentellen Wahrnehmung des Videos zielen. In der Präsentation des Videos – zu die-

53 Vgl. Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 230-243.

54 Siehe ebd., S. 231f. Vgl. auch Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1994, S. 73ff.

55 Vgl. Y. Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, S. 232f.

sem gleich mehr – sind es vor allem diese Bilder, die in der transmedialen Montage erkennen lassen, dass die Blicke in die Kamera nicht nur in eine Außenzone des Films, sondern in eine andere Sphäre führen und zugleich in eine Außenzone des Apartments. In der Reflexion der Spiegelbilder zeigt sich somit ein konzeptueller Ausbruch aus der geschlossenen Beobachtungssituation der Wohnung.

8.8 Die Verachtung und die Beliebigkeit des Raums

Bevor ich auf Galas Video eingehe, das nach dem *work in progress* mit dem eigenständigen Titel gezeigt wird, möchte ich noch über eine weitere Referenz sprechen, die wie Rivettes *L'AMOUR FOU* als ein ästhetisches Vorbild betrachtet werden kann. Auf diesen Vorgänger gibt es einen kleinen, vielleicht unbeabsichtigten Hinweis, der jedoch ein wichtiger hinsichtlich des räumlichen Aufbaus und der affektiven Anordnung dieses Wohnungsfilms ist. Auf dem Höhepunkt des Beziehungsgesprächs wirft Felix Gala vor, dass sie ihn nicht richtig wahrnimmt, nicht wirklich schätzt und durch die Kritik seines malerischen Könnens zudem sehr verletzt habe. Er verwendet hierbei das in dieser Situation sehr hart erscheinende Wort *desdém*, das mit Verachtung übersetzt werden kann. Felix fühlt sich von ihr nicht richtig geschätzt, nicht wirklich wahrgenommen, was sich im Kontext des künstlerischen Filmens auch als *Verachtung*, also als ein falsches Beachten oder Erkennen deuten lässt. Dieser Ausdruck erinnert an Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG* (FRA/ITA 1963), in dem es ebenfalls in einer längeren Sequenz um ein diskutierendes Paar in einer besonders inszenierten Wohnung geht.

Joseph Vogl hat darauf hingewiesen, dass Godards Film grundlegend einem Prinzip der Dekonstruktion folgt.⁵⁶ Knapp gesagt, entsteht dieses systematisch durch narrative wie ästhetische Brüche und durch eine Desorganisation mittels Montage, die sichtbar und vielseitig Intervalle und Zwischenräume hervorbringt. Dies zeigt sich am deutlichsten, wenn das Ehepaar Paul und Camille, deren Beziehung sich dem Ende neigt, über einen unbestimmten Zeitraum in einer Wohnung verweilen.⁵⁷ Auffällig dabei ist, dass hier ihre Handlungen und Gespräche immerzu fragmentarisch bleiben, abgebrochen werden und von schnellen Wechseln und Schwankungen geprägt sind. Die genauen Ausmaße der Wohnung und ihrer Zimmer können nicht ausgemacht werden, insgesamt wirkt sie unspezifisch und unfertig. Um die Beschaffenheit dieser Sequenz und des speziellen Apartments zu ergründen, hat Vogl auf den Begriff des »beliebigen Raums« von Gilles Deleuze zurückgegriffen, mit dem sich sowohl dessen spezifisch räumliche wie auch affektive Dimension erfassen lässt.⁵⁸ Ein detaillierter Vergleich der beiden Filme würde hier zu weit führen, aber ich möchte der Analyse von Vogl folgen und mit dem Hinweis auf Deleuze danach fragen, mit welcher Form von beliebigem

56 Die Verbindung von Beto Brant zu Jean-Luc Godard verdanke ich einem Vorlesungsskript von Joseph Vogl, das leider nicht veröffentlicht wurde. Joseph Vogl: »Le Mépris«, *Medien im Film*, Vorlesung an der *Bauhaus-Universität Weimar*, Sommersemester 2005, 7.6.2005.

57 Siehe auch Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 167f.

58 Vgl. ebd., S. 153ff.