

## Schnittstellen

Bernhard Fibicher

Eines der wesentlichen Merkmale der filmischen Arbeiten Salla Tykkäs fällt zunächst gar nicht auf: der Verzicht auf Sprache (und daher vielleicht auch auf Narration). Eigentlich sind die Filme der finnischen Künstlerin Stummfilme. Um die Unmöglichkeit, simultan zum Bild Sprache wiederzugeben, wettzumachen, setzte der Stummfilm auf eine maximale Ausgestaltung der Körpersprache<sup>1</sup> und begleitende Live-Musik. Auch bei Salla Tykkä begleitet die Musik die „Geschichte“<sup>2</sup>, stiftet das Leitmotiv und ordnet sie präzise einem Genre zu: *Lasso* ist ein(e Art von) Wildwestfilm und *Thriller* ein(e Art von) Horrorfilm. Salla Tykkä lässt ihre Protagonist/innen schweigen – sie stellt sie nicht als Sprachwesen dar, die verbal miteinander zu kommunizieren brauchen. Das Kino ist bekanntlich der Ort des Vorsprachlichen, der das Fließende der Sinne und kindliche Wahrnehmungsmethoden stimuliert. Das Fehlen von Sprache fördert die Entwicklungsmöglichkeiten des Unausgesprochenen. Sprache ist eine Kraft des Denkens, d.h. des Benennens, Analysierens, Interpretierens. Mit solchen Instrumenten kommt man nicht an die Bilder Salla Tykkäs heran. Sie appellieren vielmehr an die „irrationalen“, nur schwer artikulierbaren Fähigkeiten der Erinnerung, des Gefühls, der Imagination. Die siebenteilige Fotoserie *Anni* ist eine Szene aus dem Bildroman des Lebens. Sie braucht weder verbale Erläuterungen noch Sprechblasen. Jedes Wort ist überflüssig. Wir *sehen*, dass eine Träne fließt. Wir *spüren*, dass sich ein Mikrodrama abspielt. Sprache wäre nicht nur redundant, sondern auch eine einengende Form der Rezeption. Dadurch, dass die Szene nicht durch Sprache überdeterminiert wird (und werden kann), bleibt ihre Deutung offen. Annis Gesicht bietet somit die ideale Projektionsfläche für unsere unausgesprochenen Gefühle.

Eines der wichtigsten, sich aber nicht unbedingt aufdrängenden Motive in *Thriller* und *Lasso* ist ein eigentlicher Nicht-Ort: das beinahe immaterielle (weil dünne und transparente) Fenster, das Fenster als Schleuse zwischen Innen- und Aussenraum. Fenster erscheinen als verschleierte Lichtquellen in der fünfteiligen Fotoserie *Pain, Pleasure, Guilt* (dieselbe Funktion hat übrigens die Mattscheibe des Fernsehers im einten Bild). Der Blick nach aussen ist nicht möglich. Er konzentriert sich auf den Innenraum und die sich dort verbergende oder ihr Gesicht abwendende Figur. Damit wird ein anderes Fenster postuliert: die Linse des Fotoapparats, der Blick durch das „Schlüsselloch“. Der implizierte fotografische Standpunkt wird durch mehrere Indizien unterstützt: Sepiatöne, der Selbstauslöser und die feinen Übergänge von Licht zu Schatten, die nur mit den Mitteln der Fotografie dargestellt werden können. In *Lasso* ist die Tür zur Wohnung verschlossen, doch die breite Fensterfront auf der Rückseite des Hauses gibt den Blick ins Innere frei. Das Glas ist hier eine harte Membran, die zwar erlaubt, visuell

---

<sup>1</sup> In Salla Tykkäs „Stummfilmen“ geschieht das Gegenteil: Das Spiel der Darsteller/innen ist betont unexpressiv, beinahe minimalistisch. Es geht um das Aufscheinen feiner innerer Regungen.

<sup>2</sup> Die Musik begleitet die „Geschichte“ kontrapunktisch, da sie im Falle von *Power, Thriller* und *Lasso* durch ihren genrebedingten Pomp einen Gegenpol zum Fehlen von eigentlicher Action einerseits und zum Intimistischen andererseits bildet.

am Geschehen teilzuhaben, aber nicht darin einzugreifen. Der lassoschwingende Junge in der Wohnstube braucht den Blick von aussen nicht: Völlig auf sich selbst konzentriert und sich in seiner autonomen, konzentrischen, narzisstischen Welt genügend, ignoriert er das unmittelbar vor dem Fenster stehende Mädchen. Der frontale Blick durch die Scheibe definiert den Innenraum als Schaukasten, das dort Stattfindende als Schauspiel (schliesslich ist der Junge auch der gerahmten Welt der Bilder, der Repräsentation zugeordnet). Das Fensterglas vermittelt nicht zwischen zwei gleichartigen Welten, es erzeugt eine Brechung und somit eine Aufspaltung in zwei verschiedene Realitätsebenen. Die über die Wangen des Mädchens fliessenden Tränen entsprechen dem Wunsch, das trennende, harte Glas schmelzen zu sehen. In *Thriller* wird das Fenstermotiv ganz anders eingesetzt. Hier funktioniert es nur von innen nach aussen. Die erste Szene und die Schlusssequenz zeigen völlig undurchlässige Scheiben. Der Blick von aussen und auch jeglicher Zutritt ins Zimmer des etwa 12jährigen Mädchens – die Hand des Mannes bleibt auf der Türklinke liegen – sind verwehrt. Es lebt zunächst in einem autonomen, autoerotischen Universum, das allerdings schon das Potenzial von „Welt“ im expansiven Sinne (die Weltkarte über seinem Bett!) in sich birgt. Erst der Blick hinaus durch das Fenster auf das Paar oder die Schafherde – auf die Möglichkeiten von Beziehung und Gesellschaft – erlösen es aus der Inaktivität. Das Mädchen verlässt das Haus (das Elternhaus, diesen Ort inzestuöser Phantasien), rennt durch den Wald zu einem anderen Haus, durch dessen Fenster es ein einzelnes Schaf erblickt und dieses erschiess (symbolischer Vaternord?). Bevor die Kugel aber das Tier im Kopf trifft, durchlöchert sie das Fenster. Der zerstörerische Akt setzt eine osmotische Beziehung zwischen Innen- und Aussenwelt frei. Das Fenster ist nicht mehr bloss Barriere und Schutz, sondern wird zur Schnittstelle zwischen zwei Welten.

Unter gewissen Umständen wird das Fenster zum Spiegel. Die Sehrichtung scheint sich umzukehren, wenn die Strahlen auf den Ausgangsort zurückreflektiert werden. Der Inhalt, den der Rahmen bietet, ist nicht mehr ein ausgeschnittenes Segment der Aussenwelt, sondern die Wiedergabe des Ausgangspunktes. Das Mädchen in *Lasso* sieht zuerst sich selbst im spiegelnden Fenster, erst dann durchdringt sein Blick das Glas und bleibt auf dem Jungen haften. Es erkennt sich selbst, setzt sich als Norm fest, um daraufhin die Andersartigkeit der hinter dem Fenster liegenden Welt zu konstatieren. In der Schlüsselszene von *Thriller* betrachtet sich das junge Mädchen im Spiegel, vor einem fragmentierten Hintergrund, nämlich vor einem aus grossen Steinen und weissen Fugen zusammengesetzten Kaminmantel (einem zerbrochenen Spiegel?), erst dann erblickt es das an die Wand gelehnte Gewehr. Das Spiegelbild ist der Beweis seiner Existenz, Vorbedingung bewussten Agierens. Jacques Lacan hat die Wichtigkeit des Spiegelstadiums für die Entwicklung des heranwachsenden Kindes dargestellt: Im Spiegel wird der Körper zum Bild, das erblickt wird und das Kind in die Lage versetzt, sein Ich zu strukturieren. Identität konstituiert sich also in erster Linie durch einen Prozess des Schauens.<sup>3</sup> Der Blick, das Schauen, ist das Hauptthema des Werks von Salla Tykkä, auch dann etwa, wenn sich die auf dem Foto dargestellte Person ein Fell über den Kopf zieht und somit Nicht-Schauen-Wollen oder Nicht-Gesehen-Werden thematisiert.

Der Spiegel ist der privilegierte Ort, um Erfahrungen von Identität und Alterität zu machen. Es gehört zu den Gemeinplätzen der psychologisierenden Filmtheorie, dass die filmische Situation die Bedingungen der Spiegelphase rekonstruiert und der Spiegel schlechthin eine Metapher des Kinos darstellt.<sup>4</sup> Die Wahrnehmungen im Kino, die sich auf tatsächlich sichtbare, abgebildete Objekte beziehen, sind falsch, imaginär, fiktiv. Nur der Wahrnehmungsakt, d.h. die Wahrnehmung einer Lichtprojektion als Augenreizung, ist echt. Die Leinwand (gleich der Spiegeloberfläche) funktioniert demnach wie ein Relaischalter zwischen Selbstreflexion und Identifikation: Er ermöglicht einerseits die Auseinandersetzung des Sehenden mit sich selbst und andererseits den Aufbau einer Beziehung zu seinem Körper als Bild. Salla Tykkä stellt in ihren Ausstellungen archetypische Kinosituationen her: Sie baut schwarze Kästen, auf die sie ihre Filme projiziert, schafft einen dunklen Grund von „Unbewusstem“, vor dem ihre Bilder auftauchen. Sie setzt das Medium Film so folgerichtig ein, dass es wie die perfekte Spiegelung funktioniert (das Motiv des Spiegels in Salla Tykkäs Filmen ist durchaus auch medienreflexiv zu verstehen): Das Oszillieren des jungen Mädchens zwischen Innen- und Aussenwelt, zwischen Sein und Schein, zwischen Traum/Phantasma und Realität, zwischen Gefühl und Artikulation, zwischen Aktivität und Passivität, entspricht ziemlich genau – spiegelbildlich – der Problematik des Zuschauers.

Den Zuschauern der Filme und Fotoserien von Salla Tykkä werden lediglich Mädchen und junge Frauen als Spiegel zur Verfügung gestellt – und zwar auf so natürliche Art und Weise, dass zunächst keine bestimmte Haltung dahinter vermutet werden kann (sie wird sich als „feministisch“ erweisen).

Genrefilme sind bekanntlich Transportmittel für eine bestimmte Ideologie: Der Wildwestfilm etwa soll die Dominanz des weissen Mannes über andere Völker, über die Natur und über die Frau bestätigen und ihn als Identifikationsfigur anbieten. In *Lasso* schliesst sich der junge Mann durch seine narzisstische Ichbezogenheit als Projektionsfläche von vornherein aus, er läuft in eine monologische Leere. Er ist eine Funktion des (begehrenden) Blicks des Mädchens. Dieses beobachtet, ohne gesehen zu werden, befindet sich also in der für Frauen eher ungewohnten Situation des Voyeurs. Der durch Zeitlupe betonte faszinierende Anblick des Jungens<sup>5</sup>, der sein Lasso schwingt, entspringt einer weiblichen Perspektive. Mélanie Klein hat beobachtet, dass die Frau den Narzissmus auf ihren Körper als ein Ganzes bezieht – im Unterschied zum Mann, der ihn auf seine Geschlechtsteile konzentriert.<sup>6</sup> Das Mädchen ertappt den Jungen bei einer Art „Urszene“, bei der die weibliche Partnerin rein phantasmatisch bleibt. Es erkennt in ihm zwar den selbstverliebten Phallus, investiert in der Vorstellung/Darstellung davon aber (weiblich narzisstisch!) die Totalität des lassoschwingenden Körpers. Der Blick auf den „Helden“ des

---

<sup>3</sup> Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in *Schriften I*, Freiburg 1973, S. 61-70.

<sup>4</sup> Siehe dazu vor allem: Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma*, coll. 10/18, U.G.E., Paris, 1977. Englisch unter dem Titel *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. London 1982. Christa Blümlinger, (Hrsg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990.

<sup>5</sup> *Fascinum* bedeutete im antiken Rom Hexerei, Zauberei, aber auch das Bild von einem überdimensionalen Phallus, das am Eingang des Hauses die bösen Geister abschrecken und, als Amulett getragen, böse Blicke abwehren sollte.

<sup>6</sup> Mélanie Klein, *La Psychanalyse des enfants*, P.U.F., Paris, 1969, S. 220.

Wildwestfilms wird durch die Frau determiniert, so wie sich die Frauen in der Fotoserie *Animals* den männlichen Wunschprojektionen verweigern. Selbst das sexistisch vorbelastete Häschen ist nicht mehr vereinnehmbar. Die Tierfrauen leben in einem Raum, der nicht geschlechtsspezifisch vorgeprägt ist; sie *posieren* nicht mehr (für jemanden), sie *sind* sich selber (in der Verkleidung des Tiers). Salla Tykkä gelingt es, trotz Fehlen spektakulärer Aktion Spannung zu generieren, trotz Vermeidung symbolischer Eindeutigkeit (Fenster, Spiegel usw.) Betroffenheit auszulösen, trotz Verzicht auf Sprache einen (feministischen) Diskurs anzubahnen.