

Tanz im Bett & Walkman
als Kondom als Screen:
Ästhetik des Sexuellen im
Film *Test* (2013)

Insa Härtel

1. Sex

Beim Rummachen mit Walt hält Frankie inne: »Listen.« »Why?« »Because ...« Frankie wird von Walt gefragt, ob er da Handschellen hat, doch stattdessen kommt dieser mit einem Kondom, welches dann auf andere Weise zu »fesseln« scheint. [Frankie:] »It's what they say we're supposed to use«. [Walt:] »I know, I heard« (ab 0:51:40). Frankie selbst erscheint es antiquiert, und Walts Wunsch wechselt von *rein* (in den Körper) zu *raus* (aus der Stadt). Mit dem Sex ist es aus.

In dem 1985 spielenden etwa 90-minütigen Film *Test* (USA 2013, Regie Chris Mason Johnson) kommt es im Wesentlichen zu drei sexuellen Begegnungen des Hauptprotagonisten Frankie, schwul, weiß, *twentysomething* und Zweitbesetzung in einer San Francisco Dance Company. HIV-Ansteckungsthema bzw. Kondom treten zunehmend in den Vordergrund; am Ende erfährt man, dass Todd, ein Tanzpartner, mit dem Frankie gerade unterwegs ist, ebenso wie er selbst den erst kürzlich verfügbar gewordenen HIV-Test gemacht hat, beide mit negativem Resultat (ab 1:13:20). Frankie findet, sie sollten Sex haben (1:14:40); bei der Ankunft in der Wohnung dann hingegen: »Maybe we shouldn't« (1:15:07). Sich im Bett schlafen legend erinnert Frankie Todd an eine Filmszene mit Diane Keaton, in der diese einen Lover angesichts des von ihm ins Spiel gebrachten Kondoms auslacht – »Is this supposed to protect me or you?« – und dieses dabei aufbläst wie einen Luftballon (*Looking for Mr. Goodbar*, USA 1977, Regie Richard Brooks). Auch Todd hat, wie man erfährt, bereits Kondome gekauft, jedoch ohne sie bisher verwendet zu haben. Frankie bläst eins auf und lässt es fliegen, Todd tut dies lachend auch – und Frankie gibt ihm ein weiteres. [Todd:] »If we don't have it, what's the point?«; [Frankie:] »Rehearsing?« Am Morgen danach folgt eine Unterhaltung über *Monogamie* als mögliche Sicherheit und *massive unnatürliche Herausforderung*: [Frankie:] »It's like a test« (ab 1:20:00). Blicke, Musik, der Film ist zu Ende.

»There's that scene«, stellt Frankie (1:15:35) mit Bezug auf Keaton in jenem Film fest, in dem diese als Gehörlosenlehrerin Theresa Dunn, ihrem streng katholischen Elternhaus entwachsen, zudem das New Yorker Nachtleben erobert und sich – alles andere



als monogam – in sexuelle Abenteuer stürzt. Am Ende wird sie von einem der durchaus zwielichtigen Männer erstochen worden sein; sodass *Looking for Mr. Goodbar* im Kontext der 1970er Jahre rückblickend die sexuellen Freiheiten (hier insbesondere von Frauen) in Form von multiplem Gelegenheitssex und deren Gefahren verhandelt. Indem Theresa das hier dezidiert lächerlich und seinerzeit (nicht zuletzt durch Aufkommen von Antibabypille und verfügbaren Antibiotika) in der Tat ein Stück »altertümlich« erscheinende Kondom aufbläst – wie nach ihr Frankie und Todd in *Test* –, knüpft sie an eine längere Aufblastradition an. Casanova, so heißt es, »used to inflate condoms to amuse the ladies and test them for holes«.¹ Auch Luftdrucktests für Kondome bzw. deren Dichtigkeit sind bekannt. Aufblasen zwischen Lächerlich-Machen und Haltbarkeitsprüfung – in *Test* wird nun genau ein Punkt markiert, an dem das Kondom seine Antiquiertheit verliert. Denn in einem »odd turn«² wird das sterbende Produkt durch AIDS wiederbelebt.³

Ist dieses Comeback kennzeichnend für die 1980er Jahre, in denen der Film spielt, so bringt dessen Erscheinungsdatum 2013 eine weitere Zeitebene ins Spiel. *Test* lässt sich auch als Teil eines »AIDS retrovision«-Genres begreifen⁴, mit dem sich ein rückwärtsgerichteter Blick potenziert. Wird nämlich innerhalb der AIDS-Angst-Atmosphäre, die *Test* einfängt, auch »the pre-AIDS ›golden age‹ of gay male sexual cultures«⁵ aufgerufen, so erfolgt der Dreh des Films in einem Moment, in dem die AIDS-Krise in gezeigten Sphären (anders als etwa im globalen Süden) selbst schon aus der Zeit gefallen bzw. das Kondom z. T. wieder entbehrlich erscheint – und sei es im Sinne einer erneuten Kondommüdigkeit, nicht zuletzt angesichts fortschreitender medizinischer Entwicklungen. Sodass Tim Dean 2009 formulieren kann: »Condoms feel anachronistic to many gay men now«⁶; oder Joshua Pocius: »From the perspective of the ›post-AIDS‹ Global North, the AIDS epidemic is thus imagined as a problem from ›another time‹ or ›of ›another place‹.«⁷

Am Rande ergänzen ließe sich, dass sich in meiner Rezeption dieses Films im COVID-19-Kontext noch ein weiterer nostalgischer Blick ergeben kann, und zwar auf den Post-Krisen-Blick des Films selbst. Ohne im Folgenden explizit Thema zu sein, ist dies Teil der Hintergrundsituation, vor dem meine Auseinandersetzung mit *Test* in Form punktueller Detailbetrachtungen erfolgt und vor dem sich die Frage formuliert, was dieser Film, in der Verschränkung von Sujet und Machart, an möglichen Erkenntnissen in Sache Sexualität generiert. Um im Folgenden aufzuzeigen, dass und wie gerade in den ästhetischen Praktiken von *Test* Sexuelles liegt, erfolgt nun zunächst ein eingehender Durchgang durch eben diese Praktiken, die medialen Bezüge, die Szenen. Im Zentrum: der *Tanz* – die mediale Vorführung, das Zwischen On und Off –, der Walkman mit seiner Publikumspositionierung und schließlich noch einmal: Sex.

2. Tanz

Frankie spricht im Bett von »rehearsing« und Monogamie wird als »like a test« charakterisiert. Titelgebendes Testen und Proben – auf die Bett-Sequenz komme ich zurück. Zunächst



möchte ich dem Umstand nachgehen, dass diese Wortwahl die sexuelle Aktivität nicht nur mit dem HIV-Bluttests, sondern auch mit extensiv gezeigten Tanzproben verknüpft. Und wie in einer Überlagerung beider Sphären beginnt der Film mit einer Übung im Bett.

Test, der weniger als andere Filme seiner Zeit⁸ spektakulär offenkundige AIDS-Erkrankungen zeigt, wirft ein Licht auf z. T. paranoid aufgeladene Verunsicherungen oder Verdachtslogiken bzw. vermittelt eine angstvolle Krisenstimmung⁹ im schwulen San-Francisco-Modern-Dance-Milieu der 1980er Jahre, wie sie sich nicht zuletzt in Frankies zweiwöchigem Warten auf das HIV-Testergebnis manifestiert – das Virus könnte überall lauern.¹⁰ *Test* »attempts to locate the rhythms of commonplace existence at a time when each instant was imbued with almost existential uncertainty«.¹¹ In diesem Kontext werden auch die rituellen Tanzübungshandlungen, durch die die Körper sich berühren, heben etc. und die sie schwitzen machen, mit der Angst vor dem »leaky



gay male body«¹² aufgeladen. HIV unterläuft eine körpereigene Grenzabwehr; beim Tanzen kommt es zu einer gewissen Grenzverwischung, die sich potenziell (auch wenn etwa Schweiß medizinisch besehen harmlos ist) den sexuellen Gefahren assoziiert¹³ – was zu einer imaginären Zusammenführung von »Undichte«, Infektion und Erkrankung führt und in *Test* z. B. in einer Aufforderung an Todd durch eine Mittänzerin resultiert, sich abzutrocknen, woraufhin er gleich ein T-Shirt überzieht (0:06:55).¹⁴

Wie schon im 19. Jahrhundert mit Syphilis, durch die ihr teils assoziierte Prostitution, wird die Tanzsphäre als Ort sexueller Ansteckung aufgeladen, wobei sich der »Gefahrenfokus« von *weiblich* auf *männlich-homosexuell* verlagert.¹⁵ Der ohnehin nicht selten stereotyp als schwul vorgestellte Tänzerkörper in seiner kontrollierten Proportioniertheit, Anmutigkeit und muskulären Definiertheit wird dann in angenommener Krankheits- und Todesnähe gerade als unkontrollierbar und daher als zu sanktionierend imaginiert.¹⁶

2.1. Mediale Vorführung

Bei den in *Test* gezeigten längeren Tanzszenen die sich von den sonst eher gedämpften filmischen Tönen und Tempi spektakulärer absetzen, kann man zwischenzeitlich fast ihren Status als inhärenter Bestandteil eines Erzählfilms vergessen. Im Spiel mit der Kamera wird der Tanz dann selbst zur Story, der man wie dessen Publikum folgt.¹⁷ Bei dieser »Story« handelt es sich jedoch gerade weniger um eine solche; vielmehr werden Gruppenformationen, die in der und aus der Narration herausgehoben sind und nicht so sehr unter repräsentativen Vorzeichen stehen, auf die Bühne gebracht – eigens von der New Yorker Choreografin Sidra Bell arrangiert. Mit den halbnackten, d. h. männlicherseits wieder Shirt-losen Körpern und Silhouetten vor teils farbintensiven Hintergründen, von einer Art Electro-Sound begleitet, tritt eine von einem leicht zuzuweisenden Sinn entbundene libidinöse Besetzung stilisiert-rhythmischer Bewegungen in den Vordergrund; wobei die Bewegungen zugleich unvermeidlich referenziell-rätselhaft bleibende Bezüge evozieren – sei es zu vornehmlicher Homoerotik, unheimlicher Bedrängnis, Sexyness, Hysterie oder grotesk-makaber-klaunenartiger Kreatürlichkeit. In ihren ebenso sinnlich-dringlich-energetischen wie zurückgenommen-kultivierten wie demonstrativ überzeichneten wie virtuos verzerrt und verdreht choreografierten, gebrochen-gegenläufigen Formen, in ihren sich selbst fremd werdenden, idiosynkratischen wie interagierenden Gesten verlassen die Szenen dabei niemals den Rahmen bildbühnenhafter Geschlossenheit. Der Tanz als Kunstform wird in diesem Film nicht infrage gestellt.

In diesem Film: Als Bühnengeschehen unterbrechen die Tanzszenen nicht nur die Kontinuität des Spielfilmverlaufs abseits der Bühne, sondern auch die alltägliche Realität des imaginierten Tanzpublikums. Diese Grenzziehung lässt sich mit Durkheim¹⁸ auch als eine zwischen *heiliger* und *profaner* Sphäre beschreiben, wobei das bannende, einen Unterschied machende Bühnenspiel den von Huizinga¹⁹ so genannten und oft zitierten heiligen Ernst im Sinne ergriffen-feierlicher Anteilnahme kreiert.²⁰ Dabei wird man, wie vielerorts festgestellt wurde, gerade dann gepackt, wenn man in die Bühnenrealität taucht, sich fusionierend in sie



verstrickt, dabei zugleich um die ästhetische Dimension wissend, d. h. darum, *dass* es sich um einen illudierenden Raum abseits des Alltags handelt – welchem man gerade deshalb anzuhaften scheint. Nur wenn das Publikum die Differenz auch erkennt, keiner Verwechslung unterliegt, greift das Geschehen lustvoll über; oder andersherum mit Zupančič formuliert: Solange der Andere für mich weiß, dass es sich um eine Aufführung handelt²¹, kann ich leibhaftig daran glauben. In einer Art Gespaltenheit wird das Hintergrundwissen delegiert und es entsteht diesseits der Unterscheidung zwischen empirischer Realität und Illusion jene dritte Sphäre in Schweben.

In *Test* wird solcherart »Einspielung« gewissermaßen verdoppelt. Denn auch wenn man sich beim Betrachten in den Tanzaufführungen zeitweilig verlieren kann, gibt man eben kein Tanz-, sondern das Filmpublikum ab.

Wird also mit der Bühne im Film wiederholt auch die Rückenansicht des Publikums vor Augen geführt, dann setzt man sich beim Betrachten quasi mit ins Tanztheaterparkett; zugleich

besichtigt man über die Schulter der anderen hinweg nicht nur das Bühnengeschehen, sondern letztlich auch die eigene Zuschauer*innen-Position vor der Leinwand. Denn es findet hierdurch eine weitere Rahmung statt, mit der dieser das Bühnengeschehen einbeziehende Film mehrere Inszenierungsebenen ineinanderschiebt, den Vorführungscharakter wechselbeziehend in sich wiederholend. Wobei sich die Illusionsbildung beim Tanz, klassischerweise auf der Bühne, mit durchaus anderen Mitteln als beim Film, klassischerweise auf der Leinwand, vollzieht: Differenzen, die auch auf den historisch kontingenten Charakter jenes ästhetisch-affizierenden »Übergriffs«²² auf das Publikum und der variablen Vorstellungen hiervon verweisen. Imponiert der Bühnentanz als in sich geschlossene Live-Vorführung mit lebensgroßen Protagonist*innen vor den Augen des ko-präsenten Publikums²³, so ist das Publikum beim Filmbetrachten zeiträumlich von dem apparativ generierten fiktiven Geschehen abgeschirmt, und die Geschöpfe auf der Leinwandfläche verfügen über einen schwächeren »Grad der Existenz«,²⁴ Die Kluft zwischen der Wahrnehmung des Körpers *vor* und der reproduzierbaren »anderen Welt« *auf* der Leinwand vergrößert sich; und gerade weil diese Welt sich vergleichsweise weniger in jene Realität »vor der Leinwand« eingliedert²⁵, kann, darauf wurde vielfach hingewiesen, der Eindruck einer *eigenen Wirklichkeit* stärker sein. Zu deren glaubhafter Gestaltung kommen wiederum »Realitätsindizien« zum Einsatz, wobei nicht zuletzt der Eindruck gegenwärtiger Bewegtheit maßgeblich wäre.²⁶ In einem optischen Anschein werden filmische im Unterschied zu anderen Bildern als Bilder von *Bewegung* gesehen²⁷, welche eben Wirklichkeits- und Lebendigkeitsvorstellungen generieren.

Eine Verkopplung von prozessualen Bildern und Bewegungspotenzial, die sich hier zeigt, charakterisiert nun auf seine Art auch den Tanz, in dessen Posen Dynamik sich kondensiert. So sehr sich also Bühnentanz und Film in ihren Mitteln unterscheiden, so sehr scheinen sie sich hierin zu verbinden. Schon früh ist »der Tanz zu einem wichtigen Modell« für den Film geworden, etwa mit »Bewegung« und »Rhythmus« als treibenden Kräften.²⁸ Und auch heute ist »vielfach von »tanzenden Bildern«, der »Choreographie der Kamera« oder einer »tänzerischen Montage«



zu lesen.«²⁹ Solche Bezugnahmen gehen also über das Zeigen von Tanz im Film weit hinaus – quasi auf der Basis der »Annahme, dass Filme Tanz nicht nur aufzeichnen, präsentieren oder dramatisieren, sondern mitunter selber ›tanzen‹, ähnlich wie ein Tanz gestaltet oder erfahrbar werden«.³⁰

Dies kann wiederum auch heißen, dass ein im Film körperhaft gezeigter Tanz die dem Filmischen inhärente Bewegtheit gleichsam auf die Bühne holt; diese würde in Filmen wie *Test* dann wie auto-symbolisierend vor Augen geführt. Auch wenn der »Bewegungseffekt des filmischen *modus operandi*« zunächst unabhängig von dem erscheinen kann, was auf der Leinwand »zur sichtbaren Gegebenheit« wird, so bleibt doch das eine vom anderen nicht unberührt.³¹ Das bedeutet zum Beispiel, dass *Test* die Tanzdarbietung mit einer – blicklenkend – dynamisierten Kameraarbeit kombiniert. Es wird nicht einfach ein Tanz gefilmt, sondern die agile Kamera tanzt selbst wie eine Solistin ihre Choreografie (z. B. ab 0:47:30). Sie fängt wechselnde Blick-Perspektiven ein, sich über den Bühnenrahmen hinausbewegend, verschiedene Positionen,

Aufnahmedistanzen, -winkel oder Standorte, etwa recht nah an der Tanzfläche, einnehmend.

Dadurch wird erneut eine Differenz der medialen Realitäts-vollzüge inszeniert: Dem filmischen Publikum werden durch eben die wechselnden Kamerapositionen Ansichten ermöglicht, die z. B. suggerieren, auf der Bühne zugegen zu sein – über die eingeschränkte Sicht des imaginären, hier als traditionell unbeweglich vorgestellten Tanzpublikums hinaus. So werden die Filmzuschauer*innen ästhetisch mobilisiert und, selbst wenn zumindest im Kino ebenfalls an einen festen Platz gebunden, als »Miterlebende« adressiert, ihre Raum- und Körperwahrnehmung wird quasi rotiert³², und man bleibt beim Betrachten, seinerseits bewegt, filmisch ebenfalls nicht ungerührt.

2.2. Zwischen On und Off

Nun ist die Bewegung über den Bühnenrand hinaus, wie die Kamera sie vollführt, auch eine, die diegetisch eine Rolle spielt. D. h. innerhalb der Eigensymbolisierung des Films als Tanz wird die Grenze Bühne/Publikumsraum nicht nur durch die wechselnde Blick-Positionierung bespielt, sondern insbesondere in der Figur Frankies auf und abseits der Bühne auch figuriert, wenn er zum Beispiel sichtbar aus der Kulisse auf die Bühne tritt (etwa 0:35:40) und so den Übergang über die »Schwelle« vollzieht, mit dem er zum *stage performer*³³ mutiert. Oder, als Zweitbesetzung auf der Bühne nur mittanzend, wenn ein anderer verhindert ist³⁴, fällt Frankie zum Teil aus dem Bühnengeschehen heraus und wird – etwa von den Kulissen aus »Bravo« rufend (1:00:40) – selbst zum Publikum. Man sieht ihm, und damit einmal mehr auch sich, beim Sehen zu; jedoch befindet er sich (eben von der Kulisse aus) in einer anderen Zuschauer/innenposition als das gezeigte Publikum. In einer weiteren Sequenz (ab 0:23:25) performt Frankie, regulär wieder nicht mit von der Partie, in der Garderobe parallel, das wird im Wechsel gezeigt, jene Choreografie der Tänzer*innen on stage. Mit solchen Einschaltungen in die Darbietung aus Kulisse oder Garderobe – als »eine Art Schleuse zwischen Bühne und Alltag«³⁵ oder »liminales Setting zwischen innen und außen«³⁶ – wird innerhalb des als solchen gehaltenen filmischen

Rahmens die Bühnenillusion unterbrochen. Und für das Filmpublikum setzt sich der – durch die Partizipation an den mobilen, die Bühnengrenze überschreitenden »Blick-Bewegungen der Kamera«³⁷ privilegierte – Blick in Randbereiche fort, wie sie sich in Bezug auf jene Bühne definieren. Wie in anderen Tanzfilmen auch³⁸ wird gerade die beim Kinofilm architektonisch wegfallende Hinterbühne, wie Stefanie Diekmann anderenorts ausführt, als Schauplatz auf der Leinwand restituiert³⁹, und den Zuschauer*innen so ein fiktiver Backstagebereich zugänglich gemacht, der sich dem Tanzpublikum im Bild wiederum entzieht. So wird nicht nur Bühnen-bezogen der Blick dynamisiert, sondern das Bühnengeschehen ebenso mit Einblicken in angrenzende Räume kombiniert. Die Bühne – die damit sehr offensichtlich nicht alles zeigt – wird dadurch differentiell positioniert. *Test* widmet sich somit nicht nur der Differenz zwischen spektakulärer Tanz-Vorstellung und »Rahmenerzählung«, sondern etabliert dabei auch Zwischen- oder Übergangsformen zwischen On und Off.

Wie auf ihre Art die Garderobe, zeigt auf seine Weise auch der im Film überaus präsente Proberaum das *Makingdes* Tanzes. Einem Transparenz- oder auch Pornographieideal maximaler Sichtbarkeit entsprechend werden mit den Proben erneut Aktivitäten inszeniert, die gewöhnlich der Aufführungsvorbereitung, d. h. der unumwundenen, sorgfältigen Erarbeitung jener dann präsentierten Eindrücke und Illusionen⁴⁰ dienen – und die folglich anderen Regeln und Bedeutungen unterliegen. Filmische Probeneinblicke können einem demystifizierenden, gar demontierenden Enthüllungsbestreben dienen. In *Test* jedoch wird die Differenz zwischen Aufführung und Probe zwar deutlich markiert; doch bildet das eine nicht das »ganz Andere« des anderen. So involviert der Bereich der Rehearsals, anders als die Bühne mit Aufführungsbann, zwar kein externes Publikum, jedoch erscheint er als gerahmter Ort für selbst schon rituelle Probehandlungen bzw. für ein, wie David Gere in anderem Zusammenhang formuliert, »rigorous, almost sacred, training«.⁴¹ Mit diesem erscheint das Tanzen zugleich als einzuübende Fertigkeit, durch die sich neue Möglichkeiten eröffnen, welche in beständiger Wiederholung durchgespielt, körper-kontrolliert, gesteigert werden – und, etwa durch die Haltungsvorgaben seitens des Ensembleleiters,



klar auch beschnitten: am deutlichsten wohl in einer Aufforderung an Frankie: »Dance like a fucking man« (0:16:30). Wie in einem Vorspiel wird die Bewegungslust in den Proben diszipliniert, zugespitzt – *und* sie wird rituell als eine zelebriert, wie sie praktisch für sich stehen kann. Als noch nicht Bühnenaufführung auf eine andere Weise »nicht echt« als die außeralltägliche Aufführung auf der Bühne selbst zeigt sich der Proberaum, wie in einer Verkörperung der Schwelle, also einerseits als Sphäre profaner Körperarbeit und andererseits als Bereich performativer Beinahe-Heiligkeit, je nach Sicht supplementär am Innen oder Außen hängend.

3. Walkman

Eine weitere Ebene bildet der nach seiner Erfindung in Japan 1980 international auf den Markt gebrachte Sony Walkman, »the original mobile personal music device«⁴², der, wie auch anderenorts notiert, in *Test* eine wichtige Rolle übernimmt – etwa als nostal-

gisches Objekt, welches samt der Musik dazu beiträgt, das Publikum in die »richtige« Film-Zeit zu versetzen. Doch handelt es sich hier um weit mehr als einen Apparat, durch den die eine Technologie für eine andere nostalgisch wird. Durch die Art, wie er funktioniert, d. h. Bild und Ton dissoziiert bzw. neu kombiniert, verweist der Walkman darüber hinaus auf audiovisuelle Inszenierungen, wie sie wiederum nicht nur sichtbaren Tanz zu hörbarer Musik betreffen, sondern auch die dem Film in diesem Sinn konstitutiv inhärente Differenz optisch/akustisch (Musik, Geräusche, gesprochene Dialoge ...).

Indem *Test* nun den Walkman gerade in der Zeit seines ersten Aufkommens zeigt, wird auf die heute kaum noch vorstellbare Neuheit dieser körpernahen Souderfahrung Bezug genommen, welche wie von innen zu kommen scheint, während der Kontakt zur Umwelt vornehmlich über die Augen funktioniert, da Umgebungsgeräusche vorzugsweise ausgeblendet werden⁴³, auch im Sinne einer Art zwischenschichtigen Puffers, etwa gegenüber einer in *Test* z. T. als homophob charakterisierten städtischen Welt.⁴⁴ Wobei die addierte Musik die Situation akustisch rekontextualisiert. Im Rahmen eines Auseinandertretens von Hören und Sehen lässt sich »*walk'n'listen*«⁴⁵ erfahren.

3.1. Publikumspositionierung

»Do you have a Walkman?«, fragt Frankie gleich am Anfang in einer Art Partyküche und ergänzt, als Todd bejaht, er selbst habe gerade einen gekauft: »I love it. The music always fits whatever you see, like a soundtrack« (0:02:25). Der Walkman-Gebrauch, welcher ausgesuchte Musik mit Umgebungsbildern kombiniert, läuft auf eine Als-Ob-Filmerfahrung hinaus. »Walkman users feel that they are the audience at a movie«⁴⁶, und so wird in einem sozialen Handlungsrahmen ohne eigens abgegrenzte räumliche Sphäre der profane Alltag selbst partiell illudiert.

Dies wird etwa ex negativo deutlich in einer Sequenz, in der der Walkman wegen fehlender Batterien ausfällt, folglich zu Hause bleibt und Frankie (auch wenn Off-Musik für das Publikum weiterläuft) mit dem städtischen Nahverkehrssound konfrontiert ist (ab 1:07:30). *Mit* funktionierendem Walkman hingegen wird das



Gehörte eben zum Soundtrack, das Gehen selbst zu einer Art Straßentanz. Und wie im Spielfilm, in dem die visuellen und akustischen Dimensionen meist nicht als solche, sondern in wechselseitiger Bezogenheit erscheinen, so wird hier, an nicht extra ausgewiesenen Orten (wie inzwischen ja auch vielfach bei der Filmerfahrung), eine Tonspur bereitgestellt, die sich im Erleben mit den Bildern verbindet. Wie Frankie feststellt: Die Musik scheint immer zu passen. Das gilt wiederum ebenso für das (an tragbare Abspielgeräte inzwischen mehr als gewöhnte) Filmpublikum, für welches der filmische Walkmaneinsatz weitgehend irritationslos erfolgt: als auditive Quelle im Bild die filmische Medialität mitthematisierend, unterbricht er den Eindruck gefügter Handlungssegmente als deren Bestandteil nicht.

Auf das zweite Hören jedoch wird das Publikum durch den Walkmansound – in einem erneuten Wechselspiel von Involvement/Distanz – *variabel* zum Hauptprotagonisten und dessen Umgebung positioniert. In dieser Hinsicht durchaus ähnlich wie Kamera und Tanz greift der Walkman in *Test* nicht nur Mecha-

nismen der Filmvorführung auf, sondern sein Einsatz spielt auch mit dieser Publikumspositionierung, indem er einen in der Rezeption in different gerahmte Hörsituationen katapultiert und dabei wiederum auch Übergangsräume kreiert. Ein mögliches Szenario: Man hört den von Frankie gewählten Walkman-Soundtrack, der gewissermaßen auch zum Film-Soundtrack wird. Die Musik, die auf Frankies Ohren liegt, scheint vor der Leinwand gleichermaßen mitzuhören zu sein (0:19:30). Zweites Szenario: Frankies Walkmanmusik und Surrounding-Geräusche überlagern sich, wobei auch erstere hier eher »von außen« zu hören ist (ab 0:09:00). Eine Durchlässigkeit des auditiven Schirms, mit der die Geräusche, die nicht aus dem Walkman kommen, an die Differenz *empirische Umgebung/Illudierung* erinnern – zunächst bezogen auf den Protagonisten, aber verdreht-vermittelt auch bezogen auf das Filmpublikum, insofern man die Aufmerksamkeit von der eigenen raumkörperlichen Verortung zugunsten der Konzentration auf jene Welt, in die man eintaucht, abgezogen hat (wobei einem nun eben vorgeführt wird, dass da etwas ausgeblendet bleibt). Das profane Leben tritt mit in den Vordergrund, das delegierte Wissen um die Illusion wird quasi aktiviert. Doch auch dies wirkt insgesamt weniger störend, als dass das Nebeneinander akustischer Reize eine Klangcollage erzeugt, bei der das, was nicht Bestandteil von Frankies Soundtrack ist, für das Publikum zu einem solchen wird – was z.T. durchaus, wie Williams in anderem Zusammenhang formuliert, »an enjoyable listening experience«⁴⁷ bewirken kann.

Drittes Szenario: Das Publikum scheint nicht zu hören, was Frankie auf den Ohren hat, insofern der Sound durch Szenen mit und ohne Kopfhörer durchläuft (ab 0:54:40). Hier scheinen die Kopfhörer Frankie nicht nur gegenüber der Umgebung, sondern auch gegen das Publikum abzuschirmen. Gegenläufig zu jenen Situationen, in denen man »transparent« an Frankies Universum teilzuhaben scheint, wird mit diesem nicht geteilten Walkman-sound eine Art Zwischenschicht zum Publikum eingezogen, welches, partiell aus der filmischen Erlebniswelt herausfallend, seinen imaginär exklusiven Zugriff verliert. Man sieht, da hört jemand etwas, aber man weiß nicht was – und genau das ist es, was mit dem Aufkommen des Walkman auf den Straßen offenbar über-

raschte: »Something was there, but it did not appear«. ⁴⁸ Das Spektrum der Filmpublikumspositionierung scheint sich um eine Ausschlussdimension zu erweitern; als ob man, *vor* die undurchdringliche Leinwand zurückverwiesen, nicht mehr mittanzen kann. Was natürlich insofern ein Fehlschluss ist, als eine lediglich partielle Zugänglichkeit notwendiger Bestandteil in jederart »Filmen« ist, nur eben hier deutlich zur Schau gestellt – ähnlich wie Shuhei Hosokawa es Walkman-bezogen fasst: »all passers-by are inevitably involved in the walkman-theatre, as either actors (holders) or spectators (beholders)«. ⁴⁹

Das akustische Publikumspositionierungsspiel ruft somit verschiedene Grade der Involviertheit in die filmische Realität auf und ab, wie sie einen quasi bis unter die Kopfhörer hineinzieht, einen im Gegenteil abschirmt, durchlässig wird – oder, in einem weiteren Szenario, zu einer unklaren, kippenden Verortung führt. So zeigt eine Szene Frankies Weg von Wohnung zu Garderobe; dabei startet der Soundtrack *ohne* und läuft weiter durch eine *Mit-Kopfhörer-Szene* – doch als Frankie den Walkman abnimmt, schaltet er auch den Soundtrack leise und man registriert, dass man, ohne zu wissen wie, erst nicht und dann doch die Kopfhörer mit aufgehobt hat (ab 0:33:20). Eine unklare Verortung des Tons im Geschehen, einhergehend mit einer unklaren Verortung des Publikums zu diesem: Variieren die vorher erwähnten Walkman-Szenen zwischen sich die Distanzen des Publikums zum Leinwandgeschehen, so ist dieser Sequenz ein Kippen oder Changieren der Positionierung bereits inhärent. Ob bzw. wann man einen einbettenden Sound »aus dem Graben« ⁵⁰ und/oder Frankies diegetischen Walkman-Klang gehört hat, verwischt.

Kann der Ton im visuellen Zusammenspiel – denn auf die Bilder bleibt dieses Spiel genau angewiesen – also aus verschiedenen fiktiven Quellen stammen, und man weiß nicht, wie nah er gerade ist, dann kann das bezogen auf das Thema des Films natürlich auch als Hinweis auf das mehr oder minder paranoid überall vermutete, nicht einzugrenzende HI-Virus dienen – welches sich in diesem Film, nebenbei bemerkt, auch in Gestalt von *Mäusen* figuriert, die in Frankies Wohnung, ungreifbar, überall Unheil zu stiften scheinen; und ohne Fallen-Stellen bekommt man sie kaum zu Gesicht.

4. Noch einmal: Sex

Über das in *Test* auf der Handlungsebene im Vordergrund stehende soziale AIDS-Thema hinaus habe ich mich nun den Wechselspielen in und um die Aufführungsformen gewidmet, wie sie sich innerfilmisch in Als-Ob-Filmen und Tänzten etwa als differentielle Rand-, Zwischen-, Umgebungs- und Übergangsbereiche inszenieren, sowie in Bezug auf die audiovisuelle Publikumspositionierung samt changierender Involvierung, zwischen Fusionierung mit und Wissen um die Illusion. Und wozu all dies? Weil der Clou ist, dass *Test* genau mit diesen filmästhetischen Mechanismen das Sexuelle und seine Szenen analysiert.

In der eingangs umrissenen Bettsequenz mit Todd gilt Frankie das Kondom als das, was Sex für immer unmöglich macht (»My god, these things are going to end sex forever«; 1:17:25) – so wie er es in gewisser Weise zuvor mit Walt, der nur noch *raus* will, erlebt hat. Und zugleich ist es in jener Szene mit Todd eben die Kondom-Zwischenschicht, die den von Frankie bereits wieder abgesagten Sex (»Maybe we shouldn't«) nach Art einer »Probe« doch noch möglich macht, wie an anderer Stelle das T-Shirt immerhin die Weiterführung des Probe-Tanzes, oder auch: wie ein probeweise einhegender Käfig das Weiterleben für zumindest eine der (sonst eher getöteten) Mäuse (vgl. 1:11:10).

Das Kondom affiziert die Lust auf eine Weise, die diese – abseits der Alternative Tod durch oder für Sex vs. Tod des Sexes – zumindest schon mal nicht »küllt«. Pocius versteht die Sequenz am Filmende im Kontext einer Art Angriff *on gay memory*. Auch mit Verweis auf die *Looking for Mr. Goodbar*-Filmreferenz können Pre-AIDS-Sexualpraktiken demnach bedenklich erscheinen: ein prophylaktisches »Nicht-Erinnern« hier ehemaliger schwuler Kulturen im Zeichen von Normativität bzw. Monogamie als eine vermeintlich »Gesunde«-Zukunfts-Garantie.⁵¹ Der meta-nostalgische Blick in *Test* bewirke sozusagen eine Neufiguration der Zeit zwischen Stonewall und AIDS-Krise als krisenmitverantwortlich verantwortungslos. In dieser Linie weitergedacht ließen sich die *Rehearsing*- oder *Test*-Metaphern in jener Schlusssequenz als ein – hier sexualmoralisch – disziplinierendes, die Körper zurichtendes Einstudieren »sichererer« Bewegungsabläufe begrei-

fen, im Rahmen eines spezifischen Gesundheitsideals der Risikenvermeidung als immer schon sinnvoll vorgestellt. Die *Probe* im Bett würde dann – jenem »Dance like a fucking man« als »Fuck properly as a gay« entsprechend – wiederum auf eine Beschneidung von Körperlüssen wie Erinnerungen hinauslaufen, die gleichsam selbst *safe* sein sollen; und der Monogamie-»Test« wäre nach Pocius eine der Fähigkeit schwuler Männer »to conform to a new sexual order of monogamy as a requirement to ensure health«; der Film würde somit »the rich and diverse forms of negotiation, mediation and intervention« zumindest nicht einbeziehen, »that were invented through the promiscuous sexual cultures of urban gay men«,⁵² Über diese Auslegung hinaus, und ohne sie zu negieren, erlaubt mein Film-Durchgang nun, weitere Deutungen von Test, ausgehend von dieser Bett-Szene, durchzuspielen. *Wir sollten Sex haben, vielleicht doch nicht – und dann erst mal als Probe ...*: Zunächst verweist das Kondom-Rehearsing im Bett auf Sexualität als eine insgesamt *zu übende* Fertigkeit, die damit nicht einfach »authentisch gegeben« o. Ä. ist. Auch wenn eine solche Feststellung für ein heterosexuell verankertes kulturelles Verständnis sexueller Beziehungen auf der Basis intimer Gefühle als schwer erträgliche Heteronomie erscheinen mag, ist Sexualität letztlich »eine materielle Ordnung [...], die, wie jede andere materielle Ordnung auch, auf Kenntnissen, Erfahrungen und Geschicklichkeit beruht«⁵³; wobei es mit dieserart Fähigkeiten wohl weniger um ein technisches Einstudieren »nach Schema F.«⁵⁴, sondern eher um so etwas wie das reizende Kondom-Hantieren geht – womit z. B. eine erfinderisch den Umständen angemessene Bildung durchaus charmanter als jede Perfektion wirken kann.⁵⁵ Dabei macht eben diese eine sexuelle Form hervorbringende Handhabung des verhüllenden Utensils – wie in einem Blick hinter die Kulissen – zugleich die profane Arbeit transparent, die auch diese Art *Rehearsal* bedeutet, und verweist damit wiederum auf einen »Probenraum«, durch den man als Publikum einen privilegierten Einblick in das *Making*, hier des Sexes, erhält. Und wie bei der Tanzprobe kommt es dabei im Bett zu jenem Changieren zwischen mühseliger Vorbereitung und heiligem Ernst, was den Grad lustvollen Eintauchens variiert. – »Roll es so ab, wie es geht« ... »Ist es noch drauf?« (1:17:20; 1:18:20) Nachfragen, die zunächst einen



Illusionsbruch bewirken könnten; sie machen die sexuelle Szene störanfällig, Frankie und Todd drohen aus der Rolle, dem Rahmen, dem Spiel zu fallen. Doch mehr noch offenbart das Auftauchen unheiliger Umgebungsreize keine desillusionierende Kehrseite; vielmehr erscheint wieder keineswegs klar, ob das Kondomüberziehen noch Umgebungs-Störreiz oder, in einer Art collagenartigen Überlagerung, schon Bestandteil des »Soundtracks« ist bzw. ob es, ohne dass man weiß, wie genau dies geschieht, von einem ins andere kippt. Denn das, was den Sex laut Aussage für immer unmöglich macht, lässt sich selbst libidinös besetzen, aufladen, erotisieren, worauf eben die Umgangsweise dieser Szene zu deuten scheint, die damit (entsprechend der mit Lacan zu denkenden Unterscheidung *énoncé/énonciation*) über den hier eher abwehrenden Aussagehalt hinauszugehen vermag.

4.1. Ästhetik des Sexuellen

So betrachtet wäre das Mit-Kondom-Probieren nicht länger nur Vorbereitung für den eigentlichen Akt, sondern wieder auch selbst bereits Teil der zeremoniell lustvollen Performance des »Willst du

mich ficken?» (1:17:50) Das Bett wird zur Bühne bzw. Sex zur Aufführung *on stage*, die eben der Übung bedarf – wobei der Zustand der Probe in den der Aufführung übergehen kann. Nicht nur sind dann im Hin und Her des gezeigten Handlungsvollzugs profane und heilige Sphären veränderlich präsent, sondern im Einbezug von *Rehearsing* in den Akt zeigt sich auch die diesem selbst inhärente Differenz von Involviertheit/Abständigkeit. Der Profanes einbindende Probedurchlauf, eben als »nicht eigentliche« Aufführung deklariert, wäre dann einer, in dem sich auch das Wissen um das »Nicht-Echte« der schlussendlichen Aufführung bzw. die gespaltene Form des *heiligen Ernstes* des Sexes manifestiert. Es ist nicht »in echt«, nur ein Spiel – dies wäre dann auch der Modus, in dem jenes genussvolle Gepackttsein funktioniert, dessen Lustorganisation eben gerade keinen unverstellten Zugang zur Sexualität involviert, vielmehr eine Art »anhängliche« Begeisterung in dem Spiel, welches einem zugleich leicht lächerlich oder gar verächtlich erscheint, und das man daher – anstelle eines offensiven Bekenntnisses – eher verleugnend in der Struktur des »ich weiß, es ist albern, antiquiert, unnatürlich« o. ä. von sich weist. *Aber dennoch* ... ein, mit Robert Pfaller gedacht, »belustigte[s], distanzierte[s] Verhältnis«⁵⁶ zur Sexualität wird denkbar, durch das man sich den *Aufwand einer Identifizierung*⁵⁷ ersparen kann.

In ähnlicher Richtung vermag, das sei erwähnt, die Bezeichnung von Monogamie als *Test* über die angeführte Bedeutung einer Art Sicherheitsprüfung schwuler Männer immerhin hinauszugehen, indem sie ebenfalls ein provisorisches Szenario markiert: Deklariert man nämlich den monogamen Vollzug als zu testenden, wird eine Art Schwelle⁵⁸ eingezogen: Eine Nicht-Identität zwischen Monogamie und deren Test wird postuliert, durch die sie etwas anderes als »sich selbst« symbolisiert. Einziehen einer Test-Schwelle, um, wie beim Überziehen eines Kondoms zur Probe, bei allem, Lust zu ermöglichen. Probe und Test im Bett meinen dann: Monogamie und Kondom wirken in dieser Hinsicht nicht nur als das kleinere Übel zu gar keinem Sex; vielmehr, auf die skizzierte Weise überdeterminiert, figurieren sie in diesem Bett im Film auch die Struktur dessen, was immer schon nicht »das Eigentliche« ist. So besehen⁵⁹ wird Sex von einer kondomartigen Grenzziehung her denkbar (was natürlich wiederum keine empi-

rische Aussage darüber sein soll, ob er nun mit und/oder ohne materiell zuhandenes Gummi besonders Spaß machen kann). Wie eine Filmleinwand schirmt das Präservativ nicht nur ab – was es offenbar in jener Szene mit Walt tut, in welcher es als undurchdringliche, vermeintliche tanzbeteiligungsverhindernde Barriere seinen Auftritt hat. Unter oder vielmehr mittels der Hand kann das Kondom auch, wie diese Todd-Sequenz zeigt – in welcher es immerhin vermittelt eines Film-Aufblaszitats eingeführt wird –, zu einer Art Screen werden, der dem, was dann auf der je abgeschirmten Seite wirkt, einen schwächeren Existenzgrad verleiht, nicht aber einen schwächeren Illusionscharakter, sondern hautnah-»gefühlsecht« den Wirklichkeitseindruck in dritter Sphäre.

Formen der Sexualität werden durch diesen Film so nicht allein moralisch-normativ (nicht-)erinnernd eingeübt, verstanden im Sinne eines gesundheitspräventiv auch für die Vergangenheit beanstandeten vorhergehend scheinbar grenzenlosen Genießens. Der verdoppelte Rückblick, den *Test* mit sich bringt, wäre ebenso einer, der die Vorstellung eines verlorenen »nackten« Sexes zwar aufruft, dabei aber, in Konfrontation mit dem wiederauftauchenden Kondom oder dem erstmals auftauchenden Walkman, durch eine lustvoll-»dissoziative« Logik konterkariert. Letztere setzt weniger auf jenen – psychoanalytisch besehen ohnehin unmöglichen – unmittelbaren Genuss, der quasi batterieelos wird, sondern eher auf Sex als immer schon *mittelbar*.

Über die nostalgische Aufladung des schwulen Prä-AIDS-Sexes als phantasmatisch »freier« T-Shirt-loser Tanz und ebenso über die nachträgliche Abqualifizierung dieses Sexes (als verantwortungslos o. Ä.) hinaus wäre es genau eine in sich gesplante Verfasstheit von Sexualität, etwa zwischen desidentifizierendem Wissen um Lächerlichkeit *und* Glauben an das, was rituell eingeübt zur Aufführung kommt, woran dieser Film aus zeitlicher Distanz erinnern kann. Mit dieser Verfasstheit, die die Lust zu einer in diesem Sinne ästhetischen macht, würde *Test* – mit filmischen Mitteln bzw. auf den Punkt gebracht in einer Szene wie dieser, deren Deutung aufgrund der Machart des Films möglich wird – ein in der Vergangenheit uneingelöstes sexuelles Potential erkennbar machen. Sexualität, die sich ebenso von dem Bemühen

löst, sie von allem, was als unecht gilt, zu befreien, wie davon, im Sinne der Gesundheit nur noch kleinere Übel zu wählen: das könnte heute – auf der Bühne von Authentizitäts- und Risiko-vermeidungsidealen, bei denen »von vorneherein feststeht, daß nichts vorfallen darf«⁶⁰ – vielleicht besonders nötig sein (um hier selbst einen nostalgischen Blick einzuführen). Das heißt auch, dass das Denken mit diesem Film kulturell vorherrschende Sexualitätsverfassheiten nicht allein bestätigend ko-produziert, sondern, in homosexueller Denkfigur, auch Differenzen setzt und mit all den Proben einübt. Es ist dann der gewählte schwule Erzählrahmen, in welchem hier kulturell Abgewehrtes wiederzu-kehren vermag und der in einer Art *metaphorischer Verdichtung*⁶¹ über sich hinausgehend, umfassende Bezüge aufscheinen lassen und Infragestellungen geltend machen kann.

4.2. Sexuelles der Ästhetik

Letzte Bemerkungen: Um zu solchen Ergebnissen zu gelangen, wie der Film Sexualität durch die Vorführung seiner eigenen Wirkmechanismen analysiert – mit dem Tanz im Bett wie dem Walkman als Kondom wie dem Kondom als filmischem Screen – bin ich Anschlüssen gefolgt bzw. habe, auf quasi psychoanalytisch gebahnten Wegen, Sprünge vollzogen, wie der Film sie in seiner Wiederholung ähnlicher Figuren auf differenten Ebenen aufgeführt bzw. mit mir als Publikum vollzogen hat, wodurch zwischen disparaten, voneinander entfernt erscheinenden Phänomenen denkförderliche Korrespondenzen gestiftet werden. Durch diese wird folgerichtig nicht nur Sexualität in Analogie zur ästhetischen Erfahrung denkbar, sondern, in umgekehrter Richtung, ebenso eine Aussage zur sexuellen Qualität dieser Erfahrung gemacht, mit der sich das Publikum vom medial vermittelten Geschehen zugleich abschirmen, raumbildend abstoßen, desidentifizieren *und* angezogen sein, eintauchen, fusionieren kann. *Sexuell* meint dann einmal mehr nicht einfach spezifische empirische Praktiken, sondern auch das, was in (nicht gleich sexuell erscheinenden) Prozessen oder Interessen etwa für audiovisuelle Formen wirkt, wie sie dann auf erotischen Impulsen und libidinösen Besetzungen basieren, ohne einfach »Ersatzbefriedigungen« zu sein, d. h. ohne

notwendig als Ersetzungen irgendeiner originären Lust zu fungieren.⁶² So besehen würde *Test* durchaus den Bogen schlagen zu anderen als penetrativen und dann als *safe-monogam* geltenden sexuellen Aktivitäten, d. h. zu jenen »rich and diverse forms« sexueller Kulturen – insofern dann eben »some people ›love literature« (oder hier z. B. dancing) »in exactly the same way as others love sex«.⁶³ »Mit andern Worten«, um zum Schluss noch Lacan zu zitieren: »im Augenblick grad vögle ich nicht, ich spreche vor Ihnen und! ich kann genau die gleiche Befriedigung empfinden, als würde ich vögeln. Das heißt es.«⁶⁴ —

- 1) Youssef, Henry: *The history of the condom*, in: *Journal of the Royal Society of Medicine*, 1993, 86. Jg., Heft 4, S. 226–228, hier S. 227
- 2) Leinster, Colin: *The Rubber Barons*, in: *Fortune*, 1986, S. 105–118, zit. n.online: https://archive.fortune.com/magazines/fortune/fortune_archive/1986/11/24/68331/index.htm [26. 7. 2021]
- 3) Wobei es seinerzeit, so könnte man behaupten, einen Teil des Horrors an sich zieht, wie etwa – in der Tat belebt – in »Kondom des Grauens« (D/CH 1996, Regie Martin Walz), in dem es zu einer Art schleimig entmannenden, mobilen Vagina Dentata wird.
- 4) Pocius, Joshua: *Retro/viral: temporality, territory and biopolitics in post-AIDS Cinema*, 2017, online: <https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/192536> [26. 7. 2021] »[T]he decade of the 2010s has witnessed a renewed interest in culturally mediating HIV/AIDS« (ebd., S. 62)
- 5) Pocius, *Retro/viral*, S. 97
- 6) Dean, Tim: *Unlimited Intimacy – Reflections on the Subculture of Barebacking*, Chicago 2009, University of Chicago Press, S. xii.
- 7) Pocius, *Retro/viral*, S. 45
- 8) Z. B. *The Normal Heart*, USA 2014, Regie Ryan Murphy
- 9) Vgl. Pocius, *Retro/viral*
- 10) Wie wiederum die Kondome in *Kondom des Grauens*; vgl. Endnote 3.
- 11) Connolly, Matt: *Test*, 2014, online: <http://www.reverseshot.org/reviews/entry/867/test> [26. 7. 2021]
- 12) Pocius, *Retro/viral*, S. 120
- 13) Vgl. dazu Gere, David: *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*, Madison, Wis. 2004, The University of Wisconsin Press, S. 43
- 14) Dass es sich hierbei um keine singuläre Fantasie handelt, zeigt z. B. der Film *Alive & Kicking / Indian Summer* (UK 1996, Regie Nancy Meckler).

- 15) Vgl. insgesamt McCarren, Felicia: *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, CA 1998, Stanford University Press, S. 47
- 16) Vgl. dazu Gere, *How to Make Dances*, S. 43 f.
- 17) »While the dancers move one forgets that this is a film with a story because, for a time, the dance actually is the story.« Morris, Kate: *Test*, in: *the dance current*, 2014, online: <https://www.thedancecurrent.com/review/test-0> [27. 7. 2021]
- 18) Durkheim, Émile (1912): *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, übers. von: Schmidts, L., Frankfurt a. M. 1981, Suhrkamp
- 19) Huizinga, Johan (1938): *Homo Ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek 1987, Rowohlt
- 20) Vgl. dazu etwa Pfaller, Robert: *Die Illusionen der anderen – Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt a. M. 2002, Suhrkamp
- 21) Vgl. auch im Folgenden, bezogen auf Theater: Zupančič, Alenka: *Warum Psychoanalyse? Drei Interventionen*, übers. von: Banki, L.; Ensslin, F., Zürich, Berlin 2009, diaphanes, S. 61 ff.
- 22) Vgl. dazu Härtel, Insa: *Ästhetische Erfahrung als Übergriff: Tseng Yu-Chin: Who's listening?* 5, in: RISS Nr. 90, S. 68–85
- 23) Vgl. bezogen auf das Theater: Koch, Gertrud: *Die Wiederkehr der Illusion – Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin 2016, Suhrkamp
- 24) Metz, Christian: *Semiotik des Films*, übers. von: Koch, R., München 1972, Fink, hier S. 29
- 25) Vgl. dazu Musatti, Cesare (1950): *Kino und Psychoanalyse*, übers. von: Hediger, V., in: *montage AV*, 2004, 13. Jahrgang, Heft 1, S. 126–143
- 26) Vgl. Metz, *Semiotik*
- 27) Vgl. Koch, *Die Wiederkehr*, S. 34 f.
- 28) Köhler, Kristina: *Der tänzerische Film – Frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Marburg 2017, Schüren Verlag, S. 13
- 29) Ebd., S. 15
- 30) Ebd., S. 16. – Beschreibungen von »Film als Tanz« können sich etwa auf Kamerabewegungsgestaltung, Schauspielweisen oder gewisse Bilder-Rhythmisierungen beziehen (vgl. ebd., S. 19).
- 31) Lederle, Sebastian: *Illusionsästhetik und leibgebundene Immersion im Kinofilm – Anmerkung zu einer begrifflichen Konstellation*, in: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, 2019, Jg. 19, Heft 1, S. 123–142 (Ich habe die Zitatstellen neu arrangiert, IH)
- 32) Zu Fragen der Dynamisierung und Bewegungsübertragung vgl. wiederum Köhler, *Der tänzerische Film*.
- 33) Wirth, Uwe: »Rahmenbrüche, Rahmenwechsel – Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde«, in: ders. (Hg.) unter Mitarb. von Julia Paganini: *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel – Wege der Kulturforschung* Bd. 4, Berlin 2013, Kadmos, S. 15–57, hier S. 41
- 34) Es geht mit dem Tanz offenbar mehr um verkörperte Positionen als um Personen.
- 35) Klein, Thomas: *Ernst und Spiel – Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*, Mainz 2004, Bender, S. 60
- 36) Diekmann, Stefanie: *Backstage – Konstellationen von Theater und Kino*, Berlin 2013, Kadmos, S. 23
- 37) Ebd., S. 21
- 38) Etwa *The Red Shoes*, UK 1948; *Black Swan*, USA 2010
- 39) Diekmann, *Backstage*

- 40) Vgl. in anderem Kontext Goffmann, Erving (1959): *Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. von: Weber-Schäfer, P., München 2019, Piper, S. 104
- 41) Gere, *How to Make Dances*, S. 43
- 42) Pocius, *Retro/viral*, S. 91 f.
- 43) Moebius, Horst; Michel-Annen, Barbara: *Colouring the grey everyday: the psychology of the Walkman*, in: *Free Associations*, 1994, Jg. 4, Heft 4, S. 570–576
- 44) Vgl. Pocius, *Retro/viral*, S. 111
- 45) Hosokawa, Shuhei: *The walkman effect*, in: *Popular Music*, 1984, Heft 4, S. 165–180, hier S. 176
- 46) Moebius; Michel-Annen, *Colouring*, S. 572
- 47) Williams, Andrew Paul: *The functions of Walkman music* (Thesis), 2004, online: <http://hdl.handle.net/2440/49032> [29. 7. 2021], S. 55. Williams spricht auch von einer »aural ›collage‹« für den/die Walkman-hörer/in (ebd.).
- 48) Hosokawa, *The walkman effect*, S. 177
- 49) Ebd., S. 179
- 50) Zu dieser Formulierung: Chion, Michel: *Audio-Vision – Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012, Schiele & Schön
- 51) Vgl. Pocius, *Retro/viral*
- 52) Vgl. Pocius, *Retro/viral*, S. 103
- 53) Pfaller, Robert: *Der Normalnarzissmus der Verhandlungsmoral und seine Widersacherin, die Normalperversion – und was die Psychoanalyse aus ihrem Gegensatz lernen kann. Zu Franz Oberlehners Text »Sexualität und Bindung im Spätkapitalismus. Von der Normalneurose zur Normalperversion«*, in: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik*, 2005, 25. Jg., Heft 4, S. 7–21, hier S. 12
- 54) Ebd., S. 12 f.
- 55) Vgl. ebd.
- 56) Pfaller, *Die Illusionen*, S. 305
- 57) Vgl. Pfaller, *Die Illusionen*
- 58) Vgl. zur Schwelle: ebd., S. 170 ff.
- 59) Diese Sicht scheint mir möglich, gerade weil der in Test gewählte Rückblick HIV/AIDS weniger in entsetzlichem Leid, sondern eher eingebettet in den Kontrast ängstlich-gedämpften Lebens vs. strahlende Vorführung zeigt.
- 60) In anderem Kontext Freud, Sigmund (1915b): *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: *GW Bd. X*, S. 324–355, hier S. 343
- 61) Zu dieser Begrifflichkeit in anderem Kontext: Žižek, Slavoj: *Die Tücke des Subjekts*, übers. von: Gilmer, E.; Hofbauer, A.; Hildebrandt, H.; von der Heiden, A., Frankfurt a. M. 2001, Suhrkamp, S. 280 f.
- 62) Vgl. zu diesem Themenkomplex in anderem Kontext Bersani, Leo: *The culture of redemption*, Cambridge, Mass./London 1990, Harvard University Press
- 63) Dean, Tim: *Beyond sexuality*, Chicago/London 2000, University of Chicago Press, S. 277
- 64) Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse – Das Seminar Buch XI (1964)*, übers. von: Haas, N., Weinheim, Berlin 1987 [1973], Quadriga, S. 174