

Spiel mit Authentizität in Sophie Calles *No Sex Last Night*

von Julia Wolf

Das 75-minütige Roadmovie *No Sex Last Night* von Sophie Calle und Greg Shepard handelt von der Reise der beiden von New York nach San Francisco und der kurzen Ehe, die sie in Las Vegas schließen. Calle und Shepard verbringen eine kurze, gemeinsame Zeit in San Francisco, doch dann findet Calle heraus, dass Shepard ihr untreu ist und sie trennen sich. Die Tatsache, dass Calle und Shepard im Laufe des Films von ihrer Beziehung immer wieder als Projekt sprechen, legt die Frage nach der Authentizität ihrer Liebe nahe. Im Vordergrund stand und steht am Ende vor allem in Shepards Kommentar die Idee, gemeinsam auf Reisen zu gehen und einen Film über diese Reise zu machen. Es wäre zu einfach zu sagen, dass Calle und Shepard sich auf dieser Reise eben ineinander verliebt haben und das in ihren Film haben einfließen lassen, denn in den Gesprächen zwischen den beiden wird klar, dass der amouröse Aspekt von Anfang an Teil des Projektes war; Calle hat bereits vor Antritt der Reise vorgeschlagen, in Las Vegas zu heiraten. Außerdem muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass ein Museumsbesucher, der den Film im Kontext einer Ausstellung von Calles Arbeiten sieht, auf ein Spiel mit Identität und Realität vorbereitet ist. Wenn Barbara Hesse im folgenden Zitat die Wirkung von Calles Geschichten aus *Double Jeux* (1998) auf die Leserschaft beschreibt, so spricht sie zugleich über Calles Gesamtwerk:

Wie zentral das Verschmelzen von Fiktion und Realität für das Werk von Sophie Calle ist, verdeutlicht vor allem eines ihrer jüngsten Projekte, die Publikation *Double Jeux* [...]. Calles doppelbödige Geschichten provozieren beim Leser und Betrachter nicht zuletzt ein Gefühl nachhaltiger Desorientierung. Denn während sie an das voyeuristische Begehren appellieren, Einblicke in das Leben anderer zu nehmen, erzeugt ihr verführerisch inszeniertes Amalgam aus Fakten und Fiktion zugleich eine fundamentale Verunsicherung über die Authentizität des Geschehenen und Gelesenen. (Hesse, 77)

Im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit der Rezeptionserwartung, die *No Sex Last Night* entgegengebracht wird, darf dieser künstlerische Kontext, in dem der Film entstanden ist, nicht außer Acht gelassen werden. Hinzu kommt die Ästhetik des Films, die Unmittelbarkeit und Intimität des Dargestellten suggeriert: *No Sex Last Night* wurde mit zwei Handkameras gefilmt. Calle und Shepard haben beide eine solche Kamera, mit der sie ihre Beobachtungen filmen und in die sie ihre Gedanken sprechen. Wenn Calle und Shepard gerade nicht „unterwegs“ sind, wenn sie sich in Motels oder am Wegesrand aufhalten, dominieren aneinander montierte Standbilder die Darstellung. Befinden sie sich im Auto, so setzt sich auch der Film in Bewegung. Sowohl zu den Filmsequenzen als auch zu den Standbildern hören wir zum einen die in die Kamera gesprochenen Kommentare und Gedanken der Protagonisten sowie Musik und Hintergrundgeräusche. Im Folgenden werde ich anhand der Anfangs- und Endsequenz des Films zeigen, wie in *No Sex Last Night* Erwartungen an Authentizität aufgebaut und gleichzeitig unterlaufen werden.

Der Film beginnt mit der Sicht auf ein kleines Rechteck in der Mitte des schwarzen Bildschirms. In diesem Rechteck sind Farben und Bewegungen und kurz ein weißer Schriftzug vor rotem Hintergrund zu sehen. Zu hören sind Straßengeräusche, vermischt mit undeutlicher Musik. Im *voice-over* spricht Calle:

I met him in a bar in December 1989. I was in New York for two days, on my way from Mexico to Paris. He offered me a place to stay. Upon accepting he handed me the adress, the keys and he disappeared. He returned two days later. I thanked him and left. The only thing I learned about him was from a piece of paper that I found under the cigarette box. It said, Resolution for the new year: no lying, no biting. A few days later I called him from France. After several conversations we decided to meet in Paris and made an appointment for January 20, 1990, Orly airport, 10 am. He never arrived, never called, never answered the phone. On January 10, 1991 I received the following phone call: It's Greg Shepard, I am at Orly airport one year late. Would you like to see me? This man knew how to talk to me. That's how it all began – a year later I am in New York again. This time to cross America with him and make a video along the way. The plan is to drive his old Cadillac to California where I will teach for a semester.

Mit diesen Worten beginnt Calle den Bericht über ihre Reise. Sie ist wie verabredet nach New York gekommen, doch Shepard hat sie weder am Flughafen abgeholt, noch hat er, wie besprochen, die Vorbereitungen für die Reise getroffen. Calle erklärt, dass sie die Reise unter anderem antreten muss, weil ihr Freund, der Dichter Hervé, gestorben ist, und sie sich vorgenommen hat, ihn symbolisch im Meer beizusetzen und so Abschied von ihm zu nehmen. „If we cancelled the trip, it would be a double failure. That's why we must go.“

Nach einigen Sekunden öffnet sich das Rechteck und füllt den gesamten Bildschirm aus. Die fleischfarbenen und schwarzen Farbflächen, die vorher zu sehen waren, lassen sich nun dem Gesamtbild zuordnen: Wir sehen im *close-up* den Hinterkopf Sophie Calles, ihre Hand zupft Strähnen des langen, schwarzen Haars zurecht. Die Frau sitzt in einem stehenden Auto und schaut zum Fenster hinaus, im Hintergrund ist eine Leitplanke zu erkennen. Sekunden nachdem der kleine Bildausschnitt des Rechtecks sich zum Gesamtbild vergrößert hat, der Zuschauer also das Bild der Frau, die im Auto sitzt, erkennen kann, ändert sich die Schärfeneinstellung – das Bild verschwimmt zur Unkenntlichkeit. Die Musik, die vorher im Hintergrund gelaufen ist, ein Countrysong, der sich anhört, als würde er im Autoradio laufen, wird kurz lauter. Es folgt ein Schnitt.

Im nächsten Bild sieht der Zuschauer mehrere parallele Linien, die vor milchig-grauem Hintergrund das Bild diagonal durchlaufen. Es handelt sich bei dieser Aufnahme vermutlich um Stromkabel, die aus dem fahrenden Auto in Untersicht gefilmt wurden. Calles Stimme setzt im *voice-over* wieder ein, sie setzt den Bericht über die Reise fort: „We left New York at 2 am on Friday January third, 1992 [...]“.. Nach einem weiteren Schnitt ist kurz ein grauer Bildschirm zu sehen. Das nächste Bild ist eine *close-up* Aufnahme von Calles Gesicht im Profil, im Hintergrund ist verschwommen das Autofenster zu erkennen. Erst ist Calle mit geschlossenen Augen zu sehen, dazu im *voice-over*: „[...] and without a word spoken arrived at 5 am at the end of Route 6 in Smyrna, Delaware. Greg stopped the car on a boat ramp and put his head on my lap. We stayed like that until the morning, [...]“.. Das Standbild von Calles Profil mit geschlossenen Augen wird in dasselbe Bild, lediglich mit geöffneten, gegen den oberen Bildrand gerichteten Augen überblendet. Calle: „[...] him sleeping, me staring out at the water. This is the place where I am going to bury Hervé at precisely the same time his friends bury him on the island of Elba. Greg promised to have me by the water at 9 am which is the first promise he has kept.“

Auf einen weiteren Schnitt folgt die Sequenz, in der Calle ihren Freund Hervé symbolisch dem Meer übergibt. Zu sehen sind ineinander überblendete Standbilder, die Calle in langem, schwarzen Mantel und mit wehendem Haar zeigen, wie sie in winterlicher Landschaft eine Straße entlang und auf einen alten, hölzernen Bootsteg zugeht. Calles Stimme ist nun mit Hall unterlegt, im *voice-over* spricht sie auf Französisch zu Hervé, im Hintergrund ist lautes Meeresrauschen zu hören.

Die Ästhetik der Anfangssequenz wird in der Schlusssequenz wieder aufgegriffen, auch hier werden Standbilder ineinander übergeblendet und vom Ende der Beziehung von Calle und Shepard wird von Calle im *voice-over* berichtet. Das letzte Standbild (eine Aufnahme des Cadillacs vor dem *Drive-In*-Standesamt, die mit einem Reißnagel an eine weiße Wand geheftet wurde) wird dann wieder mit schwarzen Balken zu einem kleinen rechteckigen Ausschnitt verengt. Die Farben und Formen die noch zu erkennen sind, erinnern an Aufnahmen von Leitplanken aus einem Autofenster hinaus. Der Film endet mit Shepards Kommentar:

I was in trouble. I knew I had to do something. Sophie gave me the chance I needed and the movie kept us together, through it we grew very close. But now what will become of us? Things come to me. Sophie arrived. From there on she decided for me. It was easier because everything was a game. I figured the trip to California would give me the chance to do this project with her and finish my script. And then from that came what I know is love. I never tried so hard to make a relationship work and so hard to make it fail. But now I am in a predicament. I love Sophie but I still send love letters to other women. It has become a matter of which truth to tell. Lying was the easiest compromise and a way to be somewhere else. I never understood when someone was affected by me because in a way I was never really there. But I am tired of lying and living of old lies. I've had to deal all my life with a world run by confused male voices. But I can't blame them anymore. I have to stop looking for women to validate me. At least I'm giving myself a chance to for the first time to what I've always wanted to do – to try to tell an honest story.

Die Anfangs- und Endsequenz stimmen den Zuschauer einerseits darauf ein, dass der Film, den er sehen wird, eine authentische Geschichte dokumentiert bzw. erinnern ihn am Ende des Films daran, dass das, was er gesehen hat, lediglich die Dokumentation einer „wahren“/authentischen Geschichte ist, der er beiwohnen durfte. Hier spielt die „Schlüssellochoptik“ (der kleine Bildausschnitt im schwarzen Bildschirm, der nur Bewegung und Farbe, aber noch keine wirklichen Bilder erkennen lässt) der Einleitung und des Schlusskommentars eine wichtige Rolle. Der erste visuelle Eindruck, den wir erhalten, ist verwirrend – wir sehen, dass da etwas ist, aber wir wissen nicht was, wir dürfen nicht sofort das „Gesamtbild“ sehen, ebenso als würden wir durch ein Schlüsselloch blicken. Dem Zuschauer wird so das Gefühl vermittelt, er dürfe ein Ereignis verfolgen, das auch stattgefunden hätte, wenn er nicht zuschauen würde. Diese erste visuelle Information, die am Ende des Films wieder aufgegriffen wird, schafft eine Rezeptionserwartung, die eine Wahrnehmung des Films als Dokumentation, im Gegensatz zu inszenierter *story* nahe legt. Hinzu kommen Calles und Shepards Erklärungen und Kommentare aus dem *off* sowie die Verwendung von Handkameras und „uninszeniert“ wirkenden Schnappschüssen wie aus einem Fotoalbum, die diesen Eindruck vom dokumentarischen Habitus des Films verstärken. Ich behaupte, dass die gängige Annahme von der Natur des dokumentarischen Films lautet, dass diesem eine „wahre“ Geschichte oder „Wirklichkeit“ zu Grunde liegt, die er „objektiv“ wiedergibt. Im Gegensatz dazu wird dem fiktionalen Film viel eher Subjektivität zugestanden. Der Anspruch, den Anfangs- und Endsequenz auf Wahrheits- oder Wirklichkeitsgehalt der Geschichte erheben, verstehe ich als eine Inszenierung von Authentizität.

Auffällig an der Anfangs- und Endsequenz ist, dass in beiden der Tod eines Liebhabers oder Freundes von Calle einen Neubeginn einleitet. In der Anfangssequenz steht die symbolische Beisetzung des vor kurzem verstorbenen Hervés zu Beginn der Reise. Bevor Calle ihn symbolisch dem Meer übergeben hat, scheint diese Beisetzung ihr dringlichstes Anliegen zu sein, erst danach kann sie sich auf die Reise und auf eine Beziehung zu Shepard einlassen.. In

der Endsequenz beginnt der Monat Mai, der alles verändern wird, weil Calle die Briefe findet, mit der Nachricht vom Tod ihres Freundes, dem Stierkämpfer. Diese Todesfälle können als Calles Trennung von etwas ihr Vertrautem und somit als Teil eines Übergangsritus¹ verstanden werden, in dem der Tod Hervés und der Beginn der Reise die erste Phase, die Reise die Schwellen- oder Liminalitätsphase und die Ankunft in San Francisco und die glückliche Zeit bis Mai die Inkorporationsphase darstellen. Nach dieser Lesart setzt mit dem Tod des Stierkämpfers erneut eine Trennungsphase ein; der Zustand, in dem die Beziehung zwar noch besteht, Calle aber bereits von Shepards Untreue weiß, ist der Schwellenzustand und die Phase, die nach Beendigung des Filmes sowie der Beziehung einsetzt ist die Inkorporation des getrennten Lebens. In *No Sex Last Night* findet außerdem ein weiteres, offensichtlicheres Ritual statt, nämlich das der Hochzeit. Rituale sind ein integraler Bestandteil gesellschaftlichen Zusammenlebens (Fischer-Lichte, 306). In *No Sex Last Night* werden Rituale vollzogen und mit Emotionen gefüllt – auch dies ist eine Art, Authentizität zu inszenieren.

Obwohl Calle und Shepard sich zur Inszenierung, zum spielerischen Charakter ihres Projekts bekennen, behaupten sie später beide von sich, verliebt zu sein, zu lieben, Schmerz bei der Trennung zu empfinden: „I never loved anybody for so long“, „And then from that came what I know is love. I never tried so hard to make a relationship work and so hard to make it fail. [...] I love Sophie“ etc. Inwieweit diese Beschreibungen ihrer Empfindungen der beiden Teil des Projekts sind, oder ob diese Empfindungen authentisch sind und über das Projekt hinaus entstanden sind, kann der Zuschauer nicht beurteilen. (Die fröhliche Drehorgelmusik die diese Beschreibungen begleitet, verhindert jedoch, dass sie allzu ernst genommen werden.) Durch das Verwirrspiel von Authentizität und Inszenierung, das Anfangs- und Endsequenz evozieren, wird dem Zuschauer die Unterscheidung zwischen diesen unmöglich gemacht. Es verhält sich somit in diesem Film mit der Authentizität und der Inszenierung wie mit der Wahrheit, die sich nicht mehr von der Lüge unterscheiden lässt. „It’s become a matter of which story to tell“, bekennt Shepard am Ende und hat im diesem Sinne auch eine „ehrliche“ Geschichte erzählt.

Bibliografie

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Hesse, Barbara. „Sophie Calle“. In: Grosenick, Uta (Hg.): *Women Artists – Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*. Köln: Taschen, 2001. S. 73-77.

¹ Erika Fischer-Lichte beschreibt in Anlehnung an Victor Turner die drei Phasen von Übergangsriten:

1. die Trennungsphase, in der der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden; 2.. die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr wird/werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand „zwischen“ allen möglichen Bereichen versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht; 3. die Inkorporationsphase, in der die nun Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden. (Fischer-Lichte, 305)