
WATCHING THE PAIN OF OTHERS – EIN (VER-)HEXENDER VIDEOESSAY?

Ich bin dem Videoessay *Watching the Pain of Others* (2019, 31')¹⁾ von Chloé Galibert-Lainé eines späten Abends an meinem Laptop in meinem Schlafzimmer begegnet. Im Zuge der coronabedingten Online-Ausgabe des European Media Art Festivals 2020 stieß ich auf ihn im Filmprogramm *Looking in a Mirror and Not Recognising Ourselves*, ohne zuvor die Beschreibung gelesen oder von dem Film *The Pain of Others* (Penny Lane, 2018, 71') gehört zu haben, auf den sich Galibert-Lainés Videoessay²⁾ bezieht. Auf die Anfrage für die *Witchy Wits* FKW-Ausgabe einen filmbezogenen Beitrag zu schreiben, kam mir *Watching the Pain of Others* wieder in Erinnerung. Der Videoessay handelt weder von archetypischen Hexenfiguren, noch dreht er sich um eine explizit als Hexen markierte Praxis, hat für mich aber Anknüpfungspunkte an das, was ich hier vorläufig als ‚hexenden Film‘ bezeichnen möchte. Entlang meiner Film-Erfahrungen³⁾ mit *Watching the Pain of Others* möchte ich möglicherweise ansteckenden Momente und deren Verwobenheit mit Blickverhältnissen im Videoessay nachgehen, um dann darüber zu spekulieren, inwiefern dieser als ‚hexend‘ beschrieben werden könnte. Abschließend werde ich einige Gedanken dazu formulieren, inwiefern ein hexender Film aus Perspektive der ästhetischen Filmbildung bildend wirken könnte.

— In einer sprachlichen Annäherung an das, was mich an *Watching the Pain of Others* irritiert und fasziniert hat, begeben mich also auf eine Spurenlese. Mit dieser Herangehensweise soll das Ereignishafte, Flüchtige des Filmischen herausgestellt werden und darauf aufmerksam gemacht werden, dass Film nie vollständig als Gegenstand erfasst, sondern immer nur nachträglich, aus einer subjektiv, affektiv und biografisch geprägten Erinnerung heraus neu übersetzt werden kann (vgl. Zahn 2012: 113). In dieser Hinsicht ist meine Spurenlese einer partialen Perspektive im Sinne von Donna Haraway (1996) verpflichtet. Sie ist zurückzuführen auf meine gesellschaftliche Positionierung als *weiße*, cisgeschlechtliche, queere, migrantische Person.

— Anlass für eine Spurenlese kann eine Verblüffung, eine Begegnung mit irritierenden, nicht einzuordnenden filmisch-evozierten Erfahrungen sein. „Spurenlesen wird nötig unter der Bedingung von Orientierungsverlust, Ungewöhnlichem, Unsicherheit, Ungewissheit, allgemein in Situationen, in denen sich ein Subjekt nicht (mehr) auskennt.“ (Zahn 2012: 96; in Bezug auf Krämer

1)

Link zum Videoessay: <https://vimeo.com/298425068> (12.07.2022).

2)

Das hybride Format des Videoessays bewegt sich an den Schnittstellen zwischen künstlerischer und filmwissenschaftlicher Forschung und ist aufgrund seiner vielfältigen Formen kaum einheitlich zu bestimmen (vgl. Pantenburg 2017). Mit Bezug auf den Videoessayisten Kevin B. Lee (XXXX) könnten als Spezifika des Videoessays die Verwobenheit zwischen Rezeption und Produktion sowie die kollaborative Haltung im filmisch-praktischen Umgang mit dem jeweiligen Found Footage Material verstanden werden, die m.E. auch für Galibert-Lainés Arbeitsweise bezeichnend sind (vgl. Bachmann 2017).

3)

Mit dem Bindestrich in der Film-Erfahrung möchte ich die Brüchigkeit von filmischen Erfahrungen herausstellen. Vgl. Zahn 2014.

2008) Die (medialen) Paradoxien im Spurbegriff – der Spur zwischen An- und Abwesenheit – dienen dabei als Motor dafür, trotz aller Orientierungsnot vorschnelle Rückschlüsse und Urteile zu vermeiden und im suchenden, nachspürenden Prozess zu bleiben. Dies kann ästhetische Bildungsprozesse durch Filmerfahrung in Gang setzen, worauf ich im letzten Teil des Textes zu sprechen kommen werde.

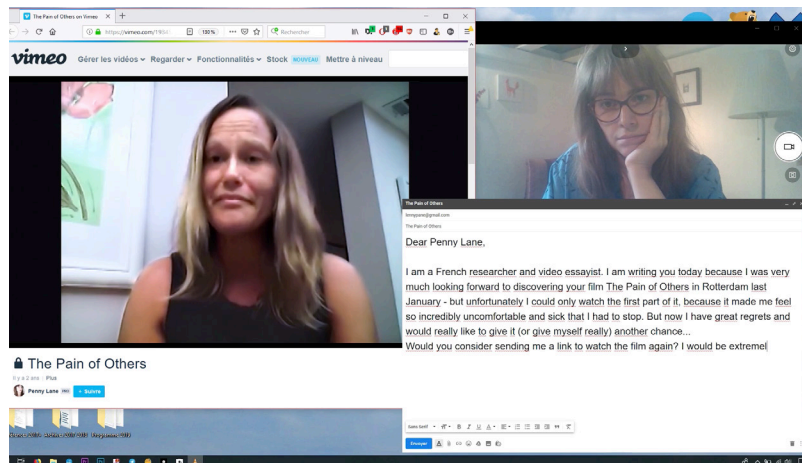
WATCHING THE PAIN OF OTHERS — In Schichten entwickelt Chloé Galibert-Lainé eine rätselhafte audiovisuelle Erzählung, bei der immer wieder scheinbar eindeutige Zuschreibungen und Perspektiven durchkreuzt werden. *Watching the Pain of Others* setzt sich mit der Rezeptionserfahrung des Films *The Pain of Others* (Penny Lane, 2018) auseinander. *The Pain of Others* ist ein Found Footage, bzw. Kompilationsfilm und besteht aus auf YouTube gefundenen Videoaufnahmen von drei Vlogger*innen, Tasha, Marcia und Carrie, die an einer mysteriösen Krankheit namens Morgellons-Syndrom leiden. In ihren Videos erzählen sie von ihrer Verzweiflung über die Krankheit und der fehlenden Unterstützung im medizinischen System. Dabei wird deutlich, dass die Krankheit von Ärzten sowie auch im persönlichen Umfeld der drei Protagonist*innen vorwiegend als eingebildete Krankheit verstanden und ihrem Leiden also kaum Glaubwürdigkeit geschenkt wird.

— Im Videoessay *Watching the Pain of Others* inszeniert Galibert-Lainé eine filmische Forschung⁴⁾ zu *The Pain of Others*, in der sie ihren Affekten – einer starken Abneigung und gleichzeitiger Faszination – nachgeht und sich auf die Suche nach Erklärungen für ihre irritierende Film-Erfahrung begibt.

— Der Videoessay beginnt mit dem Blick auf den Desktop eines Computers mit drei geöffneten Programmfenstern: Neben dem Nachrichtenfenster eines Emailprogramms sehe ich in einem Browser- und einem Videoplayer-Fenster Videos, die jeweils Gesichter zweier weiblich und *weiß* gelesener Personen zeigen [Abb. 1]. Die Videos erinnern an Vlogs, denn ich sehe die Personen in privat wirkenden Innenräumen und die Beleuchtung sowie die Videoauflösung sind von niedriger Qualität. Die Person im

4)

Es gibt eine Reihe von Artikeln, die den von *Sight and Sound* prämierten Videoessay (vgl. Avissar/DiGravio/Lee 2019) als filmisch-performative Forschung zu Kommunikations- und Beziehungsstrukturen in sozialen Medien und digitalen Medienkulturen verstehen und dabei verstärkt Fragen nach spezifischen Erkenntnisformen künstlerischer, videografischer Forschung adressieren (vgl. Lebow 2019, Hofmann 2019, Dietrich 2021, Brody 2018 u. a.).



// Abbildung 1

Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others*, 2019.

Browserfenster – die später als Youtuberin Tasha vorgestellt wird – blickt direkt in die Computer-Kamera und spricht mich an. Sie wirkt aufgeregt, ihre Stimme zittert leicht. Sie erzählt von einer Krankheit, an der sie leidet, die aber weder von Ärzt*innen noch ihrem Umfeld als solche anerkannt wird. Ihre Rede wird im Laufe der Zeit immer emotionaler, bis sie am Ende weint. Parallel dazu sehe ich im Videoplayer-Fenster die zweite Figur, die Filmemacherin Galibert-Laîné, die schweigend und etwas distanziert in Richtung ihrer Computer-Kamera schaut. Gleichzeitig wird im Nachrichtenfenster der Text einer E-mail getippt, in dem um die Zusendung eines Links zum Film *The Pain of Others* gebeten wird.

— Während ich mich zwischen den Fenstern und Blickachsen zu orientieren versuche, stoppt Tashas Erzählung und ich sehe den Vorspann zu Penny Langes *The Pain of Others*. Dem folgt der Ausschnitt einer Nachrichtensendung, die über die mysteriöse Hauterkrankung Morgellons berichtet. Gezeigt wird eine Nahaufnahme eines von Pusteln bedeckten Gesichts.

— An dieser Stelle stoppt der Film plötzlich und ein französischsprachiges Voice-Over setzt ein. Die Stimme, die ich nun Galibert-Laîné im Videofenster zuordne, beschreibt mit distanziert wirkendem Blick ihre erste Seherfahrung mit *The Pain of Others*: Wie sie verstört von den Bildern bereits an dieser Stelle, in den ersten Minuten des Films, den Kinosaal verlassen musste [01:57]. Der Film hätte sie dann aber nicht losgelassen, weshalb sie die Filmemacherin Penny Lane nun zugleich fasziniert und abgestoßen um die Zusendung eines Sichtungslink bittet, um den Film zuhause zu Ende zu schauen. Von dieser zweiten Sichtung und Analyse handelt Galibert-Laînés Videoessay *Watching the Pain of Others*.

— Im ersten Teil des Videoessays zeigt sich ein komplexes Blick-Szenario aus Blicken und (imaginärem) Angeblickt-Werden: Mein zunächst voyeuristischer Blick auf Tashas emotionalen Bericht trifft auf Galibert-Laînés analytischen Blick, der weniger distanziert ist als zu Beginn angenommen: Indem Galibert-Laîné ihre Flucht aus dem Kino und das Unbehagen, das das mit Pusteln bedeckte Gesicht in ihr auslöste, artikuliert, wird sie selbst als Angeblickte sichtbar. Das Blicken wird so als eine den gesamten Körper betreffende Erfahrung zum Thema; als ein fühlendes, affizierendes Sehen, das dazu führt, dass die Betrachterin (Galibert-Laîné) sich erheben und das Kino verlassen muss, aber eine ambivalente Faszination mit sich weiterträgt. Die desorientierende Situation, der ich hier auf meinem Computerbildschirm begegne, zeichnet sich also durch eine Gleichzeitigkeit mehrerer bewegter Blickachsen aus, die eindeutige Fixierungen von Subjekt oder Objekt, Blickende oder

Angeblickte, Inszenierung oder Dokumentation unmöglich werden lassen.

„**TO SEE THINGS MORE CLEARLY...**“ — Nachdem Galibert-Laîné den Film vollständig geschaut hat, konstatiert sie: „This film is a strange object in many ways and it clearly touched me at a very sensitive spot.“ [02:25] In der weiteren filmischen Erzählung folge ich Galibert-Laîné wie sie, von dieser Film-Erfahrung bewegt, versucht die Wirkung des Films zu verstehen und Dinge klarer zu sehen – „to see things more clearly,...“ [02:26]. In den darauffolgenden Analyse-Versuchen tritt sie nun deutlich als Forschende und filmische Identifikationsfigur in Erscheinung; nicht zuletzt auch durch das Voice-Over, welches ihren Blick auf das Material darlegt.

— In einem ersten Versuch zerstückelt sie *The Pain of Others* in ihrem Schnittprogramm in seine Einzelteile, kategorisiert und sortiert diese. Der Film wird von ihr in zwei Materialarten differenziert: (a) die emotional aufgeladenen, körperlich verorteten Videos der Youtuber*innen und (b) das Found Footage Material aus Fernsehsendungen, einem Interview mit einem Arzt und dokumentarische Fernsehaufnahmen aus einer Klinik. Gegenüber den Inszenierungen männlich *weißer* Wissenschaftlichkeit scheinen die bekenntnishaften und situierten Ansprachen der Youtuber*innen zunächst in der Glaubwürdigkeit zurückzufallen, so Galibert-Laînés Beobachtung. Dies kann im Bezug auf eine grundlegende These feministischer Theorien zur Visualität gelesen werden, welche die Verhältnisse zwischen Blickenden und Angeblickten und somit auch medial hergestellte Un*Sichtbarkeiten als in gesellschaftliche Machtverhältnisse eingebunden versteht und diese mit Prozessen von Anerkennung zusammendenkt. Die Selbstinszenierung der Youtuber*innen ist in dieser Logik zu verorten, da sie in den Wunsch nach Sichtbarkeit und Anerkennung zwischen Blickenden und Angeblickten verstärkt und mich als Blickende in die machtvolle Position der Anerkennenden rückt.⁵⁾

— Galibert-Laîné stellt fest, dass der Film einer ‚doppelten‘ Dramaturgie folgt, welche die beiden Materialarten so inszeniert, dass die Zuschauenden zunächst zwar skeptisch gegenüber den Aufnahmen der Youtuber*innen sind, durch die hinzugefügten, affirmativ wirkenden Fernsehberichte aber verstärkt beginnen den Selbstberichten über die Krankheit zu glauben. Die so erwirkte Glaubwürdigkeit zersetzt sich im Laufe des Films erneut, wenn die Zuschauenden mit immer skurrileren Erzählungen seitens der Youtuber*innen konfrontiert werden.

5)

In der Forderung nach Anerkennung können, wie zahlreiche repräsentationskritische Ansätze ausführen (z.B. de Lauretis (1987), Schaffer (2008) u.a.), hegemoniale Bildgrammatiken affirmiert werden, welche die Strukturen von Anerkennung bedingen und herstellen. Sichtbarkeit kann folglich als ambivalent beschrieben werden, da sie Machtverhältnisse nicht nur herausfordern, sondern auch bestätigen kann (vgl. Schaffer 2008: 18f).

— Die Videoaufnahmen der Morgellons-Youtuber*innen Tasha, Marcie und Carrie werden auf der Programmoberfläche des Schnittprogramms der Flüchtigkeit des Filmischen entzogen und zu fixierbaren, identifizierbaren Objekten. Letztendlich kann Galibert-Laîné die verstörende Wirkung des Films so in ihrer ersten Analyse nicht erklären, da sich diese eines Zugangs, der auf der Kategorisierung des Sichtbaren basiert, zu entziehen scheint. Galibert-Laîné schließt diesen Teil ihres Essays mit der Beobachtung: „The film pulls the rug from under your feet“ [04:27].



// Abbildung 2
Chloé Galibert-Laîné, *Watching the Pain of Others*, 2019.

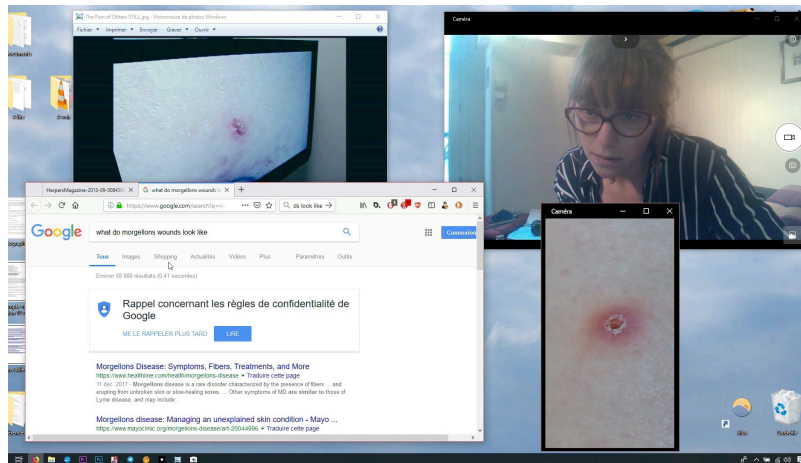
„...**TO FORMULATE OUR OWN DIAGNOSIS**“ — Das kurzzeitige Gefühl eines Überblicks, das Galibert-Laîné durch die strukturelle Analyse im Schnittprogramm evoziert, verschwindet im nächsten Teil des Videoessays wieder. Anders als zuvor sehe ich die Gesichter, Hände und Haut von Tasha, Marcia und Carrie nun im Vollbild, ohne die Rahmung durch die Programmfenster des Desktophintergrunds. Durch die Detailaufnahmen übernehme ich zeitweise den Point-of-View der Youtuber*innen und werde durch/mit Galibert-Laîné tiefer in ihre Welt hineingezogen. Sie präsentieren mir Aufnahmen vermeintlicher Morgellons-Fäden ihrer Haut; Aufnahmen, die auch als nach Anerkennung begehrende Beweise in einer sichtbarkeitsgestützten, wissenschaftlichen Evidenzlogik verstanden werden können [Abb. 2]. Der anfängliche Ekel ist an dieser Stelle einer Faszination gewichen. Ich werde vertraut gemacht mit ihrem Blicken und dem daran geknüpften visuellen Wissen, das es ermöglicht sogenannte Morgellons-Fäden oder -wunden in den vergrößerten, mikroskopischen Aufnahmen der Kamera zu sehen, die Symptome einzuordnen und sich selbst zu diagnostizieren. Und die Verwunderung ist da: Ich sehe tatsächlich sich bewegende Fäden, die aus der Haut der Youtuber*innen zu kommen und deren immer abstruser werdenden Aussagen visuell zu belegen scheinen. Zeitweise verliere ich den zu Beginn formierten distanzierten, voyeuristischen Blick und werde zur Komplizin.

— Galibert-Laînés zweiter Analyseversuch verläuft über das Bemühen das Blicken der *Morgies* (wie Galibert-Laîné die Morgellons-Patient*innen' auch nennt) als einen eigenen diagnostischen

Blick selbst einzuüben. „As a result, the film presents itself as an invitation addressed to each spectator to formulate their own diagnosis“. [04:37].

„I HAVE WOUNDS,... I DON'T KNOW HOW TO CALL THEM“ [12:42]

— In der Mitte des Videoessays wendet sich Galibert-Laîné an mich als Zuschauerin: In einer Ansprache, deren Form jener der Youtuber*innen ähnelt, spricht sie nicht mehr aus dem Off, sondern im On direkt in die Kamera. Sie formuliert ihre erste Erkenntnis zu der rätselhaften Krankheit: Morgellons-Symptome würden auftauchen, wenn der eigene Körper, die Haut zu aufmerksam beobachtet werde.⁶⁾ Dann krepelt Galibert-Laîné in einer plötzlichen, unerwarteten Bewegung ihre Hose hoch und zeigt den Zuschauer*innen eine Wunde an ihrem Knie, die stark an die zuvor gezeigten Bilder von Morgellons-Wunden erinnert. Sie fotografiert diese mit ihrer Handykamera und vergleicht sie mit einer Google-Bildersuche zu Morgellons. Die daraus resultierende Anordnung der Programmfenster auf dem Desktop stellt die Ähnlichkeit der Bilder heraus und stützt so als visueller Beweis Galibert-Laînés Argument: Sie hat sich durch einen ‚empathischen‘ Blick angesteckt. [Abb. 3]



6) Die Annahme, dass der kontrollierende Blick auf den eigenen Körper nicht unabhängig von seiner Positionierung (im Sinne bspw. einer Vergeschlechtlichung oder Rassifizierung) zu denken ist, wird im Videoessay an späterer Stelle auch aus der performativen Perspektive eines ‚doing gender‘ betrachtet: Die Selbstinszenierungen der Posen vor der Kamera sind in bestehende Blickregime eingebunden und unterliegen somit geschlechtlich konnotierten Machtverhältnissen. Siehe dazu Silverman 1997.

— Mündet der Versuch, den Film *The Pain of Others* zu verstehen, also darin, sich anzustecken? Was bedeutet die Ansteckung für die skizzierten Blickverhältnisse? Folgen wir Susan Sontag, so wirkt ein voyeuristisch distanzierter Blick, wenn wir Bilder von Schmerz und Leid sehen. Bilder sind Sontag zufolge nicht oder nur sehr begrenzt in der Lage, das Leiden anderer verständlich zu machen (Sontag 2003: 98). Wäre Ansteckung dann ein Modus dem Nicht-Verstehen-Können zu begegnen und das distanzierende Moment eines voyeuristischen, analytisch-sezierenden Blicks zu transformieren? Welche Rolle spielt meine Identifikation mit dem Blick von Galibert-Laîné auf die *Morgies* in solchem Angesteckt-Werden?

— An dieser Stelle nimmt der Videoessay aber eine entscheidende Wendung, die die bisherigen Thesen und Fragen neu perspektiviert. Galibert-Laîné verlässt hier [14:50] die Rahmung von *The Pain of Others* und folgt den im Film unsichtbar bleibenden Aktivitäten der Youtuber*innen Tasha, Carrie und Marcia auf

// Abbildung 3
Chloé Galibert-Laîné, *Watching the Pain of Others*, 2019.

sozialen (Video-)Plattformen: Hier zeigt sich eine gänzlich andere, weitaus irritierende Perspektive auf Morgellons und die *Morgies*. Denn insbesondere die Youtube-Kanäle von Marcia und Carrie werden von verschwörungsmythischen Inhalten dominiert.⁷⁾ Ein von Verschwörungsmithen informiertes Blicken, möchte ich nicht teilen, bzw. keinen emphatischen Blick darauf entwickeln, mich nicht anstecken lassen. Wie mit dem Gefühl umgehen, dass ich scheinbar tatsächlich in eine Blickfalle mit doppeltem Boden gefallen bin? Soll ich meine Verwundbarkeit und mein Angestecktworden-Sein negieren, um solche Ansteckung zurückzuweisen?

—— Diese Wendung von *Watching the Pain of Others* scheint mir die Film-Erfahrungen mit *The Pain of Others* nicht abschließend zu fixieren. Vielmehr zeichnet sie die filmische Spurensuche von Galibert-Laîné als eine unabschließbare Suchbewegung nach. Denn: Trotz seiner ethisch-ästhetischen Dringlichkeit kann ich mich nicht eindeutig zum Videoessay positionieren. Ich oszilliere – jetzt beim Nachspüren und Erinnern meiner ersten Videosichtung und in der Aktualisierung dieser Erfahrung im Schreiben des Texts – zwischen paradox konstellierte miteinander verschachtelten Polen. Galibert-Laîné ist nicht mehr die eingangs vorgestellte Identifikationsfigur. Auch haben sich dadurch die zunächst ausgemachten Blickverhältnisse zwischen empathischen, analytisch-distanzierten und voyeristischen Blickweisen auf ein Neues verschränkt. Vielleicht hat der ‚Spell‘ des Videos also gewirkt?

HEXEN IM FILM, HEXEN DURCH FILM —— Was haben diese Spuren meiner Film-Erfahrungen mit Hexen zu tun? In den folgenden Überlegungen möchte ich einige Thesen dazu formulieren, inwiefern Galibert-Laînés Videoessay ‚hext‘. Dabei werde ich mich auf zwei Lesarten konzentrieren und diese voneinander abgrenzen: eine repräsentationskritische Lesart der Figur der Hexe einerseits und andererseits eine Lesart, die an die vorhergehenden Überlegungen zum ‚hexenden‘ Videoessays anknüpft. Um die Art und Weise des Hexens im Videoessay genauer zu bestimmen, werde ich mich zunächst dem Verhältnis von Ansteckung und Bildung widmen, um schließlich einige grundlegende Spekulationen zum hexenden Film anzustellen.

—— Ohne Zweifel ergeben sich angesichts der oben besprochenen Bilder schnell einige Assoziationen zu filmischen Hexenfiguren wie etwa der sog. *Hag Witch* (vgl. Crowther o.J.): Die Figur der häßlichen, alten Hexe, die sich nach Bedarf in eine normschöne, *weiße* junge Frau verwandeln kann, taucht in unterschiedlichen Variationen in zahlreichen Filmen auf.⁸⁾ Herausgegriffen aus einer

7)

Mit dem Begriff „Verschwörungsmithen“ stellt Butter (2021) heraus, dass es sich bei sog. Verschwörungstheorien keinesfalls um Theorien handelt, sondern diese eher auf Erzählungen und Mythen basieren. Hierzu zählen z.B. der Glaube an sog. ‚Chemtrails‘, die Behauptung der ‚Flat-Earth-Movement‘ die Erde sei eine Scheibe und weitere wissenschaftsfeindliche Mythen. Die affektiven Potentiale von Verschwörungsmithen machen sich insbesondere rechte Bewegungen im Internet zunutze, wie Julia Ebner in *Post-Digital Cultures of the Far-Right* (2019) am Beispiel der von den USA aus global agierenden ‚Alt-Right-Movement‘ beschreibt.

Reihe von Filmen sei hier die Hexe aus dem Spielfilm *Hexen hexen* (1990, R: Nicholas Roeg). Ich möchte hier nicht auf den Film selbst eingehen, sondern vielmehr die Inszenierung der Hexen in den Blick nehmen – in welcher die Haut eine besondere Rolle spielt. Im Vergleich mit der Figur der Oberhexe, Miss Eva Ernst (gespielt von Anjelica Huston), zeigen sich einige Ähnlichkeiten: Ihr Gesicht ist von dünnen, weißen Fäden umnetzt, die mich an die Fäden der *Morgies* erinnern. [Abb. 4] Neben der spitzen Nase ist die unebene, wulstige und faltige Haut das eindrucklichste Element dieser Hexeninszenierung. Dies gilt auch für das Remake des Films von 2020 (R: Robert Zemeckis), in der die abrasiierten Haare und die digital bearbeitete wabernde Haut der Oberhexe Ähnlichkeiten zu Tashas abrasiierten Haaren [18:49–19:21] und den Wunden der *Morgies* aufweisen. Die Figur der Hexe wird in diesen Filmen zur monströsen Figur des alternden weiblichen Körpers bzw. zum „spectacular embodiment of the abject excesses of the category Woman that threaten hetero-patriarchal order, and must be controlled“ (Crowther o.J.). Dies führt dazu, dass diese Hexen im Fortschreiten der filmischen Erzählung quasi zwangsläufig entweder sterben oder gezähmt werden müssen.

— Die Wiederaneignung (engl. ‚Reclaiming‘) der Figur der Hexe in zeitgenössischen und historischen feministischen Zusammenhängen zielt darauf, patriarchale Kontrollphantasien, insbesondere hetero-sexistische, weiße Bilder von weiblichen* Körpern, Schönheit und Reproduktion, lustvoll und spekulativ zu stören. Dafür wurde auch immer wieder eine alternative, selbstbestimmte, feministische Wissensproduktion über weibliche* Körper initiiert, angefangen bei feministischen Gesundheitsgruppen der 1960er und 70er Jahre.⁹⁾ Heute könnten YouTube-Videos wie die der *Morgies* in Analogie zu damaligen Gesundheitsgruppen gelesen werden, dienen diese doch auch dem Aufbau einer selbstermächtigenden Perspektive auf eine Krankheit, von der vor allem weiblich* gelesene Personen betroffen zu sein scheinen und die – so legt es *The Pain of Others* nahe – in einer von männlichen Ärzten kontrollierten westlichen Medizin keine Anerkennung erfährt. In einer Szene in *Watching the Pain of Others* stellt Galibert-Lainé die weiblichen

8)
Zu Hexenfiguren im Film aus
repräsentationstheoretischer Perspektive
vgl. Frasl 2018.

9)
Vgl. dazu Pascale Schreimbüllers Beitrag
zum *Hexengeflüster* in diesem Heft.



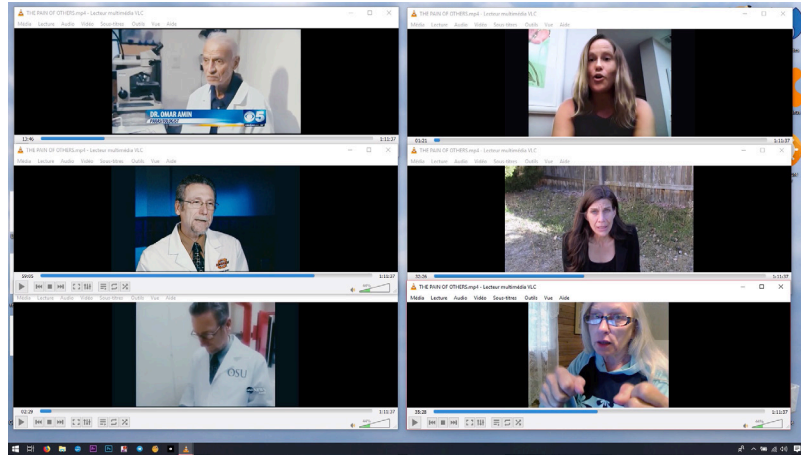
// Abbildung 4
Anjelica Huston als Hexe in Nicholas Roeg,
Hexen hexen, 1990.

Youtuber*innen den männlichen Ärzten gegenüber und zeigt darin den angedeuteten Konflikt patriarchal strukturierter westlicher Medizin [Abb. 5]. Inwiefern sind die Protagonist*innen als zeitgenössische feministische Hexen zu verstehen, die mit den Zauberkraften ihrer Computer-Kameras in digitalen, vernetzten Medienkulturen gegen patriarchale Wissens- und Blickregime anarbeiten,

indem sie Zuschauer*innen mit ihrem eigenen Blicken auf ihre Krankheit und ihren Körper anstecken? Wenn sie als solche Hexenfiguren gelesen werden, was bedeutet dann die Wende zu den Verschwörungsmythen in Galibert-Lainés Videoessay für das feministische Hexen?

— Anders als die Hexen aus *Hexen hexen* sind die Fäden im Gesicht und auf der Haut der *Morgies* nicht Ausdruck von Widerstand gegen eine normierte Performance von *weißer* ‚gesunder‘ Weiblichkeit, sondern bieten Anlass zur Verzweiflung. Die Youtuber*innen suchen Anerkennung und mitfühlende Aufmerksamkeit bei den Zuschauenden, statt diese aufessen oder in Mäuse verwandeln zu wollen, wie es die Hexen in *Hexen hexen* tun.

— Hier knüpft auch die Idee eines letztendlich essentialisierenden weiblichen Leidens, wie es in der Figur der ‚Hysterikerin‘ Verbreitung fand, an (vgl. Loreck 2009, vgl. auch Castro 2019). Der Blick der *Morgies* unterscheidet sich, wie Galibert-Lainés zeigt, kaum von den objektivierenden und kontrollierenden Blicken, die in Make-Up Tutorials praktiziert werden und sich in vielfältiger Ausprägung ebenfalls auf YouTube finden [17:22–18:49]. Für die Protagonist*innen von *The Pain of Others* scheint das Streben nach einer glatten, faltenlosen, *weißen* Haut und einer intelligiblen Performance von Weiblichkeit zur Obsession geworden zu sein. Aus postkolonialer Perspektive könnte das Streben der Protagonist*innen nach normierter – d.h. glatter und als *weiß* gelesener – Haut und das ‚Fremdwerden‘ durch ihre Hautveränderungen zudem als Symptom rassistischer Körperpolitiken verstanden werden. So schreibt etwa Tobias Dietrich: „Angst vor der Globalisierung lässt sich bei den *Morgies* vielleicht in der Sorge um Insekten unter der Haut wiederfinden, die sich möglicherweise aus einer stereotypen Vorstellung des Globalen Südens speist. Morgellons scheint daher auch ein fragliches postkoloniales Gedankengut zu implizieren.“ (Dietrich 2021) Dieses wird aber weder im Film



// Abbildung 5
Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others*, 2019.

noch im Videoessay thematisiert, vielmehr wird eine *weiße* Perspektive und Adressierung vorausgesetzt. Die Frage nach einer BI-PoC-Perspektive auf diesen Videoessay bleibt auch in meinem Text, der aus einer strukturell *weißen* Perspektive und Film-Erfahrung geschriebenen ist, offen. Diese Erkenntnis produziert Unbehagen und bleibt am zeitlichen Ende des Schreibprozesses unbearbeitet, soll hier aber als Leerstelle markiert werden.

— Wie ist nun das Verhältnis zwischen einer feministisch-widerständig gewendeten Hexenfigur und den *Morgies* zu bewerten? Ich meine, dass eine repräsentationskritische Lesart, die die in *Watching the Pain of Others* dargestellten *Morgies* als feministische Hexenfiguren verstehen will, nicht reibungslos aufgeht. Ohne hier eine eindeutige Antwort zu bieten, lässt sich feststellen, dass die *Morgies* ambivalente Hexen-Figurationen bleiben. In vieler Hinsicht entsprechen sie nicht dem (stereotypen) Bild einer selbstermächtigten, widerständigen Hexe, dennoch verstören und stören sie kategorisierte Inszenierungen von Weiblichkeit und befragen meine Sehgewohnheiten. Trotzdem lässt sich aus dieser Lesart der Moment des Angesteckt-Werdens nicht genügend erfassen, weshalb eine weitere Lesart auf das Hexen des Videoessays angebracht werden soll. Diese zweite Lesart des Hexens führt weg von konkreten Hexenfiguren hin zum hexenden Videoessay. Wenn ich spekulieren möchte, inwiefern der Videoessay von Galibert-Laîné als hexend beschrieben werden kann, dann geht mir nicht darum, Galibert-Laîné autorschaftsorientiert in die Position einer Hexe zu rücken, vielmehr möchte ich den Film von seiner performativen Aufführung her denken.

ANSTECKUNG ALS ÄSTHETISCHES PRINZIP — Ansteckung als ästhetisches Prinzip kann zwar durch Somatizität charakterisiert werden, bedarf aber keines direkten körperlichen Kontakts, sondern kann sich auch zwischen Blicken ereignen (Fischer-Lichte/Suthor/Schaub 2005). Dabei kann mit dem Begriff der (ästhetischen) Ansteckung eine somatische, performative Perspektive auf Filme geworfen werden, wo repräsentationskritische Leseweisen nicht greifen (vgl. Heller 2019, Köhler 2014). Ansteckung kann dabei als ein höchst affektiv aufgeladener Vorgang beschrieben werden, der meist unbewusst entsteht und erst nachträglich bemerkt werden kann (vgl. Busch 2007: 54).

— Mediale Übertragung durch Ansteckung verortet sich Sybille Krämer zufolge auch in der Dialektik von Differentem, wie bspw. zwischen fremd/vertraut, gesund/krank, normal/freak (Krämer 2008: 143). Die angesteckte Person kann sich selbst verlieren, insofern als Grenzen zwischen Subjekt und Objekt überschritten

werden könnten. Kulturtheoretisch mit Blick auf antike und biblische Mythen und zeitgenössische Filme zeigt Elisabeth Bronfen (2020) eine Verknüpfung zwischen Geschlecht und Ansteckung auf: Femininität und Queerness werden aus kulturtheoretischer Sicht häufig mit der Gefahr der Ansteckung assoziiert, wie dies u.a. Renate Lorenz und Pauline Boudry (vgl. deren Filminstallation *Contagious!* (2010) sowie Lorenz 2012) aufgearbeitet haben. Dabei setzt das Prinzip der Ansteckung zwar ein Denken in binären Mustern voraus, um diese aber letztendlich im Moment der Ansteckung selbst aufzulösen und zu überschreiten. „Gemäß dem medizinischen Begriff der Ansteckung ist der virale Erreger außerdem ein Fremdkörper, der sich in den Organismus einnistet und ihn verändert. Ansteckung stellt daher eine Berührung durch Fremdes oder Anderes dar, die eine Transformation des Eigenen, ein Anderswerden zur Folge hat.“ (Busch 2007: 54) Meines Verständnisses nach geht es hier jedoch nicht um ein relatives Fremdes, das in einer machtvollen, rassistischen, heterosexistischen, ableistischen Ordnung als *das Andere* markiert ist, sondern um das radikale Fremde, wie es von Emmanuel Lévinas' Konzept der radikalen Alterität angesprochen ist. Krämer betont die Gewaltsamkeit und Unidirektionalität der Ansteckung: Der angesteckte Körper „tritt in einer passivierten Rolle auf insofern das Geschehen – größtenteils – seiner Kontrolle entzogen ist“ (Krämer 2008: 159).

— Ansteckung taucht auf unterschiedliche Weisen im Videoessay auf: Ich beobachte Galibert-Lainé, wie sie sich bei den Youtuber*innen ansteckt, und auch ich werde auf eine vorerst unsichtbare Weise vom Videoessay Galibert-Lainés angesteckt. Das könnte auch an dem ähnlichen Aufführungssetting liegen, denn in der erwähnten Sichtungssituation am Computerbildschirm in meinem häuslichen Home-Office betrachte ich zunächst mir sehr vertraute Vorgänge, die dann in etwas Fremdes, Bedrohliches zu kippen scheinen. In dieser Situation fühle ich mich nicht mehr nur als Blickende, sondern auch als Angeblickte, als Objekt der Auseinandersetzung. Die als mimetisch zu beschreibende Situation des Desktops könnte so eine Voraussetzung für das Moment der Ansteckung sein.

— Dabei spielt meine Identifikation mit Galibert-Lainés zunächst analytischen, dann kompliz*innenhaften Blick und deren Brüchigkeit eine entscheidende Rolle. Denn nicht nur der kompliz*innenhafte Blick, den ich oben beschrieben habe, kann ansteckend wirken, sondern auch der Blick, der an vielen Stellen mit einem Nicht-Verstehen konfrontiert ist. Mein Mit-Sehen und -Suchen mit der Forscherin Galibert-Lainé kippt an der Stelle, an der die Verschwörungsmythen zentral werden: Die empathische

Identifikation als ‚Mechanismus des Angesteckt-Werdens‘ verändert sich für mich in der Begegnung mit befremdlich wirkenden verschwörungsmythischen Aussagen, die zunächst ein Nicht-Verstehen auslösen. Anknüpfend daran verstehe ich (ästhetische) Ansteckung nicht ausschließlich als etwas, das durch das Einnehmen eines ‚empathischen Blicks‘ geschehen kann, sondern als eine (widersprüchliche) Film-Erfahrung eines radikalen Nicht-Verstehens, welches mich vor wahrnehmungsbedingte Unschärfen stellt, die ein eindeutiges Urteilen und Grenzziehen verhindern.

(VER-)HEXEN(D) ALS ANSTECKEN ODER ANGESTECKT-WERDEN IN/ DURCH WATCHING THE PAIN OF OTHERS — Inwiefern könnte nun das Angesteckt-Werden, welches ich entlang des Videoessays *Watching the Pain of Others* beschrieben habe, als ein (Ver-)Hexen beschrieben werden?

— Aus der hier dargelegten Perspektive entlang der Film-Erfahrungen mit *Watching the Pain of Others* könnte Hexen in einer Gleichzeitigkeit von Anstecken/Angesteckt-Werden verstanden werden; als ein notwendiges Aushalten von Widersprüchen in Momenten des Nicht-Verstehens. Vielleicht ist es in aktuellen Hexen-Protesten und -Aktionen auch die Orientierungslosigkeit, die angesichts aktueller Krisen (dem Klimawandel, der Ungleichverteilung von Armut und Reichtum, dem Hetero-Sexismus und Rassismus...) hexende Subjekte responsiv ins Antworten bringt und mit ‚Spells‘ und Ritualen bestehende Orientierungsmuster zu durchkreuzen suchen lässt. Darin liegen Möglichkeiten Momente des Verwickelt-Seins, der Uneindeutigkeit und der Entgrenzung hervorzuheben, die Subjekt-Objekt-Dichotomien und andere etablierte Ordnungen zu befragen erlauben. Feministisches Hexen – verstanden als ein Verhexen und zugleich Verhext-Werden, das nicht zwangsläufig an eine Hexenfigur gebunden ist – könnte dann zu einer widerständigen, entgrenzenden Praxis werden. Wenn ‚Verhexen und Verhext-Werden‘ Möglichkeiten bietet Momenten des Nicht-Verstehens zu begegnen und vereindeutigende, z.B. geschlechtlich-binär strukturierte, naturalistisch fundierte Logiken zu verlassen, dann unterscheidet sich dieses Hexen wohl von einer einfach konsumierbaren New-Wave Mode, die einer kapitalistischen (Selbst-)Optimierung von Körper zuspült.

— Als (ver-)hexender Videoessay trägt *Watching the Pain of Others* zunächst zu einer Destabilisierung meiner Position als souveräne*r Betrachter*in bei, die verstehen will, was dort auf dem Bildschirm vor sich geht und vor allem, wie ich mich dazu aus einer ästhetisch-ethischen Perspektive positionieren soll. Der Videoessay

entfaltet einen ‚Spell‘, der sich in der Medialität des Bildschirms und der Filmerfahrungssituation ereignet. Im Verhext-Werden – in der Ansteckung durch etwas nicht zu Verstehendes – wird genau diese Urteilsfähigkeit befragt, ohne eine abschließenden Antwort zu liefern.

ANMERKUNGEN ZU MÖGLICHEN BILDUNGSPROZESSEN DURCH WATCHING THE PAIN OF OTHERS — (Ver-)hexende Videoessays wie *Watching the Pain of Others* können ambivalente Perspektiven auf feministisches Hexen aufzeigen und eine prinzipielle Verwundbarkeit der Zuschauer*in erfahrbar machen. ‚Hexen im Film‘ ist folglich nicht nur auf einer semiotischen Ebene (im Sinne der Repräsentation und Darstellung von Hexenfiguren) untersuchenswert, sondern vor allem auch als ein performatives, ereignishaftes, verkörpertes Angesteckt-Werden, das bildende Potentialen entfalten kann. Solche Bildungsprozesse können nur in einer flüchtigen, unabschließbaren Spurenlese zugänglich werden und sind nicht mit dem ‚Output‘ eines auf Kompetenz und Faktenwissen fußenden formalen Bildungssystems gleichzusetzen (vgl. Koller 2018). Folglich geht es mir in der Referenz auf Filmbildung weder darum, Bildung durch/mit Filmen als Persönlichkeitsbildung im Sinne einer Ich-Stärkung zu verstehen, noch darum eine objektorientierte Filmbildung anzupeilen, wie dies in zahlreichen Positionen im Feld der Filmbildung artikuliert wird (vgl. Beiler 2021). Interessant am Bildungspotential des hexenden Angesteckt-Werdens scheint mir vielmehr, dass dieses anstelle eines souveränen Subjekts ein responsives, fragmentarisches Subjekt adressiert, das in Begegnungen mit Fremderfahrungen, Widerfahrnissen immer wieder neu gebildet werden kann und muss (Walberg 2011: 110 in Bezug auf Waldenfels 2006: 26). Mit meiner verschriftlichten Spurenlese durch *Watching the Pain of Others* habe ich vorgeschlagen, das Angesteckt-Werden auch als Erfahrung eines medialen Entzugs, eines fortwährenden Offenhaltens von Bedeutungen wahrzunehmen. Von hier aus wäre entlang von anknüpfenden Beispielen weiter zu spekulieren, was Bildung durch hexende Filme noch alles bedeuten kann, etwa hinsichtlich der kolonialen Grundzüge des Bildungsbegriffs nach Humboldt und deren Verhältnis zu Hexenappropriationen.

// Filmverzeichnis

Galibert-Lainé, Chloé (2019): *Watching the Pain of others*. Frankreich, 31 min.

Lane, Penny (2018): *The Pain of Others*, USA, 71 min.

Roeg, Nicholas (1990): *Hexen hexen*, USA, 91 min.

// Literaturverzeichnis

- Avisar, Ariel/DiGravio, Will/Lee, Grace (2019): The best video essays of 2019. In: Sight&Sound, online: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/best-video-essays-2019> (10.08.2022).
- Bachmann, Alejandro (2017): Active Encounters. A Conversation between Alejandro Bachmann and Kevin B. Lee. In: Found Footage Magazine 3, S. 141–145.
- Beiler, Frank (2021): Filmbildung. In: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.), Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden, Springer. S. 1275–1296.
- Bronfen, Elisabeth (2020): Angesteckt. Zeitgemäßes über Pandemie und Kultur. Basel, Echtzeit.
- Busch, Kathrin/Därmann, Iris (Hg.) (2007): pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld, Transcript.
- Busch, Kathrin (2007): Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: Busch/Därmann 2007, a.a.O., S. 51–75.
- Butter, Michael (2021): Verschwörungstheorien. Eine Einführung. In: Bundeszentrale für Politische Bildung: Aus Politik und Zeitgeschichte. Heft 35/36, August 2021, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/verschwörungstheorien-2021/339276/verschwörungstheorien-eine-einfuehrung/> (09.08.2022).
- Castro, Teresa (2019): Gazing at the Witches: From Women on the Verge of a Breakdown to Reclaiming the Eco-Witch in 1960s–1970s Film. In: Frames Cinema Journal, Heft 16, Winter 2019, <https://framescinemajournal.com/article/gazing-at-the-witches-from-women-on-the-verge-of-a-breakdown-to-reclaiming-the-eco-witch-in-1960s-1970s-film/> (09.08.2022).
- Crowther, Amelia (2019): Hag Witches and Women's Liberation: Negotiations of Feminist Excess in the U.S. Horror Film, 1968–1972. In: Frames Cinema Journal, Heft 16, Winter 2019, <https://framescinemajournal.com/article/hag-witches-and-womens-liberation-negotiations-of-feminist-excess-in-the-u-s-horror-film-1968-1972/> (09.08.2022).
- De Lauretis, Teresa (1989): Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. London, Macmillan Press.
- Ebner, Julia (2019): Counter-Creativity. Innovative Ways to Counter Far-Right Communication Tactics. In: Fielitz, Maik/ Thurston, Nick (Hg.), Post-Digital Cultures of the Far Right. Online Actions and Offline Consequences in Europe and the US, Bielefeld, Transcript, S. 169–182.
- Frasl, Beatrice (2018): Team Maleficent – Das Monströse Weibliche und/als das Monströse Queere bei Disney. In: Gottschalk, Aenne/Kersten, Susanne/Krämer, Felix (Hg.), Doing Space while Doing Gender – Vernetzungen von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik, Bielefeld, Transcript, S. 201–223.
- Dietrich, Tobias (2021): Watching and Appropriating and Assimilating the Pain of Others. In: Nachdemfilm, Heft 19. <https://nachdemfilm.de/issues/text/watching-and-appropriating-and-assimilating-pain-others> (08.08.2022).
- Fischer-Lichte, Erika (2005): Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Miriam/Suthor, Nicola/Fischer-Lichte, Erika (Hg.), Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips. München, Fink. S. 35–51.
- Frauenzentrum Berlin (1975): Hexengeflüster. Frauen greifen zur Selbsthilfe. Berlin, Frauenselbstverlag.
- Haraway, Donna (1996): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Scheich, Eva (Hg.) Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg, Hamburger Edition. S. 217–248.
- Hofmann, Maria (2019): Review Watching the Pain of Others. In: Journal of Videographic Film & Moving Image Studies, Nr. 6.3. <http://mediacommons.org/intransition/watching-pain-others> (09.08.2022).
- Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Koller, Hans-Christoph (2018): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Stuttgart, Kohlhammer.
- Lebow, Alisa (2019): Review Watching the Pain of Others. In: Journal of Videographic Film & Moving Image Studies, Nr. 6.3. <http://mediacommons.org/intransition/watching-pain-others> (09.08.2022).
- Loreck, Hanne (2009): Hysterie. In: Gehrig, Gerlinde/Pfarr, Ulrich (Hg.), Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft, Gießen, Psychosozial-Verlag, S. 123–132.
- Lorenz, Renate (2012): Queer Art. A Freak Theory. Bielefeld, Transcript.
- Pantenburg, Volker (2017): Videographic Film Studies. In: Pantenburg, Volker/Hagener, Malte: Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden, Springer.
- Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Bielefeld, Transcript.
- Schaub, Miriam/Suthor, Nicole/Fischer-Lichte, Erika (2005): Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips. München, Fink.
- Sontag, Susan (2003): Regarding the Pain of Others. New York, Picador.
- Walberg, Hanne. (2011): Filmbildung im Zeichen des Fremden. Bielefeld, Transcript.

Zahn, Manuel (2012): *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse*. Bielefeld, Transcript.

Zahn, Manuel (2014): *Performative Bildungen des Films und seiner Betrachter_innen. Filmbildungstheoretische Überlegungen für eine Praxis ästhetischer Filmvermittlung*. In: Martin, Silke/Eckert, Lena (Hg.), *FilmBildung*, Marburg, Schüren, S. 59–71.

// **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1–4: Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others*, 2019, <https://www.chloegalibertlaine.com/watching-the-pain-of-others> © original copyright holders.

Abb. 5: Anjelica Huston als Hexe in Nicholas Roeg, *Hexen hexen*, 1990. © original copyright holders.

// **Angaben zur Autorin**

Katja Lell ist freiberufliche Filmemacherin, Filmvermittlerin, außerdem Doktorandin am Lehrstuhl für Ästhetische Bildung (Department Kunst Musik, Universität zu Köln). In ihren wissenschaftlichen und künstlerisch-pädagogischen Arbeiten untersucht sie Praxen queer-feministischer Filmvermittlung. Aktuelle Projekte sind u.a.: *Une minute pour une Image revisited* (Fotofilm-Workshop zu den Arbeiten von Agnès Varda, Art Education, ZhdK Zürich, 2021), *Wie sich erinnern [...] вспоминать* (Kurzfilm, Nordische Filmtage Lübeck 2020) und *I want to break the order of things* (queer-feministischer video-workshop, F + F Kunstschule Zürich, 2021).

// **FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZhdK**

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Julia Noah Munier / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Anja Zimmermann
// www.fkw-journal.de

// **Lizenz**

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

