

## „Show without showing“ – Mediale Dispositive als Videoart-Performance in „The Finishing Touch“ (1992)

Anke Napp, Universität Hamburg

Die direct-to-video Produktion „The Finishing Touch“<sup>1</sup> aus dem Jahr 1992 stand unter der Regie des damals erst 28jährigen Fred Gallo<sup>2</sup>. Die Handlung nimmt ein aus Film und TV hinlänglich bekanntes Motiv auf: den Wettlauf zwischen Polizei und einem psychopathischen Serienmörder um das nächste weibliche Opfer. In der Variation von „The Finishing Touch“ handelt es sich bei dem Verdächtigen um einen weltbekannten Videoart-Künstler, tätig in Los Angeles. Wie sich bald herausstellt, werden die Opfer nicht nur während des sexuellen Aktes ermordet, sondern der ganze Ablauf auch noch mit einer Kamera gefilmt und die daraus resultierenden Videotapes als sogenannte „snuff films“ auf dem Schwarzmarkt verkauft. Da die Staranwälte des verdächtigen Künstlers die Ermittlungen zu blockieren drohen, wird eine Polizistin undercover zur Erbringung der notwendigen Beweise – mittels Verführung des Verdächtigen - entsandt.

Im Wesentlichen beschränkt sich die kammerpielartig inszenierte Handlung auf drei Personen: den mit Westernstiefeln, Zigarette und chauvinistischen Sprüchen Machoatmosphäre generierenden Detective Sam Stone (Michael Nader<sup>3</sup>), seine emanzipierte Exfrau Hannah, deren zunehmender Ganzkörpereinsatz in den Ermittlungen bei Stone für Unmut sorgt (Shelley Hack<sup>4</sup>), und den Künstler Mikael Gant, der mit Charme und Intelligenz seine Opfer geradezu hypnotisiert (Arnold Vosloo<sup>5</sup>).

Mit der Thematik der „snuff films“ ist „The Finishing Touch“ in gewisser Weise komplementär zu dem knappe zehn Jahr zuvor unter der Regie von David Cronenberg gedrehten „Videodrome“.<sup>6</sup> Geht es in letzterem allerdings um die Konsumenten der Filme und die Auswirkungen fortgesetzter Gewaltszenarien auf die menschliche Psyche, hat „The Finishing Touch“ den Hersteller besagter Filme im Visier.

Die Plausibilität des Szenarios, in denen es um gefilmte Nahkontaktmorde geht, bei denen man jedoch den Mörder offensichtlich nicht sehen und identifizieren kann<sup>7</sup> soll ebenso wenig Thema der folgenden Ausführungen sein wie die schauspielerischen Leistungen der einzelnen Akteure. Im Zentrum der Untersuchung steht vielmehr der Einsatz diverser medialer Dispositive innerhalb des mit 82 Minuten außergewöhnlich kurzen Films.

Die polizeilichen Ermittlungen auf der Suche nach dem Serienmörder werden dissoziiert und in parallele Ereignisebenen aufgebrochen. Dabei spielen Kameras, Videoschirme bzw. TV-Geräte, Leinwände und Spiegel eine entscheidende Rolle. In der Projektion von Gesprächssituationen in multimediale Referenzräume verwischen sich die Grenzen zwischen tatsächlichem Geschehen und Dingen, die allein in der Vorstellung, beziehungsweise der Erzählung über die Geschehnisse - eben als Projektion - existieren.

---

<sup>1</sup> In Deutschland wurde der einfallslose reißerische Titel L.A. Ripper verliehen.

<sup>2</sup> Filmographie: <https://www.imdb.com/name/nm0303030/>

<sup>3</sup> Filmographie: [https://www.imdb.com/name/nm0618870/?ref=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0618870/?ref=fn_al_nm_1)

<sup>4</sup> Filmographie: [https://www.imdb.com/name/nm0352379/?ref=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0352379/?ref=fn_al_nm_1)

<sup>5</sup> Filmographie: <https://www.imdb.com/name/nm0903677/>

<sup>6</sup> Daten zum Film: <https://www.imdb.com/title/tt0086541/>

<sup>7</sup> Die Opfer werden mit einem Küchenmesser „tranchiert“, und zwar während des sexuellen Aktes.

Eingeführt wird der Antagonist Mikael Gant mit einer Diashow von einem prominent sichtbaren Kodak-Carousel-Projektor. Der hierbei fallende Satz eines Polizisten „He is showing people screwing without showing it“ ist als Metapher für den ganzen Film zu verstehen: show without showing – die Vermittlung visuellen Inhaltes ohne das direkte Zeigen desselben. Der während der Projektion von Mikael Gants Porträt sichtbare Doppelungseffekt des Porträts, der technisch nicht nachvollziehbar ist, scheint das Thema „duplicity“ vorwegzunehmen, das die Handlung des Weiteren bestimmt (Abb. 1).



Abb. 1/2

Nicht nur, dass das Drehbuch Mikael Gant die Worte in den Mund legt „I love duplicity in people. It makes them wonderfully unpredictable“. Es gelingt dem Film in seiner Charakterzeichnung tatsächlich bis fast zum dramatischen Ende, eben diese „unpredictability“ aufrecht zu erhalten und den Zuschauer an die Unschuld des tatsächlichen Mörders glauben zu lassen. Dabei bleibt letztlich im Unklaren, ob Mikael Gant lediglich ein hervorragender Lügner ist, oder an einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung leidet, die ihn die Verbrechen nicht erinnern lässt. (Das Cover der Videokassette konterkariert dieses Moment sozusagen als Spoiler und zeigt eine in dieser Form im Film nicht vorkommende Szene, die keinen Zweifel am Urheber der Morde lässt – ein Fehlgriff (Abb. 15). Mit dem Einschub des nächsten Porträtdias wird der Körper Stones Teil der Projektionsfläche und verschmilzt mit dem projizierten Foto Mikael Gants zu einer surrealen Bildeinheit aus Betrachtetem und Betrachter (Abb. 2).

Die Interaktion von medial vermitteltem Bild und real anwesender Person, die zum Teilnehmer und Reflektor wird, bleibt ein zentraler Aspekt.<sup>8</sup> Als Detective Stone den Künstler in seinem Atelier aufsucht, um ihn über seinen Verbleib während des letzten Mordereignisses zu befragen, wird der Videozuschauer am heimatischen Bildschirm durch die filminterne Videokamera in das Geschehen des Films geführt; er blickt durch die Kamera in das Atelier, wo ihm und dem Detective der Künstler versichert „You are not intruding. You are participating.“ In den folgenden Minuten nimmt die Videokamera des Ateliers nicht nur die fortgesetzte künstlerische Arbeit auf, an der nun Stone und der Zuschauer wie an einer Performance teilnehmen, sondern die dabei durchgeführte Befragung (Abb. 3).

<sup>8</sup> Prägnant ausgedrückt durch das Zitat von Bill Viola „... the real place the work exists is not on the screen or within the walls of the room, but in the mind and heart of the person who has seen it“, Meigh-Andrews, Chris: A History of Video Art. The Development of Form and Function, Oxford/New York 2006, S. 87.

Abb. 3

Dabei befindet sich der Gesprächspartner teilweise nicht im Bild der die Szene für den Zuschauer einfangenden tatsächlichen Filmkamera, sondern lediglich im Fokus der filminternen Videokamera, die sein Bild auf die Monitorinstallation spielt. Diese nimmt die Position des Gesprächspartners ein (Abb. 4).



Abb. 4

Sämtliche Verhöre der Verdächtigen und die Protokollaufnahmen Hannahs auf der Polizeidienststelle werden ebenfalls mit einer Videokamera aufgezeichnet. In der Tat wurde das sogenannte Videotaping in den USA seit Anfang der 1990er Jahre zur amtlichen Praxis, um die Vorgänge während der Verhöre genau zu dokumentieren und sowohl polizeilichem

Missbrauch als auch späteren Ausflüchten des Angeklagten entgegen treten zu können.<sup>9</sup> Grundlage waren die Geschehnisse im „Central Park Jogger Case“ von 1989.<sup>10</sup> Die Anordnungen von Kamera, Verhörführenden und Verhörten sind dabei je nach Ortsgebrauch unterschiedlich. Geachtet werden sollte jedoch vor allem auf eine deutliche Sichtbarkeit beider Parteien. Das Kameraequipment selbst konnte sich dabei sichtbar im Raum befinden, oder aber hinter einem Spiegel. Ob die Verhörten von der Aufzeichnung informiert wurden, lag im Ermessen der zuständigen Behörden<sup>11</sup> – eine Frage, die in „The Finishing Touch“ jedoch nicht thematisiert wird. Hier gehört die Aufnahme des Verhörs bzw. Protokolls als Selbstverständlichkeit zum polizeilichen Prozedere, oder besser gesagt, zum Repertoire visueller Effekte.

Der Film präsentiert das polizeiliche Videotaping ausführlich, erweitert und verändert das Setting jedoch in Richtung einer interaktiven Videoart-Performance. Die gesamte Szenerie ist insbesondere (jedoch nicht nur) bei den Verhören in ein bläuliches ‚Vorführlicht‘ getaucht, das an Fernsehen oder Kino im abgedunkelten Raum erinnert und aus nicht klar definierbaren Öffnungen strahlt. TV-Bildschirme, die das aktuelle Geschehen über eine Videokamera multiplizieren, befinden sich im Hintergrund (Abb. 5). Nur eine Verhörszene zeigt ebenso die Kamera, die für die Bilder auf den TV-

<sup>9</sup> Sullivan, Thomas P.: Electronic recording of custodial interrogations: everybody wins, in: Journal of Criminal Law and Criminology (Bd. 95, 3), Spring 2005, S. 1128.

<sup>10</sup> Kassin, Saul u. Thompson, David: Videotape All Police Interrogations. Justice Demands It, in: New York Times, 1. 8. 2019, <https://www.nytimes.com/2019/08/01/opinion/police-interrogations-confessions-record.html> (besucht: 10.2.2021)

<sup>11</sup> Geller, William A.: Videotaping Interrogations and Confessions, in: National Institute of Justice, Research in Brief, March 1993, S. 4.

Bildschirmen im Hintergrund zuständig ist. Neben den Bildschirmen befindet sich überdies ein Spiegel, und über der gesamten Installation eine (eingefahrene) Projektionsleinwand.



Abb. 5/6

Auch während des Verhörs von Mikael Gant ist die offensichtlich links befindliche filminterne Kamera nicht im Bild. Hinter den wie Kinozuschauern aufgereihten Anwesenden sind jedoch erneut die TV-Schirme mit dem livefootage zu erkennen. Mehr noch als in den vorigen Verhörsituationen wird hier die unsichtbare Kamera, die die Reaktionen der Beteiligten einfängt und sie zu Teilnehmern dieser „Performance“ macht, zum eigentlichen Verhörenden (Abb. 6).

Während die Ermittlungen laufen, ist die undercover tätige Hannah gehalten, sämtliche Ereignisse Detective Stone zu Protokoll zu geben. Das hierbei ebenfalls eingesetzt Videotaping bringt durch die dissoziative Gesprächssituation die wachsenden Spannungen zwischen den beiden Arbeitskollegen und ehemaligen Ehepartnern zum Ausdruck. Obwohl im selben Raum und in einer Unterhaltung miteinander, blickt Sam Stone nicht etwa auf seine Exfrau, sondern auf ihr projiziertes Bild. Deutlicher noch als in der Atelierszene „spricht“ Stone mit dem Bild auf dem Monitor, nicht mit der real im Raum anwesenden Person, wobei beide dennoch Blickkontakt zu haben scheinen, als ob der Bildschirm interaktiv auf seinen Betrachter reagierte (Abb. 7).



Abb. 7

Der räumlichen Dissoziation der Gesprächssituation in Hannahs ersten beiden Protokollen folgt die zeitliche Entkopplung in ihrem dritten Protokoll. Nur dessen Beginn wird dem Zuschauer in der Polizeidienststelle gezeigt – wobei sich die Gesprächspartner diesmal tatsächlich mit ihrem realen Gegenüber unterhalten. Anschließend jedoch erfolgt die Splittung des Geschehens in einen für den Zuschauer als gegenwärtig präsentier-

ten Teil, eine nur in der Audiospur repräsentierte erste Vergangenheit mit Hannahs Voiceover, und einer ja nur für den Zuschauer des Films erlebbaren Visualisierung dessen, worüber Hannah

berichtet. Dabei sitzt Sam Stone in seinem Wohnzimmer vor einem TV-Gerät, auf dem er sich scheinbar das Protokoll Hannahs ansieht. Das Staging der Szene erweckt allerdings den Eindruck, dass das Video durch eine Lichtöffnung auf den Bildschirm wie auf eine Leinwand projiziert wird – ebenso wie bei den polizeilichen Verhören. Der TV-Bildschirm selbst und das auf ihm generierte Bild sind dieser Anordnung von vorn nicht zu sehen. Ob er überhaupt etwas anschaut, und was genau es ist, oder ob er sich lediglich an die Protokollaufnahme erinnert, bleibt im Unklaren. Die bisherige Lifefootage-Aufstellung, die aufgezeichnete Person und wiedergegebenes Bild in einem Raum anordnet, wird verlassen.

Aber wieviel von Hannahs Schilderung hat sich überhaupt ereignet? Die räumliche und zeitliche Splittung der Szene setzt ein, nachdem Hannah Stone versichert hatte „I told you what happened last night. What more do you want to know? ... I told you the truth“ und er insistiert „Not from where I’m standing“. Hat Hannahs sexuelles Abenteuer, das (nur) der Zuschauer verfolgen konnte, stattgefunden, wollte Hannah ihren Exmann lediglich maltrahieren, oder stellte Stone sich vor, was er befürchtete, das passiert war?<sup>12</sup> Beide Handlungsräume (Stones wie Hannahs Wohnung) scheinen im selben Set zu spielen, wie der Hintergrund zeigt – eine Folge der B-Movie-Budgetbeschränkungen oder ein bewusster Hinweis auf die Irrealität der Szenerie? Die merkwürdige Bekleidung von Mikael Gant und Hannah, die sich im weiteren Verlauf in ähnlicher Form noch einmal zeigt, ist neben der Fragmentierung definitiv ebenfalls ein irritierendes Element. Der Zuschauer des Films ist eingeladen, sich sein eigenes Urteil zu bilden. Am Ende zerstört Sam Stone sein TV- Gerät (und weitere Einrichtungsgegenstände), womit Hannahs Bericht ebenso wie auch die szenische Fragmentierung durch einen Ausstieg in die filmische Realität der polizeilichen Ermittlungen endet.

In der Abschlussequenz des Films, die wiederum in Gants Atelier spielt, kommt erneut die bereits bekannte Multimonitorinstallation zum Einsatz, wobei in diesem Fall die Filmkamera von der die Projektion generierenden Videokamera getrennt ist. Letztere entwickelt geradezu ein Eigenleben, da sie ihren Standort selbständig zu wechseln scheint. Der befürchtete Mord, dem der Detective zuvorkommen will, ist lediglich durch das vielfache lächelnde Gesicht des vermuteten Mörders auf den Videoschirmen präsent (Abb. 8), wobei die scheinbar automatisch tätige Kamera (zu ihrer Bedienung ist in der ablaufenden Handlung keine Zeit) stets weiter an Gants Gesicht heran zoomt und dieses fragmentiert. Nur wenig später, nachdem Stone Gant außer Gefecht gesetzt hat, ist wiederum das Gesicht der angeblich ermordeten Hannah auf den Bildschirmen zu sehen. Am Ende filmt die nunmehr offenbar im selben Raum befindliche (nicht sichtbare) Videokamera den Mord Hannahs an Mikael Gant, multipliziert auf der Monitorwand (Abb. 9).

Die tatsächlichen in Benutzung befindlichen Projektions- und TV-Schirme werden im Setting von „The Finishing Touch“ durch Objekte ergänzt, die eine visuelle Affinität zu diesen medialen Dispositiven haben: quadratische (beleuchtete) Glaselemente, leere Projektionswände, lichtdurchflutete Fenster- und Türöffnungen, die die Akteure einer Projektion auf einem Whitespace annähern, beziehungsweise sie aus dem Licht quasi erscheinen lassen. Gekleidet in seltsame, für die beiden geschilderten sexuell konnotierten Situationen und den Handlungsablauf unpassende weiße Leinengewänder, werden die Körper der Darsteller schließlich selbst zu einer Art Leinwand, auf der sich letztlich der blutig-rote Kampf um Leben und Tod abbildet.

---

<sup>12</sup> Immerhin ärgert Hannah ihren nachdrücklich fragenden Exmann bereits bei einem früheren Protokoll mit der Aussage „Yeah I fucked him, is that what you want to know“, obwohl offenbar noch nichts passiert war.



Abb. 8 / 9

Das minimalistisch angelegte Interieur hat einen starken Fokus auf vertikal-horizontaler Linienführung, wobei wiederum Sichtfenster/Monitore suggeriert werden. Die Farbenpalette ist fast im gesamten Film reduziert, insbesondere in den im Atelier/Gants Wohnung spielenden Sequenzen: schwarz, lichtdurchflutetes Weiß, mit roten Akzenten in den Requisiten (Tücher, Früchte) oder der Kleidung, angereichert durch bläuliches „TV-Licht“. Diesem Gestaltungselement scheint auch geschuldet, dass der eigentlich dunkelhaarige Darsteller des Mikael Gant platinblond gebleicht wurde, was ihn zu einem ätherischen Beinahe-Schwarzweißobjekt in einer fast schwarzweißen Umgebung macht (Abb. 10-13).



Abb. 10 (Hannahs Wohnung) / 11 (Polizeirevier) / 12 (Gants Wohnung, Szene 1) / 13 (Gants Wohnung, Szene 2)



Abb. 14

Wie das TV-Gerät in Detective Stones Wohnung einige Filmminuten zuvor wird während des finalen Kampfes zwischen Gant und Stone auch die Wand aus Glaskuben in Gants Atelier ein Opfer der Zerstörung; die von der Filmkamera eben noch durch das Glas verzerrt betrachtete Auseinandersetzung bricht in die film-mische Realität durch (Abb. 14).

Die fallenden Glaskörper erinnern an Performances, die einen „Ausstieg aus dem Bild“ durch dessen Zerstörung zelebrieren, wie etwa „Media Burn“ von Ant Farm aus dem Jahr 1975, wobei ein ein Flugzeug simulierender umgebauter Cadillac in eine Wand aus TV-Bildschirmen raste.<sup>13</sup>

„The Finishing Touch“ ist ein ungewöhnlicher Kriminalfilm. Wie „Videodrome“ hinterlässt er den Zuschauer mit der Frage nach der Realität hinter der gezeigten Sequenz. Dabei geht der Film schon aufgrund der unterschiedlichen Genres keineswegs so weit wie „Videodrome“, der die physischen Objekte der Videokassetten und TV-Bildschirme zu lebendigen Wesen mutieren lässt. „Videodrome“ zeigt die Gewaltszenen (Vergewaltigung, Folter, Mord) durchaus offen, wenn auch überlagert von Störungen auf einem Bildschirm, und lässt sie schließlich in die halluzigene Realität des Protagonisten übergreifen. „The Finishing Touch“ löst die Realität in multiperspektive Narrative auf, verlässt dabei jedoch nicht den Rahmen der nachvollziehbaren physischen Welt.

Im Gegensatz zu „Videodrome“ verzichtet „The Finishing Touch“ auf die visuelle Darbietung brutaler Gewaltszenen bis zur Endsequenz (wobei sich auch hier auf Faustkämpfe beschränkt wird). Am Anfang des Films wird eines der Opfer des Mörders in einer Mülltonne hängend gezeigt. Als Detective Stone jedoch den illegalen „snuff film“ entdeckt und abspielt, wird sich auf die Geräuschkulisse beschränkt, während die Filmkamera lediglich die Rückseite des TV-Bildschirms zeigt. Am nächsten Tag wird ein ähnlicher Film im Büro der Polizeidienststelle gezeigt, wobei ebenfalls abgeblendet wird, ehe weitere Details außer der blutverschmierten Kleidung des Opfers zu sehen sind. Die Filmkamera hat die zuschauenden Polizisten und deren beim Fortgang des betrachteten Videos von verhaltener Begeisterung zu Abscheu wechselndes Mienenspiel im Fokus.

Zwar sind einige Stilelemente beiden Produktionen gemeinsam – so spricht beispielsweise auch in „Videodrome“ gleich zu Beginn der Protagonist mit dem auf einem TV-Bildschirm generierten Bild der neben ihm sitzenden Interviewpartnerin. Die medialen Dispositive erhalten hier jedoch eine andere Bedeutung. Sie werden nicht zu einem Bindeglied von Realität und deutlich greifbarer Surrealität. Sie bieten durch die Multiplizierung und Dissoziation visueller Inhalte verschiedene Blickwinkel auf die Konstruktion der filmischen Realität, wobei dem Zuschauer die letztliche Entscheidung über Realität und subtile Surrealität überlassen bleibt. Die mediale Verschachtelung ermöglicht dabei eine inhaltliche Verdichtung und dramatische Akzentuierung.

<sup>13</sup> Lange-Berndt, Petra: Expanded Television. Die Mobilisierung des Bildschirms bei Pipilotti Rist, Nam June Paik und Tony Oursler, in: Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften, Jg. 6 (2006), Nr. 2, S. 105-125, hier S. 109.

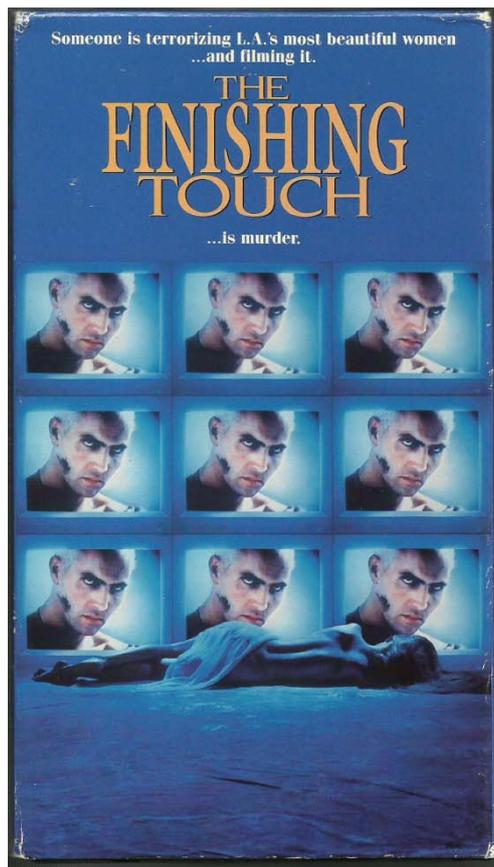


Abb. 15 Das „Spoiler“-Cover

„The Finishing Touch“ rezipiert Techniken zeitgenössischer Videoart. Bereits seit den 1960er Jahren war das Medium TV von Künstlern wie Nam June Paik und Wolf Vostell als Ausdrucksmittel entdeckt worden. Als der erste tragbare Videorekorder von Sony 1968 in den Handel kam, hatte er die Möglichkeiten des Kunstschaffens revolutioniert.<sup>14</sup> An Projektionen der Videos war allerdings aufgrund der eher schlechten Bildqualität zunächst nicht zu denken – großformatige Leinwände blieben weiterhin dem Diapositiv und dem Film erhalten. Daher wichen Künstler auf Multimonitorinstallationen aus<sup>15</sup>, wie sie auch in „The Finishing Touch“ sowohl als backdrop als auch filmisches Gestaltungselement zum Einsatz kommen.

Infolge der Weiterentwicklung der Technologie begann sich die Videoart gerade an der Wende zu den 1990er Jahren als Kunstform großräumig zu etablieren – ebenso wie der Einsatz des Videos in administrativem Kontext wie der polizeilichen Befragung. Trotz der sich einem oberflächlichen Zuschauer vielleicht aufdrängenden negativen Konnotation der Videoart, deren Vertreter hier als wahnsinniger Mörder vorgestellt wird (akzentuiert im Cover), stellt der Film in seiner technischen Aufbereitung eine Hommage an eben diese Kunstform dar und lädt den Zuschauer ein, über den Film im Film, das Bild im Bild, und die Motivation des Rezipienten nachzudenken.

<sup>14</sup> Meigh-Andrews, History, S. 16.

<sup>15</sup> Meigh-Andrews, History, S. 245.