

An einer anderen Stelle wird beispielsweise die Möglichkeit der Täuschung des Zuschauers durch Montage auf komische Weise demonstriert, wenn die beiden im Wohnzimmer Dias projizieren und zunächst zu einem statischen Bild nur das anscheinend erregte Stöhnen von Gala zu hören ist. Erst im Gegenschnitt wird klar, dass die beiden keinen Sex haben, sondern Gala ihre Füße mit großer Mühe und unter Ächzen aus zu engen Cowboystiefeln herauszieht. Direkt in der Szene zuvor sind die beiden wiederum im Badezimmer zu sehen, das in mehreren Szenen wie der Umkleideraum eines Theaters wirkt, in dem sich die Schauspieler für die bevorstehenden Auftritte kostümieren und schminken. Felix steht hinter Gala und schmiegt sich dicht an sie. Sie starren in einen Spiegel. Beide sind angezogen, aber es scheint, als würden sie unterhalb der Hüfte und unterhalb der Sichtbarkeit des Spiegels sanft kopulieren. Gala erscheint leicht erregt, aber dann wird klar, dass beide nur versuchen, nicht zu blinzeln. Ob es bei diesem Versuch wirklich zum Sex oder ob die körperliche Anspannung allein durch die angestrenzte Beherrschung der Augen zustande kam, bleibt offen. Mittels vieler derartiger unklarer Affektbilder wird durch Inszenierung und Montage, durch unklare Sichtbarkeiten, Nachahmungen und Verdopplungen von Handlungen das Wahrheitsspiel des *directen* Filmens betont und als Basis dieser fragilen Art der Produktion hervorgehoben. Vieles erscheint nicht so, wie es ist – aber zugleich ist auch alles so, wie es erscheint. Die eigene Wahrheit dieser bewohnten Wirklichkeit und die Spannung zwischen Dokumentation und Fiktion entsteht aus einer beständigen Reibung unterschiedlicher Modi von Repräsentationen.

8.6 Die *ars erotica* als erotische Kunst

Von Anfang an fragt man sich aufgrund des Titels, um welche besondere Form der Liebe es sich in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG handelt. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass sich von Beginn an das Liebes- oder Sexualitätsdispositiv auf eigenartige Weise mit dem filmischen Dispositiv, aber auch mit dem künstlerischen vermischt und sich die Sexualität nicht von der Kunst Galas trennen lässt. In vielen Dialogen und Handlungen wird stets auf den Unterschied zwischen Kunst und Leben, zwischen Leben und Schauspiel hingewiesen. Beispielsweise wenn die bereits erwähnten Freunde zu Besuch sind und der Schauspieler Gero Camilo behauptet, dass das Leben immer größer als die Kunst sei. Bei allem Schauspiel sind es grundlegende körperliche Funktionen, welche die Künstlichkeit der Anordnung durchbrechen. So unterhält sich Felix mit Gala über Reflexe wie das Gähnen, das ansteckend wirkt und das Gala nicht unterdrücken kann, wenn es Felix vormacht. Besonders die intimen Augenblicke, wie das gemeinsame Ruhen und Schlafen, die Szenen, wenn die beiden nackt und eng umschlungen in nahen Aufnahmen beieinanderliegen, wirken relativ zweifelsfrei »wahr« und ungespielt. Die vermeintlich »nackte Wahrheit« dieser Bilder wird jedoch auch durchbrochen. Einerseits geschieht dies durch Galas Blicke direkt in die beobachtende Kamera, wenn sie neben dem schlafenden Felix liegt, andererseits durch die Anwesenheit der sichtbaren Videokamera, in welche Gala einmal besonders unerregt, unbeteiligt und fast unzufrieden blickt, während Felix sie auszieht und leidenschaftlich küsst (Abb. 27). Die Frage nach der Wahrheit der Intimität und Sexualität der beiden

ist eng verbunden mit den unterschiedlichen dokumentarischen Modi des Films, mit dem sexuellen und künstlerischen Begehren sowie mit dem Dispositiv der Beobachtung und der Videoproduktion. Um die Sexualität entsteht in den Schauspielübungen, in der Beobachtung der beiden durch den Zuschauer sowie in der Produktion des unklaren Kunstwerks die Frage nach der Wahrhaftigkeit und dem Wert dieser Begegnung und des sexuellen wie künstlerischen Begehrens. Die Nacktheit und die Sexualität sind dabei eine Art Scharnier zwischen den verschiedenen dokumentarischen Modi und den fiktionalen Formen.

Die entstehende Spannung zwischen Sexualität, Kunst und Wahrheit kulminiert im Beziehungsgespräch, wenn Felix Gala kurz vor Ende des Films zur Rede stellt und behauptet, dass sie ihn in Wirklichkeit verachte und dass sie kein ehrliches Interesse an ihm als Mensch und Objekt ihrer Kunst besitze. Diese Meinung wird einerseits durch die bereits beschriebene Geringschätzung von Felix' Malerei, aber auch durch die intimen Szenen, in denen Gala in die Kamera blickt und teils abwesend wirkt, nachvollziehbar. Felix formuliert offensichtlich den Wunsch, dass er nicht nur als Schauspieler und Objekt eines Kunstwerks, sondern zugleich aufrichtig als Mann und Sexualpartner begehrt werden möchte. Nach diesem kleinen Beziehungsgespräch versichert ihm Gala ihre ernsthafte Wertschätzung und demonstriert ihre Begierde durch den Akt des Entblößens; wobei die beobachtende Kamera ihre Glaubhaftigkeit verstärkt, da die Versöhnung in sehr nahen Bildern gezeigt wird, in denen sie sich mit geschlossenen Augen, eng umschlungen küssen. Die Nähe der beiden wird hier auch als eine Angelegenheit der Einstellungsgrößen, der Auflösung und der Textur der Bilder sichtbar.

Mit Michel Foucault, der sich prominent mit Zusammenhängen zwischen Sexualität und Wahrheit beschäftigt hat, kann festgestellt werden, dass Brant durch diese Inszenierung eine ästhetisch mehrschichtige Verschränkung der sogenannten *scientia sexualis* mit der *ars erotica* geschaffen hat;⁴² beziehungsweise lassen sich mit diesen Begriffen im Film unterschiedliche Szenen der Liebe beschreiben, die letztlich zu einer sehr konkreten *ars erotica* im Sinne eines erotischen Kunstwerks führen. Durch den Titel des Films, aber auch durch die Gespräche und die sofortige Intimität der beiden, wird das Augenmerk thematisch und visuell auf die Sinnlichkeit, die Zärtlichkeit und Körperlichkeit gerichtet. Gala teilt Felix gleich anfangs mit, dass sie ihn später einmal nackt auf der Straße filmen möchte. Die Nacktheit spielt für ihre Arbeit durchweg eine große Rolle. Die beiden empfinden keine Scham und zeigen, im Rahmen der Möglichkeiten einer nicht pornografischen Darstellung, auch keine Hemmungen oder Tabus im Umgang miteinander. Das Verhältnis der beiden wirkt frei, sie lieblosen sich fortwährend und es wird offen über Sex und Liebe gesprochen. Foucault hat darauf hingewiesen, dass es sich bei diesem ›Reden‹ und dem ›Machen‹ um zwei unterschiedliche Formen von Sexualität handelt. Die *scientia sexualis* ist demzufolge die Form, durch welche Sex diskursiviert und sagbar wird. In ihr geht es um den Sex als einen kontrollierten Weg zu einem Wissen über Sexualität, in dem diese erprobt, systematisiert und durch Diskurse beherrscht wird. Sie steht traditionell in Verbindung mit dem Geständnis und

42 Siehe Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 69ff.

der Beichte, aber auch mit dem pädagogischen Wissen, das den Sex reguliert und lehrbar macht.⁴³ Die *scientia sexualis* ist durch eine Regelmäßigkeit von außen gekennzeichnet, welcher aufgrund der umfassenden Verbalisierung auch eine gewisse Maßlosigkeit innewohnt. Im Gegensatz zur *scientia sexualis*, die laut Foucault unsere Zivilisation beherrscht, steht die *ars erotica*, bei der es vielmehr um Sex um des Sex willen geht. Sie ist die Kunst des richtigen, sinnlichen Gebrauchs der Lüste, mit dem Ziel der Selbstwerdung. Dabei muss das Subjekt, das vom Begehren und Verlangen geleitet wird, in der Praxis einen bewussten Umgang mit der Sexualität erlernen, um die Kontrolle über das Begehren zu erlangen; um die Lust selbstbeherrscht als Teil des Lebens gebrauchen zu können.⁴⁴ Als selbstbestimmte Lebensführung ist die *ars erotica* sehr pragmatisch, da es auch darum geht, sie in einem richtigen Maße zur richtigen Zeit zu praktizieren. Zugleich ist sie ein unendlicher Prozess, in dem die Lust beständig durch das Begehren und durch sexuelle Handlungen am Laufen gehalten wird.⁴⁵ In der *ars erotica* wird die Frage nach dem richtigen sexuellen Erleben zudem zu einer ästhetischen, die Lebensführung zur Lebenskunst. Diese beiden Formen sind einerseits historisch gewachsen, andererseits auch von bestimmten Kulturkreisen abhängig.⁴⁶ Zum einen hat sich die *scientia sexualis* über Jahrhunderte hinweg aus der *ars erotica* entwickelt, zum anderen gibt es Gesellschaften (Foucault nennt beispielsweise China, Japan, Indien oder Rom), in denen mittels der Kunst der Erotik lustvolle Wahrheiten entwickelt wurden, wenn sich diese nicht um Gesetze oder Nützlichkeiten kümmerte, sondern durch sexuelle Praktiken ein Wissen kultivierte, das wiederum in die sexuelle Praxis einbezogen wurde.

Diese beiden Formen von Sexualität tauchen nun in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG als miteinander verschränkte Oppositionen auf. Einerseits gibt es Szenen, in denen die Sexualität als eine theoretische und mechanische bezeichnet werden kann. Vor allem in den erwähnten Übungen, durch welche Felix Gala ein sexuelles Wissen und affektive Techniken beibringt, für die es Regeln gibt, die bewertet werden können und die geprobt werden müssen, werden die Sexualität und ihre möglichen Ausschweifungen als ein grammatikalisches Wissen vorgeführt. Hier offenbart sich die *scientia sexualis* des Schauspiels. Gala wiederum ist als Felix' Auftraggeberin, die ihn für ihre Kunst in die Wohnung und in ihr privates Leben geholt hat, an diesem schauspielerischen Regelwerk aus eigenen, künstlerischen Gründen interessiert. Ihre Arbeit besitzt im Gegensatz zu Felix' schauspielerischem Wissen, das jederzeit abgerufen werden kann, einen wandelbaren Charakter und ist von Improvisation geprägt. Ihr Umgang mit der Nacktheit ist ein ausprobierender, erkundender, neugieriger. Neben der konkreten Produktion ihrer Videokunst kann das gesamte Projekt, das darin besteht, aus dem Miteinander und der sexuellen Begegnung mit Felix ein künstlerisches Produkt zu entwickeln, als ein Versuch gesehen werden, aus der *scientia sexualis* des Schauspiels eine eigene *ars erotica* zu kreieren, die schließlich zu einem Kunstwerk führt, das diese Selbstwerdung und Lebenskunst reflektiert. Sie ist die Regisseurin dieser Begegnung, die Felix Anweisungen

43 Siehe ebd., S. 75ff.

44 Vgl. ebd., S. 2f.

45 Vgl. ebd., S. 74f.

46 Vgl. ebd.

gibt, zugleich aber auch mit ihm interagiert und zwecks einer Reflexion der eigenen Sexualität selbst vor die Kamera tritt.

8.7 Galas Spiegelstadium

Neben diesen zwei Formen von Sexualität, die als künstlerisch-schauspielerische Begierde zu einem erotischen Kunstwerk werden, kann zwischen Felix und Gala auch ein unterschiedliches Verhältnis zur Beobachtung, zu den Kameras, zur Schaulust und zur Selbstinszenierung festgestellt werden. Im Beobachtungsdispositiv wird vor allem in den intimen und gefühlsbetonten Szenen, durch nahe Einstellungen und Affektbilder, die voyeuristische Position verstärkt wahrnehmbar. Zudem wird sie in den Theaterszenen reflektiert, in denen Felix vor Publikum agiert.⁴⁷ Durch die Kameras in der Wohnung sind Felix und Gala ebenbürtig dem Blick des Zuschauers ausgeliefert. Sie werden jedoch in ihrer Intimität nie banal ausgestellt, sondern ihre Sexualität, Sinnlichkeit und Nacktheit sind durchweg behutsame Inszenierungen und werden visuell und auch in den Dialogen reflektiert. Im Unterschied zu Felix gibt Gala jedoch als Produzentin ihres Videos auch aktiv Regieanweisungen. Felix erfüllt ihre Wünsche, zieht sich vor der Kamera aus und performt für sie lautlose Bewegungen, wie in der Szene, in der sie von einer ›Geburt‹ spricht, die er darstellen soll. Gala filmt ihn mit einer Kamera, interagiert jedoch auch mit ihm vor dieser und macht sich somit auch zum Objekt ihres eigenen Blicks. Im Gegensatz zu Felix, der niemals direkt in die Kamera schaut, zeigt Gala wiederholt ein Bewusstsein für die Anwesenheit der Apparatur und ihren eigenen Exhibitionismus. Während Felix in den Übungen mit Gala und vor der Videokamera als Schauspieler handelt, haben diese Momente, in denen sie in die Kamera blickt, einen ambigen exhibitionistischen Charakter. Einmal schmiegt sie sich liegend, unbekleidet an Felix, der die Augen geschlossen hat. Sie umgreift seinen Kopf, verharnt in einer Pose und blickt in die Kamera. In diesem Augenblick scheint es, als könne sie sich selbst sehen, als würde sie sich selbst als Bild inszenieren und betrachten (Abb. 29).

Diese Selbstbetrachtung im Beobachtetwerden wird dann besonders in Spiegelszenen evident und reflexiv.⁴⁸ Spiegel tauchen über den Film hinweg mehrmals auf. Sie sind Teil der Videoarbeit. Neben der Szene, in der Gala einen Spiegel auf den Boden wirft und sich in den Scherben betrachtet, ist sie auch einmal zu sehen, wie sie im Wohnzimmer auf einem Spiegel Erde verteilt und sich dabei filmt. Im Badezimmer blickt sie ebenfalls an einer Stelle in den Spiegel und über diesen nach hinten und lächelt in die Kamera (Abb. 32). Diese Adressierung könnte als eine verführerische Kommunikationsaufnahme mit dem Zuschauer oder mit dem Regisseur missverstanden werden. Innerhalb des Films ist dieser besondere Blick Galas konsequent. Sie ist diejenige, durch deren aktive Teilnahme das vielschichtige Dispositiv dieses Films wahrnehmbar wird. Während der Schauspieler Felix kontinuierlich in der Fiktion bleibt, durchbricht sie

47 Zum Unterschied der Wahrnehmung und Skopophilie in Kino und Theater siehe Christian Metz: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London: MacMillan Press 1982, S. 58ff.

48 Zum Spiegel im Film siehe Christian Metz: *Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 65–68.