

bereinigt, und jene geht ins ›Leben‹ über; alle Phantasmen werden von der Repräsentation des Stücks auf die Repräsentation des ›Lebens‹ übertragen.«<sup>34</sup>

Dieser Effekt, durch den das repräsentierte Leben künstlicher als die theatrale Repräsentation erscheint, wird nach Comolli durch Drehmethoden ermöglicht, die vor allem im Dokumentarfilm, in der Reportage und im Interview zu finden sind, die jedoch auch als fiktionale Techniken zur Anwendung kommen, welche das Kino der Repräsentation unterwandern. Dabei vermischen sich dokumentarische und fiktionale Anteile, das Dokument und die Fiktion verschränken sich in einem gegenseitigen Prozess als ebenbürtige, gleich ›wahre‹ wie ›falsche‹ Fiktionen und bringen Kontrast- und Tauschwerte hervor. Grundlegend dabei ist, dass es im *cinema direct* nicht darum geht, ein Drehbuch mit vorgeschriebenen Handlungen umzusetzen, sondern diese während der Herstellung zu finden und ›lebendig‹ zu gestalten.<sup>35</sup> Das *cinema direct*, das selbst nicht als eine bestimmte Art des Films bezeichnet werden kann, so Comolli, ist dabei ein Ort hoher »Instabilität«,<sup>36</sup> insofern die Probe, der Versuch, Umkehrungen, Überraschungen oder Paradoxa im Produktionsprozess gewünscht sind. Inszenatorisch wird diese Unsicherheit beispielsweise auch durch die Arbeit mit Laiendarstellern neben den professionellen Darstellern bewirkt oder durch das Fehlen von Requisiten und Dekor. In diesem dokumentarisch-fiktionalen Vorgehen werden überwiegend keine geplanten Geschehnisse abgefilmt, sondern es wird vielmehr Material angehäuft, aus welchem der Regisseur später auswählen und eine Handlung herausarbeiten kann. *Cinema direct* meint folglich auch ein Kino der »Akkumulation« und ein Kino der Montage, das aus der Analyse eines improvisierten, nicht vorherbestimmten Bildmaterials entsteht.<sup>37</sup>

## 8.5 Wahrheitsspiele, Täuschungen und Nachahmungen des Lebens

Im Geiste des *cinema direct* ist auch beispielsweise ein Filmemacher wie Dziga Vertov mit seiner Idee des ›Kino-Auges‹ Vorbild eines Filmemachens, in dem der Autor zugunsten eines anderen, unbeteiligten, fernen Blicks auf das Leben zurücktritt, um nach dem Dreh in den Aufnahmen formale oder ästhetische Verbindungen zu finden, die erst durch den Film wahrgenommen werden können.<sup>38</sup> Durch kleinere Kameras und die technischen Möglichkeiten, die Brant eine direkte Mischung und Regie aus einem benachbarten Apartment erlaubten, ist ein scheinbar unbeteiligter Blick möglich, der Überblick einer »Fliege an der Wand« als eine bevorzugte Beobachterposition und Haltung gegenüber den zu dokumentierenden Protagonisten, die dabei wie in einer Art Laborsituation in Ruhe gelassen werden.<sup>39</sup> Mit den Kameras blickt der Zuschauer über

34 Ebd.

35 Ebd., S. 232f.

36 Ebd., S. 231.

37 Vgl. ebd., S. 238.

38 Vgl. ebd., S. 224. Siehe auch Dziga Vertov: »Kinoglaz«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 51-53.

39 Vgl. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2001, S. 109ff.

den gesamten Film hinweg in Innenräume. Das urbane Außen ist nur eine Kulisse ohne besondere Eigenschaften, die für das Innen keine Rolle spielt (Abb. 26). Bis auf den kurzen Blick auf eine Theaterbühne, wirkt der Raum dadurch über den gesamten Film wie eine von der Gesellschaft und einem historischen Zusammenhang abgeschlossene Zone, in der eine eigene Wirklichkeit observiert wird; ein Leben, das durch diesen dokumentarischen Modus der Beobachtung geschaffen und erst durch diesen zur filmischen Wirklichkeit wird.<sup>40</sup> Brant dokumentiert ein Leben unter filmischen Bedingungen, doch die Formen und Verfahren dieser dokumentarisch-fiktionalen Wirklichkeit sind vielseitiger und nicht nur von unbeteiligter Beobachtung geprägt. Da Gala selbst ein Video anfertigt und den Schauspieler Felix beständig filmt, lassen sich mit Bill Nichols auch weitere dokumentarische Modi beschreiben:<sup>41</sup> der poetische Modus der Videodokumentation, die im Prozess ihrer Entstehung zugleich auch Eigenschaften eines partizipatorischen Filmemachens aufweist, wenn Gala mit der Kamera in der Hand Felix interviewt und sich mit ihm filmt; und insgesamt lässt sich in der Montage dieser verschiedenen Formen auch ein reflexiver Moment ausmachen, allein schon dadurch, dass der Film eine fiktionale Dokumentation beziehungsweise eine dokumentarische Fiktion über das Dokumentieren sowie eine Reflexion über Modalitäten des Dokumentierens und Fiktionalisierens ist.

Solche reflexiven Augenblicke werden in *O AMOR SEGUNDO* B. SCHIANBERG nahezu pädagogisch präsentiert, beispielsweise wenn es sich um Schauspielübungen handelt, wie in der Szene, in der Felix einen ›technischen‹ Kuss zeigt und sich die beiden leidenschaftlich liebkosten. In einer anderen Szene übt er mit ihr den Zustand einer tiefen, depressiven Traurigkeit. Nachdem sie instruiert wurde, geht Gala für diese Aufgabe in ein anderes Zimmer, sodass Felix sie nicht sehen und nur der Zuschauer beobachten kann, wie sie sich in ihrem Bett in die gewünschte Stimmung versetzt und dabei offensichtlich wirklich weint. Als sie zu Felix zurückkehrt, verharrt sie eine Weile in ihrer niedergedrückten Empfindung, bevor sie auflacht und von Felix wissen möchte, wie sie war. Felix versichert ihr, dass sie eine geborene Schauspielerin sei, woraufhin sich Gala melancholisch zu ihm legt und behauptet, dass sie keine Schauspielerin, aber nun wirklich traurig ist. Auf diese Aussage erwidert Felix, dass echte Schauspielerinnen immer traurig und gerade dadurch so aufregend seien. Diese Szene und ihr Dialog klingen später in einer anderen nach, wenn Gala kontextlos und ohne Felix in kurzen Einstellungen zu sehen ist, in denen sie ernsthaft traurig wirkt und verweint in die Kamera blickt. Durch diese Wechsel geschauspielter Stimmungsschwankungen wird eine fundamentale Verunsicherung etabliert, die deutlich macht, dass eine Kategorisierung der Gefühlsäußerungen in ›wahre‹ oder ›gespielte‹ Gefühle zu nichts führt. Durch diese und ähnliche Szenen wird jedoch ein filmisches Wahrheitsspiel vorgeführt, welches durch das Schauspiel, aber auch durch Kadrierung und durch Einstellungsgrößen aufgebaut wird.

40 Zum beobachtenden dokumentarischen Modus (*observational mode*) vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 138. Für eine weitere Einordnung der dokumentarischen Formen und der unterschiedlichen Modalitäten siehe auch Michael Renov: »Toward a Poetics of Documentary«, in: Ders. (Hg.): *Theorizing Documentary*, New York: Routledge 1993, S. 12–36.

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