

Raum wir es in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG zu tun haben und zu welcher affektiven Situation dieser führt. An anderer Stelle hat Vogl diesen Raum als einen beschrieben, »der nicht von der manifesten Anwesenheit eines Geschehens, sondern von der Eventualität eines – vergangenen oder künftigen – Geschehens geprägt ist; ein Raum schließlich, in dem keine Geschichte, sondern mögliche Geschichten passieren.«<sup>59</sup>

Dies lässt sich für Brants Film zweifelsfrei bestätigen. Erstens erschaffen die in der Wohnung verteilten Kameras keinen kohärenten Überblick über deren Ausmaße. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Zimmern sind unklar und es ist bis zum Schluss keine definitive Orientierung über die einzelnen Raumfragmente möglich. Nie werden Übergänge von einem Raum in einen anderen gezeigt und es scheint, als könne man von jedem Zimmer in alle anderen gelangen. Das Apartment wirkt dadurch auf gewisse Weise offen, unübersichtlich und maßlos, auch wenn es nicht sehr groß zu sein scheint. In den Worten von Gilles Deleuze:

»Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Er ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird.«<sup>60</sup>

Der unfertige und fragmentarische Charakter wird zudem dadurch verstärkt, dass Gala ihre Wohnung als Arbeitswohnung verwendet und dort auch das Video produziert. Somit ist jedes Zimmer auch ein Arbeitszimmer, es wird überall gefilmt oder gemalt, überall wird gegessen, geschlafen oder geliebt; zugleich sind Wohnzimmer, Küche oder Bad nicht durch besondere Merkmale gekennzeichnet, die sie als Galas Wohnung markieren. Zweitens, und das betrifft das Geschehen in dieser Räumlichkeit, entsteht in den zuvor beschriebenen schauspielerischen Handlungen, im künstlerischen Prozess oder durch die anderen, scheinbar alltäglichen Bewegungen, keine zusammenhängende Geschichte. Die Situationen zeigen überwiegend beliebige Momente, die sich in ihrer Montage und Aneinanderreihung als ein Wechsel zwischen unterschiedlichen Betonungen von Stimmungen und Befindlichkeiten beschreiben lassen, die im Schauspiel auch mal wiederholt werden oder beziehungslos für sich allein stehen; die jedenfalls durchweg das amourös-professionelle Verhältnis zwischen Gala und Felix offenhalten.

## 8.9 Affekte, Schrift, Musik

Gilles Deleuze hat an verschiedenen Stellen formuliert, wie sich mit dem Unterbrechen, Pausieren oder Aufschieben von Aktionen und Bewegungen in beliebigen Räumen zu-

59 Joseph Vogl: »Beliebige Räume. Zur Entortung des städtischen Raumes«, in: Annett Zinsmeister: *Constructing Utopia. Konstruktionen künstlicher Welten*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2005, S. 57–67, hier: S. 63.

60 G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 153. Siehe auch Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 11ff; sowie Michaela Ott: »l'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 150–161.

gleich Affektbilder zeigen und die Räume selbst einen affektiven Charakter erhalten.<sup>61</sup> Hierbei geht es nicht um die Gefühle oder emotionalen Positionen der Protagonisten, sondern vielmehr um unbestimmte, ›gefühllose‹, optische und akustische Situationen, die in der Bewegungslosigkeit entstehen. In den Übergängen zwischen Wahrnehmungen zu Aktionen können affektive Lagen hervortreten, die offenlassen, in welche Richtung sich Handlungen fortsetzen werden. Einerseits kann mit Godard und Deleuze O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG insgesamt als ein beliebiger, affektiver Raum begriffen werden, als ein Zwischenraum, in dem die Protagonisten auf das finale Video warten. In bestimmten Szenen offenbaren sich allerdings besondere Qualitäten des Affektiven.

Einer dieser Momente ist die beschriebene Diskussion um die *Ver-achtung*. Die Dramaturgie dieser plötzlichen Stimmungsschwankung führt letztlich von einem distanzierten Wortwechsel zu körperlicher Nähe. Auffällig ist die sich verdichtende Montage dieses Wechsels. Zunächst ist fast nur Galas Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen (Abb. 33). Während Felix im *hors-champ* beständig redet, sagt sie kaum ein Wort. Auch wenn Felix nach einer Weile zu sehen ist, wird die Szene nicht durch Schuss-Gegenschuss aufgelöst, sondern sie konzentriert sich aus verschiedenen Perspektiven vor allem auf Galas überwiegend erstaunt lauschenden Gesichtsausdruck. Schließlich stehen die beiden auf und Gala versichert ihre Zuneigung durch Nähe und Nacktheit. Dabei sind die beiden schließlich bei klassischer Geigenmusik in ihrer Liebkosung in sehr nahen Einstellungen zu sehen, in denen der Umraum verschwindet (Abb. 34). Die Bilder beginnen in den schlechten Lichtverhältnissen stärker zu flimmern, sodass ein Rauschen und die digitale Materialität sichtbarer werden als zuvor. Die Bilder wirken durch die Nähe, durch die Haut der Körper und die Textur der Bilder flächig, verlieren an Tiefe und Raum.

Im direkten Anschluss daran ist Gala allein bei ihrer künstlerischen Tätigkeit zu sehen, wie sie ihren nackten Körper mit schwarzer Farbe bemalt, sich auf einen großen, vollgeschriebenen Bogen Papier legt und somit mittels *body painting* einen Ganzkörperabdruck über der Schrift hinterlässt. Das Auftauchen von Schrift geschieht über den Film verteilt in weiteren affektiven Augenblicken, wenn das verbal Gesagte auf dem Bild in Handschrift wiederholt wird. Die Buchstaben und Wörter werden dabei von links nach rechts eingebendet, sodass der Prozess des Schreibens und die Zeitlichkeit der Schrift simuliert werden (Abb. 28). Wie die Auswahl der Sätze dieses visuellen Echoes getroffen wurde, lässt sich nicht bestimmen; ob es sich dabei um besonders poetische oder weise Sätze handeln soll. Die Selektion und das Auftauchen der schriftlichen Gesprächsfragmente wirken beliebig, eine Verbundenheit ist nicht zu entdecken. Es bleibt auch offen, ob es sich bei der gleichbleibenden Handschrift um die des Regisseurs oder um die der Sprecher, also Gala oder Felix handeln soll. Sie suggeriert einerseits Persönlichkeit, andererseits zugleich auch die Abwesenheit von Individualität, wie prominent Jacques Derrida festgestellt hat.<sup>62</sup> In der Verdopplung und Übertragung werden die flüchtigen Worte für einen Augenblick fixiert, doch zugleich wird in der Übersetzung

61 Vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 143ff.; zur Krise des Aktionsbildes, den beliebigen Räumen und optisch-akustischen Situationen im italienischen Neorealismus vgl. G. Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 11ff.

62 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 81ff.

die Vergänglichkeit des Anwesenden und Aktuellen akzentuiert. In diesem Erscheinen und Verschwinden wird die Schrift an unterschiedlichen Stellen im Bild platziert. Sie legt sich über den Raum und über die Körper. Als Hintergrund des Schreibens erhalten die Bilder dadurch einen flächigen und ‚lesbaren‘ Charakter, der sie aus dem Geschehen herausnimmt, der eine eigene Zeitlichkeit und Intervalle bewirkt. Die Handschrift wird zum virtuellen Bild der Stimmen.<sup>63</sup> Sie erscheint wie eine Reflexion des Akustischen auf der Oberfläche eines Bildschirms. In der Beliebigkeit des affektiven Raums eröffnet die beliebige Schrift eine Art Zwischenzeit und Zwischenraum. Sie bekommt eine eigene, unklare Bedeutung, indem sie eine Differenz zwischen dem Akustischen und dem Visuellen markiert. Der Sinn dieser Dissoziation der Sprechakte ist unklar. Sicher ist, dass es sich nicht um gewissermaßen theoretische Spuren oder Beweise handelt, welche ‚Die Liebe nach B. Schianberg‘ artikulieren. Es scheint, dass es sich hierbei vielmehr um eine mehrdeutige Wahrnehmungslenkung handelt. Die Schrift führt zum einen die Fabrikation von Bedeutung vor, wie im affektiven Raum auf ästhetische Weise flüchtig Sinn fabuliert wird; zugleich verweist sie auf die unterschiedlichen Schichten der Bilder, der visuellen und akustischen Zonen; sie erzeugt in der Übertragung Intervalle zwischen dem Akustischen und dem Visuellen und kann auch als eine Art Lektürehinweis verstanden werden, der andeutet, dass die Bilder ‚gelesen‘ werden können.

Im Anschluss an den affektiven Höhepunkt und die Körpermalerei folgt eine kurze Sequenz mit weiteren Stimmungswechseln, mit welchen der Film zu Galas Video überleitet. Zum einen ist Gala dabei zu sehen, wie sie im Wohnzimmer sitzt und nachdenklich aus dem Fenster schaut. Sie hält ihren Arm leicht vor ihr Gesicht und scheint gerade geweint zu haben. Eine andere Einstellung deutet an, dass Felix seine Sachen packt, um sie zu verlassen. Gala beobachtet ihn dabei gedankenversunken. Doch dann folgt ein gemeinsames Abendessen, das wie das erste richtige Rendezvous der beiden wirkt. Sie haben gekocht, trinken Wein, unterhalten sich und liegen dann eng umschlungen auf dem Boden und küssen sich – bis Gala ihn fragt, ob er das Video sehen will und Felix ihr antwortet, dass er das möchte. Diese Frage, die wie ein künstlerisches Jawort anmutet, erscheint ebenfalls in Handschrift auf dem Bild. Erwähnenswert ist, dass zuvor ein weiterer Übergang in den akustischen Zonen vorgeführt wird. Während über den Film hinweg Musik nur diegetisch ertönt, und auch mal Instrumente gespielt werden, wird kurz vor dem Abendessen das Stück ‚Mundo embolado‘ der Band Projeto Cru eingebendet und über die Bilder gelegt, sodass diese ohne den normalen On-Ton akustisch abgeschlossen werden. Diese Musik, die später nach Galas Video auch im Abspann zu hören ist, kommentiert den Film auf gewisse Weise.<sup>64</sup> Durch den akustischen Wechsel werden verschiedene Einstellungen für kurze Zeit miteinander verbunden, wodurch eine neue Einheit der Bilder entsteht, bis das Lied mit einem abrupten Ende, mit

63 Zum Begriff des Virtuellen bei Deleuze siehe G. Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 95ff. Zur Schrift im Film als Bestandteil des Bildes vgl. ebd., S. 289.

64 ‚Mundo embolado‘ kann mit ‚Komplizierte Welt‘ oder ‚Schwierige Welt‘ übersetzt werden. Im Text geht es grob gesagt um eine Beschreibung der Welt und ihrer Lebewesen zwischen Himmel und Erde, wie z.B. Ameisen, und um den Unterschied zwischen barfüßigem Gehen und dem Laufen mit Schuhen. Zur kommentierenden Funktion von Musik bei Beto Brant siehe die Analyse von O INVASOR in M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), S. 88-114.

einem Schnitt in eine andere Szene stoppt. Diese von den Bildern getrennte, extradiegetische Musik ist eine Vorwegnahme des Bild-Ton-Verhältnisses in Galas Video, das unter anderem als ein experimentelles Musikvideo beschrieben werden kann.

## 8.10 Die Liebe nach Gala

In der letzten Einstellung vor Galas Video ist in Großaufnahme das erwartungsvolle, von einem Bildschirm beleuchtete Gesicht von Felix zu sehen. Anhand des Klickens einer Computermaus ist zu erkennen, dass Gala ihm das finale Video auf einem Rechner zeigt, an dem sie zuvor schon beim Schneiden des Materials saß. Es folgt der bereits erwähnte Titel: *O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO* (Abb. 35). Welche Funktion nimmt nun dieses Video ein, das als Höhepunkt wie Epilog diesen vielschichtigen Wohnungsfilmen beendet, aber konzeptuell zugleich außerhalb des begrenzten Kamerakosmos steht? Die zehnminütige, experimentelle Montage, die im Anschluss an den beliebigen, affektiven Raum des Apartments und seine *Ver-achtung* folgt, kann im Rahmen der Bilder der Enge, und im Anschluss an Becketts *FILM*, als eine zeitgenössische Reflexion über einen ästhetischen Ausweg aus einer filmischen, medialen Abgeschlossenheit verstanden werden. *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* läuft in seiner fragmentarischen Anordnung auf dieses Video als filmisches Ereignis zu, ist zugleich dessen Making-of. Das Video ist die Konsequenz des Films, zugleich steht es mit dem eigenen Titel auch außerhalb der vorherigen Bilder. Der Film wird in ihm auf bestimmte Weise kondensiert, verdichtet, aber es sind zudem überwiegend neue Bilder zu sehen, deren Produktion zuvor nicht gezeigt wurde. Es sind mindestens vier narrative, ästhetische Elemente, die den Film konzeptuell schließen, ihn zudem aber auch zu etwas Neuem hin öffnen.

Erstens kann das Video als ein medialer Ausweg aus der Abgeschlossenheit der Wohnung verstanden werden. Über diesen Ausweg der videografischen Bilder gelangen der Film und die Wahrnehmung in eine andere Sphäre, die kein reines Bewegungsbild zeigt,<sup>65</sup> die jedoch eine experimentelle Wirklichkeit jenseits der affektiven Begrenztheit eröffnet. Dieses Außen ist zunächst die Stadt, die anfangs aus einer schrägen Froschperspektive gezeigt wird, wenn Gala in einem Auto durch Straßen fährt, durch das Fenster filmt und Gebäude vorbeiziehen. Aus nah gefilmten Stromleitungen formen sich daraufhin Nervenbahnen, aufleuchtende Synapsen, die in eine Art Urknall und einen Flug durch ein nebulöses Weltall übergehen. Diese galaktische Fahrt erreicht Satellitenbilder der Erde. Es folgt ein Zoom auf Brasilien, São Paulo, bis auf ein Bauwerk, bei dem es sich offensichtlich um den Komplex mit Galas Wohnung handelt. Später sind weitere Bilder einer urbanen Landschaft zu sehen sowie Felix, der mit einer Tiermaske durch planimetrische Aufnahmen eines städtischen Raums läuft.<sup>66</sup> Zweitens wird

65 Vgl. hierzu die Analyse von Becketts *FILM* und den ozeanischen Raum nach der Auslöschung der Bildtypen, durch welche Beckett, laut Deleuze, eine gewisse Tendenz des Experimentalfilms ermöglicht. Vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 99.

66 Zu den planimetrischen Bildern siehe die Analyse von *O CHEIRO DO RALO*.