

8.11 Abspann

Beto Brants affektive, ästhetische Transformationen zwischen unterschiedlichen medialen Zusammenhängen und Formaten zielen am Ende auf zwei wesentliche Fluchtpunkte ab. Zunächst entsteht im Aufeinandertreffen des Überwachungsdispositivs mit der experimentellen Anordnung des künstlerisch-erotischen Werks ein Ausweg aus der Abgeschlossenheit der Wohnung hin zu einer experimentellen Videosphäre, die einem anderen Bilduniversum angehört als die filmische Wirklichkeit zuvor. Die Schöpfungsgeschichte, in der Gala als das Spiegelbild von Felix erwächst, führt schließlich auch zu einer Bewusstwerdung, wenn Felix erstmalig in die Kamera schaut und den Beobachter, also Gala wie den Zuschauer adressiert. Das Schicksal von Gala und Felix wird demnach in einen größeren, kosmischen Zusammenhang gestellt. Für Brant führt der Weg aus dem Überwachungsdispositiv jedoch nicht schlicht in eine abstrakte, nicht zentrierte Wahrnehmung, welche der menschlichen Wahrnehmung vorausgeht oder diese übersteigt. Brant hat mit O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG vielmehr ein visuelles System errichtet, das in seiner Konzeption wie eine dialektische Formel anmutet. Denn nach Film und Video fügt er den Bildern einen weiteren, einen dritten Teil hinzu, der fast zu beiläufig erscheint, als dass er beschrieben werden müsste. Es handelt sich hierbei um die Credit-Sequenz, in welcher die Namen der Beteiligten eingebendet werden. Die dabei im Hintergrund gezeigten Szenen haben den Charakter von zuvor nicht gezeigten Outtakes: Gala und Felix bemalen ihre nackten Oberkörper mit einem schwarzen Stift; dann ist Gala in einem am Boden liegenden Spiegel zu sehen, auf welchem sie Erde verteilt und auf dem sie mithilfe der Masken, die über ihr an der Decke hängen, Tierkörper formt; daraufhin folgen während der Dreharbeiten entstandene fotografische Schnappschüsse der beiden, die in Stop-Motion-Manier schnell aneinandermontiert werden.

Wichtigster Abschnitt dieses Abspanns ist jedoch die abschließende Einstellung, in der Gala die Kamera in ihren ausgestreckten Händen hält und diese auf ihr Gesicht richtet. Sie filmt sich selbst in einer nahen Einstellung und läuft dabei in einem *long take* und in Zeitraffer durch die Wohnung. Felix läuft dicht hinter ihr, umarmt sie, legt sein Gesicht auf ihre Schulter und schaut ebenfalls beständig in die Kamera (Abb. 36). Zum ersten Mal werden im Hintergrund die Architektur der Wohnung und die Übergänge zwischen den Zimmern sichtbar. An der Decke sind dabei die Kameras des Überwachungsdispositivs zu sehen. Mit dieser letzten Bildkomposition setzt Brant einen interessanten Schlusspunkt, der sich eindeutig von den Überwachungsbildern und dem experimentellen Video unterscheidet und der zugleich wie eine Art ästhetische Synthese erscheint. Es ist ein ungewöhnliches Selbstporträt der beiden, eine bewegte Großaufnahme, ein Affektbild, das sich von den vorherigen deutlich abhebt. Es dokumentiert nicht nur die Gesichter, sondern platziert diese in einem eigenartigen Rahmen. Dieser hat einerseits einen selbstermächtigenden Charakter, da es gewissermaßen *en passant* das vorherige dominante Dispositiv des Films offenbart, andererseits weisen die Arme von Gala, welche die Kamera führen, ebenso auf die Konstruertheit dieses Bildes hin, in welchem die Körper beständig im Zentrum des Bildes bleiben, während sich der Raum um sie herumbewegt. Aus dem beliebigen Affektraum wird hier gewissermaßen ein bestimmter Affektraum, in dem sich das Apartment um die beiden Protagonisten

zu drehen beginnt beziehungsweise Gala mit ihrer Bewegung erstmals einen anderen und zusammenhängenden Blick auf diese Wohnung ermöglicht. In diesem Bild ist es nicht der Raum, der die Bewegungen der Körper eingrenzt, sondern die Körper bringen durch ihre Bewegungen diesen Raum hervor. Das letzte Bild dieser Liebenden ist das einer Selbstermächtigung, ein raumschaffendes Affektbild in dem die Filmemacherin die Kontrolle übernimmt, ein eigenes Dispositiv errichtet und sich als Beobachtende für den Zuschauer in das Zentrum des Bildes rückt. Die Komposition und der Gestus dieses Porträts weisen mit den Blicken in die Kamera mehr als große Ähnlichkeiten mit den Selfie-Fotografien sozialer Medien auf – und sicherlich heute noch mehr als im Jahr 2010. Das filmische Selfie von O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG kann als eine vorahnende Reflexion über die zukünftige dominante Rolle der Selbstdarstellung in den medialen Sphären des Internets und der mobilen Medien gesehen werden; als ein ästhetischer Übergang und Dispositivwechsel, durch welchen Liebende und ihre »gestischen Bilder« in neue Beobachtungszusammenhänge gestellt werden, die immer auch zugleich als Darbietung einer kommunikativen Handlung verstanden werden müssen.⁶⁹ Am Ende der Bilder der Enge dieses Films steht somit ein Affektbild, das durch die Beobachtung des Überwachungsdispositivs und durch die experimentelle Videoarbeit hindurchgegangen ist. Es ist das deiktische Bild einer performativen Selbstbeobachtung wie zugleich deren Zurschaustellung. Durch die Bewegung von Galas Körper, der wie ein wackeliges Schwebestativ funktioniert, wird der Umraum dynamisiert und der *hors-champ* des Apartments auf eine andere Weise nach außen hin geöffnet. In seiner bewegten Rahmung und armlangen Komposition entfaltet dieses Bild eine zentrifugale Kraft. Es zeigt ein beständig staunendes, selbstbewusstes Affektbild, das den Wunsch vermittelt, durch die egozentrische Selbstinszenierung auch Beobachter außerhalb der eigenen Wahrnehmung und Wände, außerhalb der filmischen Bilder zu erreichen.

69 Zum Selfie als »gestisches Bild« siehe Paul Frosh: »The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability«, *International Journal of Communication*, Vol. 9, 2015, <http://goo.gl/ENF7r2>; zum wesentlichen Merkmal der Armlänge siehe Jerry Saltz: »Art at Arm's Length: A History of the Selfie«, *Vulture*, 26. Januar 2014, <http://goo.gl/tH9f5N>; siehe weiterführend zum selbstermächtigenden Potenzial von Selfies in den Favelas Brasiliens David Nemer/Guo Freeman: »Empowering the Marginalized: Rethinking Selfies in the Slums of Brazil«, *International Journal of Communication*, Vol. 9, 2015, <http://goo.gl/Qgz09s>; siehe auch Julia Eckel/Jens Ruchatz/Sabine Wirth (Hg.): *Exploring the Selfie – Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, Cham: Palgrave Macmillan/Springer International Publishing 2018. Für diese Referenzen bin ich Julia Eckel dankbar.

Abb. 25: Felix performt in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG (2010) nackt für Galas Video.



Abb. 26: Das Außen der Wohnung ist durch wenige Fensterbilder nur zu erahnen.



Abb. 27: Die Beziehung von Gala und Felix ist auch in scheinbar intimen Momenten schwer zu deuten.



Abb. 28: Die Körper von Gala und Felix werden stellenweise zur Schreibfläche für Fragmente ihrer Dialoge.



Abb. 29: Wiederholt blickt Gala direkt in die Kamera.



Abb. 30: Für ihr Video wirft Gala einen Spiegel auf den Boden...



Abb. 31: ...das Spiegelbild ist später in ihrem Video am Ende des Films zu sehen.



Abb. 32: Über den Badezimmerspiegel lächelt Gala direkt in eine Kamera des Überwachungsdispositivs.



Abb. 33: *Gala lauscht erstaunt, während Felix seinen Unmut über ihre vermeintliche Verachtung äußert.*



Abb. 34: *In versöhnlicher Intimität und Nähe verschwindet das Apartment.*



Abb. 35: Am Ende wird Galas Video durch den Titel O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO als eigenständiger Film markiert.



Abb. 36: In der finalen Plansequenz in Selfie-Ästhetik wird erstmals der Aufbau der Wohnung nachvollziehbar.

