

über den gesamten Film hinweg ist das Erschaffen eines bewegten Kunstwerks, der Videoarbeit, die Hauptmotivation des Geschehens, wobei letztlich dem ausschnitthaften *work in progress* die fertige videografische Arbeit folgt.

Die Begegnung zwischen der Videokünstlerin Gala und dem Schauspieler Felix verläuft konfliktfreier als die zwischen dem Aktmodell Inês und dem Theaterkritiker Ant nio. Doch geht es auch hier, ohne dass daraus ein juristischer Fall entsteht, um ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher medialer Wahrnehmungen und künstlerischer Perspektiven, die im Zusammenspiel zwischen Liebe und Kunst Spannungen erzeugen. In *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* werden diese schließlich in der Diskussion der Beziehung thematisiert, wobei unklar ist, um was für ein Problem es sich hierbei genau handelt. Es ist jedoch offensichtlich, dass sich Brant in diesem Experiment erneut mit den von Nagib beschriebenen theoretischen Inszenierungsstrategien auseinandersetzt. Nicht nur im Theater, sondern auch im Wohnungsdispositiv und in der Produktion der Videoarbeit geht es um Wechsel zwischen Präsentation und Repräsentation, zwischen Exhibitionismus und Voyeurismus, zwischen unterschiedlichen Blickkonstruktionen und Blicken, die direkt in die Kamera zielen. Gala ist wie In s die aktive Gestalterin, die Felix in ihre Wohnung einlädt und ihm Regieanweisungen gibt. Auch wenn keine pornografischen Bilder zu sehen sind, so wird der künstlerische Prozess dennoch von Nacktheit und Intimität begleitet, die suggerieren, dass die beiden miteinander schlafen. Der einzige emotionalere Meinungsaustausch über die Art und Ehrlichkeit der Beziehung ist jedoch kein gewöhnliches Beziehungsgespr ch über den richtigen Umgang mit einem Partner, sondern Felix spricht von einem empfehlenswerten Verhalten gegenüber dem zu dokumentierenden Objekt, wenn man ernsthaft daran interessiert ist, diesem durch den künstlerischen Prozess nahezukommen. In dieser Szene wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, worum es in diesem Film auf eine doppelte Weise geht beziehungsweise gehen soll: um eine ernsthafte, wesentliche Auseinandersetzung mit den Relationen von menschlichem und künstlerischem Begehren; zum einen für den Regisseur Beto Brant gegenüber seinen Protagonisten, aber zugleich auch für die Videokünstlerin Gala gegenüber Felix. Dieser weist Gala in der Diskussion darauf hin, dass man die grundlegenden ›richtigen‹ Verfahren, wie man mit seinem dokumentarischen Gegenüber umzugehen hat, im Dokumentarfilmunterricht lerne. Diese Anspielung auf bestimmte Vorgehensweisen des dokumentarischen Filmemachens lassen das gesamte Projekt umso mehr wie eine theoretische Anordnung erscheinen, in der sich zum einen anhand der Bilder eine Theorie entwickelt, zum anderen die Bilder und die ästhetischen Wechsel offenbar immer schon in Funktion der Veranschaulichung einer theoretischen Argumentation stehen.

8.4 Die Dogmen und die Direktheit des Dokumentarischen wie des Fiktionalen

Die televisive Produktionsweise mit ihren verschränkten Formen des sichtbaren Dokumentierens könnte dazu verleiten, den Film allein als einen experimentellen Dokumentarfilm zu kategorisieren. Bei genauerer Betrachtung wird in der Überwachung des Paares jedoch deutlich, dass sich mehrere theoretische Ansätze verdichten, de-

ren Präferenz selbst zur Ansichtssache wird: Theatertheorien, Performance-Theorien,²⁶ Kunsttheorien, Filmtheorien, Videotheorien,²⁷ Dokumentarfilmtheorien, Blicktheorien; oder all die theoretischen Verknüpfungen um ein panoptisches Fernseh-, Medien- und Machtdispositiv, die man zusammen als ›BIG BROTHER-Theorien‹²⁸ bezeichnen könnte. Beto Brant verlangt dem Zuschauer ein sehr kritisches Sehen ab, das sich nicht in einem einfachen Nachvollziehen einer dokumentierten Handlung erschöpft, sondern in dem man dazu aufgefordert wird, verschiedene methodische und ästhetische Verfahren zu durchdenken. Wie in *CRIME DELICADO* werden auch hier die von Nagib beschriebenen Blickkonstellationen verhandelt, aber es wäre zu einfach, allein auf die Ansichten von Brecht oder Mulvey zu achten. Wenn man *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* in seiner filmischen Form nicht nur als eine Zweitverwertung einer experimentellen Realityshow oder eines Dokudramas, sondern als eigenständigen Spielfilm ernst nimmt, dann erscheinen aufgrund der besonderen Verstrickungen dieser amourösen Kunstpartnerschaft und ihres besonderen Konflikts zuallererst filmische Vorbilder interessant, bei denen das Dokumentarische als eine privilegierte Form der fiktionalen schauspielerischen Begegnung inszeniert wird.

In seiner Machart erinnert der Film grundlegend an Verfahren, wie sie die *Dogma 95*-Bewegung hervorgebracht hat:²⁹ es wird mit beschränkten Mitteln an Originalschauplätzen und ohne besondere Requisiten gedreht; es ist nur Musik zu hören, deren Quelle im Bild zu verorten ist, nicht aber nachträglich hinzugefügte Musik; es wird nur *available light* verwendet, nicht künstlich beleuchtet; die Bilder werden nicht bearbeitet, wie etwa durch Filter; es sollen keine Gewalt oder Waffen zu sehen sein; die Handlung spielt in der Gegenwart, im Hier und Jetzt; es geht um kein spezielles Genre. Da die *Dogma 95*-Regisseure selbst nicht immer all ihren zehn geforderten Kriterien strikt entsprechen konnten, könnte man davon absehen, dass in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* beispielsweise nicht mit den geforderten Handkameras oder im 35mm-Format gedreht wurde; und dass im Abspann der Regisseur und die Mitwirkenden genannt werden. Mit *Dogma 95* verbanden Regisseure wie Lars von Trier oder Thomas Vinterberg Strategien, die ein neuartiges Schauspielen und freieres Filmen bedeuten sollten; die sich gegen ein Kino der Effekte, der Illusionen und gegen den Regisseur als prominenten

26 Siehe hier die Theorien, die sich im Namen der ›Künstlerischen Forschung‹ mit theatralen Versuchsanordnungen, Epistemen und Poetologien des Wissens beschäftigen, wie z.B. Melanie Hinz/Jens Roselt (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2011; Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009; siehe auch Joseph Vogl: *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink 1999, S. 10–16.

27 Siehe z.B. Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

28 Siehe Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen* (= *Masse und Medium*, Bd. 1), Bielefeld: transcript 2000.

29 Vgl. Lars von Trier/Thomas Vinterberg: »*Dogma 95-Manifest*«, Kopenhagen, 13.03.1995, <http://goo.gl/p8M5fy>

Autor stellten, um eine andere Wirklichkeit von Handlungen und Geschichten sichtbar zu machen.³⁰

Mehr als *Dogma 95* ist in diesem Sinne jedoch eine frühere Strömung ein überzeugenderes ideologisches Vorbild, deren Vermischung des Dokumentarischen und Fiktionalen zu einer programmatischen filmischen Praxis führte. Bereits 1969 hat Jean-Louis Comolli in seinem Text »Der Umweg über das *direct*« die wichtigsten Merkmale und Effekte eines Kinos beschrieben, das sowohl den Dokumentarfilm wie den fiktionalen Spielfilm betraf und das als *cinema direct* bezeichnet wurde.³¹ Die Merkmale dieser Strömung werden von Comolli dabei u.a. anhand eines Films beschrieben, der als direktes Vorbild des Projekts von Brant gesehen werden kann: *L'AMOUR FOU/MAD LOVE* (FRA 1969) von Jacques Rivette. In diesem vierstündigen Werk geht es um die problematische Ehe zwischen der Schauspielerin Claire und dem Regisseur Sébastien, die in einem Zeitraum von drei Wochen gemeinsam am Stück *Andromaque* (*Andromache*) von Jean Racine arbeiten und daher, neben Szenen in einer Wohnung, überwiegend bei Proben mit anderen Schauspielern auf einer Bühne zu sehen sind. Im Film dieser Probenphase wird in der filmischen Inszenierung einer theatralen Darbietung, so Comolli, durch die Techniken des *cinema direct*

»ein ganzes Spiel von Austauschprozessen, Umkehrungen und Umschaltungen in Gang gesetzt zwischen dem, was man den *Realitätseindruck* (*effet de réalité*) (Eindruck des Gelebten, des Wahren usw.) nennen, und dem, was man als *Fiktionseindruck* (*effet de fiction*) bezeichnen kann [...].«³²

Neben 35mm-Aufnahmen wurden in *L'AMOUR FOU* die Probeszenen, die Fiktion eines Schauspiels, in körnigen 16mm-Bildern und wie in einer Reportage gefilmt. Dadurch, dass dieses Filmen im Film gezeigt wird, erlangen die scheinbare Realität und die trügerische Authentizität des Schauspiels innerhalb der Fiktion einen besonderen Charakter: »An die Stelle der Wahrheit des Schauspiels als Künstlichkeit tritt eine Wahrheit des Schauspiels als Ereignis.«³³ Dadurch entsteht zwischen dem, was in der Wirklichkeit der Fiktion als »real« und dem, was als Schauspiel und Fiktion repräsentiert wird, ein eigenartiger Kontrasteffekt:

»Die Szenen des Nicht-Schauspiels (das tägliche Leben, die Wohnung, Begegnungen des Paares, Szenen der Einsamkeit) überraschen im Hinblick auf den starken Realitätskoeffizienten der Theaterszenen durch eine gewisse Künstlichkeit. Die Fiktion weist sich also als Fiktion aus, das »Leben« als fiktiv; das Theater ist von jeder Künstlichkeit

30 Interessant ist, dass hieraus wiederum in einer inszenatorischen Gegenbewegung für die Aufführung von Thomas Vinterbergs *Das Fest* das Manifest *Dogma 20_13* entstand, wobei am Dortmunder Schauspielhaus die Prämissen von *Dogma 95* für die theatralische Live-Inszenierung umgeschrieben wurden. Vgl. »Dogma 20_13«, https://de.wikipedia.org/wiki/Dogma_20_13

31 Vgl. Jean-Louis Comolli: »Der Umweg über das *direct*«, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (= *Texte zum Dokumentarfilm. Bd. 3*), Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 218-239.

32 Ebd., S. 220 (Herv. i. O.).

33 Ebd., S. 237.

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

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.³⁵ Das *cinema direct*, das selbst nicht als eine bestimmte Art des Films bezeichnet werden kann, so Comolli, ist dabei ein Ort hoher »Instabilität«,³⁶ 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.³⁷

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.³⁸ 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.³⁹ 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.