

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 errahnen, 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 Wohnungsfilm 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 *Verachtung* 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,⁶⁵ 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.⁶⁶ 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.

eine sprunghafte Evolution erzählt. In dieser wird zum einen das Kleine, die Nervenbahnen, mit dem Großen, dem Kosmos, zusammengebracht. Zum anderen handelt es sich um eine metaphorische, künstlerische Schöpfungsgeschichte, in der eine doppelte Geburt und Entstehung inszeniert wird. Diese beginnt mit nahen, schwarz-weißen Aufnahmen von Felix' Haut. Er liegt nackt auf dem Boden und erhebt sich, um eine Entwicklung zu durchlaufen. In dieser schreitet er in mehreren Einstellungen jeweils von links nach rechts durch flächige Bilder. Zunächst ist er nackt und trägt allein eine Karmelmaske. Dann kleidet ihn ein einzelner Schuh, in der nächsten Einstellung kommen Boxershorts hinzu, Socken, Hemd, Hose, Hosenträger, Hut. In Unterwasseraufnahmen wird sein Körper in nahen Einstellungen wieder entkleidet, bis er nackt mit geschlossenen Augen durch Wasser und Luftblasen treibt. Diese liquiden Bilder werden in Galas fragmentarisches Spiegelbild überblendet, in die zuvor beschriebene Szene, in der sie sich in den Bruchstücken eines Spiegels beobachtet. Es scheint um eine Metamorphose zwischen Mann und Frau zu gehen. In einer Art künstlerischem Ritual ist zunächst Felix zu sehen, der die Maske trägt und seinen Körper mit roter Farbe übergießt, woraufhin in Überblendungen Gala mit derselben Maske erscheint und ihren Körper mit weißer Farbe benässt, bevor sie ihr Gesicht entblößt. Mit dieser künstlerischen Evolution und Geburt geht ein dritter Punkt einher, der die Visualisierung von Übertragungsprozessen betrifft. Diese Übertragungen geschehen in der Montage zunächst visuell zwischen den Kabelsträngen auf der Straße, die in die pulsierenden Nervenbahnen übergehen und schließlich den Mikrokosmos mit dem Makrokosmos verbinden; sie passieren in der spiegelnden, farbigen Verwandlung von Felix zu Gala; und sie wird visuell wie akustisch angedeutet, wenn ein schwarz-weiß-rauschendes Bild Antennen auf Hausdächern zeigt und der Ton dazu ebenfalls zischt und klirrt.⁶⁷ Die durchgehende Transformation ist zugleich eine visuelle, akustische, mediale wie inszenatorische; es ist ein Übergang zwischen Wahrnehmungsweisen und unterschiedlichen Perspektiven, vom farbigen Videobild zu schwarz-weißen Aufnahmen; digitales *stock footage* (die Nerven und Synapsen), Satellitenbilder (vermutlich Google Maps) und stark durch Filter verfremdete Bilder; schließlich nahe Aufnahmen aus dem bereits zuvor gezeigten Theaterstück, in denen auch die anderen Schauspieler zu sehen sind. Und viertens führen all der Wandel, die Verwandlung, die Übertragung und Transformation letztlich nach Galas Geburt wieder zu Felix, der in einer sehr nahen Einstellung zum ersten Mal direkt in die Kamera schaut, sich dieser mit einem intensiven Blick nähert und in einem singenden Tonfall die Frage stellt: »Wieso schaust du mich mit diesen Augen des Wahnsinns an?«;⁶⁸ woraufhin nach einem harten Schnitt eine letzte Texttafel eingeblendet wird: »Für Felix, mit Liebe, Gala«.

67 Die Übergänge der einzelnen musikalischen und akustischen Bestandteile, die zwischen improvisierter, experimenteller oder atmosphärischer Musik, zwischen Instrumenten, Gesang, Geräuscollagen oder *Noise* wechseln, hätten eine ausführlichere Betrachtung verdient, auf die ich hier jedoch zugunsten der visuellen Transformationen nicht weiter eingehen kann.

68 Übersetzung M. S.: »Por que você me olha com esses olhos de loucura?« Hierbei handelt es sich um eine Zeile aus dem ruhigeren Sambastück »Preconceito« (Vorurteil, 1952), eine Komposition von Fernando Lobo und Antônio Maria für die Sängerin Nora Ney.