

sem gleich mehr – sind es vor allem diese Bilder, die in der transmedialen Montage erkennen lassen, dass die Blicke in die Kamera nicht nur in eine Außenzone des Films, sondern in eine andere Sphäre führen und zugleich in eine Außenzone des Apartments. In der Reflexion der Spiegelbilder zeigt sich somit ein konzeptueller Ausbruch aus der geschlossenen Beobachtungssituation der Wohnung.

## 8.8 Die Verachtung und die Beliebigkeit des Raums

Bevor ich auf Galas Video eingehe, das nach dem *work in progress* mit dem eigenständigen Titel gezeigt wird, möchte ich noch über eine weitere Referenz sprechen, die wie Rivettes *L'AMOUR FOU* als ein ästhetisches Vorbild betrachtet werden kann. Auf diesen Vorgänger gibt es einen kleinen, vielleicht unbeabsichtigten Hinweis, der jedoch ein wichtiger hinsichtlich des räumlichen Aufbaus und der affektiven Anordnung dieses Wohnungsfilms ist. Auf dem Höhepunkt des Beziehungsgesprächs wirft Felix Gala vor, dass sie ihn nicht richtig wahrnimmt, nicht wirklich schätzt und durch die Kritik seines malerischen Könnens zudem sehr verletzt habe. Er verwendet hierbei das in dieser Situation sehr hart erscheinende Wort *desdém*, das mit Verachtung übersetzt werden kann. Felix fühlt sich von ihr nicht richtig geschätzt, nicht wirklich wahrgenommen, was sich im Kontext des künstlerischen Filmens auch als *Ver-achtung*, also als ein falsches Beachten oder Erkennen deuten lässt. Dieser Ausdruck erinnert an Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG* (FRA/ITA 1963), in dem es ebenfalls in einer längeren Sequenz um ein diskutierendes Paar in einer besonders inszenierten Wohnung geht.

Joseph Vogl hat darauf hingewiesen, dass Godards Film grundlegend einem Prinzip der Dekonstruktion folgt.<sup>56</sup> Knapp gesagt, entsteht dieses systematisch durch narrative wie ästhetische Brüche und durch eine Desorganisation mittels Montage, die sichtbar und vielseitig Intervalle und Zwischenräume hervorbringt. Dies zeigt sich am deutlichsten, wenn das Ehepaar Paul und Camille, deren Beziehung sich dem Ende neigt, über einen unbestimmten Zeitraum in einer Wohnung verweilen.<sup>57</sup> Auffällig dabei ist, dass hier ihre Handlungen und Gespräche immerzu fragmentarisch bleiben, abgebrochen werden und von schnellen Wechseln und Schwankungen geprägt sind. Die genauen Ausmaße der Wohnung und ihrer Zimmer können nicht ausgemacht werden, insgesamt wirkt sie unspezifisch und unfertig. Um die Beschaffenheit dieser Sequenz und des speziellen Apartments zu ergründen, hat Vogl auf den Begriff des »beliebigen Raums« von Gilles Deleuze zurückgegriffen, mit dem sich sowohl dessen spezifisch räumliche wie auch affektive Dimension erfassen lässt.<sup>58</sup> Ein detaillierter Vergleich der beiden Filme würde hier zu weit führen, aber ich möchte der Analyse von Vogl folgen und mit dem Hinweis auf Deleuze danach fragen, mit welcher Form von beliebigem

56 Die Verbindung von Beto Brant zu Jean-Luc Godard verdanke ich einem Vorlesungsskript von Joseph Vogl, das leider nicht veröffentlicht wurde. Joseph Vogl: »Le Mépris«, *Medien im Film*, Vorlesung an der Bauhaus-Universität Weimar, Sommersemester 2005, 7.6.2005.

57 Siehe auch Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 167f.

58 Vgl. ebd., S. 153ff.

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.