

DISILLUSIONED LOVE 2

Der Titel von Keren Cytters *Disillusioned Love 2* erinnert an eine Vorabendserie im Fernsehen, inhaltlich lässt sich der 2003 gedrehte Kurzfilm in einem Satz zusammenfassen: Eine junge Frau versucht, ihren Mann oder Freund loszuwerden, indem sie ihm kleine Dosen Gift ins Essen mischt, um mit ihrem Liebhaber noch einmal neu anzufangen. Doch was mit einer langsamen Kamerafahrt über die Bettdecke wie ein Liebesdrama beginnt, zerfällt Sekunden später in ein komplexes Kaleidoskop aufeinander projizierter Rollen und Dialoge.

Über das Verhältnis zwischen Sprache und Verständigung hat Jorge Luis Borges für die Literatur formuliert: „Ich glaube [...], wenn das, was man schreibt, genau das ausdrückt, was man ausdrücken wollte, dann verliert es an Wert, man muss darüber hinausgehen.“¹ Diese Auffassung ist in den filmischen Inszenierungen von Keren Cytter, die selbst zwei Romane geschrieben hat,² wiederzufinden: *Disillusioned Love 2* deutet zwar eine klassische Dreiecksgeschichte an, doch Handlung lässt sich kaum nachverfolgen, da sie entweder schon geschehen ist oder noch geschehen wird. Die Beziehungen zwischen den drei Figuren, die von nur zwei Darstellern gespielt werden, sind geprägt von Lügen, Angst und Begehren. Die Kamera dagegen richtet ihr nüchternes Auge in ständigem Perspektivwechsel mal auf die geheimen Tagebuchnotizen des Kranken („She made the food. I lost four pounds this week“), mal auf die scheinheiligen Gespräche mit seiner Freundin („[...] I feel bad. I keep losing weight and I'm scared [...]“ – „You don't have to be [...]“) oder auf die Beschwichtigungsversuche der Frau gegenüber ihrem Geliebten („You don't have to do anything ... just wait...“ – „But I will know of it [...]“).

Desillusionierung zeichnet nicht nur die Beziehung zwischen den Protagonisten, sie beschreibt auch die formale Entstehung dieses „Homemovies“. Wenn die Künstlerin ihre Arbeit auf der Grundlage eigener emotionaler Momente konzipiert, befreit sie diese von jeglichem Pathos, indem sie die ästhetische Distanz zwischen Film und Betrachter auf die Spitze treibt: Die Laiendarsteller aus ihrem Freundeskreis wirken durch die Handkamera ausdruckslos, als Schauplatz für zwei konträre Welten dient allein Cytters Wohnung. Stereotype Szenen wiederholen sich „wie Readymades von Verhaltensweisen“³, variieren aber mit fortschreitender Handlung ihre Bedeutung. Voice-Over, Rückblenden und die männliche Doppelrolle erschweren die Zuordnung von Identitäten, anstelle einer Synchronisation des Niederländischen ist die Schrift englischer Untertitel Teil der Filmbilder.

Die Erzähltechniken der Autorin gehen auf die Literatur der frühen Postmoderne zurück. Wie zunächst die Nouvelle-Vague-Regisseure der 1950er und 1960er-Jahre überträgt Cytter diese Techniken in den szenischen Raum des Films: Sie inszeniert ein Spiel mit dem Leser durch Täuschung, die Dekonstruktion von Identität und das Vermischen verschiedener Realitäts- und Wahrnehmungsebenen mit experimentellen Dialogen. Sachlich dokumentiert die Kamera eine von Emotionen beherrschte doppelbödige Szenerie, in der die Figuren mit wechselnden Fassaden um ihre Beziehungen ringen. Durch präzise Schnitte entsteht eine bewegliche Collage aus Dialogen, Bildern und Musik, die eine Vielzahl von Lesarten provoziert. @br

¹ Jorge Luis Borges/Osvaldo Ferrari: *Lesen ist denken mit fremdem Gehirn - Gespräche über Bücher & Borges*, Zürich 1990.

² Die beiden Romane von Keren Cytter sind *The Sunset of Yesterday*, Tel Aviv, 2003 und *The Man Who Climbed Up the Stairs of Life and found Out They Were Cinema Seats*, New York/Berlin 2005.

³ Barry Schwabsky: *OPENINGS – Keren Cytter*, in: ART Forum, Oktober 2006.