
Anita Di Bianco: Die Echos des Audio-Visuellen

Stephen Zepke

„Das moderne Kino ist gekennzeichnet durch ein, Hin und Her zwischen Rede und Bild', das einen neuen Bezug zwischen beiden erfinden muss.“

Gilles Deleuze: *Kino 2, Das Zeit-Bild.*

Com Viet, Dreaming and Drugs und *Ballad in Plain D* formen einen Zyklus von drei Arbeiten von Anita Di Bianco. Die Arbeiten sind gleichwertig aus Literatur und Kino komponiert, sie sind, um eine Formulierung Deleuzes zu entlehnen „audio-visuell“. Wir hören die literarische Qualität dieser Arbeiten, ihre behutsam gesprochenen Worte aus *Les Yeux ouverts*, einem Buch mit Interviews mit Marguerite Yourcenar und aus *Campo Santo* von W. G. Sebald. Doch sehen wir auch die filmische Qualität, die üppigen Farben des 16-mm-Films, den verhaltenen Schnitt und die präzise Rahmung jeder Einstellung, die Bewegung der Kamera. Wir könnten also sagen, dass die Literatur der Arbeit den Inhalt, die Geschichte gibt und das Kino die Mittel des Ausdrucks. Doch das wäre zu einfach, zu schnell gesagt und würde uns nicht viel mitteilen. Will man diese Arbeiten in Bezug auf ihre eigene Kompositionslogik verstehen und ihnen erlauben, sich selbst darzustellen, dann sollten wir zeigen, wie das (Kunst)werk Literatur und Kino in eine komplexe Abfolge von Relationen stellt, in eine Abfolge von Bewegungen. Doch diesbezüglich ist die Logik dieser (Kunst)werke paradox, da sie Literatur und Kino nicht in eine Relation von „Kunst“ im Sinne von „und“ setzen, als Verbindung des Auditiven und des Visuellen. Vielmehr setzen die Arbeiten voraus, dass jede Ausdrucksform – die Literatur/das Kino – ein Nachbild der jeweils anderen beinhaltet, als ob jede die andere in Form einer Kluft bewohnt, welche deren intensive wechselseitige



Ballad in Plain D

Bestimmung bestätigt. Die Literatur ruft das Kino hervor und das Kino die Literatur, aber beide innerhalb ihrer selbst, als jeweilige Begrenzung des anderen, oder als Inneres Äußeres, wobei das „und“ ihrer Verbindung zum „Echo“ des leeren Raumes wird, den sie wechselseitig schaffen.

Wie funktioniert das?

In Di Biancos Arbeiten bestimmen Wörter, was gesehen wird, insofern alles, was in den Filmen zu sehen ist, eine Ursache im Skript hat. Alles, was zu sehen ist, ist da, um Wörtern Stimme zu geben, auch wenn wir, wie in vielen Einstellungen von *Com Viet*, leere Räume sehen, die mit Wörtern nichts zu tun haben. Was in diesen Arbeiten abläuft, sind vor allem Wörter und wenn wir diese nicht hören oder nicht verstehen, bleibt nichts zurück. Während dies das Gegenteil des Stummfilmes ist, ignorieren die Filme die strikte Struktur des Tonfilms, wo Schuss und Gegenschuss dem Dialog folgen. Der einzige Dialog hier ist jener zwischen Stimme und Bild, wobei beide das andere hervorrufen und von dem leeren Raum her, ein Echo empfangend, sich das jeweils andere implantiert. Das ist es, was wir hören, wenn wir den Worten lauschen. In *Com Viet* und *Dreaming and Drugs* spricht die Schriftstellerin Marguerite Yourcenar – dargestellt von einem Mann – davon, wie sie/er über Hadrian und Zenon geschrieben hatte. Sie löscht ihre

Persönlichkeit aus, um eine innere Stille zu erzeugen, eine Stille, von der aus sie sie hören konnte. Auf diese Weise nähre sie ihre Charaktere; sie speist sie mit ihrem Sein und ihrem Fleisch, gibt jedoch nichts von „sich selbst“. Dieses „halluzinatorische Stammeln“ (wie es bei *Dreaming and Drugs* vorkommt) der Autorin/Charaktere ist zudem eine Beschreibung des Schauspielers, desselben Schauspielers, den wir in und bei der Arbeit sehen, der seine Sätze rezitiert und *sich selbst* verschleiert, um jemand anderen zu werden, um *ihrer* Arbeit Präsenz zu geben. Schreiben ist deshalb wie schauspielerisches Darstellen, oder um es präziser zu sagen, zu schreiben oder zu schauspielern ist eine Handlung zu erfahren, die von außen kommt. Um den Figuren Präsenz zu verleihen – um sie sichtbar und hörbar zu machen – bedarf es einer gewissen Abwesenheit, eines Raums, in dem jemand anderer hineinkommen könnte. Dies ist nicht nur der Raum des Schreibens und des Schauspielens, sondern der Raum des Filmes selbst, dessen leere Räume scheinbar nur existieren, um von der Stimme Yourcenars ausgefüllt zu werden und von dem Schauspieler, der ihre Worte spricht.

Diese strukturelle, innere Abwesenheit von Wort und Bild in Di Biancos Arbeit ist auch eine Selbstreflexion des Kinos. Denn die Abwesenheit von uns selbst ist die Bedingung für unsere Anwesenheit im Kino, für die „Aufhebung des Zweifels“, durch den auch wir zum anderen werden. Wir erinnern uns an den aufgetragenen

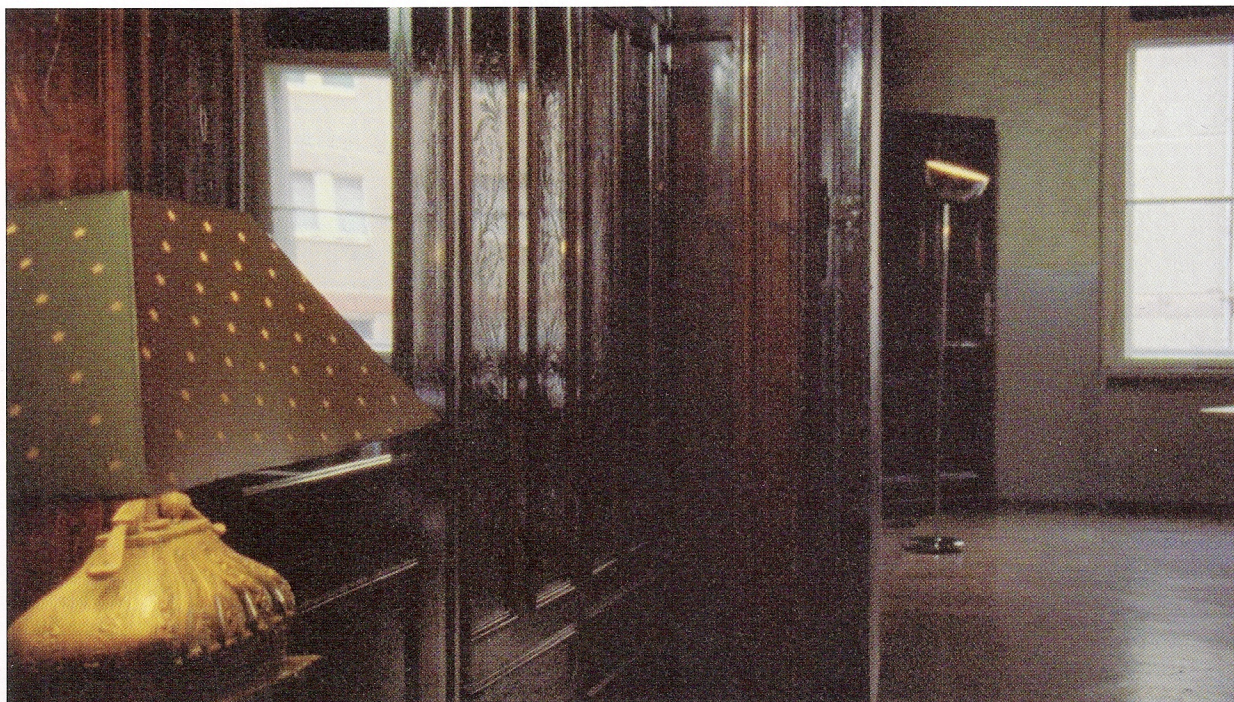


Com Viet

Kritiker früherer Tage, der die Tatsache beklagte, dass er im Kino nicht einmal seinen eigenen Gedanken nachgehen konnte. Im dunklen, von unserer eigenen Abwesenheit erzeugten Raum kommt eine andere Welt zu tragen, sie nimmt uns gefangen und führt uns an einen anderen Ort. Dieser „Ort“ ist untrennbar mit der Abwesenheit des Selbst, das ihn geschaffen hat, verbunden; ein Hier und Jetzt entsteht, das von nirgendher beseelt ist, ein „Erewhon“, wie Samuel Butler es nannte. Di Biancos Filme scheinen uns zu zeigen, dass sowohl die Literatur als auch das Kino innerhalb dieses Ortes der Verschiebung vibrieren. In den Yourcenar-Filmen öffnen das Visuelle (das leere Restaurant, die Wohnung, der Schauspieler) und das Auditive (Yourcenars Beschreibung des Schreibens als Selbst-Negation) eine Abwesenheit, in die das andere hineindrängt, um es zu füllen, eine Bewegung, der Flut gleich, die sich der Zugkraft ihrer eigenen Leere fügt. Ist dieses innere Außen die Quelle für das große Gefühl der Melancholie dieser Arbeit? Dementsprechend sind Literatur und Kino das jeweils Innere-Äußere des anderen und in Di Biancos Arbeit erzeugt deren wechselseitige Abwesenheit voneinander ein unheimliches, geisterhaftes Echo.

In *Ballad in Plain D* hören wir Sebalds Worte von einer Schauspielerin rezitiert. Sie/er erzählt, wie geisterhaft das frühe Kino von Natur aus war, und dies wurde nicht nur anhand aller möglicher parapsychologischer

Wirklichkeiten gefeiert, sondern von Schauspielern und Schauspielerinnen, die den bewegungslosen Bildausschnitt wie Geister betreten und verließen. Doch am geisterhaftesten waren die „fast transzendentalen Blicke“ der SchauspielerInnen, die ein so anderweltiges und seltsames Leben andeuteten, dass dem tragischen Helden keine Rolle mehr zufiel. Ein bisschen wie in Kafkas Erzählungen oder besser noch wie Kafka selbst, der, und hier zitiert der Film seine Worte, sich wie ein Geist unter Menschen fühlte. Dies ist eine genaue Umkehr, da sich die Literatur nun durch die Abwesenheit des Schriftstellers von der Welt der Menschen hervorhebt. Der Schriftsteller, der unsichtbar in der Welt herumdrifft, sucht deren Bewohner mit seinen Worten heim, indem er ein dunkles und intimes Außen aushöhlt, eine literarische Unterwelt. Diese Idee (so sagt uns der Film) wurde auch von Nabokov gehegt, der speulierte, dass das Alltagsleben von Spektral- und Alienfiguren beeinflusst werde, die ein „außerirdisches Leben nach dem Tod“ bewohnten. Ähnlich wie Nabokov selbst, der uns (durch Sebald, mit Hilfe der Schauspielerin) erzählt, dass er in Berlin gedrehten Filmen aufgetreten wäre; keine davon sind bekanntermaßen vorhanden, da sie möglicherweise entweder zerstört wurden oder vielleicht niemals existiert hatten. In diesem Sinn „fängt“ das Kino, gleich der Literatur, das Leben nicht „ein“, vielmehr konstruiert es eine fragile Projektion, eine fliehende außerirdische Wirklichkeit, die es dem Leben als seinen untoten



Doppelgänger wieder anbietet.

Wir könnten also denken, dass Di Biancos Arbeit eine Art phantastisches Kino in der Tradition von Méliès' verschwindendem Zauberer ist, in starkem Kontrast zum Dokumentarfilm, zu den realitätsdurchdrängten Wundern der Lumière Brüder, deren objektive Kamera die Welt als Tatsache aufzeichnet. Aber in Wirklichkeit ist dies nicht so einfach. *Com Viet*, ein halbstündiger Film, ist aus 10 Einstellungen komponiert. 3 davon sind die leeren Interieurs des asiatischen Restaurants, die dem Film den Namen geben, 5 davon sind andere Interieurs, innerhalb derer der Schauspieler sich bewegt und spricht, und 2 Einstellungen sind Nahaufnahmen. Alle Einstellungen sind von unbewegter Kamera gefilmt, außer der zweiten Nahaufnahme, die dem Kopf des Schauspielers mit leichter Bewegung folgt. Da es sich um eine Nahaufnahme handelt, bemerkt man die Bewegung kaum. Formal gesehen könnte man *Com Viet* als zeitgenössischen Lumière-Film bezeichnen, ein Fenster in Echtzeit, auf eine ausgedingte Welt, die ihre traurige und enttäuschende Schönheit lüftet. Die raffinierten Erzählungen von Besitz und literarischem Schaffen scheinen in Widerspruch zu den nüchternen Ansichten langsamer und matter Bedeutungslosigkeit zu stehen. Warum ruft Di Bianco jene Geister des frühen Kinos hervor?

Der Film nutzt die Mittel des Stummfilmkinos, aber nur um einen Film zu machen, der ständig spricht. Seine leeren, bewegungslosen Räume sind nämlich durch die Nahaufnahmen verankert und verbunden, insofern, als es der sprechende Kopf des Schauspielers ist, der eine *Lesung* dieser Räume ermöglicht und so ihre Ungleichheiten und ihre Leere durchschreitet. Die Lesung ist eine Aktivität des Auges, die das Kino zu einer Art Literatur macht und eine Aktivität der Stimme, die die Literatur zu einer Art Film macht. Die Lesung wird so zur Präsenz des Auditiven innerhalb des Visuellen und des Visuellen innerhalb des Auditiven, zur Präsenz der Literatur im Kino und vice versa. Aber diese Anwesenheit ist zugleich eine Abwesenheit, die Anwesenheit/Abwesenheit der Schriftstellerin und des Schauspielers, die Art, wie sie bei der Lesung des Films gesehen und gehört werden. Dadurch ist die Lesung der Mechanismus durch den Di Bianco das Audio-Visuelle durch jene Kluft erforscht, welche beide zusammenführt.

Dreaming and Drugs setzt diese Kluft auf eine neue Art ein, verdichtet und intensiviert sie hin zur Halluzination. Dies führt uns sowohl zu Yourcenars Text zurück als auch zur Ambiguität einer Lesung, die durch eine zeitgenössische *Mise en scène* und ihren Schauspieler eine dokumentarische Wiederaufführung als auch eine Fiktionalisierung ist. Doch *Dreaming and Drugs* treibt den „dokumentarischen“ Aspekt ein



Dreaming and Drugs

Stück weiter, als dies die anderen Filme tun, nämlich durch eine „Stimme aus dem Off“, die Fragen stellt und an die der Schauspieler Worte zu richten scheint. Zudem, ebenfalls in Unterschied zu den anderen Filmen, wird die „Lesung“ des Films durch die Kadenzen und Rhythmen einer animierten und alltäglichen Sprechweise fast naturalistisch. Dieser Naturalismus wird durch die Zurückhaltung der Kamera weiter verstärkt, durch die absolute Zurücknahme ihrer Anwesenheit, unbewegt bei der Aufnahme der Performance. In diesem Moment nähert sich Di Bianco am weitesten an das realistische Kino an, in dem das Auditiv und das Visuelle einen gemeinsamen Raum konstruieren. Doch dann, nach zwei Dritteln des 25-minütigen Films, mitten in einer Erzählung von Dürers apokalyptischen Traum, ist ein SCHNITT. Selbst Dürer drückt die Grausamkeit dieses Moments aus, „Ich war davon so geschockt, dass ich aufwachte“, und wahrlich scheint es, als ob wir, die ZuschauerInnen, aufwachen würden, in einen konfusen Zustand hinein, von dem wir noch nicht wissen, ob er Traum oder Wirklichkeit ist. Durch diesen einfachen Schnitt bewegen wir uns von einer Einstellung in voller Länge, in der der Schauspieler um den unbewegten Bildausschnitt der Kamera herumstreicht, hin zu einer halblangen Einstellung, worin der Bildausschnitt dem Schauspieler folgt. Diese Bearbeitung, dieser SCHNITT bewegt sich zwischen dem Dokumentarischen und der Phantasie, zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Wort

und Bild. Aber es verhält sich nicht so, dass sich auf der einen Seite die Tatsache und auf der anderen die Fiktion befände, denn der Bruch dazwischen setzt Tatsache und Fiktion in Beziehung, die in dem mündet, was Deleuze „Fabulation“ nennt. Dies wäre der Prozess, durch den das Leben zur Tatsache des Fiktionalen wird und das Kino – Yourcenar folgend – verwirft das Modell der Wahrheit, um das „Wahre“ lesbar zu machen. Während der Unterschied zwischen Auditivem und Visuellem bei *Dreaming and Drugs* zuerst in eine „Realität“ fließt, erscheint der Mechanismus, der Literatur und Kino, Auditives und Visuelles tatsächlich in einen realistischen Kontakt bringt, in dem Schnitt als das, was sie auch voneinander trennt, das sie entzweischneidet und in eine Art konstante Vibration bringt, die von einem zum anderen schwingt. Bei *Dreaming and Drugs* verlieren Wort und Bild ihre Trennung nicht, sondern ihre Distanz wird so klein als möglich, wie jene zwischen dem Schauspieler und seiner Reflexion im Spiegel, der sich in der Ecke des Raumes befindet. Wie in den magischen Erlebnissen, die wir während des Träumens oder unter Einfluss von Drogen haben, ist es nur die Abweichung von etwas, das wir naiverweise die „reale“ Welt nennen, das sie zu falschen Erlebnissen macht, und in der Ablehnung dieser Unterscheidung deuten Yourcenar und Di Bianco an, dass selbst die Realität zu einem Prozess des Fabulierens wird.

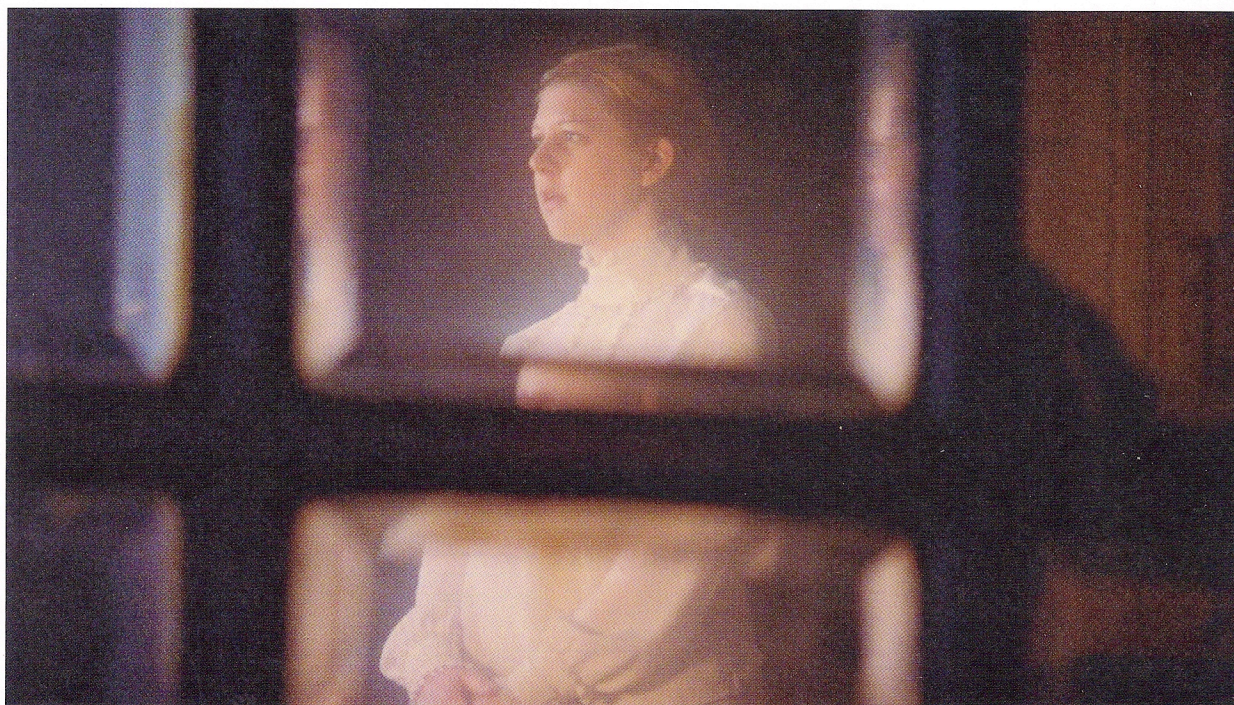
Die „Räume“, die in Di Biancos Filmen erforscht



werden – die Räume des Kinos, sie sind nichts weniger als das – sind daher durch die Lesung definiert, sie sind sowohl auditiv als auch visuell, Tatsache und Fiktion und komponiert („gelesen“) durch den Bruch, der diese gründenden Dichotomien artikuliert. Daraus ergibt sich, dass es in Di Biancos Arbeit keine Metaphern gibt und die Bilder die Wörter nicht visualisieren und die Wörter die Bilder nicht erklären. Wörter und Bilder sind nicht ihr wechselseitiges Geheimnis oder ihre explizite Bedeutung. Di Biancos Kino ist daher weder phantastisch noch dokumentarisch, und ich würde es dagegen als abstrakt bezeichnen. Die Filme sind als Lesung ihrer selbst strukturiert, sie erzeugen einfach ein Echo auf ihre eigene genetische Fuge. Damit meine ich, dass die Filme eine kontinuierliche Bewegung zwischen ihren konstitutiven Bedingungen ausüben, von einer zur anderen, eine Bewegung, die nicht räumlich sondern intensiv ist. Wir bewegen uns vom Kino zur Literatur innerhalb der ureigenen Bedingungen, ein jedes ruft das andere hervor und erzeugt des anderen Echo, als Abwesenheit voneinander. Zwei Seiten desselben Blatts oder Liebende, die auf anderen Seiten der Welt leben.

Ballad in Plain D setzt mehrere neue Elemente ein. Zuerst einmal ist die Kamera deutlich stärker bewegt; Schwenks, Zooms und sogar eine von Handkamera gefilmte Sequenz. Dies gibt der Kamera einen subjektiven Aspekt, der das Gesicht der Schauspielerin öfter hinter

sich lässt, um den umgebenden Raum abzuwägen. Diese Einstellungen sind nicht unbedingt von einem Standpunkt aus gefilmt, sondern verleihen den Bildern einen schweifenden Blick und lassen die Lesung gewissermaßen dahindriften. Dies wird durch Sequenzen, in denen wir die Stimme der Schauspielerin hören, sie aber beim Reden nicht sehen, noch verstärkt, was einen Raum zwischen dem Auditiven und dem Visuellen erzeugt, den die Kamera auszufüllen scheint. Es gibt auch drei schwarze Sequenzen, zwei zu Beginn und eine am Ende des Filmes, die den filmischen Mechanismus, der hier am Werk ist, zu materialisieren scheinen und seinen mediumbezogenen Effekt hervorheben. Und doch erzählen die Worte von Geistern und von Kafkas Erfahrung des Lebens als eine Art des Schlafwandels, vom zweideutigen Zustand des Schriftstellers, der durch das Leben driftet, als ob er sich darin befände und ihm doch nicht ganz teilhaftig ist. Die Spannung liegt hier nicht zwischen dem Dokumentarfilm und dem kreativen Schreiber, denn die Kamera nimmt den Platz des Schriftstellers, der andere Schriftsteller beschreibt, ein und wird so zu einem unter vielen Geistern. Anders als in *Dreaming and Drugs* und *Com Viet* beschreibt die Lesung von *Ballad in Plain D* die Kluft oder die Abwesenheit, in der Andere auftauchen und leben können, nicht, hingegen sind es die Anderen – die anderen Schriftsteller, aber auch die eigenartige Wesenheit der Kamera selbst –, die ephemäre Schatten ohne Körper zu sein



Ballad in Plain D

scheinen, die im mysteriösen und dämmrigen Licht der Welt umherschweifen. Die Lesung schafft daher eine andere Kluft, eine andere wechselseitige Anwesenheit-Abwesenheit von Literatur und Kino, doch findet sie nun – schlafwandlerisch – durch den Kamerablick statt. Dieser schlafwandlerische Blick scheint die Lesung fast gänzlich transparent zu machen, so als ob die auditiven und visuellen Komponenten sich – wie in Nabokovs Filmen – ihr Entweichen in endlosen Bewegungen gegenseitig offenbaren.

Obwohl Di Biancos Arbeit Deleuzes Beschreibungen des modernen Films folgt, und tatsächlich spuken Straub und Huillet darin herum, befindet sich diese Arbeit in einem Ausstellungsraum. Was macht diese Arbeit zu Kunst? Oder ist diese Frage heute belanglos, da wir uns von den eher rigiden Unterscheidungen, die Deleuze zwischen den Kunstformen getroffen hat, weiterbewegen? Zu einem gewissen Grad stimmt das und wir erleben heute den Sieg der Avantgarde, insofern alles, auch das Leben, heute Kunst ist. Dafür ist Di Biancos Arbeit zu präzise. Ihre Arbeit ist Kunst, insofern sie einen universellen ästhetischen Zustand ablehnt, der der Mechanismus zu sein scheint, durch den die zeitgenössische Kunst vom Leben ununterscheidbar ist. Das ist die Schönheit und Stärke dieser Arbeit. Sie gebiert sich durch die strikte Beschränkung ihrer Mittel, die einen anmutig unnatürlichen Stil hervorbringen, eine langsame,

durchdringende Unheimlichkeit. Die Beschränkung auf Literatur und Kino, und die Beschränkung von Literatur und Kino auf eine Lesung, die als reziprokes Echo der jeweils anderen Abwesenheit des Audio-Visuellen wirkt, ist, wie ich schon sagte, abstrakt. Es wird nichts repräsentiert, außer vielleicht das Verschwinden der Repräsentation im Zuge der Selbstreflektion. Ist dies nicht ein äußerst leidenschaftlicher Appell – oder besser gesagt eine Demonstration – der fortlaufenden Relevanz der modernen Kunst?



Com Viet