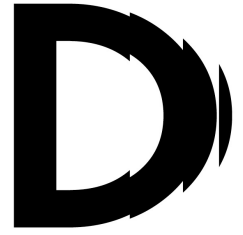


„Ortsbestimmung, Wiederholung, Reparatur“

Vrääth Öhner



Eine Hand, die mit Kohlestift die Umriss einer Gestalt andeutet, zwei Schriftinserts, die über Herkunft und Material des Films Auskunft geben, Videobilder in Schwarzweiß, die, ständig unterbrochen durch Bandausfälle und den Hinweis „Not for commercial use“, verschwommene und flüchtige Eindrücke von bewegten menschlichen Körpern zeigen, darüber eine Frauenstimme, die unter anderem von einer Versammlung arbeitsloser Gespenster um einen unterirdischen Baum in einer Sendestation spricht, der „lautlos in der Dunkelheit wuchert [...] und einmal eine Frau war“. Ungefähr so könnte man den gut vierminütigen Prolog in Worte fassen, mit dem Constanze Ruhms „Gli Appunti di Anna Azzori“ beginnt, bevor der Titel dem Prolog ein Ende setzt und die erste Einstellung dem Film die Festigkeit unterscheidbarer raumzeitlicher Schichten verleiht: Sie zeigt eine riesige Leinwand vor blauem Himmel über grünem Gebüsch.

Mit dieser ersten Einstellung findet der Schrecken des drohenden Nichtverstehens ein vorläufiges Ende. Schon richtig, wir befinden uns im Kino, d.h. an einem Ort der Fiktion, an dem den Figuren zwar alles Mögliche passieren kann, aber nichts geschehen, wie es einmal im Film heißt. Da macht es auch wenig, dass das Kino gar kein „richtiges“ ist, sondern ein Autokino, leer und überdies ein wenig abgerockt — Gras wächst bereits aus den Rissen im Beton. Der filmischen Erzählung eine Bühne und eine programmatische Ausrichtung zu geben, vermag dieser Ort dennoch. Umkreist „Gli Appunti di Anna Azzori“ doch eine andere filmische Fiktion aus einer anderen Zeit, nämlich die Verwandlungen der Protagonistin Anna aus dem gleichnamigen Film von Alberto Grifi und Massimo Sarchielli.

1972 mit einer der ersten portablen Videokameras gedreht, dokumentierte Grifis und Sarchiellis Film, wie Ruhm schreibt, „einige Monate im Leben eines jungen obdachlosen und drogenabhängigen Mädchens namens Anna, die ein Kind erwartet“. Grifi und Sarchielli hatten Anna im Frühling 1972 auf der Piazza Navona in Rom kennengelernt, „die beiden Männer bieten ihr bis zur Geburt ihres Kindes Hilfe an; im Gegenzug stimmt Anna zu, Gegenstand eines *cinema vérité*-Filmprojekts zu werden,

das zwischen Dokumentation und Re-Inszenierung, zwischen Realität und Fiktion, zwischen Empathie, Beobachtung und Ausbeutung oszilliert“.¹ Mit einer Länge von knapp vier Stunden war dem Film nach seiner Fertigstellung 1975 eine kurze Karriere auf einigen namhaften Festivals beschieden (darunter Venedig, Berlin und Rotterdam), ehe er für fast vierzig Jahre in der Versenkung verschwand. Seine Restauration durch die Cineteca Nazionale und die Cineteca di Bologna verhalf dem Film zu neuer, wenngleich historisch leicht verschobener Aufmerksamkeit: Stand 1975 noch die Rolle Annas als Darstellerin ihres eigenen Lebens bzw. ihr Widerstand gegen diese Rolle im Zentrum des Interesses, wurde der Film 2012 zugleich als „Zeitkapsel“ gelesen, der bereits 1975 jene Verschiebung in der Zusammensetzung der Italienischen Linken ankündigt, die 1977 dann in die *Autonomia Operaia* mündete.²

Constance Ruhm fügt der politmedialen Konstellation die Aufnahme, Auswahl und Montage des Films von Grifi und Sarchielli bestimmte (eine Art Gedächtnis der Gegenwart), und der historisierenden Konstellation nach seiner Wiederentdeckung, die den Film als Dokument betrachtete, in das sich Spuren einer politischen Alltags- oder Milieugeschichte eingeschrieben hatten (eine Art Gedächtnis der Vergangenheit), eine weitere Konstellation hinzu, in der die Verwandlungspotenziale, die auf Ovid verweisenden Metamorphosen der Hauptdarstellerin Anna verhandelt werden (eine Art Gedächtnis der Zukunft). Anders als Grifi und Sarchielli, die mit ihrem Film die Realität beobachten und festhalten wollten (ihre eigene und die Annas) und die damit zugleich die Grenzen des *cinema vérité* als dokumentarischem Verfahren ausloteten und reflektierten, ist die Verwandlung der Realität (die Verwandlung der mythischen Figur Anna) der Ausgangspunkt von Ruhms Notizen.

Als Material dienen ihr dazu nicht nur die beinahe elf Stunden Videomaterial, die nicht in die Endfassung von Griffis und Sarchiellis Film eingegangen waren, sondern auch die Aufnahmen, die im Autokino, beim Casting der Darstellerinnen für die Rolle der Anna oder im nächtlichen Rom gedreht wurden, sowie ein Computerspiel. Die wechselnden Konstellationen, die sich aus dem Spiel mit diesem Material ergeben, nennt Ruhm „Ortsbestimmung, Wiederholung, Reparatur“ („Repérage/Repetition/Reparatur“). Worum es dabei gehen könnte, wird in einer der schönsten Sequenzen des Films deutlich, wenn Ruhm auf einen hartnäckigen Übersetzungsfehler gleich zu Beginn von Griffis und Sarchiellis Film aufmerksam macht: In der Szene, die die Begegnung von Sarchielli und Anna auf der Piazza Navona nachstellt, fragt Anna, ob sie die Feder haben könne, die Sarchiellis Hut schmückt. Die englischen Untertitel übersetzen die Frage nach einer Schmuckfeder in unterschiedlichen Versionen des Films jeweils als Frage nach einer Schreibfeder, einem Stift. Die Frage nach einem Stift macht auch durchaus Sinn in einem Kontext, in dem es um Selbsteinschreibung und die Kontrolle über die Darstellung des eigenen Lebens geht. Die Frage nach einer Schmuckfeder hingegen öffnet die Tür zu einem Raum der stets zukunfts-offenen Verwandlung. Die Persistenz der Geschichte in einen veränderten Rahmen zu fassen, der kein

transparentes Fenster mehr ist, sondern ein Dreieck, das sowohl auf eine queer-feministische Perspektive als auch auf die Dimensionen des Imaginären, Symbolischen und Realen verweist — darin besteht die Arbeit von Ruhms Film.

¹ Constanze Ruhm: Gli appunti di Anna Azzori / Uno specchio che viaggia nel tempo, online: http://constanzeruhm.net/portfolio/gli_appunti_di_anna_azzori.phtml.

² Vgl. dazu den überaus aufschlussreichen Artikel von Rachel Kushner: Woman in Revolt: Alberto Grifi and Massimo Sarchielli's ANNA, in: Artforum, Jg. 51, Nr. 3, November 2012. Online: <https://www.artforum.com/print/201209/woman-in-revolt-alberto-grifi-and-massimo-sarchielli-s-anna-36151>.