

# 5. internationales forum des jungen films

berlin  
29. 6. – 6. 7.  
1975

19

## ANNA

Land	Italien 1972 - 75
Produktion, Regie	Alberto Grifi, Massimo Sarchielli
Kamera	Alberto Grifi
Uraufführung	6.7.1975, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Länge	210 Minuten
Format	16 mm schwarz-weiß

### Inhalt

ANNA ist ein Video-Band, das 1972 - 73 mit einer Akai-Apparatur im Viertelzollformat aufgenommen wurde und das Alberto Grifi 1975 mit einem Apparat seiner Erfindung, dem 'Vidigrafo', auf 16 mm-Film übertrug. ANNA existiert in drei Versionen: einer langen (11 Stunden) auf 1/4-Zoll Videoband und einer kürzeren (4 1/2 Stunden) auf 1/2 Zoll-Videoband. Die dritte Version ist die 16 mm-Filmversion (3 1/2 Stunden). Der Film entstand in Zusammenarbeit von Alberto Grifi mit Massimo Sarchielli, einem Schauspieler, der eine wichtige Rolle als Vermittler zwischen der Kamera und der 'Heldin' spielt. Er zeigt die reale Situation Annas, eines 16 Jahre alten drogenabhängigen Mädchens, das schwanger ist, Massimo Sarchielli auf der Piazza Navona kennenlernt und von ihm zu Hause aufgenommen wird. Zur gleichen Zeit filmten die Regisseure das, was sich in Rom im Milieu der Randgruppen ereignete.

Adriano Aprà, L'Art Vivant, Paris, Februar 1975 (ergänzt)

### Interview mit Alberto Grifi

Notizen über eine 11-stündige Videoaufzeichnung

*Frage:* Wie ist der Film entstanden?

*Grifi:* 1972, im Januar, glaube ich, trafen Massimo Sarchielli und Roland Knauss Anna auf der Piazza Navona. Sie war minderjährig und schwanger. Sie war gerade eben aus der letzten einer unendlichen Kette französischer Erziehungsanstalten fortgelaufen, denen ihre Eltern, aus Sardinien nach Frankreich emigriert, sie 'anvertraut' hatten; sie kam nach Rom und schlief dort auf Treppentufen. Massimo und Roland fanden, daß es sich um einen 'menschlichen Fall' handele, nahmen sie in ihrer Wohnung auf und schrieben, während sie sie beobachten, eine enorme Menge von Notizen, die etwa auf der Mitte zwischen einem Filmdrehbuch und dem Projekt eines philanthropischen Unternehmens standen. Dann riefen sie mich an, um den Film zu drehen.

Wir fingen an, auf 16 mm mit einer Arriflex und einem Nagra zu drehen. Im Verlauf der Dreharbeiten, die sich etwa drei Monate lang hinzogen, bewegten sich viele Personen im Umkreis um das Mädchen, als ob sie eine Art Katalysator oder eine Art soziologischer Test gewesen wäre. 'Test' sagte ich, weil Annas psychisches Befinden zwischen Depression und Katatonie schwankte. Sie sprach fast überhaupt nicht; sie bat uns nur dauernd um Zigaretten oder fluchte und beleidigte uns. Das machte die Leute

verrückt. Sie fühlten sich angegriffen, entschuldigten sich, liebten sie, stahlen die Aussteuer für das Baby in Kaufhäusern, betranken sich, legten Geständnisse ab usw.

*Frage:* Im Informationsheft der *Mostra del nuovo cinema* von Pesaro über das 'altro video' hast du geschrieben, daß der Film, den ihr gedreht habt, nicht deswegen 'anders' ist, weil er sich um die Zerstörung der Sprache, um die Erfindung einer neuen Sprache usw. bemüht, sondern nur deshalb, weil er die Aufzeichnung einer anderen Art zu leben ist. Was heißt das genau?

*Grifi:* Daß das Leben wichtiger als seine Darstellung ist. Ich will sagen: der erste Teil des Materials wird von dem Versuch bestimmt, Anna bestimmte Augenblicke ihrer gelebten Erfahrung nachspielen zu lassen, auf der Grundlage der Aufzeichnungen von Massimo und Roland, so zum Beispiel die erste Begegnung zwischen Anna und Massimo auf der Piazza Navona, gedreht in der Absicht, diese Szene 'wahr' erscheinen zu lassen; in Wirklichkeit wurde sie an zwei verschiedenen Tagen und von zwei verschiedenen Kameramännern gedreht; oder die Szene mit Anna vor dem Kühlschrank, als sie Hunger hat; oder der erste Teil der Szene unter der Dusche. Die unkritische Passivität, die die Regie von der bürgerlichen Filmtechnik geerbt hat, sowie ihre verfälschende Ideologie, dieser Versuch einer Rekonstruktion, der zumindest in der ersten Hälfte des Films stattfindet, der aufgelockert werden soll durch Improvisation, diese Hypothek auf das gelebte Dasein Annas, all das wurde von dem Moment an offenbar, als wir das gedrehte Material kritisch betrachteten und uns entschlossen, das zu zeigen, was – um noch einmal einen Fachausdruck aus der Filmsprache zu gebrauchen – 'vor der Klappe und nach dem Stop' geschah: es war deutlich zu erkennen, daß das, was wir drehen wollten, in offenem Widerspruch zu dem stand, was sich wirklich ereignet hatte. Anna hatte ganz andere Probleme als die, einen Film zu drehen, dazu noch einen Film, wie wir ihn uns vorstellten; um es noch besser auszudrücken: Anna war zum Glück ziemlich anders, als wie wir sie haben wollten.

Anna wollte Liebe, kein Mitleid.

Die Dinge fingen an, in eine andere Richtung zu laufen, als dem Bestreben der Regie, den Schauspielern ein albernes und pietistisches Drehbuch aufzuzwingen, immer mehr Widerstand entgegenzusetzen wurde, und zwar nicht nur von Anna, sondern auch von den anderen Schauspielern sowie von den Technikern: sie weigerten sich, die Rollen zu akzeptieren, in die wir sie einsperren wollten.

Mit der Weigerung, sich von der Regie verwalten zu lassen, also von uns, die wir die Kamera und das Kapital zur Herstellung des Films in Händen hatten, haben sie das traditionelle Verfahren, einen Film herzustellen, seines Sinnes entleert und entmystifiziert; mit dieser Weigerung haben sie die Zeit ihres realen Lebens der durch ein Drehbuch programmierten Zeit entgegengestellt, mit dem wir meinten, ihrer Realität habhaft werden zu können.

Wenn wir von Stil sprechen wollen, so könnte man sagen, daß von jenem Moment ab nichts mehr erzählt, sondern alles im Moment des Erlebens aufgezeichnet wurde. Die Dynamik dieses Experiments, die unsere Art des Zusammenlebens veränderte, interessiert mich viel mehr. In diesem Sinne ist der Film die Aufzeichnung einer anderen Art zu leben. Der Stil ist eine Folge davon. Und als wir unser Drehbuch fortgeworfen hatten, als wir unsere strategischen Positionen aufgegeben hatten, ich meine die Stragie der menschlichen Beziehungen, konnten wir eine Kritik an unseren beschissenen Beziehungen entwickeln, an denen wir uns festklammerten, denn die Regie ist doch immer noch ein Privileg, nicht wahr? Wir hörten auf, Anna zu verwalten, sie zu nötigen, ihre Er-

fahrung darzustellen, und wir bemerkten, daß in der Gegenwart alles geschehen konnte, alles zu erschaffen war. Die hierarchischen, privilegierten Rollen dieser Institution 'Kino' brachen zusammen; damit entstand die Voraussetzung für die Entwicklung authentischer zwischenmenschlicher Beziehungen. Beziehungen, die nicht dargestellt werden, verstehst du? Die authentisch sind.

*Frage:* Und wie habt ihr es fertiggebracht, die Machtstrukturen aufzuweichen?

*Grifi:* Die Läuse unter der Dusche. Und Vincenzo. Vincenzo, der Elektriker. Eines Tages wollten wir die Szene drehen, in der Anna unter der Dusche steht, Massimo und Roland hatten sie im Drehbuch schon vor einem Monat festgelegt. Anna stand nackt und schwanger unter dem Wasser und Massimo erinnerte sie an die Dialoge, die sie sprechen sollte: "Also dann sagst du, ich habe Angst, auszurutschen ..." usw. Die Szene lief ein Stück wie geplant: Massimo warf Anna vor, immer schmutzig zu sein, niemals abzuwaschen, er war sogar zu Scherzen aufgelegt und witzelte über mögliche Läuse. Und am Ende der Szene unter der Dusche, als er Anna gewaschen hatte und sich selbst zu dieser Säuberungsaktion gratulierte, durch welche sie nun wieder würdig war, als Gast bei ihm zu wohnen, da blickte er auf seine Hand und sah eine Laus. Eine echte Laus, verstehst du? Danach kamen sie zu Dutzenden. Alle kratzten wir uns, wir haßten uns plötzlich. Keiner hatte mehr Lust, weiterzuspielen, das sieht man deutlich auf dem Band. Wir konnten Annas Schwierigkeiten nicht mehr von oben verwalten, weil diese Schwierigkeiten direkt auf unsere Köpfe sprangen; ein kleiner Teil dieser Schwierigkeiten waren jetzt auch die unseren. Mit einer Handvoll Läuse, von denen sie nicht einmal wußte, daß sie sie hatte, warf Anna uns vom Piedestal der Regie herunter. Diese unterproletarischen Läuse, diese unvorhergesehenen 'dropouts' ließen uns damit Schluß machen, Annas Leben auf lausige Art zu verwalten. Von jenem Tag an weigerte sich Anna, das zu spielen, was in ihr authentisch war. Im Dialog gibt es eine Stelle, die das vorwegnimmt. Massimo, der sich von dem Schock erholt, sagt zu Anna, der die Tränen in den Augen stehen: "Ach laß doch, das macht nichts!" und sie: "Also, wenn du an meiner Stelle wärest ..." und er darauf, düster: "Ich bin schon bald an deiner Stelle, mach dir keine Sorgen ..."

Und dann die Geschichte mit Vincenzo. Er war der Elektriker des Films. Eines Tages schaltete er die Scheinwerfer an, trat vor die Kamera und erklärte Anna seine Liebe, vermischt mit einem Bericht über Arbeitskämpfe. Vincenzo 'verließ seinen Arbeitsplatz', um vor die Kamera zu treten und etwas zu erzählen, so wie er auch seinen Arbeitsplatz bei Pirelli verlassen hatte. Das habe ich auch im Informationsheft von Pesaro geschrieben, ich lese es dir vor ... Ebenso wie er sich der Arbeitszeitenregelung und anderen Druckmitteln weigerte, die man bei Pirelli für die Arbeiter bereithält, wie er sich der Ausbeutung entzog, so weigerte er sich auch, die Verbannung aus der Szene zu akzeptieren, die im Film für die gesamte Belegschaft gilt. Das Kino von Cinecittà braucht hochqualifizierte Arbeiter, aber sie werden mittelmäßig durch die Langeweile, sie haben keine Leidenschaft, sind nicht schöpferisch ... Auch die Herolde des italienischen Kinos brauchen solche Arbeiter ... Sie bedanken sich zuerst bei den Mitarbeitern des Produzenten und grinsen dann mit dem Oskar in der Hand ... Sie brauchen eine solche Belegschaft, die alles ausführt, ohne zu kritisieren, weil die Ideologie ihrer Werke von der der Wirtschaft abgeleitet ist: die Ideologie des Konsums. Es stimmt, daß viele Regisseure Werbefilme gedreht haben, auch Massimo und ich, aber am gefährlichsten sind die, die vorgeben, engagiert zu sein. Sie drehen den Satz um: die Ideologie des Konsums wird zum Konsum der Ideologie.

*Frage:* Warum habt ihr den Videorecorder anstelle der Filmkamera benutzt?

*Grifi:* Die Wahl eines Videorecorders anstelle der Arriflex und des Nagras war von außerordentlicher Bedeutung. Ich würde sagen, sie war ausschlaggebend. Aber das haben wir erst viel später bemerkt. Auch das steht im Pesaro-Heft. Als wir uns entschlossen, das zu

drehen, was passierte, während es passierte, ohne Drehbuch, immer zur Aufnahme mit der Arriflex bereit, erappte ich mich bei folgender Überlegung: je länger ich den Knopf drücke, umso mehr Film läuft durch, umso mehr Geld verbrauche ich. Filmmaterial ist teuer, nicht wahr? Das ist kein Geheimnis, also war es logisch, diese Überlegung anzustellen. Alles war improvisiert, also liefen wir Gefahr, alles wegwerfen zu müssen, wenn die Ereignisse, die wir filmten, nicht 'interessant' genug waren.

Aber siehst du, NACHDEM ICH DIE KOSTEN DER ZEIT UND DES FILLMATERIALS BERECHNET HATTE, FING ICH AUCH AN, DIE ZEIT UND DIE KOSTEN DER MENSCHLICHEN BEZIEHUNGEN ZU KALKULIEREN, DIE ICH DREHTE. Vermittels der Autorität, die uns die Regie gab, versuchte ich unbewußt, die Entwicklung einer zwischenmenschlichen Beziehung vorauszu- sehen, anzuregen, zu bestimmen oder zu bremsen, die sich spontan in der Gruppe entwickelte, und zwar in Abhängigkeit von der Quantität des Filmmaterials, das uns zur Verfügung stand. Als Regisseur VERWALTETE ICH DIE AUTHENTISCHEN, SPONTANEN MENSCHLICHEN BEZIEHUNGEN und brachte sie in die Form einer DARSTELLENDE FIKTION, AUSGERICHTET NACH DEN REGELN DER ÖKONOMIE! So etwas spielt sich sicherlich in den Köpfen all derer ab, die einen Film machen. Ich weiß nicht, ob sie sich beim Drehen darüber klar sind, daß sie sich zwischen verschiedenen Dingen entscheiden müssen. Beim Filmen kann man eben nicht immer drehen. Es ist unvermeidlich, daß sich eine Identität zwischen Regie und Kapital, zwischen dem 'schöpferischen' Element und der Produktion herstellt. DAS KAPITAL ERLAUBT DIR NICHT ALLES, ABER ES ERLAUBT DIR, ZU WÄHLEN. DU BIST GEZWUNGEN, AUS DER TOTALITÄT ETWAS AUSZUWÄHLEN, ABER IN WIRKLICHKEIT TRIFFT DAS KAPITAL DIESE WAHL FÜR DICH: ES WÄHLT DAS, WAS SICH VERMARKTEN LÄSST. Heute bin ich mehr denn je überzeugt, daß DAS DREHBUCH DAS FUNKTIONALSTE INSTRUMENT EINES VOM KAPITAL PRODUZIERTEN KINOS IST, DAS SEINERSEITS WIEDER DESSEN IDEOLOGIE REPRODUZIERT. DAS DREHBUCH ERLAUBT NUR, ZEIT UND MODALITÄT DESSEN IM VORAUS ZU FIXIEREN, WAS DARGESTELLT WIRD, NICHT DESSEN, WAS GELEBT WIRD ... NUR DIE DARSTELLUNG DES LEBENS IST ERLAUBT, NICHT DAS LEBEN ...

Mit Filmmaterial zu drehen, wenn man improvisiert, ist ungefähr das gleiche, wie auf die Jagd zu gehen: um auf den Knopf zu drücken, wartet man darauf, daß sich etwas 'besonders Bedeutendes' ereignet. Aber dieses besonders Bedeutende ist genau das, was uns seit hundert Jahren das bürgerliche Theater und das Kassetten-Kino vorsetzt: auf der Bühne das Bedeutende, im Parkett die Scheiße. Die bürgerliche Ideologie inszeniert auch die Revolution, solange die Revolution in der Realität ein unerreichbares Ziel bleibt.

Mit dem Videorecorder wurden alle Erwägungen wirtschaftlicher Art hinfällig (wenn dir die Aufnahme nicht gefällt, kannst du sie wieder löschen, es gibt keine Tontechniker mehr, keinen Kameraassistenten usw.); wir drehten STÄNDIG. Und wir stellten fest, daß die 'besonders bedeutenden' Momente nur die Bedeutungen der herrschenden Ideologie sind: Stereotypen. Das 'Banale', das wir beim Drehen zunächst zurückwiesen, ist das, was das Kapital zensuriert, denn jenes Banale ist ganz einfach die Realität: das, was im Gegensatz zur Darstellung authentisch ist. Authentisch! Die Macht fürchtet sich vor dem Authentischen, weil es nicht gezähmt werden kann. Das Authentische ist der Ort der Schöpfung, der Erschaffung möglicher menschlicher Beziehungen, die sich auf Klarheit, Durchsichtigkeit und auf die Liebe gründen. Wir hörten auf, die Personen, die wir filmen wollten, zu verwalten, auszusuchen und zu orientieren; wir filmten 'ständig', ohne daß wir die vom Kapital zugebilligte 'objektive Zeit, die Geld ist', oder das Geld, das die subjektive Zeit versachlicht, verwalten mußten; befreit von der Pflicht, die Zeit eines 'besonders bedeutenden' Momentes der 'banalen Alltagsrealität' vorziehen zu müssen; befreit vom Drehbuch, jenem Kontobuch der Zeit des Kapitals, fanden wir das 'Immer', die kontinuierliche Zeit des realen

Lebens, die aus der osmotischen Durchdringungen aller subjektiven Zeiten entsteht. So erschaffen wir einen Ort, an dem jeder sich selbst erschaffen konnte.

Die Argumentation läßt sich auf das gesamte Feld der Filmtechnik ausdehnen: Sprachen zu manipulieren, das Leben am Schneidetisch zu konstruieren, heißt, auf das Leben zu verzichten. MAN BILDET SICH EIN, DIE WAHRHEIT SAGEN ZU KÖNNEN, INDEM MAN DIE SPRACHE DES SYSTEMS NOCH EINMAL AUFWÄRMT, UND VERGISST DABEI, DASS DIE EINZIGE REGEL DIESER SPRACHE DIE LÜGE IST. Man muß den Mut haben, das eigene Leben zu erschaffen, nicht Filme.

*Frage:* Aber wird das im Film sichtbar? Geschieht es überhaupt?

*Grifi:* Nein. Das, was geschehen ist und was wir entdeckt haben, hat nur die Voraussetzung für diese ökonomische Kritik des Schauspiels geschaffen. Jeder von uns hat etwas gelernt, aber das geschieht auch in Cinecittà bei der Arbeit an jedem beliebigen Film. Mit dem Unterschied, daß die Freundschaften, die Liebesbeziehungen usw., die bei der Arbeit an einem Film entstehen, außerhalb des Bildfeldes bleiben. Bei unserem Experiment bestand der Film gerade darin, jene Zone 'außerhalb des Bildfeldes' aufzunehmen; man kann alles sehen.

Am Anfang des Films steht eine Umfrage: Massimo geht herum und bittet um Hilfe für Anna. Zuhause behandelte er Anna wie ein Gefängniswärter und draußen auf der Piazza Navona lief er herum und bat um Hilfe für sie. Daraus entsteht die Frage, ob er unter dem Vorwand, einen Film zu drehen, um Hilfe für Anna bat, oder ob nicht die Absicht, ihr zu helfen, nur ein Vorwand für den Film war.

Das 'philantropische Werk' ist gescheitert, nicht deshalb, weil wir keine Hilfe fanden, sondern deswegen, weil der Film auf der Verweigerung dieser Hilfe aufgebaut wurde.

Ein Jahr, nachdem wir zu drehen aufgehört hatten, hat Vincenzo mich angerufen, weil er wollte, das wir etwas aufnehmen, was er zu sagen hatte. Wir wußten, daß Vincenzo ausgeflippt, verzweifelt war, daß alles schlecht ging.

Das ist das letzte, was wir aufgenommen haben, und auch das Ende des Films. Einige Sätze sind mir im Gedächtnis geblieben: "Anna sagt nein zum Leben, nein zu ihrem Kind ... So kann es nicht weitergehen ... Ich will nicht nein zu mir selbst sagen ... Nein sagt man zu denen, die töten, die ausbeuten, aber nicht zum Leben, nicht zu der Liebe ... Das ist die gerechte Gewalt des 'nein' ... ein revolutionäres 'nein' ... aber ich habe es nie erlebt, nie gesehen ... wenn ich an eine Gesellschaft denke, die durch die Revolution hindurchgegangen ist, an die Freiheit, dann zittere ich vor Angst ... aber vielleicht auch vor Freude, ich weiß es nicht ... sie scheint mir so fern ... so fern ..."

Das Interview wurde in Rom im Februar 1975 aufgenommen.

## Das ABC des Video-Bandes

Von Adriano Aprà

Nachdem man ANNA von Alberto Grifi und Massimo Sarchielli gesehen hat, kann man feststellen, daß das cinéma-vérité als umfassende Bewegung tot ist, und daß dieses Videoband den Anfang einer neuen 'Kunst' bezeichnet, wenn man so sagen kann, oder besser, daß es die überzeugendste und produktivste Annäherung an ein neues Medium darstellt, das Video-Medium nämlich, dessen Möglichkeiten das cinéma-vérité nur als Hypothek oder Traum ahnen ließ, jedoch in den festgelegten Grenzen eines anderen Mediums, des Films, dessen Möglichkeiten in gewisser Weise überfordert wurden. Gegen Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre erlebte der Film eine technische Revolution, ausgelöst durch die Erfindung der geräuschlosen 16 mm-Kamera mit direkter Tonaufnahme (Eclair-Coutand). Dieses Instrument ermöglichte die Herstellung einer Serie von dokumentarischen, ethnographischen und anthropologischen Filmen ungewöhnlicher Ausdruckskraft; darüberhinaus löste es auch einen Prozeß der Umwandlung im tra-

ditionellen Fiktionsfilm aus, befreite die traditionelle Schauspieltechnik, die im besten Fall auf einer programmierten Improvisation basierte, aus der Sackgasse, erlaubte es dem Schauspieler ebenso wie dem Regisseur, 'sich zu befreien' und den Film zu befreien, indem es neues Material, neue Zonen des Sichtbaren und das Hörbare zugänglich machte: die Straße, die Dimension des Alltags, die 'in ihrer Entstehung' erfaßt wurde. Aber die Experimente, die in diese Richtung zielten, mußten sich den wirtschaftlichen und technischen Eigenschaften des Mediums anpassen: Kosten des Filmmaterials, Empfindlichkeit des Filmmaterials, Bestimmung des Produkts für einen Empfänger. Diese Eigenschaften verurteilten die so entstandenen Filme dazu, Sonderfälle zu bleiben, Dokumente einmaliger – wenn auch 'authentischer' – Umstände. In anderen Worten wurde der Film dazu gedrängt, über seine eigenen Grenzen hinauszudringen, über diese Grenzen nachzudenken; es entstand die 'ästhetische' Basis für die Überwindung dieser Grenzen, aber es gab zu wenig Beispiele, denen andere hätten folgen können, es wurden keine neuen Wege eröffnet. Die Filme von Pierre Perrault und von Jean Rouch, auch die von Warhol, Shirley Clarke, Cassavetes, Rivette, um einige Namen aus dem Bereich des 'Dokumentarfilms' oder des Kinos der 'fiction-vérité' zu zitieren, sind Vorwegnahmen des Fernsehens und seines Potentials, das heute zum Teil vom Video-Band erschlossen wird (dessen Bestimmung meiner Meinung nach nicht nur das Wohnzimmer ist, wie beim Super 8-Format, sondern auch der Bereich des Kabelfernsehens). Durch seine technischen Eigenschaften überwindet das Video-Band von Anfang an die Schwierigkeiten, die der Film nur mit Hilfe besonderer Erfindungen lösen konnte: die Herstellung eines Bildes mit synchronem Ton, auch bei ungünstigen Lichtverhältnissen, ist sehr leicht. Der Begriff der 'direkten Aufnahme' kann hier in umfassendem Sinn angewendet werden, weil Bild und Ton im Moment der Aufnahme selbst kontrolliert werden können.

Schließlich können auch die aufgenommenen Szenen sogleich beichtigt werden, es gibt nicht mehr die für den Film konstitutive Beziehung zwischen Negativ und Positiv, die den Übergang von der Aufnahme zur Montage und zur Vorführung verzögert. Das Video-Band ist also zumindest in seiner dokumentarischen Richtung (eine andere Richtung besteht in der elektronischen Veränderung des Bildes) das ideale audiovisuelle Mittel im Dienste der Realität und der Darstellung von Personen, Räumen und Objekten aus dem Bereich des Alltags. Wer immer die Aufnahmen macht, kann sich später nur schwer von dem, was er aufgenommen hat, distanzieren. Das Video-Band zerstört, zumindest in seiner exemplarischen Ausprägung bei Grifi, die kinematographische Frontalhaltung, die Opposition zwischen filmendem Auge und gefilmter Wirklichkeit. Diese Opposition birgt trotz aller Anstrengungen, die zu ihrer Aufhebung unternommen wurden, die hierarchische Struktur eines Filmteams in sich, die auf verschiedenen Ebenen ausgeübte Funktion der Kontrolle und der Beherrschung des aufgenommenen Bildes. In ANNA stellt sich dagegen ein Kreis her, die 'Autoren' sind Teil der aufgenommenen Wirklichkeit, sie sind ihren Impulsen ausgeliefert, sind eins mit ihnen. Das Band erzählt uns, was den 'anderen' geschieht, ebenso aber auch, was dem körperlichen Auge geschieht, das sich mit seinen Gesten durch die Telekamera darstellt. Die verschiedenen Elemente, separate Funktionen, die im Film durch einen technischen Kunstgriff zur Einheit des Werks zusammengeführt werden, treten hier in Wechselwirkung, und das Band erzählt von nichts anderem als dieser Wechselwirkung. Das Werk identifiziert sich so mit dem Prozeß seiner Entstehung, es ist ein Dokument einer lebenden und arbeitenden Gruppe, wobei Leben und Arbeit, Erfahrung und Band nur Momente eines zeitlichen Kontinuums sind. ANNA liefert das Zeugnis einer Randgruppe aus dem Rom der Zeit nach '68: Randgruppe in Bezug auf das Leben (Erfahrungen mit Erziehungsanstalten, Drogen, Gefängnissen) wie auf die Arbeit (Arbeitslosigkeit oder 'Arbeit' mit einem nichtoffiziellen Instrument wie dem Video-Band).

Dieses Leben in der Randexistenz wird auf allen seinen Ebenen untersucht, der des Verhaltens ebenso wie der der Politik. Ob-

wohl das Band sich – entsprechend der Methode des *cinéma-vérité* – streng auf das beschränkt, was im Augenblick des Geschehens gerade geschieht, erlangt es schließlich doch einen emblematischen Wert. Was reine Analyse war, wird zur Synthese. Die improvisierten Dialoge kann man auch als die Erklärung eines Manifests verstehen. Und die Handlung, die Personen, die Orte, die aufeinander folgen, fügen sich zu einer unabsichtlichen Struktur: einer Struktur – oder 'Handlungslinie' –, die aus den Dingen selbst hervorgeht, die gewollt ist, so wie man für ein bestimmtes Leben optiert, wenn man eine Wahl trifft. Die Handlungslinie geht also dem Material nicht voraus. Sie entsteht nach dem Gesetz der Aleatorik. Und wenn sie dabei so konsequent scheint, wenn sie manchmal den Eindruck der unausweichlichen Kraft eines Schicksals erweckt, so deswegen, wie es übrigens auch im Leben ist, weil die Gruppe aus sich selbst heraus genügend Energie, genügend Elektrizität produziert, um alle in ihrem Umkreis befindlichen Personen zu beeinflussen und zu verändern, Anna und ihre Freunde, so unglücklich ihre Situation auch sein mag, sind ein Pol positiver Energie, der jeden Nahestehenden anzieht, auch den Zuschauer am Bildschirm: deshalb besitzt ANNA etwas Episches, und deshalb mündet der Film, so sehr er sich mit der Krankheit beschäftigt, in eine heilsame Erfahrung. Alles dies läßt sich von den Gesichtern der Personen ablesen, von 'Protagonisten' bis zu 'Komparsen', zwischen denen keine Hierarchie besteht, außerordentlichen Schauspielern, wenn man so sagen kann; alle von ihnen sind fähig zu einer Extrovertiertheit und Unbefangenheit im Umgang mit dem Medium, die sie zu Vorkämpfern einer kommenden 'Darstellertechnik des Video-Bandes' macht. Übrigens nimmt dieses Band die Zukunft in vielfacher Hinsicht vorweg: Grifi ist unser Griffith; er, der mit seinen underground-Filmen das Kino in eine eigenwillige Richtung gelenkt hatte, erfindet in ANNA gleich einem Pionier das ABC des Video-Bandes.

Adriano Aprà, April 1975

### Im Zoo

Notizen auf einer Postkarte mit zwei Delphinen  
Von Alberto Grifi

"Die Leute haben die Grenzen des Systems soweit akzeptiert, daß sie diese Sprünge für das Symbol der Freiheit halten. In Wirklichkeit sind sie nichts anderes als ein verzweigelter Ausdruck des Gefängnisses, in dem wir uns alle befinden."

Dieses Postkartenfoto erinnert mich an den größten Teil aller Filme. Ein Augenblick, herausgehoben aus den vielen Augenblicken der Realität, der das Publikum in Begeisterung versetzt. In diesem Foto sieht man einen Fisch, der aus dem Wasser springt. In den Filmen sieht man oft die Anstrengung der Menschen, aus der Normalität des täglichen Lebens, das Unterdrückung und Ausbeutung ist, 'herauszuspringen'. Ich bin überzeugt, daß das *Schauspiel* eben in jenem Prinzip besteht: es bietet ein illusorisches Beispiel an, um die Leute in ihr eigenes tägliches Gefängnis zurückkehren zu lassen, zufrieden damit, daß jemand, zumindest im Kino, ihm für einen Augenblick entronnen ist. Diese Tiere, die ich im Zoo betrachte, bewegen sich in dem Käfig, in den sie eingesperrt sind, hin- und her; ab und zu machen sie einen Sprung, als ob sie Fußball spielen; ab und an erinnern sie sich daran, lebendig zu sein. Aber wer hat den Mut, sich für die unerträgliche LANGEWEILE ihrer Bewegungen im Käfig zu interessieren? Wer hat den Mut, den 'toten Momenten', dem Scheintod eines Gefangenen in seiner Zelle ins Gesicht zu blicken? Ein Gefangener (und ich weiß das, weil ich selber 2 Jahre im Gefängnis war) vergift, stirbt "einen zweiten Tod" (in dem Sinn, den Freud diesem Ausdruck gab), er verdrängt seine Langeweile Minute für Minute, weil sonst seine Verzweiflung seinen eigenen Augen evident werden würde. Wer hat den Mut, in einer 'freien' Welt von seinem eigenen Gefängnis zu sprechen? Nur wenige, wenn man bedenkt, daß in der Szene, als Anna 6 Minuten telefoniert, als das Telefon besetzt ist und *niemand antwortet*, alle die Vorführung verlassen. Aber eben deswegen ist ANNA so lang. Ich glaube, daß man endlich

anfangen muß, von dem zu sprechen, was keine spektakulären Lösungen bietet; wie kann man verstehen, was dieser Sprung des Delphins ist, wenn wir nicht von seinem Gefängnis in einem Gefäß mit schmutzigem Wasser sprechen, das den Ozean ersetzen soll?

O.K. Ich fahre nach Rom zurück.

Con affetto,

Alberto Grifi

### Alberto Grifi

Alberto Grifi wurde am 29. Mai 1938 in Rom geboren, "2 Schritte entfernt vom Justizpalast". "Abgesehen von zwei im Gefängnis verbrachten Jahren übte er alle Berufe aus, die für die Sklaven der Kulturindustrie üblich sind."

#### Filme

- 1960 *Cyril* (Una cosa urgente) 16 mm, 20'
- 1961 *Lariano* 16 mm-Film, gedreht mit Bauern aus Latium. Nicht montiert.  
*Nonotte* 35 mm
- 1962 *Anna* 35 mm. Das Verhaltensporträt eines Mädchens. Ich werde den Film eines Tages als Flashback verwenden. Das Mädchen ist Anna Paparatti.
- 1964-65 *La verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase)* 35/16 mm, 45'. Zusammen mit Gianfranco Baruchello. Montiert aus unzähligen Fragmenten von Hollywood-Filmen.
- 1966 *Pezzi dell'Amleto* mit Leo de Beardinis und Perla Peragallo. Konzipiert für ein Theater-Ereignis.
- 1966-67 *Transfert per kamera verso Virulentia* 35/16 mm, 20'. Film über ein Theaterexperiment von Aldo Braibanti.
- 1966 *No stop grammatica* 16 mm. Über ein 24 Stunden dauerndes happening, veranstaltet von Feltrinelli in Rom.
- 1965-67 *L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lacrima* 35 mm. Ready-made, gefunden unter den Überresten von Antonionis *Deserto Rosso*: es handelt sich um eine Großaufnahme von Monica Vitti, die zu weinen versucht.
- 1965-67 *Autoritratto Auschwitz* 16 mm. Gedreht auf dem Gelände des Vernichtungslagers Auschwitz in Polen.
- 1968-70 *Orgonauti, evviva! (Un viaggio con carburante erogeno)* 35 mm
- 1967-71 *Non soffiare nel nerghile* 16 mm, nicht montiert.
- 1971 *Le avventure di Giordano Falzoni* 35 mm, 20'
- 1972 *Vigilando reprimere* 35 mm, 26'
- 1972-75 ANNA

Nach : Bianco e Nero, Nr. 5/8 - 1974, Rom, Mai/August 1974, S. 108 ff.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 30