



Transparent, opak, pastellfarben -  
Zwischentöne in den Filmen von Betty Leirner

Extrem schnell rast die Kamera an grauen und braunen Felsen vorbei, so daß nur abstrakte Strukturen erscheinen, während wir amerikanische, fundamentalisierende Traditional-Musik hören: »Children, go where I send thee«. Behutsam schwenkt die Kamera über eine felsige Wüstenlandschaft, ein Faltengebirge irgendwo im Nahen Osten, als ein Schriftzug in das Bild eingeblendet wird: das Wort »zero« mit seinen Entsprechungen im Arabischen, Hebräischen, Jiddischen und Japanischen. Übereinander plaziert wie in alten Polyglotten (mehrsprachigen Wörterbüchern) laden sie zum Vergleich ein, doch die Übersetzungen weisen keinerlei Übereinstimmungen auf.

Weitere Polyglotteneinträge folgen - »time«, »language«, »translator« - und verdichten den Eindruck, daß es hier um ein Problem von Übersetzung und Verständigung geht. Der Schwenk erreicht eine riesige Ebene mit Fluß und vor der grandiosen Kulisse des sich weitenden Tales entdecken wir plötzlich einen Japaner! Ein fremder, weil unerwarteter Körper im Lande des Orients.

Er ist wohl ein Tourist, denn es stellen sich noch weitere mit Sonnenhut, Kamera und Reiseführer gerüstete Japaner ein, samt Reiseleiter, der in einer kurzen, unübersetzten Synchronpassage zur Gruppe redet. Der Schriftzug »question« mit seinen Übersetzungen wird eingeblendet. Die japanisch-israelischen Flaggenaufnäher am Sonnenhut einer Reisenden bestätigen, daß wir uns in Israels Negev-Wüste befinden. Unweit unserer Gruppe stolzieren eine graue und eine weiße Taube auf einer Trockenmauer. Weißblende.

Dies sind die ersten Einstellungen von Betty Leirners Film Political Mistakes (1998). Vordergründig geht es um ein feinsinniges Spiel aus Beobachtungen, Irritationen und verzögert gegebenen Informationen, in Wirklichkeit aber darum zu übersetzen, zu verstehen, Bilder zu lesen - oder vielmehr geht es um Unübersetzbarkeit. Die brasilianische Videokünstlerin, Fotografin und Autorin Betty Leirner lebt seit Jahren in Deutschland, am liebsten aber unternimmt sie Reisen, um in der Fremde jenes Gefühl des Außer-Sich-Seins zu erfahren, das sie in ihrem gesamten Oeuvre verfolgt.

Seit 1994 hat sie über dreissig kurze »Videopoeme« gedreht, einige davon in Japan, andere in Portugal, Brasilien, Frankreich und Deutschland. So wie auch ihre Bücher mehrsprachig abgefaßt sind, werden in ihren Filmen stets mehrere Sprachen nebeneinander gesprochen, wobei es niemals um schlichte Übersetzungen geht. Der Synkretismus der Sprachen ist lediglich ein modus vivendi, ein eingespieltes Zusammenleben mehrerer Sprachen, wie es die Autorin auch im Alltag selber praktiziert. Man könnte von einer Ästhetik der Heimatlosigkeit sprechen, doch da es ohne Jammern geschieht, da die Autorin ihre (selbstgewählte) Heimatlosigkeit angenommen hat und sich dabei sichtbar wohlfühlt, sollte man darin lieber eine Form des Kosmopolitismus erblicken. Ein Kosmopolit ist ein Weltbürger, nicht immer zwangsläufig ein Reisender, doch jemand, der seine Heimat nicht in nationalstaatlichen Kategorien entwirft.

Eine Heimat Betty Leirners sind die Sprachen. Selten gibt es in ihren Filmen gesprochenen Text, nie Kommentar, aber immer wieder Schriftzüge. Die Bilder unterhalten ein enges Verhältnis zur Schrift. Ein gefilmter Raum, in den sich Schrift einschreibt, zerstört die Illusion, hier sei Realität wiedergegeben. Die Überschreibung durch Buchstaben läßt die Oberfläche des Bildes als Schicht erscheinen, als bearbeitbares Material. Der vorfilmische Raum (z.B. das wirkliche, physische Israel) und der durch Schrift, Musik und Schnitt modifizierte Raum (das Israel von Political Mistakes) sind osmotisch durch eine Autoren- und Künstlerpersönlichkeit miteinander verbunden, durch eine feine, stets spürbare Membran. Leirners filmische Arbeitsweise zielt letztlich auf einen poetischen Raum, in dem ein Gefühl, eine Stimmung, eine Stofflichkeit gezielt hergestellt wird, in dem die Dinge von der Last befreit sind, Zeuge und Dokument zu sein. Wir spüren viel Freiheit darin. Wir spüren auch, daß wir es lediglich mit Vorschlägen und Denkanstößen zu tun haben. Es ließe sich daher mit gleichem Recht auch von Film- oder Videoessays sprechen.

Die Schriftzüge sind niemals diegetisch - also erzählend - eingesetzt, sondern eröffnen Assoziationen rund um das Thema. Wenn in einen unscheinbaren, wenig ergiebigen Panoramaschwenk über die felsige Landschaft Israels die Worte »price«, »root«, »rifle« eingeblendet werden, versucht die Autorin die historische Dimension hinter jenem Bild zu erschließen. Durch den sprachlich- typografischen Eingriff werden archäologische Schichten freigelegt, die unter der durch die Kamera fixierten Schicht liegen. Das jeweilig Gegenwärtige läßt sich so als Station eines geschichtlichen Prozesses verstehen. Wir können den Ist-Zustand als ein Gewordensein wahrnehmen und das scheinbar Fixierte als korrigierbar begreifen. Anstelle einer schlichten linearen, chronologischen Abfolge tritt eine räumliche Darstellung der Geschichte, in der wir simultan wahrnehmen, was potentiell in diesem Raum geschehen ist. Selbst historisch nicht durchgedrungene Elemente, die uneingelösten Projekte, werden per Schriftzug in den sichtbaren Raum hineinmontiert: »pain« und »blame«. Das eigentliche Bild wird somit hypothetisiert, - ein aus den besten essayistischen Traditionen stammendes Verfahren.

Eine weitere Heimat Betty Leirners ist die Musik. Alle ihre Videofilme sind akustisch sehr sorgfältig vertont, und zwar mit bereits fertigen, ausgewählten Musikstücken. Die Originaltöne werden bis auf wenige ausgesuchte Stellen stets weggenommen. Die Bilder werden in eine Stummheit gestoßen, die vor allem in der Abwesenheit von Synchronereignissen besteht und damit dem Illusionsverfahren journalistischer oder dokumentarischer Reportagen nachhaltig entgegenwirkt.

Die Musik ihrerseits gewährleistet nicht nur emotionale Einfärbungen der Bildszenerie, sondern wird meist aufgrund der Liedtexte, einzelner Sätze, Wörter oder Klangähnlichkeiten ausgewählt. Nach der obigen Exposition erklingen in Political Mistakes drei Musikstücke und markieren die zusätzlich durch Weißblenden getrennten Sequenzen: Ein mit rauher, tiefer Stimme gesungenes arabisches Klagelied (»eloignement«), während wir Japaner, Araber und Juden auf dem Vorplatz der Klagemauer sehen und sich auf den Dächern, zwischen befremdlichen Fernsehantennen und Scheinwerfern, die Fahne Israels bauscht. Es folgt ein elegisches jüdisches Gebet («kaddish») zu erschreckend intimen Nahaufnahmen von betenden und jammernden Frauen direkt vor der Klagemauer, dem Rest des alten jüdischen Tempels. Zuletzt, in einer Sandschlucht, erklingt eine schmissige, arabische Musik zu Nomadischen Reitern, die mit rassigen Pferden auf die Kamera zupreschen und ihr ihren stolzen Blick direkt darbieten. Unaufhörlich durchqueren währenddessen weitere Schriftzüge mit den inkompatiblen Übersetzungen das Bild.

Das ungewöhnliche an dem Film ist, daß er gewissermaßen durch eine etymologische Struktur zusammengehalten wird, durch die Bearbeitung eines Wortfeldes von Synonymen, in dem Übersetzung etwas mit Verständigung zu tun hat, Vergleich mit Ausgleich, Übereinkunft mit Versöhnung, - das alles aber nur als potentielles Geschehen aufgefaßt ist. Überhaupt ist Betty Leirner eine Sprachkünstlerin, die Wort- und Lautspiele liebt und über die Sprachgrenzen hinweg virtuos handhabt.

Am Ende des Films, nach der Großaufnahme eines offenen, lang ausgehaltenen Blicks in die Kamera, tauchen wir in klares, hellblaues Wasser, so transparent, daß wir die Fische zwischen den Steinen schwimmen sehen: Allein solche Offenheit und Durchsichtigkeit könnte der verfahrenen Situation im Nahen Osten helfen, denn Transparenz bedeutet letztlich Verstehbarkeit und Erkennbarsein (von Absichten). Kann man aber der kollektiven Transparenz trauen? Auch die Autorin scheint im Epilog nach dem Abspann einer allzu optimistischen Einschätzung entgegenwirken zu wollen: Im blauen, klaren Wasser eines riesigen Unterwasseraquariums beobachten die Kinder einer israelischen Familie mit großen Augen Haifische.

Eine weitere Heimat Betty Leirners ist das Sujet der Transparenz. In ihrer plastischen, fotografischen und filmischen Arbeit wird immer wieder transparentes Material verwendet, z.B. Eis, Glas, Wasser, Licht. In *Japanese for Beginners* (1998) pumpen sich transparente Medusen durchs sonnig hellblaue Wasser, während wir sanfte, japanische Sentenzen eines Märchens vernehmen. Die kontrahierenden Körper der Quallen gleiten als helle, seltsam geformte Lichterscheinungen durch den Raum, durch ein Medium, das selber transparent ist und die Farbe des Himmels annimmt. In *Unphotographable* (1996) drehen und betasten zwei Hände eine kleine Eisskulptur in einer Eislandschaft. Ein romantischer Chet Baker-Song schleppt sich träge dahin und das Winterlicht bricht sich im Eisobjekt: *unphotographable*. Am Ende von *Caution: Chain* (1999) jonglieren Hände vier transparente Kugeln, die wiederum den kompletten umliegenden Saal in sich spiegeln. In *Voz interior* (1997), einem Trip in die Naturlandschaften Brasiliens, erscheinen neben Krokodilen, Rinderherden und sich auf den Fluß stürzenden Wildpferden, erneut Fische im glitzernd glasklaren Wasser: ein Traumbild von üppiger Natur, von einem dichten Schwarm großer Hechtfische, die sich nahe dem Ufer tummeln.

Die Transparenz mag hier an eine kosmische Gemeinschaft erinnern, doch scheint es Betty Leirner dabei in den meisten Fällen eher um die Unbegrenztheit des Blicks, die Intensivierung des Schauens und eine Neubestimmung des plastischen Raums zu gehen. Es geht um die Preisgabe von Farbe und (abgegrenzter) Form, die ansonst alles im Alltag definieren und damit einzwängen. Aus einem Leiden an der Festlegung, z.B. dem Denken in Gegensätzen nationaler Herkunft, entsteht Betty Leirners Wunsch, Ungefaßtes, noch nicht endgültig Bestimmtes darzustellen. »From this point, the seed of a possibility for representing emptiness was born« (Leirner). Doch Leere findet sich aber nicht allein in der Anwesenheit von transparenten Materialien, sondern auch in die Abwesenheit von Synchronereignissen im Ton oder in der häufig praktizierten Aufblende ins Weiß, die vor allem eine Abwesenheit von Bildern ist.

Die Entmaterialisierung des Transparenten ist überdies niemals vollständig. Die lichtdurchlässigen Materialien nehmen leichte Tönungen an, lassen Teile der Umwelt durchscheinen, aber stets nur als flüchtige Idee. Betty Leirner liebt diese zurückgenommenen Stofflichkeiten, eher hellblau, beige und pastellen, kurz, eben jene zarten, hellen Farbtöne, die zwischen den definierenden Grundfarben liegen. Daher stammt auch ihre Vorliebe für Japan, für ein Land mit Zwischentönen, eine Welt, in der man flüchtige, vergängliche, widerrufbare

Erscheinungen schätzt, in der die Wände zwischen gegensätzlichen Bereichen dünn wie Papier sind. Poesie entsteht aus Unsicherheit, aus Fragilität und Zartheit.

In Hiroshima Station (1999) trägt eine Kastratenstimme ein englisches Barocklied vor, während japanische Bodybilder mit ihren nackten Oberkörpern posieren. An Standbilder von schwitzender, glänzender Haut schliessen ferne Hügelketten im rosa Abendlicht und luftige Wolken an. Die zerbrechliche, poetische Stimmung entsteht aus dem Kontrast der feingliedrigen, überraffinierten Barockmusik und der brutalen Massigkeit der Körper. Eben solche Musik ertönt auch in Miraculous Love's Wounding (1999) zu den verhaltenen Bewegungen einer Holzpuppe im Kimono mit weißem, bleichen Gesicht. Eine Großaufnahme des abschiednehmenden, trauernden Puppengesichts vermag die verschwiegene Schwermut, jene verhaltene Melancholie auszudrücken, die den Japaner auszuzeichnen scheint. Der Schmerz der Trennung wird von der Puppe unerhört abstrakt durch Paraphrasierung weniger Gesten dargestellt. Diese Beseelung des Unbelebten rührt um so mehr, als unmittelbar neben dem hölzernen Puppengesicht das der jungen, vielleicht zwanzigjährigen Puppenspielerin erscheint. Grazie, Anmut, Fragilität der Gesten gehören zu jenen Grundbegriffen, die alle Künste gemein haben, heißen sie nun Malerei oder Karate.

»Nowhereland is our commonland« lautete bereits das Credo eines Manifest der Autorin aus dem Jahr 1995. Will man dieses Land »Nirgendwo« erkunden, so wird es offensichtlich gewisse Züge Japans besitzen. Das wirkliche, physische Japan scheint auf den Europäer so unreal zu wirken, daß Reisende ihm stets einen fiktiven Zug zueignen. »Das Fremdland« (Le dépayés) nennt der Filmeessayist Chris Marker sein Fotobuch über Japan, und schrieb: »Will man Japan kennenlernen, kann man es auch gleich erfinden.« Auch Roland Barthes erklärte zu Beginn seines Japanbuchs »Das Reich der Zeichen«, daß er lediglich eine gewisse Anzahl von Zügen aufgenommen und aus diesen ein System gebildet habe: »Und dieses System werde ich Japan nennen.« Die Zurückhaltung dieser reisenden Europäer, ihr Verzicht auf den Anspruch, eine Realität darzustellen, ist ehrenwert und läßt sich nur mit der vermessenen Großmannssucht mancher Reiseführer erklären, die von sich behaupten, in das Wesen eines Landes oder Volkes vorzudringen.

Doch Betty Leirners Nowhereland setzt sich aus verschiedenen Nationen und Ländern zusammen, wie der Film Sings (1999) zeigt. Er beginnt mit einer Fahrt über die in Abendrot gehüllte Vasco da Gama-Brücke bei Lissabon, bevor sich das Bild in der Mitte teilt: Linkerhand erscheinen Spielszenen eines japanischen Lernvideos mit deutschen Untertiteln, während rechterhand ein ferner, verschneiter Tannenwald zusehen ist, ebenfalls in rosa Abendsonne getaucht.

Die Melancholie der Winterlandschaften liegt - ebenso wie die von ziehenden Wolken und Sonnenuntergängen - darin, daß sie ihren eigenen Tod, ihre zeitliche Beschränkung schon in sich tragen: Sie sind dazu bestimmt sich zu verflüchtigen. Der entscheidende Refrain eines Liedes das von Reise-Sehnsucht handelt lautet »navegar é preciso, viver nao é preciso« - »navigieren ist nötig, leben ist unnötig«. Die Sentenz ist ein Zitat aus Luis Vaz de Camões' »Lusiaden«, dem portugiesischen Nationalepos, das die Fahrt Vasco da Gamas nach Ostindien in Beziehung zu den großen antiken Seefahrern Odysseus und Aeneas setzt. Aus dem Lied und dem Film spricht Fernweh, Sehnsucht und Schwermut, ähnlich der von Camões, die der Portugiese durch ein - übrigens unübersetzbares - Wort ausdrückt... Saudade! Auch das Reisen kann eine Heimat sein.

In Boogie Man (1996) versammeln sich prächtig geschmückte japanische Kinder in traditioneller Kleidung zu einem Umzug durch die Straßen. Ganze Gruppen von Kindern in

orangener Schuluniform kommen hinzu, begleitet von zahlreichen Eltern, marschierenden Musikgruppen und Fahnenträgern. Dabei springt eine riesige brasilianische Fahne ins Auge und läßt schlagartig Zweifel an der Szenerie aufkommen: Nun fallen auch seltsame Reklametafeln und die unjapanische Architektur auf, bald gefolgt vom Abspann:

»filmed on buddha's birthday in sao paulo, brasil 1996«. Wer war es doch gleich, der so treffend geschrieben hat, daß es beim Reisen nicht auf die Entfernung ankomme, sondern auf das Überschreiten einer Grenze...?

Leirner zeigt die Phänomene häufig dekontextualisiert, versucht dem vorschnellen Verstehen Widerstand zu bieten. Auch die systematische Polyglosie, das Phänomen der Multisprachlichkeit in ihren Filmen ist eine Form dieses Widerstands, da immer einzelne Passagen nicht von allen verstanden werden. Doch Sprache ist für Leirner der Ausdruck eines Bewußtseins, einer Kultur. Multisprachlichkeit bedeutet mithin Multikulturalität und Dialog zwischen Kulturen. Das Kompatible, miteinander Vereinbare, Verträgliche wird nur aus der Anerkennung des Unverständlichen (der anderen Kulturen) entstehen.

Synkretismus ist ein gebräuchlicher Terminus für Brasiliens Mischreligionen aus Katholizismus und afrikanisch-indianischen Riten. Auch dort kommt man ohne ordnendes Zentrum aus, das die Einheitlichkeit garantiert. Sollte etwa dieser Zug aus der brasilianischen Heimat der Autorin Eingang gefunden haben in einer Ästhetik der Heimatlosigkeit? Oder vielmehr in eine Ästhetik, in der das Opake, Undurchsichtige, Unverständliche mit dem Transparenten, Lichtdurchlässigen, Verstehbarem eine derart komplexe Verbindung eingeht, daß man sie getrost dialektisch nennen kann.

Werden die Anhänger der nationalstaatlichen Heimat je Camões' Rat verstehen,  
»navigieren ist nötig, leben ist unnötig«?

(c.) 2000 Thomas Tode