



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Filmische und soziale Raumentwürfe im experimentellen ethnografischen
Dokumentarfilm anhand der Filmpraxis von Trinh T. Minh-ha

Band 1

Verfasserin

Regina Wuzella

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.Phil.)

Wien, Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuerin:

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Andrea B. Braidt Mlitt

Inhaltsangabe

1.	Warum Raum denken?	1
2.	Aspekte ethnografisch experimenteller Dokumentarfilmpraxen	4
2.1.	Das „Genre“ Dokumentarfilm – Einige Positionen historischer Debatten um das Dokumentarische	4
2.1.1.	Repräsentation der „Wirklichkeit“- Das Dokumentarische und das Filmische .	5
2.1.2.	Versuche einer Kategorisierung von Dokumentarfilmpraxen	10
2.2.	Ethnografischer Dokumentarismus im Spannungsfeld von „Wissenschaftlichkeit“, inszeniertem Exotismus und selbstermächtigender Medienpraxis.....	15
2.3.	Experimentelle ethnografische Filmpraxen	19
3.	Sprache als Ort des Widerstandes	24
3.1.	<i>Woman Native Other</i> - Writing Postcoloniality and Feminism	24
3.2.	Sprache als „festschreibender“ Ort	24
3.3.	Demokratisierter Handlungsraum	26
3.4.	Eine Subjektconstitution jenseits von „Identität“	27
3.4.1.	Der Spiegel und das schreibende Ich/ <i>ich</i>	30
3.4.2.	„Den Körper schreiben“	31
3.5.	Sprachliche Strategien.....	33
3.5.1.	“Third World“-Wiederaneignung	33
3.5.2.	„Postkolonialität“- Ein umkämpfter Begriff	34
3.5.3.	Politiken der Differenzierung.....	35
3.5.4.	The In/Appropriate Other Widerständigkeit	36
4.	Raumentwürfe in <i>Re-Assemblage</i> (1981) und <i>Surname Viet Given Name Nam</i> (1989).	39
	RE- ASSEMBLAGE (1981).....	40
4.1.1.	RE-ASSEMBLAGE: Konstitution von filmischen Raum mittels Perspektivierung durch die Apparatur.....	40
4.1.2.	Zersplitterung des Raumes durch De-zentrierung der Erzählerin-Instanz in multiple Point of Views.....	41
4.1.3.	Fragmentierte Körper – Räume und Blicke ins Off: De-konstruktion ethnografischer Bildpraxen	51
4.1.4.	Abschliessende Analyse von Raumtypologien nach Rayd Khouloki	57
4.2.	SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989).....	61

4.2.1.	Identität und deren Verunsicherung in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM als absolute ethnische/nationale/geschlechtliche Konzeption mittels vielgeschichteter Raumgestaltung.....	63
4.2.2.	Bühnenräume als charakterisierendes Element der Figuren und Verhandlungsorte von Fiktionalisierungseffekten medialer Repräsentation	66
4.2.3.	Filmische Inszenierung und die Repräsentation von Identität	70
4.2.4.	Der Raum der Erzählung als medien- und selbstreflexiver Ort	76
4.2.5.	Vielstimmigkeit und das Konzept der Diaspora	81
4.2.6.	Gegengeschichten: Der Körper: Schauplatz patriarchaler Macht und Ort des Widerstandes	84
4.2.7.	Konzeptionelle Überlegungen in Bezug auf Raum/Ort; Identität und Verantwortung.....	86
5.	Resümee:.....	90
6.	Bibliografie:	92
7.	Filmografie:.....	96

Curriculum Vitae

Abstract

1. Warum Raum denken?

Seit den siebziger Jahren hat der *Raum* in verschiedenen Disziplinen -vor allem im kulturwissenschaftlichen Bereich- als Repräsentationsstrategie zunehmend an Bedeutung gewonnen. Der Begriff *spatial turn* wurde diesbezüglich immer öfter verwendet. Die Geschichte dieses Begriffs wird von Jörg Döring und Tristan Thielmann in *Spatial turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* einer kritischen Betrachtung unterzogen. Der Wortkörper *spatial turn* wird meist auf das Werk *Postmodern Geographies* von dem Humangeographen Edward D. Soja zurückgeführt. Ebenso oft wird allerdings auch Frederic Jameson mit dem Terminus in Verbindung gebracht, nachdem Jameson diesen 1991 in *Postmodernism* verwendet hat. Allerdings hat schon Foucault 1967 von einem Zeitalter des Raumes im Unterschied zum 19. Jahrhundert als Zeitalter der Geschichte, gesprochen.

Mittlerweile gäbe es nach Döring/Thielmann allerdings kaum eine Disziplin in den Kultur- und Sozialwissenschaften die nicht „ihren spatial turn eingeläutete habe“ (Döring/Thielmann 2008: 11). Anliegen der beiden Autoren ist es vor allem zwischen dem Label und der Agenda des *spatial turn* zu unterscheiden. Als Label gedacht, konkurrierte der Spatial Turn deren Meinung nach mit dem performativen, dem iconic, dem pictorial, dem translational und all den anderen turns, die immer wieder proklamiert würden, doch aber in deren Auswirkung nie an den *linguistic turn* in den siebziger Jahren heranreichen könnten. (vgl. Döring/Thielmann 2008:13 ff). Es ginge den Autoren darum, Popularisierungen des *spatial turn*, wie sie es Döring/Thielmann Teilen der Geschichtswissenschaften im Weiteren vorwerfen, skeptisch gegenüberzustehen, nicht aber die Wichtigkeit raumtheoretischer Ansätze grundsätzlich in Frage zu stellen.

Neben dem spatial wird auch vom topographical, und neuest auch vom topological turn gesprochen. Dabei handelt es sich um Differenzierungen des Begriffs, wobei der topographische Aspekt vor allem literatur- und kulturwissenschaftliche Diskussionen akzentuiert und sich die topologische Fundierung von Raumbegriffen vor allem auf die mathematische wie die phänomenologische Begriffstradition von philosophischer Seite, stütze. (vgl. Döring/Thielmann 2008: 16ff)

Warum es sinnvoll ist, in raumtheoretischen Ansätzen zu denken führen Mike Crang und Nigel Thrift eingangs in dem interdisziplinär angelegten Sammelband *Thinking Space* an:

Diese setzen dabei an der klassischen Raumwissenschaft Geographie an:

„First, the long-running criticism of abstract models and thought in geography has shown over and over again that theoretical models based on reducing the world to a spaceless abstraction are of very limited utility. Not only that they often bury within them a quest for purity and abstract reason that simulates some of the worst aspects of Enlightenment thinking (Sibley 1998). The space of theory is a purified space, defined by the purging of real spatiality and the creation of a space of thought where processes appear to be able to operate without geographical location or extent. In this vision, geography became a contaminant, threatening the pristine realm of theory. Second, critiques of the abstract space of observation as a methodological and epistemological practice illustrate that there is no Cyclops eye of theory that can stand apart from the world (Hetherington 1998) and that knowledge is always emplaced and localised (Harding 1991, Haraway 1989). Equally, the practices of knowledge are bound into a messy entanglement of the knowing and the known (Cook and Crang 1995). Theory can no longer (openly at least) claim that the author stands outside what is depicted and the position of authorship is both exterior and superior- standing not only outside space but also time (Curry 1996: 179-83).”
(Crang/Thrift 2000: 3)

In diesem Sinne ist Raum also nie ein neutrales Medium, das irgendwo draussen existiert, sondern ist als Manifestation verschiedenster Formen von Wissen und sozialen Institutionen zu verstehen. Zudem ist schon der Begriff des Raumes selbst an eine Historie gebunden, die auf verschiedene Formen von Wissensproduktionen rekurriert. Jegliche theoretische Bemühung in Bezug auf Raum ist daher geographisch, sozial, institutionell verortet und schreibt sich wiederum in diese ein. Es darf hier nicht in rein identitäts- bzw. geopolitische Raumkonzepte münden, was wiederum binäre Systeme aufrechterhalten würde. Genau dies macht auch eine gemeinsame Tendenz verschiedenster aktueller Ansätze philosophischer und sozialer Raumdebatten aus: Eine Bewegung weg von einer kartesischen Perspektive als absolute Kategorie hin zu einem Raumverständnis als sich in einer stetigen Veränderung befindenden Prozess.

Diese Erschließung von Raum zwischen und abseits konventioneller Paarkonstellationen ist Teil der Agenda von Trinh T. Minh-ha, die dies in ihren filmischen Arbeiten umzusetzen sucht. In der vorliegenden Arbeit werde ich mich im Genaueren mit den Filmarbeiten RE-ASSAMBLAGE und SURNAME VIET GIVEN NAME NAM auseinandersetzen. Im Zuge der Analysen wird ersichtlich, dass sich beide Filme in ihrer Umsetzung zunächst stark unterscheiden. Bei genauerem Hinsehen jedoch lassen sich den Arbeiten immanente politische Anliegen ausmachen. Ein wesentlicher gemeinsamer Nenner der (Film-)Arbeiten Trinhs ist ein ausgeprägter medienreflexiver Ansatz, mittels dessen immer wieder auf die eigenen filmischen Techniken und die Produktion von (medienspezifischer) Bedeutung verwiesen wird, sodass das Medium Film selbst als Thema ebenso festgemacht werden kann wie die in den Filmen diskutierten Thematiken (siehe unten). Meine These ist, dass die Organisation von filmischem Raum als Display spezifischer sozialer Räume fungiert. Als

solches vermag die Repräsentation sozialer Gefüge wieder auf diese rückzuwirken. Umsetzungen respektive Visualisierungen von räumlichen Begebenheiten sind folglich potentiell politisch.

Wenn Trinh davon spricht, Grenzen auszuweiten und an Grenzen entlang neue Räume zu schaffen, so meint sie damit auch ein Verschieben der intakten Grenzen zwischen den einzelnen klar umrissenen Disziplinen. Dieser Ansatz kann auch auf Kategorien wie Ethnizität, Kultur und Nation angewendet werden. Interdisziplinäre (theoretische) Ansätze können dazu beitragen langbestehende Dualismen, zwischen dem Lokalen und Globalen, zwischen Ort und Raum, zwischen Produktion und Distribution/Rezeption überwinden zu helfen. Diese Haltung ist für mich immanent in die Arbeiten Trinh eingeschrieben. Dies führt uns zu einer politischen Subjektkonstitution, die jeden/r dazu anhält “an der Front zu kämpfen an der sie bzw. er am besten ist“ (Trinh 2001: 14). Damit wird Verantwortung relational um-verteilt und im Zuge dessen werden Ver-antwortung und HandlungsRäume für Alle, unabhängig von Geschlecht, Ethnizität, Nationalität oder Klasse aufgemacht.

2. Aspekte ethnografisch experimenteller Dokumentarfilmpraxen

2.1. Das „Genre“ Dokumentarfilm – Einige Positionen historischer Debatten um das Dokumentarische

Die Frage nach den Anfängen des Dokumentarfilms ist keineswegs entschieden. Oftmals wird eine Datierung vorgeschlagen, die bereits mit der Frühzeit des Kinos, in der das im engen Sinn Nicht-Fiktionale überwiegt, beginnt. Die Filme der Gebrüder Lumière werden bekanntlich als erste dokumentarische Beobachtungen rezipiert: Ein Zug fährt am Bahnhof ein, Arbeiter verlassen am Abend die Fabrik etc. Méliès hingegen erzählt erfundene Geschichten und fotografiert präparierte Atelier-Wirklichkeit ab.

„Aus beiden Urzellen, der dokumentarischen und der fiktiven Momentaufnahmen“ (Kluge 1975: 115), haben sich die Genres des Dokumentarfilms und des Spielfilms entwickelt.

Doch seien nach Kluge „Dokumentation und Fiktion- bis hin zu ihrer Umkehrung- vermischt“. (ebd.)

Die explizite Verwendung des Begriffs Dokumentarfilm wird in der Filmgeschichte auf das Jahr 1926 datiert: John Grierson führt diesen im Zusammenhang mit dem Film MOANA (1926) von Robert Flaherty, indem er MOANA dokumentarischen Wert zuschreibt.

Eva Hohenberger stellt überhaupt in Frage, ob sich von einer Dokumentarfilmtheorie sprechen lässt und verweist in diesem Zusammenhang wie folgt auf Bill Nichols:

„Damit eine Theorie mehr ist als eine kritische Methode (die arbeiten kann ohne ihre zugrunde gelegten theoretischen Voraussetzungen zu formulieren), muss sie folgende Merkmale aufweisen: Sie muss explizite und umfassende Thesen vorlegen, die sie aus einer Reihe axiomatischer Sätze gewinnt (sie gelten für das Untersuchungsobjekt, vielleicht für mehr, vielleicht für weniger); sie muss innere Konsistenz aufweisen (d. h. sie muss nicht nur in sich logisch sein, sondern Kategorien und Unterscheidungen von analytischem Wert und erklärender Kraft entwickeln); sie muss über historisches Bewusstsein und eine klare Zielvorstellung verfügen.“(Nichols 1991, XIII)“ (Hohenberger 1998: 20)

Um der Problematik einer Bestimmung der Spezifik des Dokumentarfilms auf die Spur zu kommen, muss sowohl nach dem Dokumentarischen als auch nach dem Filmischen Selbst gefragt werden. Eines der Hauptprobleme scheint in den klassischen

„Dokumentarfilmtheorien“ begründet: Die Spezifik des Dokumentarfilms wird von Anfang an als dessen Wirklichkeitsbezug in Differenz zum Spielfilm behauptet.

Die daraus zwangsläufige Verknüpfung des Dokumentarfilms mit einem Realismusanspruch und die damit einhergehende Auffassung einer dokumentarischen Authentizität im Sinne einer wahrheitsgemäßen und vor allem unverfälschten Wiedergabe der Realität, ist notwendigerweise mitzubedenken, wenn es um die Frage nach dem Dokumentarischen geht. Im Folgenden möchte ich „dokumentarfilmtheoretische“ historische Ansätze vor dem Hintergrund einer Repräsentation der „Wirklichkeit“ exemplarisch skizzieren.

2.1.1. Repräsentation der „Wirklichkeit“- Das Dokumentarische und das Filmische

Erste Theorien des „Genres“ Dokumentarfilm sind mit zwei Namen verbunden:

Dziga Vertov und John Grierson. In den zwanziger und dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts sind sie die ersten die „eine Begriffsbestimmung des Genres an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug binden“ (Hohenberger 1998: 9)

Somit wird erstmals eine eigenständige filmische Form für den Dokumentarfilm beansprucht und diesem gleichzeitig eine eigenständige soziale Funktion zugeschrieben.

Neben Klaus Wildenhahn bilden die Ansätze Vertovs und Griersons nach Hohenberger die elementaren normativen Dokumentarfilmtheorien.

Als Ausgangspunkt von Vertovs Theorie zum Dokumentarfilm – kann man durchaus die Absicht eines „Absetzen“ vom Spielfilm, sowohl politisch als auch ästhetisch, sehen.

Inszenierte Fiktionen des Spielfilms lehnt er als wirklichkeitsverfremdend und bürgerlich ab. Er proklamiert revolutionäre Filmkunst, unter der Voraussetzung der Rückführung des Films auf sein technologisches Wesen: Der Maschine Film. Das revolutionäre Potential sieht er in dem „Kino-Ok!“/„Kinoki“ also dem Kino-Auge („Kameralinse“), die jedes Detail der Welt umfassend und objektiv einfangen könne. Zentraler Begriff in Vertovs Theorie ist der des „Kinoglaz“:

„Die Methode des „Kinoglaz“ ist eine wissenschaftlich-experimentelle Methode der Untersuchung der sichtbaren Welt:

a) auf der Grundlage einer planmäßigen Fixierung von Lebensfakten auf Film;

b) auf der Grundlage einer planmäßigen Organisation des auf Film fixierten dokumentarischen Filmmaterials.

Also „Kinoglaz“ ist nicht nur der Name einer Gruppe von Filmleuten. Nicht nur der Name eines Films („Kinoglaz“ oder „Das überrumpelte Leben“) und nicht nur eine Strömung innerhalb der sogenannten Kunst

(eine linke oder rechte). „Kinoglaz“ ist eine unaufhörlich wachsende Bewegung für die Wirkung durch Fakten, gegen die Wirkung durch Fiktion, wie eindrucksvoll letztere auch immer sein mag.

„Kinoglaz“ ist die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt.“ (Vertov 2000: 95)

Film ist für Vertov also die Möglichkeit eines rationalen und konstruktiven Schreibens (Faktographie). Eine zentrale Rolle bildet das Moment der Montage, bei dem es zu einer Organisation des Materials- mit den Worten Vertovs also zu einer Organisation der „Wirklichkeit“ – kommt, die wiederum auf das reale Leben rückwirken sollte. Vertov unterscheidet sechs Ebenen von Montage, wobei die letzte Ebene die „zentrale Montage“ bildet. Das Intervall ist das leitende Prinzip dieser Ebene. Gemeint ist damit eine „zwischenbildliche Bewegung“, die sich „graphisch (als Linie, als Winkel) zwischen den Einstellungen bildet und dem Film, analog zur Lyrik, einen Rhythmus, eine Metrik gibt.“ (Hohenberger 1998: 12) Dieses Intervall zwischen den Bildern eröffne nun eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit. Der Dokumentarfilm werde nun zum künstlerischen Produkt, das gleichsam gebunden an die „fotografierte Realität“ eine eigenständige Form entstehen lasse.

Anders als Dziga Vertov ging es Grierson nicht darum, in komplexen und herausfordernden Filmen eine neue Zukunft mitzuorganisieren, sondern an das erzieherische Potential des Films anzuknüpfen und mittels eines „creative treatment of reality“ einen Konsens über soziale, politische Anliegen zu erzielen. Polemisch formuliert kann also der „Vater“ der englischen Dokumentarfilmschule durchaus als jemand begriffen werden, der den Dokumentarfilm als soziale Technik bis hin zur Propaganda instrumentalisiert hat.

Seine Herangehensweise ist paternalistisch und didaktisch. Es liegt ihr ein Konzept der Öffentlichkeit zu Grunde, welches lediglich eine kleine Expertengruppe als Öffentlichkeit (mit eigener Stimme) begreift. Diese agiert nun als Wissensvermittler, um eine Parteinahme der Bürger_innen erst zu gewährleisten. Im Gegensatz zu Grierson geht Vertov, der bereits den „Blick der Kamera“ durch den des Auges unterscheidet, nicht von einem Abbildrealismus des filmischen Bildes aus. Dennoch ist es innerhalb seines Verständnisses von Film möglich, mittels Apparatur auf Wirklichkeit, im Sinne von dem „Wahren“, zuzugreifen. Durch die Linse könne eine Realität enthüllt werden, die sich eben erst durch das Instrumentarium Film erschließen lasse. Vertov meint also mit seinem Film der Fakten „die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem Menschen unsichtbaren Welt“ (Vertov 1998: 95)

Im Gegensatz zu Grierson findet bei Vertov eine Unterscheidung zwischen dem menschlichen und dem technologisierten Blick statt. Die Medienbewusstheit Verotvs lässt diesen sowohl Inhalt als auch Form als (politische) Kommunikatoren begreifen.

Erst in den siebziger Jahren wird an spezifisch dokumentarfilmtheoretische Ansätze wieder angeknüpft. In den 50er Jahren werden vor allem Realismustheoretiker wie Bazin und Kracauer, die Authentizität filmischer Bilder debattieren. Allerdings wird zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen nicht unterschieden. Folglich rückt die Frage nach der Spezifik des Dokumentarischen selbst in den Hintergrund.

Kracauer begreift den Menschen seiner Gegenwart als jemanden, der/die sich inmitten einer mit Trümmern übersäten Welt nur mehr fragmentarisch wahrzunehmen vermag.

„Fragmentarische Individuen spielen ihre Rolle in einer fragmentarischen Welt“ (Kracauer 1998: 236). Wissenschaft und Technik begreift er als Grund für die Fremdheit physischer Realität. Film aber macht sichtbar und kann so zur „Rettung physischer Realität“ beitragen.

Der Film hat die Möglichkeit als Mittel der Entlarvung benutzt zu werden, das heißt es geht nicht (nur) darum, die Realität widerzuspiegeln, sondern eine Vision der Realität zu vergegenwärtigen.

Der kommerzielle sowie der Avantgarde-Film haben für Kracauer die Entfremdung filmspezifischer Bestrebungen gemein. Damit schreibt er dem Filmbild als solches implizit durchaus eine Art Abbildrealismus zu, der es im Speziellen sogar vermag, Dinge zu entdecken, die vorher verschleiert gewesen wären.

Das Direct Cinema und die Bewegung des Cinema Vérité, die zeitgleich in den 60-er Jahren stattfinden, beanspruchen nun dezidiert Realität direkt „einzufangen“. Die von der schweren Maschinerie befreite 16 mm Kamera begünstigt den Eindruck des „Unverfälschten“. Zur etwa gleichen Zeit wird eine Synchrontonaufnahme möglich und scheint filmisches Material nun unumstritten „authentisch werden zu lassen“.

Im Zusammenhang mit technischen Neuerungen, die filmische Aufnahmen in erhöhtem Ausmaß zu „authentifizieren“ vermögen, spricht Trinh T. Minh-ha davon, dass es zu einer „Ausarbeitung einer ganzen Ästhetik der Objektivität“ und damit verbundenen „Entwicklung umfassender Technologien der Wahrheit“ gekommen sei, die bestimmen was manipulativ und was ehrlich ist. Im negativsten Sinne sei der Dokumentarfilm als Genre eine ideologisch durchsetzte Anleitung zur Produktion von Natürlichkeit und Wahrheit. In formal technischer Hinsicht führt Trinh hier unter anderem das Richtmikrofon, lippensynchronen Ton, Echtzeit Montage und die Großweitwinkelaufnahmen an, die eine „wahrheitsgetreue“ Aufnahme gewährleisten.

„Unverzichtbar für dieses Kino des authentischen Bildes und des gesprochenen Wortes sind zum Beispiel das Richtmikrofon und das Nagra- Tonbandgerät. Lippensynchroner Ton gilt als Norm; er ist ein „Muss“; nicht unbedingt um die Realität zu kopieren (soviel haben die Faktenmacher immerhin zugegeben), sondern um „wirkliche Menschen an wirklichen Orten bei der Erledigung ihrer tatsächlichen Aufgaben zu zeigen.“ (Sogar nicht synchroner Originalton wird als „weniger authentisch“ angesehen, weil die Synchronontechnik und ihr institutionalisierter Gebrauch in der Filmkultur bereits zur „Natur“ geworden sind.) Realzeit gilt als „ehrlicher“ als Filmzeit; daher hält man die lange Einstellung (d. h. eine Einstellung, die der Länge einer im Handel erhältlichen Filmrolle entspricht) und eine minimale oder gar keine Montage (am Schneidetisch vorgenommene Änderungen gelten weniger als Schwindel, so als gäbe es in der Konzeptions- und der Aufnahmephase keine Montage) für angemessener, wenn man Verzerrungen bei der Strukturierung des Materials vermeiden will. Die Kamera ist der Schalter fürs Leben. Dementsprechend wird die Grossaufnahme wegen ihrer Parteilichkeit abgelehnt. [...] Die leichte Handkamera mit ihrer Unabhängigkeit vom Stativ, diesem stabilen Beobachtungsposten, wird für ihre Fähigkeit gerühmt, „unbemerkt zu bleiben“, denn sie muss zugleich beweglich und unsichtbar sein, integriert in die Umgebung, um so wenig wie möglich zu verändern. Gleichzeitig soll sie in der Lage sein, ihr Eindringen zu nutzen und Menschen dazu zu bringen, die „Wahrheit“ zu sagen, die sie unter normalen Umständen nicht enthüllen würden.“

(Trinh 1999: 308f)

Hier dekonstruiert Trinh vermeintliche „das Wahre unverfälschende“ Technologien und Strategien als eben diese: Lediglich eine andere aber nicht authentischere Vermittlung und Repräsentation der Wirklichkeit findet statt. Auf diesen Punkt werde ich noch einmal im Zusammenhang mit meinen Ausführungen zu Jean Rouch eingehen.

Erst in den 70er Jahren wird ein semiotischer Ansatz die Realität des Filmbilds selbst als dokumentarisches Abbild weitgehend dekonstruieren: Mit dem Textbegriff als Ansatz stellt sich auch die Frage nach dem „indexikalischen Charakter dokumentarischer Zeichen“ (Hohenberger 1998: 21). Die Problematik des indexikalischen Charakters betrifft aber natürlich alle Filmgattungen, indem es an die „Onthologie des fotografischen Bildes“ anschließt.

“The indexical dimension in which the appearance of an image is shaped or determined by what it records: a photo of a boy holding his dog will exhibit, in two dimensions, an exact analogy of the spatial relationship between the boy and his dog in three dimensions; a fingerprint will show exactly the same pattern of whorls as the finger that produced it markings on a fire bullet will bear an indexical relationship to the specific gun barrel through which it was shot. The bullet’s surface “records” the passage of that bullet through the gun barrel with a precision that allows forensic science to use it as documentary evidence in a given case.

Similiary, cinematic sounds and images enjoy an indexical relationship to what they record. [...] This indexical relationship, however, is true of fictions as well as non-fiction.” (Nichols 2001: 35)

Die Diskussion um das Dokumentarische ist also zwangsläufig mit einer Diskussion um das Filmische an sich verbunden. Deshalb knüpfe ich an dieser Stelle auch an die Apparatus-Debatte an, die ebenfalls in den 70ern aufgekommen ist. Vor allem Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet und Jean-Louis Comolli sind Initiatoren dieses Diskurses. Dabei geht es um die Frage, inwieweit die Technik des Films beziehungsweise des Kinos ideologische Implikationen enthält, die den dargestellten Inhalt formen. Die zentrale These ist nun, dass die Kamera stets Bilder aus zentralperspektivischer Sicht produziere und somit Bilder hervorbringe, die nach in der Renaissance entwickelten Gesetzen organisiert sind. Den dargestellten Inhalten werde somit der ideologische Gehalt dieser spezifischen Bildkonstruktion eingeschrieben: Film könne folglich nie ohne eine gleichzeitige Analyse der Kameraapparatur analysiert werden.

Mittlerweile wurde unter anderem von David Bordwell eingebracht, dass das filmische Bild durchaus andere Bildkonstruktionen als lediglich die zentralperspektivische einbringen könne. Bordwell setzt bei seiner Argumentation an einer technisch-physikalischen Begebenheit an, nämlich der Veränderungen der Perspektive durch veränderten Lichteinfall.

„The motion picture camera is constructed to produce an image by virtue of the central projection of light rays. Many filmtheorists have taken this to imply that the film image is condemned to repeat the single spatial schema, and thus the „positionality“, of Albertian linear perspective. This conclusion is utterly unwarranted. Like photographs, filmmakers transform the light that enters the camera.“ (Bordwell 1985: 107)

Somit sei es auch möglich mittels verschiedener Kameraobjektive mehrere oder gar keine (parallel-perspektivische) Fluchtpunkte im Filmbild zu generieren. Das Zentrum des Bildes ist demnach nicht mehr ausschließlich dem Betrachter_innenstandpunkt gegenübergelegen.

(vgl. Bordwell 1985: 109) In diesem Kapitel geht es mir vor allem darum, Debatten und Probleme in Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm vorzustellen. Daher würde es den Rahmen sprengen, genauer auf die Apparatus-Debatte einzugehen. Dargelegt werden soll aber, dass kritische filmtheoretische Ansätze wie die Apparatus-Debatte dazu beigetragen haben, die Ideologie eines Abbildrealismus des filmischen Bildes ins Wanken zu bringen.

Weiters habe ich, nachdem ich auf frühe (Dokumentar-) Filmtheorien eingegangen bin, die in den 70ern aufkommenden Diskussionen des um den indexikalischen Charakter des fotografischen wie auch filmischen Bildes skizziert, welche zur Grundlage haben, den Film als Text zu begreifen und mit diesem semiotischen Ansatz gleichzeitig eine „Ausdifferenzierung“ des Dokumentarfilm-„Genres“ weiters „erschwert“ haben. Gleichzeitig

ist aber aufgezeigt worden, dass wie bereits angedeutet, eine ernsthafte Diskussion über die Spezifik des Dokumentarfilms sowohl das Dokumentarische als auch das Filmische mitdenkt. Die Debatten um die Indexikalität des filmischen Bildes ist im Zuge der Digitalisierung in gewisser Weise hinfällig geworden, da eine digitale Simulation des Originals dessen Abbild noch realer zu übermitteln vermag. Dieser Aspekt sei noch einmal mit den Worten von Eva Hohenberger zusammengefasst:

„Die eindeutigen Zuordnungen von Original (Welt) und Bild brechen zudem mit den technologischen Entwicklungen der digitalen Bildproduktion auf. Das digitale Bild ist nicht mehr länger die Kopie eines abwesenden Originals, während das Original als zunehmend bildhaftes bereits den Status eines Originals zu verlieren beginnt. Dessen erneute Kopie wäre in der Tat nur mehr die Simulation der Simulation.“

(Hohenberger 1999: 28f)

2.1.2. Versuche einer Kategorisierung von Dokumentarfilmpraxen

Wenn es auch schwierig ist, den Dokumentarfilm als solchen zu definieren und es keine eigenständige „Theorie“ diesbezüglich gibt, so gibt es natürlich Kategorisierungen, die gemacht worden sind und die ich im Folgenden vorstellen werde.

Hierbei beziehe ich mich vor allem auf Eva Hohenberger und Bill Nichols, da diese die wohl umfangreichsten und in diesem Zusammenhang am häufigsten zitierten Ausführungen darstellen.

Eva Hohenberger skizziert klassische „Dokumentarfilmtheorien“ und stellt fest, dass diese alle unter den Einfluss des direct cinema stünden und sich in erster Linie in Abgrenzung zum Spielfilm positionieren, der sich wiederum vor allem in seinem Wirklichkeitsbezug zur Realität zum Spielfilm abgrenze:

„1. Auf einer institutionellen Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch eine alternative Ökonomie. Er wird weniger kapitalintensiv produziert, besitzt andere Vertriebswege, eine andere (etwa an Bildungseinrichtungen gebundene) Öffentlichkeit.

2. Auf einer sozialen Ebene unterscheidet sich der Dokumentar- vom Spielfilm durch einen Anspruch auf Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt. Der Dokumentarfilm hat gesellschaftlich eine andere Funktion als der Spielfilm.

3. Auf der Ebene des Produkts unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch die Nichtfiktionalität seines Materials. In der Organisation dieses Materials ist er abhängig von den Ereignisverläufen der Wirklichkeit selbst.

4. Auf einer pragmatischen Ebene unterscheidet sich der Dokumentar- vom Spielfilm durch die Aktivierung realitätsbezogener Schemata. Dokumentarfilme werden als Filme über die reale Welt erkannt.“

(Hohenberger 1999: 20ff)

Während Eva Hohenberger in ihren Ausführungen eher darauf abzieht, eine Geschichte der Theorie(n) des Dokumentarfilms zu skizzieren, und dabei vor allem auf „klassische“ filmwissenschaftliche Debatten eingeht, kann man Bill Nichols einen vielleicht politisierteren Zugang zuschreiben. Dies ist insofern der Fall, als das Bill Nichols (Dokumentar-)Film auch immer nach dessen Funktion als real-politisches soziales Werkzeug befragt.

Nichols versucht weiters eine Definition aus vier folgenden Zugängen zu erarbeiten: Zunächst bezieht er sich auf den institutionellen Rahmen und meint damit Limits und Konventionen, die sowohl für den/die Filmemacher_innen als auch für die Zuseher_innen gelten. Als eine weitverbreitete Konvention, mittels dieser sich der Dokumentarfilm zu „erkennen gebe“ sei zum Beispiel das Voice-Over Kommentar aus dem Off.

„Voice-Over commentary, sometimes poetic, sometimes factual but almost omnipresent, was a strong convention within the government- sponsored film production units headed by John Grierson in 1930s Britain, and reportorial balance, in the sense of not openly taking sides but not always in the sense of covering all possible points of view, prevails among the news divisions of network television companies today. ”
(Nichols 2001: 23)

Aus diesem Zitat von Nichols geht natürlich auch hervor, wie stark einerseits die Definitionsmacht Griersons in Bezug auf Konventionen des Dokumentarfilmemachens gewesen ist und immer noch nachwirkt; andererseits spricht Nichols vom manipulativen Charakter, welchem die Technik des Voice-Over anhaftet. Als nächsten Punkt führt Nichols eine „community of practitioners“ als eine Spezifik des „Genres“ an. Damit bezieht er sich auf Dokumentarfilmemacher_innen, die sich als solche bezeichnen. Ihnen gemeinsam sei, soziale Themen (gesellschaftspolitische/ökonomische) zu verhandeln. Weiters wäre Ihnen ein „Fachjargon“ gemein.

„Documentary practitioners speak a common language regarding what they do. Like other professionals, documentary filmmakers have a vocabulary, or jargon, of their own.“ (Nichols 2001: 25)

Diese Gesichtspunkt scheint mir äußerst fragwürdig; impliziert er doch damit eine Vernetzung aller „wirklichen“ Dokumentarfilmemacher/Innen, die als solche nie stattfinden kann und eine lineare geschichtliche Entwicklung dieses Genres zur Basis haben müsste.

Als nächste Kategorisierung knüpft Nichols an eine bereits vorhandene Dokumentarfilmtradition an. Dabei versucht er Normen und Konventionen, anhand derer der Dokumentarfilm von anderen Filmgenres unterschieden wird, festzumachen.

Er zählt auf, was in traditionellen Dokumentarfilmen als dokumentarisch gelte und führt Folgendes an: Das „Voice –of God“ scheme (Voice-Over), Einsatz von Interviews, synchrone Tonaufnahmen und das Filmen von Menschen in ihrem Alltagsumfeld.

Tendenziell sei Dokumentarfilm außerdem weniger narrativ als rhetorisch organisiert. Als Argumentationsstrang dienend seien folglich auch die Bilder anders und auf die Stützung einer Aussage hin organisiert:

„Documentary film in fact often displays a wider array of disparate shots and scenes than fiction, and array yoked together less by a narrative organized around a central character than by a rhetoric organized a controlling logic or argument. Characters, or social actors, may come and go, offering information, giving testimony, providing evidence. Places and things may appear and disappear as they are brought forward in support of the film’s point of view or perspective. A logic of implication bridges these leaps from one person or place to another.“ (Nichols 2001: 28)

Für eine solche Organisation der Filmbilder schlägt er in Anlehnung des Begriffs „continuity editing“ das „evidentiary editing“ vor. Das „continuity editing“, welches eine vornehmlich narrative Struktur eines Filmes ausmache, würde also durch das „evidentiary editing“ als eine argumentative, bildliche Stütze der verhandelten Sache, in den Hintergrund rücken. Soweit seine Beobachtung in Bezug auf „klassisch“ organisierte Dokumentarfilme. Insgesamt unterscheidet Nichols sechs verschiedene Arten von Dokumentarfilmpraxen:

Den poetischen, den expositorischen, den beobachtenden, den partizipatorischen, den reflexiven und den performativen Modus:

Hier sei anzumerken, dass die Kategorisierungen im Folgenden nicht ausschließlich historische sind, sondern einen systematischen Zugriff auf unterschiedliche Formen des Dokumentarfilms darstellen sollen. Natürlich ist ein Film oft auch nicht nur ausschließlich einem Modus zugeordnet, sondern weist ebenso Kriterien anderer Modi auf.

Ich werde hier im Genaueren auf den reflexiven Modus eingehen, da dieser im Zusammenhang mit der Realismusdebatte am interessantesten ist und eine Besprechung aller Modi zu weit führen würde.

Unter dem reflexiven Modus subsumiert Nichols diejenigen Dokumentarfilmpraxen, die einen medienreflexiven und repräsentationskritischen Ansatz verfolgen. Hier verweist Nichols vor

allem auf den Zugang, die Authentizität des filmischen Bildes als Abbild der realen Welt in Frage zu stellen:

„The reflexive mode is the most self-conscious and self-questioning mode of representation. Realist access to the world, the ability to provide persuasive evidence, the possibility of indisputable proof, the solemn, indexical bond between an indexical image and what it represents—all these notions come under suspicion. That such notions can compel fetishistic belief prompts the reflexive documentary to examine the nature of such belief rather than attest to the validity of what is believed. At its best, reflexive documentary prods the viewer to a heightened form of consciousness about her relation to a documentary and what it represents. ”

(Nichols 2001: 127 ff)

Reflexivität aus einer formalen Perspektive vermag für Nichols Erwartungen und vorgefasste Meinungen über die dokumentarische Form selbst zu erschüttern und weiters aus politischer Sicht die Erwartungen in Bezug auf die Welt zu hinterfragen.

An dieser Stelle führt er auch Bertolt Brecht an, der mittels Verfremdungseffekt, ebenso schon eine repräsentationskritische Haltung eingenommen hat, indem er die Zuseher_innen selbst adressierte. Diese Dimension des sogenannten reflexiven Ansatzes ist meiner Meinung nach eine Entscheidende, wenn es um die Frage nach politischer Relevanz der dokumentarischen Form geht, weil sie die Zuseher_innen als aktive Mitgestalter_innen adressiert und Ihnen vor Augen führen kann, dass (filmische) Repräsentation immer als eine künstliche Konstruktion gedacht werden muss, egal ob es sich um eine dokumentarische oder fiktionale Form handelt. Insofern können Abbildungen also nie „vollständig realistisch“ sein, da Repräsentation immer künstlich ist. Alexander Kluge verweist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die „Arbeit“ des/der Zuseher_in als Rezipierende:

„Man kann das so sehen: seit einigen zehntausend Jahren gibt es Film in den menschlichen Köpfen - Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewusstsein. Die technische Erfindung des Kinos hat dem lediglich reproduzierbare Gegenbilder hinzugefügt. Deshalb sind technische Massenmedien nicht das Elementare. Das gilt für alle Massenmedien. Sie können deshalb gar nicht vollständig sein. [. . .] Hier liegt ein schwer auflösbares Problem: die Produktivkraft Kino kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften der Zuschauer entfaltet werden; es ist deshalb nicht nur eine Frage der Anstrengung der Filmmacher(Innen), ob sie auf dem Wege zur „Einheit des Mannigfaltigen“ unterwegs stecken bleiben.“

(Kluge 1999: 120f)

Kluge spricht hier dezidiert die Verantwortlichkeit für das Gezeigte von Seiten des/der Zuseher_in: Das Gesehene mit- und umzugestalten. Dies ist eine zentrale Kritik an klassischen Dokumentarfilmpraxen, die reflexive dokumentarische Ansätze formulieren, dass

nämlich dem/der Zuseher_in das Gefühl gegeben werde, außen vor zu stehen, nicht in die „Realität“ eingreifen zu können und somit gegenüber dem Gezeigten jeglicher Verantwortung enthoben zu sein. Trinh verdeutlicht dies in „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“:

„Der vollkommen objektive Gesellschaftsbeobachter mag unter Dokumentaristen nicht länger als nachahmenswertes Modell gelten, aber in jeder Fernsehsendung wird dem Betrachter, wird jedem/r weiterhin beigebracht, dass er (sie) zuerst und vor allem ein/e Zuseher/in ist. Entweder ist man nicht verantwortlich für das, was man sieht (weil nur das gezeigte Ereignis zählt), oder man überweist eine Geldspende, weil sie die einzige Möglichkeit ist, noch Einfluss auf die Dinge zu nehmen.“

(Trinh 1999: 309)

Hier knüpft Trinh an die Realismusdebatte an und erweitert diese, indem sie das Dokumentarische als eine in den Totalitarismus laufendes System darlegt, wenn dieses als unsichtbarer Vermittler von „Wahrheit“ begriffen werde. Das heißt, dass dessen Darstellung als Gleichsetzung des Dokumentarischen gilt. Die Gefahr einer Darstellung von „Wahrheit“ sei, der Auffassung zu folgen, dass es nur *eine* Wahrheit also nur *eine* Bedeutung geben könne. Man solle nun die Bedeutung davor bewahren, sich im Gezeigten und Gesagten zu vollenden. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einem Zwischenraum, einem Intervall, der weiter fortbesteht zwischen Wahrheit und Bedeutung.

„Nicht wahr, denn was soll man mit Filmen machen, die das Wahre vom Falschen unterscheiden wollen, obwohl die Sichtbarkeit dieser Wahrheit genau darin liegt, dass sie falsch ist.“

(Trinh 1999: 305)

Dieses Zitat kann als Verweis auf den Antagonismus zwischen Bezeichnung und Realität gelesen werden: Das Filmische als Text begreifend, verweist Trinh auf die referentielle Funktion von Sprache/Bildern und warnt vor einer falschen Identifikation mit der „Welt der Erscheinungen“. Sie fordert, dass das Medium der Kommunikation immer mitverhandelt werden müsse, da es im radikalsten Sinne verstanden“ nur sich selbst über sich selbst mitteilt“. Eine medien reflexive- und kritische Haltung ist bezeichnend sowohl für die theoretischen als auch künstlerischen Arbeiten Trinh. Genauer werde ich mich natürlich mit ihrer Filmpraxis beschäftigen (siehe unten). An dieser Stelle möchte ich den wissenschaftskritischen Zugang Trinh dazu nützen, um in den ethnografischen Film einzuführen.

2.2. Ethnografischer Dokumentarismus im Spannungsfeld von „Wissenschaftlichkeit“, inszeniertem Exotismus und selbstermächtigender Medienpraxis

Der ethnografische Film im traditionell wissenschaftlichen Sinn gedacht, ersetze nach Trinh nun den Anspruch der Kopie der Wirklichkeit durch die Möglichkeit der Aufzeichnung „adäquater Datensammlung“ einer Kultur. Das Filmemachen werde innerhalb der Ethnologie auf eine Methodologie reduziert, die das Medium Film als bedeutungserzeugendes Instrumentarium nicht hinterfragen würde, aber in dessen Ausrichtung, Bedeutung zu überzeugen ständig hegemoniale Machtverhältnisse reproduziere. So reihe sich der ethnografische Film in ein wissenschaftliches System ein, innerhalb dessen Reflexivität auf ein Problem der Technik und Methode reduziert würde. Trinh plädiert auf eine Praxis, die die Bedeutung daran hindert mit dem Gezeigten und Gesagtem abgeschlossen zu sein.

Ich glaube, dass es eine ideologische Voraussetzung gewesen ist, den Film als „neutrales“ Medium zu begreifen, welches das Reale authentisch wiederzugeben vermag, um als Wissenschaftliches „objektives“ Instrumentarium einzusetzen und umgekehrt:

Die Auffassung der Fotografie als Möglichkeit authentischen Abbildens, welche besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorherrschte, schreibt sich in Folge auch in das bewegte (filmische) Bild ein und haftet diesem immer noch an. Als Ausgangspunkt vieler wissenschaftlicher Arbeiten wurde die Fotografie lange Zeit als „objektives“ Verfahren betrachtet, das nicht länger der menschlichen Manipulation unterlag und stattdessen auf mechanische Weise Realität wiederzugeben im Stande gewesen ist

An dieser Stelle verweise ich an Félix-Louis Regnault, dessen Chronophotographie, der Reihenfolgefotografie, als Vorläufer des ethnografischen Films gilt. Er bezieht sich auf die von Marey und Muybridge entwickelte Bewegungsstudien, als er 1895 Wolof-Frauen beim Töpfern aufnimmt. Dabei versucht er mittels „objektivem“ wissenschaftlichen Blick eine physiologische Differenz der „Rassen“ herauszuarbeiten. Der Filmapparat ist für Regnault das am besten einsetzbare Medium, um „Andere“ Kulturen zu erforschen, da dieser Bewegungen unbeeinflusst aufzeichnen und jederzeit abrufbar mache. Er wird eine der umfangreichsten visuellen ethnografischen Sammlungen begründen, nämlich die Encyclopedia Cinematographica am Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF). Diese Haltung einer kolonialen selbstverständlichen Arroganz, die sich mit der Auffassung trifft, andere Kulturen mittels neutraler Apparatur „aufzuzeichnen“ und so quasi „präpariert“ jederzeit abrufbar und

erforschbar zu machen, sind Komponenten, die dem traditionellen ethnografischen Film lange innewohnen wird. Eine quasi „Rettung“ „verschwindender meist primitiver“ Kulturen lässt sich nach Susanne Klöpping als eine der prägendsten Prinzipien der ethnografischen Forschung ausmachen. Das „sogenannte Rettungsparadigma erweist sich somit als eine Präambel der modernen Ethnografie.“ (Klöpping 2004: 81)

Ich möchte an dieser Stelle *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922) von Robert Flaherty erwähnen, weil dieser einer der bekanntesten frühen ethnografischen Filme ist und für weitere Dokumentarfilmproduktionen eine vielzitierte Referenz darstellt. Dieser Film baut zur Darstellung des „wirklichen“ Lebens der Inuit vor allem auf Inszenierungen, um dieses adäquat zeigen zu können. Als er die Familie von Nanook im „Inneren“ des Iglu filmt, hat Flaherty zuvor eigens dafür eines bauen lassen, das nach oben hin offen ist und somit groß genug, das Equipment zu fassen. Dies leugnet Flaherty nicht, allerdings wird auf Grund dieses Eingriffes in die vorfilmische Realität, diesem Film weitgehend seine Wissenschaftlichkeit abgesprochen. Nichtsdestotrotz ist der ideologische Ansatz der Nanook innewohnt „mit dem Prinzip des Konservierens und einer taxidermischen Struktur der Ethnografie in Verbindung“ (Klöpping 2004: 83) zu bringen. Inspiriert durch *NANOOK* werden filmische Mittel auch in anderen ethnografischen Filmen, vor allem zur Dramatisierung der Handlung eingesetzt. Dabei werden exotisierende Aspekte in der Darstellung „anderer“ Kulturen eine immer größere Rolle spielen, wie zum Beispiel in *THE HUNTER* (USA 1957).

Mindestens ebenso „wichtig“ für die Problematik um „filmischen Abbildrealismus“ und Ethnografie wird Jean Rouch sein. Obwohl seine Filme kontroversiell rezipiert worden sind, könne man Rouch nach Klöpping das Prinzip der Taxidermie aus folgendem Grund nicht vorwerfen. Klöpping untersucht im Folgenden seinen wohl bekanntesten Film *LES MAITRES FOUS* (F 1957), in dem Rouch ein Ritual, das die Hauka in der Niger-Region durchführen, aufzeichnet. Das Dokumentieren ritueller Praktiken einer „anderen“ Kultur stellt ein „klassisches“ ethnografisches Sujet dar. Rouch kontextualisiert allerdings - wenn auch auf problematische Weise - das gefilmte Ritual. Die Lebensumstände der Hauka zeichnet er als Ergebnis kolonialer Unterdrückung: Dies sei der Grund, warum es für die Hauka „notwendig“ sei diese Rituale durchzuführen; nämlich um ihrer benachteiligten gesellschaftlichen Situation zu entfliehen. Der Film wurde aufgrund der Darstellung eines exzessiven Rituals, bei dem die Teilnehmer oft in Grossaufnahme zuckend, mit Schaum vor dem Mund gezeigt werden, vielfach kritisiert. Das Bild der „primitiven Eingeborenen“ werde somit fortgeschrieben. Diese Kritik und die Unterstellung eines Voyeurismus von Seiten von Rouch wird diesem Film wohl immer anhaften.

Weiters bildet Rouch den Begriff der *cinétrance* und meint damit einen Zustand, in den man nur in Verbindung mit der Kamera versetzt werden kann. Diese Technik verwendet er zum Beispiel in einem anderen seiner ethnografischen Filme, nämlich *TOUROU ET BITTI* (Jean Rouch, F 1971). Rouch filmt dabei ein Tanzritual, währenddessen er sich selbst inmitten desselbigen befindet. Dieses Konzept des quasi subjektivierten Kamerablickes unterscheidet Rouch von den ethnografischen Filmproduktionen, die nach einer objektiven Aufzeichnung fahnden. Zudem wird dadurch auch das *cinéma vérité* von dem US-amerikanischen abgegrenzt, indem sich das *cinéma vérité* einer gleichsam subjektiven Radikalität im Gegensatz zur entlarvenden Aufzeichnung der wahren Wirklichkeit bezieht, wie Richard Leacock und Robert Drew es in *PRIMARY* (1960), einem „Klassiker“ des *direct cinema*, für sich in Anspruch nehmen. Rouch wiederum schlägt sogar vor, das *cinéma vérité* durch den Terminus *cinéma sincérité* zu ersetzen. Weiters vermerkt er:

„Ich sehe das, was geschehen ist. Es hat, glaube ich, so stattgefunden. Es ist eine Frage der Ehrlichkeit.“ (Jean Rouch nach Trinh 1999: 309)

Trinh wirft ihm in diesem Punkt die von Rouch proklamierte subjektive Evidenzkraft des Bildes vor, die implizit eine Objektivität der gefilmten, gezeigten Realität unangetastet ließe.

„Was als Evidenz präsentiert wird, bleibt Evidenz, unabhängig davon, ob sich das beobachtende Auge als subjektiv oder objektiv beschreibt. Im Kern einer solchen rationalen Erklärung bleibt die kartesiansche Trennung von Subjekt und Objekt unangetastet, die ein dualistisches Weltbild fortschreibt: Innen gegen Außen, Geist gegen Materie. Erneut liegt die Betonung auf der Macht des Films, die Realität „da draußen“ für uns „hier drinnen“ einzufangen“ (Trinh 1999: 309)

Natürlich hebt sich Rouch insgesamt letztlich deutlich von dem Duktus des „konservierten“ wissenschaftlichen Abbildrealismus ab, indem er einen medienreflexiven Ansatz im Sinne einer „apparaturbewussten“ Filmarbeit verfolgt.

Eine weitere für den ethnografischen Film prägende Praxis haben die Filmemacher Judith und David MacDougall entwickelt. Sie sprechen von einem „nicht-privilegiertem Kamerastil“ und meinen damit, dass die Kamera den subjektiven Blickwinkel der Filmenden nicht zu verleugnen versucht. So wird die Kamera beim Filmen zum Beispiel in eine Ecke gestellt, um den Grossteil des Filmmaterials aufzuzeichnen. David MacDougall lehnt zudem die Schuss-Gegenschuss-Technik ab, die suggerieren würde, dass die Filmenden unbeschränkten Zugang zum Raum der Gefilmten besäßen. Letzteres wäre also dann ein privilegierter Kamerastil. Einer der bekanntesten Filme der MacDougalls, indem diese Technik angewandt worden ist,

ist TO LIVE WITH THE HERDS (David and Judith MacDougall, AUS 1972). Douglas MacDougall versteht den „nicht privilegierten Kamerastil“ als Gegensatz zu einer wissenschaftlichen Methodik.

Dieses quasi Enthüllen des subjektiven Kameraauges, von dem MacDougall spricht, lässt sich allerdings auch als Authentifizierungsstrategie deuten. Denn durch die Vermeidung „verfälschender“ Techniken, wird das Gezeigte implizit wieder „wahrer“. Zudem sehe ich in der Methodik des „Nicht Privilegierten Kamerastils“ erst recht eine Dogmatik, die mittels „selbstreflexiver“ Methodik „authentischere und wahrere“ Blickwinkel eröffnen soll. Denn die Position der Filmemacher_in könne von dieser/m gänzlich reflektiert und somit „objektiviert“ werden.

Von der Realismusdebatte ausgehend, habe ich versucht einen Bogen vom Dokumentarischen zum Filmischen zu spannen, und es fällt auf, dass dieser Ansatz auch strukturell auf Fragestellungen in Bezug auf das Ethnografische zutreffen.

Es würde hier zu weit führen einen Überblick über Debatten innerhalb der ethnologischen Forschung geben zu wollen. Dabei habe ich auf die stark taxidermische Ausgerichtetheit der Ethnografie im Allgemeinen, was den Film – diesen als realitätsabbildendes Medium begreifend - ja in besonderem Maße trifft, hingewiesen.

An dieser Stelle scheint es sinnvoll die sogenannten „Indigenen Medienproduktionen“ zu thematisieren: Hierbei handelt es sich um Medienproduktionen, die Angehörige einer gesellschaftlichen/ethnischen Gruppe über ihre „eigene“ Gruppe Filme produzieren. Schon die Begrifflichkeit der „Indigenen Medienproduktion“ stellt die Ethnografie als einen westlich hegemonialen Blick auf die „Anderen“ aus. Problematisch ist der Begriff deshalb, weil er eine Ghettoisierung fördert und weiterhin an der binären Logik eines Aussen versus Innen festhält: Die Insider sprechen nach Draussen und tragen zur „Vervollständigung des ethnografischen Blickes“ bei. Diese Kritik gilt natürlich nicht für alle „ausserwestlichen“ Filmproduktionen, sondern lediglich für diesen Blick, diese Unterteilung, die eine Zuschreibung zum entweder ethnografisch Wissenschaftlichen oder zur persönlich-subjektiven „indigenen“ Filmproduktion impliziert.

Ich erwähne diese Unterteilung, möchte diese aber nicht fortschreiben, indem ich folgende besprochene Filme in ethnografische und indigene Filmproduktionen unterteile. Stattdessen werde ich „visuelle Ethnografie“ als „Disziplin“ in einem erweiterten Sinne fassen:

„Ethnography in its most expansive sense refers not to the representation of other cultures but to the discourse of culture in representation. Any and all films could thus be described as ethnographic insofar they can be read as cultural texts.“ (Russell 1999: XVII)

Es geht hier also weniger nur mehr um eine wissenschaftliche Praxis, sondern um eine „kritische Methodik der Repräsentation. Zudem verweist Russell auf den Film als Text und bringt damit die Form ins Spiel, die nach obiger erweiterter Auffassung vom ethnografischem (Dokumentar-)film nicht mehr „nur“ als Instrument wissenschaftlicher Aufzeichnungen gesehen werden kann, sondern sich mit der filmischen Apparatur auseinandersetzen muss.

Da ich nach ethnografischen experimentellen Modi mit feministischem Anspruch fragen möchte, werde ich im Folgenden auch exemplarisch auf solche Filmpraxen beziehen. Ich werde mich nicht nur auf den Dokumentarfilm im „klassisch“ verstandenen Sinne, beziehen, sondern auch fiktionalen, narrativen Filmpraxen Raum geben.

2.3. Experimentelle ethnografische Filmpraxen

In *Experimental Ethnography* versucht Catherine Russell ethnografische und Experimental-Filmpraxen in einen Dialog miteinander zu stellen. Ziel sei es, eine gleichzeitige Neuperspektivierung auf den experimentalfilmgeschichtlichen Kanon sowie auf den ethnografischen Dokumentarismus zu generieren, indem diese beiden voneinander meist abgegrenzten Disziplinen zusammengedacht werden. Experimentalfilmpraxen und Ethnografie würden so nach Russell als wissenschaftliche beziehungsweise filmische Praxen einen gegenseitigen transformativen Prozess durchlaufen. Somit könne eine kritische Methodik innerhalb und mittels Film- und Videoproduktionen entwickelt werden.

„The effect of bringing experimental and ethnographic film together is one of mutual illumination. On the experimental side, ethnography provides a critical framework for shifting the focus from formal concerns to a recognition of avant-garde filmmakers’ cultural investment and positioning. On the ethnographic side, the textual innovations that have been developed by experimental filmmakers indicate the ways that “the critique of authenticity” has been played out in the cinema. Experimental film can be seen as a kind of laboratory in which the politics of representation and the conventions of observational cinema are brought under scrutiny.”

(Russell 1999: Preface/XII)

Als Ziel dieser „gegenseitigen Erleuchtung“ wird von Russell eine kritische Lesweise und eine Störung des filmgeschichtlichen Kanons formuliert. Ethnografie im obigen erweiterten Sinne verstanden, erlaube es jeden Film als kulturellen Text zu begreifen und ihn als solches kritisch zu lesen. So sei zum Beispiel Jonas Mekas einerseits eine historische Figur in einem konkreten Kontext und generiert gleichzeitig Sinn, indem er ein Film-Diary – einen poetisch-dokumentarischen Modus – „schreibt“.

Vor diesem Hintergrund möchte ich exemplarisch drei Filmbeispiele erwähnen, von denen ich meine, dass diese einen passenden Eingang zu Trinh T. Minh-Has' Filmpraxis darstellen:

NIGHT CRIES A-RURAL TRAGEDY (Tracey Moffatt, Aus 1990), AFRIQUE 50 (René Vautier, Benin 1950) und SELBE ET TANT D'AUTRES (Safi Faye, Senegal 1983) von Safi Faye.

NIGHT CRIES wird von Russell als surrealistischer ethnografischer Experimentalfilm bezeichnet, für diesen sie lediglich zwei Filme anführt: Nämlich LAS HURDES (Louis Bunuel, E 1932) und NIGHT CRIES A-RURAL TRAGEDY (Tracey Moffatt, Aus 1990).

Die Verwendung surrealer experimenteller Ästhetik beider Filme lassen wohl deren bisherige vorrangige Rezeption im Kunstkontext respektive als „Kunstfilme“ erklären. Russell versucht hier beide zusammenzudenken und fordert:

“A new critical vocabulary is desperately needed, appropriate to filmmaking that is simultaneously “aesthetic” and “ethnographic”, work in which formal experimentation is brought to bear on social representation. ”

(Russell 1999: 3)

Als Moffatts Bezugspunkt zur Avantgarde macht Russell einzig Maya Derens MESHES IN THE AFTERNOON (USA, 1943) aus, weil diese Filmarbeit sich mehr auf fiktionale Genres wie das Melodram und den Horrorfilm beziehen würden als sogenannte dokumentarische oder experimentelle Ästhetiken. Als Australierin „indigener Abstammung“ beansprucht Moffatt schon früh „the right to be avant-garde like any other white artist“ (Moffatt nach Russell 1999: 43)

Hintergrund von NIGHT CRIES ist der kulturelle Genozid, den die australische Regierung zwischen 1920ern und 1960ern an den Aboriginies und den Torres Strait Islander Kindern vollzogen hatte: Über 100 000 Kinder indigener Abstammung wurden aus der Obhut ihrer Eltern entrissen, manchmal ohne deren Wissen entführt, um sie in die „weiße Kultur“ zu integrieren. Oft wurden diese Kinder als unbezahlte und rechtslose landwirtschaftliche Arbeiter_innen missbraucht und zudem körperlichen wie auch sexuellen Misshandlungen ausgesetzt. Die Auseinandersetzung mit der Ungerechtigkeit rund um die sogenannte „Stolen Generation“ ist Hintergrund des 17-minütigen Films. Die artifizielle (Studio-)Darstellung der australischen Landschaft vermag jegliche „Natürlichkeit“ zu eliminieren und schafft unter Verwendung intensiver, kontrastreicher Farben eine surreale Stimmung.

Innerhalb dieses Settings wird eine stumme – das heißt ohne gesprochene Worte - Darstellung einer Mutter/Tochter Beziehung, gezeichnet, wobei die „indigene“ Adoptivtochter ihre alte bereits im Rollstuhl sitzende und zunehmend verfallende Mutter pflegt. Durch die komplexe

Beziehung zwischen Mutter und Tochter, wird eine vielschichtige psychologische Struktur von Abhängigkeiten freigelegt, und es liegt nahe, dies als Metapher auf die Strukturen innerhalb einer (post-)kolonialen Gesellschaft zu lesen: Eine sich im Verfall befindende alte Frau und ihre sie pflegende Adoptivtochter.

„Is this ethnography? As a study of a culturally specific situation, *Night Cries* demands an expansion of the idea of ethnography. Along with the banishment of nature is a complete transformation of the terms of the documentary contract with reality. Veracity applies only to the emotional Pathos of the colonial relationship played out in this film.“ (Russell 1999: 43)

Der Bezug zum Horrorgenre, der mittels Musik und der surrealen Landschaftszeichnung evoziert wird und die wortlose Kommunikation zwischen den Protagonisten in *NIGHT CRIES* ist als eine Metapher auf die traumatischen Ereignisse, die Tausende von australischen Familien durchlaufen mussten, lesbar. Ist die Verwendung von Stilmitteln des Horrorgenres hier die wahre Dokumentation von Geschehnissen, die an sich unvermittelbar sind?

„*NIGHT CRIES* uses the horror film to address the horrors of colonial culture, a generic treatment that *LAS HURDES* also seems to anticipate. Bunuel evokes the dangers of the photographic image and its implicit historical structure, marking the deep divide between those “out there” in the real, and those who watch in here, in the auditorium. Once the realism of ethnography is displaced by the simulacrum of Moffatt’s *mise en scene*, the very structure of historical memory becomes surreal, “a signifier of an involuntary memory, a traumatic fantasy.“ (Russell 1999: 47)

Ein ganz anderer filmischer Zugang, der Kolonialismus als hegemoniale Gewalt zeichnet, stellt *AFRIQUE 50* (René Vautier, Benin 1950) dar. *AFRIQUE 50* gilt als einer der ersten anti-kolonialen Dokumentarfilme. Man muss dazu sagen, dass die französische Regierung durch Zensur das Drehen von Filmen von Afrikaner_innen in den französischen Kolonien lange Zeit unterbunden hatte. Der erste afrikanische Film *AFRIQUE SUR SEINE* (Paulin Vieyra, F 1955) wurde aus diesem Grund von dem im heutigen Benin geborenen Filmemacher Paulin Soumanou Vieyra in Paris gedreht und verhandelt das Leben der afrikanischen Diaspora im damaligen Frankreich. Dieser Film blieb ebenfalls jahrzehntelang zensuriert, wie auch der anti-koloniale Film *LES STATUES QUI MEURENT AUSSI* (Alain Resnais und Chris Marker, F 1953), der als Angriff auf die gewaltvollen und räuberischen Eingriffe des französischen Kolonialismus am Beispiel einer durch westliche Kulturen de-kontextualisierten afrikanische Kunst gilt.

In AFRIQUE 50 werden wir als Zuseher_innen zunächst in ein zwar ärmlich aber gleichzeitig idyllisch wirkendes afrikanisches Dorf geführt. Vautier spielt an dieser Stelle mit der Erwartungshaltung eines leicht- konsumierbaren „typisch“ ethnografischen Films, der uns durch die Alltagswelt der Menschen in Burkina Faso zu führen vermag. Doch dieser Film spricht sich von Minute zu Minute mehr gegen die Barbarei und die Ausbeutung des französischen Kolonialismus aus. Was zunächst als sachliches Voice-Over – von Vauthier selbst gesprochen - beginnt, wird im Verlauf des Films immer mehr zu einer wütenden Anklage gegenüber der französischen Regierung und des Militärs.

So sehen wir zu Beginn des schwarz-weißen Films spielende Kinder und lachende Frauen und Männer, im späteren Verlauf des Films zeigt uns Vautier blutverschmierte Wände und verschossene Kugelhaufen mit folgendem Kommentar:

„Look at what’s awaiting African villages: this is where the village of Palaka in the north of the Ivory Coast was, the village chief wasn’t able to pay outstanding taxes, 3700 francs! February 27th 1949 at 5a.m. the troops came, they surrounded the village, they shot, they burned, they killed!”

Gewaltausschreitungen von Seiten der Franzosen gegenüber der afrikanischen Bevölkerung werden angeklagt. Dann wird uns ein toter Tierkadaver mit folgendem Kommentar gezeigt:

„You’re surprised: burnt huts, massacred inhabitants, slaughtered livestock rotting in the sun; it’s not the official image of colonization. Friends, colonization here like everywhere, is ruled by vultures.”

In den Schlusszenen zeigt Vautier bis zu diesem Zeitpunkt eine kaum gesehene Darstellung von Afrikaner_innen: Politische selbstbewusste und fordernde widerständige Subjekte bei einer Demonstration. Man sieht Menschen mit Transparenten auf der Strasse für ihr Recht kämpfen. Als Vorbote für bald aufkommenden Unabhängigkeitskämpfe und einer der ersten Brüche mit der Darstellung eines „entzeitlichten“ und „primitiven“ Südens, stellt AFRIQUE 50 sowohl einen Angriff auf bisherige „wissenschaftliche“ ethnografische Praxen, als auch einen bewussten politisierten Umgang mit der filmischen Apparatur dar.

Als letztes einleitendes Filmbeispiel möchte ich noch SELBE AT TANT D’AUTRES (Safi Faye, Senegal 1983) erwähnen. Die senegalesische Filmemacherin erzählt in 30 Minuten über Alltag und Rituale senegalesischer Frauen, im Speziellen den von Selbe. Die meiste Zeit des Films wird Selbe im Bild gezeigt. Man sieht ihren Körper, wie sie arbeitet, kocht, wäscht und gleichzeitig von sich und Ihrem Leben erzählt. Männer sind absent. So porträtiert Selbe einerseits einen frauenspezifischen Raum, der sich definiert durch Tätigkeiten,

Aufgabenbereiche. Feminisierte Räume werden hier als selbstrepräsentiert dargestellt, indem Faye zum Beispiel auf ein Voice-Over verzichtet.

„By facilitating the self-representation of a speaking African subject, Faye cautiously avoids the traditional ethnographic objectification and silencing of African subjects, thereby rendering haptic space, women’s space, and female subjectivity with great care in her film. Also, *Selbe* celebrates excess, featuring excesses of female subjectivity, pain, pleasure, work and routine. Selbe’s body compels viewer attention powerfully throughout the film: Selbe’s gaze into the camera; the plentiful images of Selbe’s labouring hands, feet, arms, and shoulders; her bold, strong, accomplished gestures. [...] Specifically a film like *Selbe* inverts the implied objective-subjective power relationship of documentary film spectatorship, giving the film’s subject the power to shape viewer perception.“ (Foster 2005: 180)

Gwendolyn Foster führt hier aus, wie SELBE herrschende Machtverhältnisse zu unterwandern vermag, indem dem gefilmten Subjekt Macht gegeben werde, die Rezeption der/s Zuseher_in mitzugestalten. Doch genau der Akt des „Gebens von Gestaltungsmacht“ impliziert wiederum, dass die eigentliche Definitionsmacht in Bezug auf Repräsentation nicht bei Selbe läge, sondern nur auf der Seite der Filmemacher_in verortet werden kann. Dieser medienreflexive Aspekt wird innerhalb der Filmpraxis von Trinh auf vielfältige Weise thematisiert und in Kapitel 4 von mir erörtert werden

3. Sprache als Ort des Widerstandes

3.1. *Woman Native Other* - Writing Postcoloniality and Feminism

In diesem 1982 verfassten Buch finden sich Thematiken, mit denen sich Trinh fortwährend beschäftigen wird. Erst sieben Jahre später und nach insgesamt 33 Ablehnungen ist *Woman Native Other* von der Indian University Press verlegt worden. Obwohl ethnische und geschlechtsspezifische Thematiken vor allem im angloamerikanischen Raum schon seit längerem verknüpft und gemeinsam behandelt werden, ist die Methodik mit der Trinh in *Woman Native Other* Kritik an repressiven Machtverhältnissen übt, in dieser Weise neu.

Zunächst verfolgt Trinh radikal die Auffassung, dass Form und Inhalt nicht zu trennen seien, das heißt in ihrem Fall, dass ihr gesamtes Werk (theoretisch/filmisch) als eine immanente medienreflexive Wissenschafts- und Wissensvermittlungskritik gelesen werden kann.

Sie postuliert fortwährend, dass das Medium selbst- und nicht nur der Inhalt – kritisch reflektiert werden müsse. Denn die „Apparate des Wissens“ seien niemals nur stumme Vermittler, sondern erzählen selbst von der Ideologie, aus der heraus diese entsprungen sind. Ich werde mich also auf den folgenden Seiten in erster Linie mit diesem Werk auseinandersetzen. Zwar stehen ihre theoretische Arbeit und Filmpraxis jeweils für sich, jedoch sind diese auch als gegenseitiger Kommentar zu lesen. So finden sich in jeder ihrer Publikationen Filmstills, die als Bildstrecken und/oder Inserts einen Teil der Aussage des jeweiligen Buches mitkonstituieren. Auf Letzteres werde ich in Auseinandersetzung mit Trinh's filmischer Praxis, die den zentralen Gegenstand vorliegender Arbeit darstellt, eingehen.

3.2. Sprache als „festschreibender“ Ort

In *Woman Native Other* treffen zentrale Thesen ihres theoretischen Werkes in „dichter Form“ zusammen. Inhaltlich lassen sich ihre Denkpraxen innerhalb postkolonialer und feministischer Diskurse verorten. Die Widerständigkeit ihrer Arbeit zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie sich über „Sprach- und Schreibformen“ - im Sinne einer westlich etablierten Texttradition - hinwegsetzt und somit auch die an einen spezifischen Diskurs geknüpfte Terminologie in Frage stellt. Das Theoretische (Diskursive) und Poetische werden von Trinh zwar als verschiedenartige, aber nicht einander ausschließende Arten der Vermittlung

verstanden und folglich als gleichwertige, nicht hierarchisierte, literarische Formen und Wissensquellen ineinander verwoben. Alte asiatische Zen-Verse werden neben Zitaten westlicher Geisteswissenschaftler_innen gestellt.

Durch diese Einbettung von Diskursen in eine poetische Schreibweise und vice versa, entstehen Verfremdungsmomente: Eine Ver-schiebung von Bedeutung(en) wird durch ein Umschreiben der Sprache in diese ein-geschrieben. Die mir sehr passend erscheinende Bezeichnung *Poetic Science* wurde diesbezüglich in dem Seminar „Woman Native Other“ – auf der Universität Wien 2007 von Anna Babka gehalten- von Kolleginnen vorgeschlagen. Fast immer werden Trinh's Beiträge, ob theoretisch oder filmisch als interdisziplinäre Arbeitsweise verstanden. Über die Bedeutung dieses Begriffs sagt Trinh in einem Interview mit Judith Mayne folgendes:

“Dieser Begriff wird in der Praxis meist als die bloße Gegenüberstellung einer Anzahl verschiedener Disziplinen verwendet. Bei solch einer Politik des pluralistischen Austauschs und Dialogs ist die Idee von „inter“ - Transformation und Wachstum - typischerweise reduziert auf das Moment der buchstäblichen Akkumulation und Aneignung. Die Disziplinen werden einfach addiert, mit weiterhin intakten Begrenzungen nebeneinandergestellt; die Teilnehmenden sprechen von einer Autoritätsperson aus froh und munter weiterhin ihrem Fachgebiet. Selten sieht man, dass so ein Begriff bis an seine Grenzen ausgedehnt wird- so dass die Zäune zwischen den Disziplinen eingerissen werden. Grenzziehungen blieben dann also strategisch und zufällig, sodass sie sich dauernd selbst abschaffen würden. Dieser „neue“ Grund, immer im Entstehen, ist das, was mich am meisten bei all dem was ich tue, interessiert. Er konstituiert den Ort, wo die eine einzige Idee von Disziplin, Spezialisierung und Fachwissen angezweifelt wird. Kein einziges Feld, kein Beruf, kein Schöpfer kann diesen Ort „besitzen“.)” (Trinh 2007: 80)

An welche Orte sich Trinh begibt und welche Möglichkeiten sie schafft, um neue politische Räume zu öffnen, möchte ich in der vorliegenden Arbeit zu erforschen suchen.

Trinh selbst bezeichnet sich gerne als Grenzgängerin zwischen Genres und Disziplinen, die dabei nach neuem „Grund, der sich dabei auftut“, suche. Es sei allerdings eine Gefahr, auf Erreichtem zu verharren. Wie bleibt Trinh nun in dieser von ihr, zumindest implizit geforderten Bewegung? Wenn „neue“ Erkenntnisse und Befragungen gewonnen werden, muss auch eine Hinterfragung der sinnproduzierenden Mittel (Medien) vollzogen werden.

Anders ausgedrückt, sind Form und Inhalt nicht voneinander zu trennen.

„Form und Inhalt lassen sich in meiner Arbeit nicht trennen, denn *beide* sind gleichermaßen historisch und plastisch.“ (Trinh 2001: 11)

So kann ein Diskurs nicht verhandelt werden, wenn nicht auch die Texttradition, der dieser entspringt, mitgedacht wird. Und Filme die gedreht werden, können nicht ohne Auseinandersetzung mit der kinematographischen Apparatur und all ihren ideologischen Implikationen auskommen. Das heisst zunächst für Trinh: Vielschichtige Widerständigkeit: Nichts als gegeben hinzunehmen, und gegebenenfalls strategisch die Dinge doch festzumachen.

3.3. Demokratisierter Handlungsraum

“...There is no catching, no pushing, no directing, no breaking through, no need for a linear progression which gives the comforting illusion that one knows where one goes. Time and Space are not something entirely exterior to oneself, something that one has, keeps, saves, wastes, or loses.” (Trinh 1989: Introduction)

Dies ist ein Ausschnitt aus dem Vorwort „*The Story began long Time Ago. . .*“. Diese Einführung ist dem ersten Kapitel von *Woman Native Other* als poetisches Gleichnis vorangestellt. Es handelt sich um die Beschreibung einer Entscheidungsfindung in einem „räumlich wie auch zeitlich entlegenen“ Dorf, wo jedeR Bewohner_in in gleichem Maße an gesellschaftspolitischen Entscheidungen teilnimmt. Politische Prozesse sind in das Alltagsleben integriert und für jede und jeden zugänglich.

In diesem Vorwort ist Politik als ein Raum beschrieben, der nicht außerhalb der Gesellschaft liegt oder nur einem Teil einer Gesellschaft zugänglich ist, sondern unter den Menschen als ein natürlich in den Alltag integrierter besteht. Man kann sich aktiv äußern oder auch nicht. Politische Entscheidungsfindung wird gezeichnet als ein Prozess des Zuhörens: Differenzen bestehen, aber nicht um als Abgrenzung im Sinne einer gegenseitigen Trennung zu funktionieren, sondern um jedeR seinen/ihren Raum zu lassen und ihn/sie nicht in dessen/deren Vielschichtigkeit zu unterdrücken. Diese utopische Vorstellung einer egalitären Gesellschaft ist der Auftakt dieses Buches: Denn diesen Ort, an dem man noch nicht war, gilt es zu schaffen.

Das Bild des Spinnens wird innerhalb dieser Einführung zur vielschichtigen Metapher: Zum einen wird es als feminisierter Raum dargestellt, denn es handelt sich um eine „traditionell weibliche“ Tätigkeit. Es ist aber zudem auch sinnbildlich für das Weben und Erzählen von Geschichten, die an mehreren Strängen entlangläuft. Und es deutet, die im Folgenden besprochene Auffassung einer Subjektkonstitution an, die das *Ich* als intertextuell und vielschichtig begreift: Die Tätigkeit des Spinnens wird zu einer der zentralen „Metaphern“ eines multiplen und vielgeschichteten *Ichs*. Auf letzteres werde ich auf den folgenden Seiten

anhand der Frage nach Subjektkonstitutionen bei Trinh eingehen. In diesem Zusammenhang werde ich Sprache bei Trinh als eine widerständige Praxis vorführen.

3.4. Eine Subjektkonstitution jenseits von „Identität“

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Trinh gegen ein einheitliches Ich, im Sinne eines hermetisch geschlossenen Körper-Geist Raumes, anschreibt und sich für ein vielschichtiges und in seiner Vielschichtigkeit auch widersprüchliches Ich ausspricht. Trinh geht von folgender Splittung des Ichs aus, wobei sie bei einem erweiterten radikalen Konzept von Subjekt ankommen wird:

ICH (das all-wissende Subjekt)

ICH/*ich* (das vielfältige, nicht-einheitliche Subjekt)

ich (das persönliche, ethnisch bestimmte und geschlechtsspezifische Subjekt)

Sie führt diese verschiedenen und multiplen Ebenen des „ich“ bereits am Anfang des ersten Kapitels ein: Zunächst um den Subjektstatus des Autors als „allwissendes Subjekt“ anzugreifen. Als *holder of speech* läge nach Trinh die Tendenz nahe, sich stets außerhalb des Textes zu positionieren, selten aber die/den Schreibenden als jemand zu begreifen, die/der mit dem Text gleichzeitig existiert und mit diesem wächst und durch diesen Prozess an Wissen gewinnt.

„... This is further intensified by her finding herself also at odds with her relation to writing, which when carried out uncritically often proves to be one of domination: as holder of speech she usually writes from a position of power, creating as an “author”, situating herself *above* the work and existing *before* it, rarely simultaneously *with* it. Thus, it has become almost impossibly for her to take up her pen without at the same time questioning her relation to the material that defines her and her creative work. As focal point of cultural consciousness and social change, writing weaves into language the complex relations of a subject caught between the problems of race and gender and the practice of literatures the very place where social alienation is thwarted differently according to each specific context.“ (Trinh 1989: 6)

Trinh beschreibt in diesem ersten Kapitel einen spezifischen Kontext: Die besondere Rolle der Schriftstellerin als geschichtliches Subjekt, das aus einem besonderen ethnischen, persönlichen, geschlechtsspezifischen Kontext agiert, und sich gleichzeitig in einer Praxis des Schreibens zu verorten sucht, nämlich an der Schnittstelle Subjekt und Geschichte.

Zwar hat die Schreibende als *holder of speech* eine Machtposition inne, doch befindet sie sich gleichzeitig im Kampf mit einer Sprache, die einer patriarchalen Ideologie entspringt und die eingesetzt wird, um bestehende Machtverhältnisse weiter zu vermitteln.

Damit spezifische Kontexte nicht verloren gehen, das Subjekt dabei aber nicht auf einen Kontext zurückgeworfen und in diesem festgemacht wird („die farbige Schriftstellerin“), müsse das Subjekt als nicht vereinheitlichtes multipolares Ich/*ich* verstanden werden. Trinh geht es um ein Denken gegen die Entität des Subjekts zugunsten einer Konzeption unbegrenzter Schichten und Geschichtetheit. Sie verweigert die Annahme eines „wahren Kerns“, *eines* ursprünglichen ganzen Selbst, *einer* Identität.

“A critical difference from myself means that I am not i, am within and without i. I/i can be I or I, you and me both involved. We (with capital W) sometimes include(s), other times exclude(s) me. You and I are close, we intertwine; you may stand on the other side of the hill once in a while, but you will also be me, while remaining what you are and what I am not. The differences made *between* entities comprehended as absolute presences - hence the notion of *pure origin* and *true self* - are an outgrowth of a dualistic system of thought peculiar to the Occident (the “onto-theology” which characterizes Western Metaphysics).” (Trinh 1989: 90)

Es geht hier darum, abendländische, dichotome Fixierungen zu überwinden, indem das Ich/*ich* als ein „Ort“, der eben nicht einheitlich geschlossen, sondern bestehend aus unterschiedlichen Schichten, die das Subjekt durchläuft, begriffen wird.

In diesem Zusammenhang spricht Trinh von einem Identitätsgehege (*identity closure*), indem Identität selbst als vereinnahmtes und vereinnehmendes westliches Konzept offengelegt wird und aus dem es sich zu befreien gilt. Die Problematik rein identitätspolitischer Ansätze wird im Zusammenhang mit dem Akt des Schreibens wie folgt von ihr verhandelt:

„Writing necessarily refers to writing. The image is that of a mirror capturing only the reflections of other mirrors. When i say “I see myself seeing myself,” I/i am not alluding to the illusory relation of subject (or object) but the play of mirrors that defers to infinity the real subject and subverts the notion of an original “I”.
(Trinh 1989: 22)

Wenn das Schreiben es nun erfordere, sich selbst in Bezug zu dem Text und diesen in Bezug zu sich selbst zu setzen, so fungiere der Spiegel als Metapher für die Bezugnahme zum/r anderen/r. Hier bezieht sich Trinh auf Jaques Lacan: Nach Lacan erkenne das Kind sein vermeintlich ganzheitliches Ich zwischen dem sechsten und achtzehnten Monat als Spiegelbild. Dieses Erkennen gehe aber einher mit einem gleichzeitigen *imaginären Verkennen*: Das Bild, dass das Kind im Spiegel von sich erkennt, wird als eine Einheit, *ein*

Körper, wahrgenommen. Dies vermag das Kind zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht zu fühlen. Zudem befindet sich das Bild, das es von sich selbst im Spiegel erkennt, ausserhalb des Selbst. Letztlich führe dieses Erkennen zu einer Entfremdung seiner/ihrer selbst und einer Zersplittung des Ichs in das imaginäre Ich im Spiegel und das soziale Ich.

Trinh begreift die Spaltung des Ichs im Sinne einer Vielschichtigkeit und nicht einer Splittung. Dabei sind die Schichten von unendlicher Anzahl. Trinh selbst spricht in einem Interview von einer spiralenförmigen Struktur des Ichs, welches nun nur durch Berührung mit dem Aussen (im Sinne eines Raums ausserhalb des Körpers), nie als etwas Unitäres gefasst werden kann. Folglich werden von dem Aussen und von dem Selbst immer nur partielle, kontextspezifische Realitäten und somit relationale Identitäten wahrgenommen.

Damit rekurriert Trinh unter anderem auf Roland Barthes, der bereits Ende der sechziger Jahre in seinem Aufsatz „La mort de l’auteur“ gegen eine Gleichsetzung von AutorBiographie und Werkbedeutung anschreibt. Er begreift das Werk als „Gewebe von Zitaten“ das somit zur *écriture* werde, und sich von der Idee des Autors als ersten und einzigen Bezugspunkt absetzen könne. Im Mittelpunkt von Barthes’ Theorie der *écriture* steht der Begriff der performativen Äußerung. Der Sprachphilosoph John L. Austin unterscheidet hier zwischen *constatives* und *performatives* Performative Äusserungen sind nach ihm sprachliche Äußerungen, die einen Sachverhalt nicht nur beschreiben, sondern diesen durch die Äußerung erschaffen. Letztere Erkenntnis ist zentral für die Theorie der Sprechakttheorie.

Sprache/Schrift ist also keine naturalisierte, essentialisierte Übermittlung von Inhalten, sondern ist vielmehr als etwas Konstruiertes und somit als kultureller Code zu verstehen.

„Für Mallarmé (und für uns) ist es Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutete mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit - mit der kastrierten - den Objektivität des realistischen Romanschriftstellers verwechseln darf - an den Punkt zu gelangen, wo nicht 'ich' sondern nur die Sprache 'handelt' ('performe'). Mallarmés gesamte Poetik besteht darin den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken, was bedeutet, wie wir noch sehen werden: den Leser an seine Stelle rücken.“ (Barthes 2003: 187)

An anderer Stelle führt er weiter aus:

„Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“ (Barthes 2003: 187)

Dies formuliert Trinh wieder folgendermaßen:

„Never original, „me“ grows indefinitely on ready-mades, which are themselves explainable only through other ready-mades. Spontaneity-personality in such a context does not guarantee more authenticity than stereotypy.“
(Trinh 1989: 36)

Das Innen und das Aussen als fixe einander gegenüberstehende Grössen werden damit aufgebrochen und für Trinh ist das Schreiben somit auch eine Öffnung (ein Raum) in der das Ich kommt und geht und in diesem Prozess permanent entsteht. Eine weitere „Öffnung“ findet in Bezug auf den Leser statt: „Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge.“

Den Rezipient_innen wird eine entscheidende Rolle in der Deutung des Werkes zugesprochen. In diesem Zusammenhang spricht Trinh auch im filmischen Kontext über „eine Entmystifikation der *Intention* vom Filmemachen“:

„Mittels der Interaktion, um die ich bei der/n ZuschauerInnen werbe – im Grunde bitte ich jeden einzelnen, „seinen eigenen Film“ aus dem gerade gesehenen zusammenzusetzen. . . . In eine Wechselbeziehung mit den ZuschauerInnen zu treten, das ist für mich ein wichtiger Beitrag des Independent Filmemachens.“
(Trinh 2007: 77)

3.4.1. Der Spiegel und das schreibende Ich/ich

Der Spiegel als Metapher für das schreibende Ich ist folgendermassen zu lesen:

Im Idealfall ist das Schreiben eine multipolar reflektierende Reflexion. Unendliche Spiegelungen können die Illusion von einem Aussen, welches mit dem „selbst“ nichts zu tun hat, auflösen:

„I-You: not one, not two. In this unwanted spectacle of reality and fiction, where redoubled images form and reform, neither I nor you come first. No primary core of irradiation can be caught hold of, no hierarchical first, second, or *third* exists except as mere illusion. All is empty if one is plural.“ (Trinh 1989: 22)

Der zerbrochene Spiegel gilt hier als Metapher für das Ich/ich, das fragmentarisch wahrnimmt und reflektiert, sich selbst als auch das „Reale“. Woher rühre aber nach Trinh die Furcht vor zerbrochenen Spiegeln? Wohl daher, dass es eine universalisierte Objektivität, von der aus das Subjekt sprechen könne, indem es die eigene Stimme entpersonalisiert nie geben kann.

Eine Objektivität, die als Teil ihres Konzepts einen Ort einfordert, der, zu einer Selbstvergessenheit führen solle: „Were we must forget ourselves.“ (Trinh 1989: 28).

Mit Selbstvergessenheit sei eine Auslöschung des Ichs aus dem Text gemeint, die mit einer objektivierten Position gleichzusetzen sei.

Trinh attackiert damit einmal mehr den Mythos des Autors, der „unsichtbar“ und folglich mit(aus) einem normativen Gestus(heraus) bestehende Machtverhältnisse, fortschreibt. In diesem Zusammenhang geht Trinh auch auf die Gefahr ein, die (als solche titulierte) „Frauen-“ Räume (Frauenliteratur, Frauen Veranstaltungen etc.) in sich bergen: Werden diese nämlich als bloße Opposition und Alter Ego von dem männlich universellen Schreiber versus weiblich subjektivem gesehen, führe dies wieder direkt in einen Separatismus, dessen „Teile und Herrsche“ Logik zu Ungunsten der „Frauen“ ausfalle.

3.4.2. „Den Körper schreiben“

Trinh argumentiert zunächst gegen eine dichotome Körper/Geist Trennung an, die auf einem bipolarem Einteilungssystem beruhend, dem westlichen Kulturkreis entsprungen ist.

Dazu bezieht sie sich exemplarisch auf asiatische Denkweisen, die natürlich auch Verstand und Emotionales trennen. Dies münde allerdings nicht wie im Westen in einem oppositionellen Binarismus.

Somit verweist Trinh auf eine „westliche“ Theorie- und Diskursbildung, der eine strenge Teilung von biologischem und sozialem Körper zu Grunde liege und die so Herrschaftsverhältnissen dienlich sei und diese weiter fortschreibe, indem der Geist, die Vorherrschaft übernimmt und gleichzeitig kurzgeschaltet wird mit dem männlich Intelligiblen. Konsequenterweise werde das Weibliche zwangsläufig mit dem Attributen emotional und sinnlich zusammengedacht.

„The idealized quest for knowledge and power makes it often difficult to admit the enlightenment (as exemplified by the west) often brings about endarkement. More light, less darkness. More darkness, less light. I is a question of degrees and these are two degrees of one phenomenon. By attempting to *exclude* one (darkness) for the sake of the other (light), the modernist project of building universal knowledge has indulged itself in such self-gratifying oppositions as civilization/primitivism, progress/backwardness, evolution/stagnation.“ (Trinh 1989: 40)

Es gilt, ein universalisiertes Wissen - welches das männliche, westliche Subjekt als Norm postuliert und diesen Ausgangspunkt als Norm konstatiert - umzugestalten. Wenn nun der weibliche Körper als ein vom patriarchalen Diskurs Instrumentalisierter begriffen wird, der oft entkoppelt als Reproduzierender reduziert wird, ist es nach Trinh genau dieser(der) Ort an dem es gilt, zu kämpfen. Trinh spricht an dieser Stelle von einer Wiederaneignung der Weiblichkeit, nicht aber als etwas das dem Männlichen gegenübersteht, sondern als Möglichkeit sich wieder neu mit der eigenen Weiblichkeit zu vereinigen und gleichzeitig auf

deren Differenz aufmerksam zu machen. Und dies geschehe dann, wenn das Schreiben zu einem organischen Schreiben werde, nicht mehr losgelöst vom Körper sondern durch den Körper hindurchschreibend.

„Women’s writing becomes “organic writing”, “nurturing-writing” (*nourricriture*), resisting separation. It becomes a “connoting material” a “kneading dough” a “linguistic flesh”. (Trinh 1989: 38)

Sprache sei nun der Ort, an dem sich Differenz gezielt und strategisch neu einschreiben lässt. Eben weil Sprache an sich in einer herrschenden, kulturellen wie sexuellen Ideologie gefangen sei, müsse Sprache selbst definiert werden, um neu- und um-definieren zu können. Und um dies zu tun, müsse natürlich auch auf die „Unsichtbarmachung“ des Körpers rekurriert werden. Hier wird er Vorwurf laut, dass Trinh einem Essentialismus erlänge, der wiederum leicht vereinnahmt werden kann, um „Die Frau“ eben wieder als Opposition zu männlichen Norm wahrzunehmen?

Dagegen spricht aber, dass Trinh auf genau diese Gefahr auch immer wieder aufmerksam macht (siehe oben Zitat Frauenräume). Ihre Strategie ist immer mehrspurig angelegt. Dabei ist sich Trinh sehr wohl bewusst, dass sie sich oftmals in ein Spannungsfeld scheinbarer Widersprüche begibt. Die Sprache wird zum Handlungsraum, an dem transformative, gesellschaftspolitische Prozesse eingeschrieben werden und somit sowohl die Sprache selbst transformieren, als auch durch Sprache wieder rückwirken auf Sprache und zu politischer Realität werden.

„I do not write simply to destroy, conserve or transmit. To re- appropriate a few sentences of Blanchot’s, I write in the thrall of the impossible (feminine ethic) real, that share of the detour of inscription which is always a de- scription. From jagged transitions between the headless and bottomless storytelling, what is exposed in this text is the inscription and de- scription of a non-unitary female subject of colour through her engagement, therefore also disengagement, with master discourses. Master ensures the transmission of knowledge; the dominant discourse for transmitting is one “annihilates sexual difference-where there is no question of it”. “Her discourse, even when ‘theoretical’ or political, is never simply linear or ‘objectivized’, universalized; she involves her story in history” (Cixous nach Trinh 1989: 43)

Trinh hebt hervor, dass Veränderungen, die eingeleitet werden, oder Umkehrstrategien „nicht als Endpunkte erstarren dürfen“, sondern postuliert beständige Beweglichkeit im Denken und Handeln. Flexibles politisches Handeln und Antworten kann dadurch möglich werden.

Ein Verzicht auf dogmatische Denkmodelle ermöglicht in diesem Sinne sowohl Rückgriffe auf identitätspolitische Strategien (die „Frau“, das ethnische Ich), als auch den Ansatz, dass

eigene Selbst als multifaktoriale Andersheit zu begreifen, dass das ICH /ich sowohl mit der Andersheit des Selbst als auch mit der Andersheit eines „Draussen“ ständig konfrontiert.

3.5. Sprachliche Strategien

Trinh persifliert im zweiten Kapitel das Paradigma: Klarheit = Wahrheit, indem sie Wissenschaftskritik an der anthropologischen Forschung übt.

Sie entlarvt diese als Klatsch und als „Conversation of Man with Man“, bei der eine Gruppe weisser westlicher Männer über „die Anderen“ reden.

Zitate männlicher westlicher Personen, werden in Anbetracht ihrer hegemonialen Denkpraxen ironisierend als „Great Master“ angeführt. Bewusst setzt Trinh hier der herrschenden Auffassung, wie wissenschaftliche Sprache *formuliert* zu sein hat, um Wissenschaftliches überhaupt sagen zu können, eine Strategie entgegen, die es vermag, der/dem Leser_in die Willkürlichkeit und Arroganz jahrhundertelanger, patriachaler und geopolitischer Hegemonie vor Augen zu führen.

„*Anthropo Logical Hegemony*, a non-universal homocentrism that brings in light where obscurity reigns. I name the way he names, aspire to the same freedom he cherishes, and look carefully at my “roots”, not venturing to speak about any single (my) traditional society without his advice, the expert anthropologist’s. Has anything changed since “indigenous” took over, rendering “native” obsolete?” (Trinh 1989: 52ff)

An dieser Stelle wird von Trinh also auf den Versuch eines lediglichen Austausches eines Begriffes hingewiesen, der eine hegemoniale Denkpraxis zu überdecken sucht. Tatsächlich wird hier ja trotz eines “neuen” Begriffes, Gleiches gesagt. Dies passiert dann, wenn unterdrückende strukturelle Begebenheiten weitergeführt werden. In diesem Fall unterstellt Trinh Letzteres: Obwohl *indigenious* verwendet wird, schreibe sich an *native* geknüpftes hegemoniales Gedankengut weiter fort.

3.5.1. “Third World”-Wiederaneignung

Wenn die Verwendung und der Einsatz der Sprache umkämpfte Orte sind, so möchte ich genauer nach einem Begriffspaar fragen, das man vielleicht als von der westlichen Kultur enteignet betrachten kann: „Third World“. Wie ist es nun möglich diesen Begriff wiederanzueignen und ihn mit anderen Bedeutungen zu versehen?

Mit diesem Begriff setzt sich Trinh im dritten Kapitel *Difference* auseinander.

In einem vertikalen Ranking wird die „Dritte Welt“ dem „entwickelten“ Westen untergeordnet. Die Bezeichnung „Third World“ meint ursprünglich einen losen Zusammenschluss von über 130 kolonisierten Staaten. Als alternatives drittes „Bündnis“ war und/oder ist die Dritte Welt weder mit der NATO noch mit der damaligen UDSSR verbunden. Im „Westen“ wird die „Dritte Welt“ jedoch fast ausschliesslich innerhalb eines Entwicklungsdiskurses konstatiert und rezipiert. Im emanzipatorischen Sinne ist der Begriff „Dritte Welt“ jedoch als selbstermächtigender Kampfbegriff zu verstehen, der die blockfreien Staaten jenseits einer bipolaren Weltordnung zu einen sucht.

Für Verwendung des Begriffs im letzteren Sinne spricht sich Trinh nun aus und schlägt gleichzeitig vor, sich diesen nicht nur anzueignen sondern vielmehr zu einem Begriff umzuschreiben, der es vermag auch entwickelte Länder wie Japan und Länder, die einen kapitalistischen oder sozialistischen Entwicklungsweg durchlaufen haben, miteinzuschliessen, um so als eine weitgefaste Allianz gegen eine westliche Hegemonie zu fungieren.

Weiters soll auch eine Allianz bestehen können die marginalisierte Räume im Westen mitdenkt, somit wird auch eine einheitlich gedachte Vorstellung von Kultur und Identität auf globaler Ebene hinterfragt.

“Third world dwells on diversity, so does First world. This is our strength and our misery. The West is painfully made to realize the existence of a Third World in the First World, and vice versa. The Master is bound to recognize that His Culture is not as homogeneous, as monolithic as He believed it to be. He discovers, with much reluctance: He is just another among others.” (Trinh 1989: 99)

3.5.2. „Postkolonialität“- Ein umkämpfter Begriff

An diese Stelle muss auch die umstrittene Begriffsbestimmung einer Disziplin eingebracht, in der Trinh verortet wird. Der „Postkolonialen Theorie“. Ursprünglich wurde dieser Begriff gleichgesetzt mit den *Commonwealth Literary Studies (CLS)*, welches ein Studium der Literaturproduktion des ehemaligen kolonialen Territoriums des britischen Empires gewesen ist. Erst ab Mitte der 70er Jahre wurden die *Commonwealth Literary Studies* auf deren ideologische Grundlagen überprüft und die neokolonialen Absichten aufgedeckt. (vgl. Varela/Dhawan 2005: 23) Zwar hat sich der Begriff postkolonial weitgehend von den ursprünglichen *Commonwealth Literary Studies* befreit, allerdings ist er dennoch fortwährend stark debattiert.

„Auf ein Problem mit dem Begriff „postkolonial“ weist Ania Loomba hin, die nicht nur das Präfix „post“ problematisiert, sondern auch den Terminus „kolonial“ in „postkolonial“ als Bezeichnung aller vormals kolonialisierten Länder. Damit werden, so Loomba, die reichen Traditionen, Ideologien und Geschichten dieser Länder verleugnet, als seien sie erst mit dem Kolonialismus entstanden und nur durch denselben überhaupt bedeutsam.“ (Varela/Dhawan 2005: 23)

In den 80er Jahren wird der Begriff geopolitisch erweitert und bezieht sich auch auf sogenannte „interne Kolonien“ innerhalb des Westens, unter anderem Grossbritannien.

Wenn unter „Postkolonialität“ ein „Set diskursiver Praxen“ verstanden wird, die Widerstand leisten gegen verschiedene koloniale Strategien, dann muss, um nachhaltige Dekolonisierungsprozesse zu erzielen, notwendigerweise eine „*Kontextsensibilität*“ gegeben sein. Deshalb kann unter „Postkolonialität“ nie nur eine hermetisch geschlossene Theorie verstanden werden. (vgl. Varela/Dhawan 2005: 24 fff)

Methodologisch kann „postkoloniale Theorie“ vor allem bei der französischen Theorietradition - mit besonderer Verwendung von Konzepten von Foucault, Derrida, und Lacan - verortet werden. Auch Trinh's Ansätze rekurrieren sehr stark auf eine poststrukturalistische, dekonstruktivistische Denkpraxis.

In diesem Sinne vermag Postkolonialität auch eine „Plattform“ von verschiedenen Widerstandskämpfen zu sein, die sich auch als fortschreitende antikoloniale, emanzipatorische Akte bezeichnen liessen.

3.5.3. Politiken der Differenzierung

Differenz, werde oft gleichgesetzt mit Teilung (divison) und diene als Basis für eine „Teile- und Herrsche- Mentalität“, die wieder in hierarchisch organisierten Festschreibungen münde. Eine Organisation, für die es charakteristisch ist, dass die „Einen“ den „Anderen“ die Grenzen ziehen, innerhalb deren sie sich aufzuhalten haben. Besonderheiten der „Anderen“ dürfen beibehalten werden, um sie von den „Einen“ weiterhin zu trennen, indem sie „Freiheit“ geben und definieren. Trinh geht hier auf den südafrikanischen Kontext ein, um eine Politik von „seperate developement“ in ihrer „perverted logic“ vorzuführen.

“As you can see, „difference” is essentially „division” in the understanding of many. It is no more than a tool of self-defence and conquest. You and I might as well not walk into this semantic trap of separatism“

(Trinh 1989: 82)

Differenz wird auch in Zusammenhang mit essentialistischen Konzepten verknüpft:

Dies führe dann natürlich nicht nur dazu, das Subjekt auf seine „wahren“ ethnischen Wurzeln zu reduzieren, sondern eben auch auf dessen geschlechtliche. Und diesen Formen der Unterdrückung gilt es kontextspezifisch zu antworten. Trinh verweist immer wieder auf die Notwendigkeit, die Unterschiede zu Stärken zu machen. Dies schliesse aber wieder aus, sich festzuschreiben. (siehe oben). An dieser Stelle kritisiert Trinh abermals Julia Kristeva, wenn Kristeva schreibt, dass eine feministische Praxis zwangsläufig eine negative sein muss, um sich widerständig gegen das Patriachat auflehnen zu können. Um als „Frau“ eine Subjektkonstitution zu schaffen, sei es nach Kristeva immer notwendig, sich zuerst auf den „Mann“ zu beziehen, um sich als „Frau“ zu emanzipieren. Trinh wirft ihr in diesem Zusammenhang vor, dass Kristeva einem westlich vereinheitlichten Konzept von sexueller Identität in die Hände spiele, welches sich auf vermeintlich natürliche Unterschiede zu stützen suche. Die Frau ausschliesslich als Alter Ego vom Mann zu verstehen, weist Trinh als totalisierendes, essentialisierendes Konzept von „Frau“ zurück.

3.5.4. The In/Appropriate Other Widerständigkeit

Wie bereits angedeutet, geht das Othering, als ein Konzept des Westens gegenüber den Kulturen mit einer Zuteilung an Ressourcen, Aufgabenbereichen, Plätzen, Orten und Räumen in denen „die Anderen“ „anders“ sein dürfen, einher. Grenzen werden gezogen, „Ihnen“ wird „Insider-Wissen“ ihrer eigenen Kultur zugestanden. Doch jegliche Äusserung oder Bezugnahme zu Belangen „ausserhalb“ ihrer Kultur . bleibt „den Anderen“ implizit verwährt. Das heisst im Besonderen, dass eine vietnamesische Frau nicht befähigt sei, über etwas anderes als ihre „identitätspolitischen Interessen zu sprechen, nicht aber zum Beispiel über ein afrikanisches kleines Dorf in Senegal.

“The moment the insider steps out from the inside, she’s no longer a mere insider. She necessarily looks in from the outside while also looking out from the inside. Not quite the same, not quite the other, she stands in that undetermined threshold place where she constantly drifts in and out. Undercutting the inside/outside opposition, her intervention is necessarily that of both not quite an insider and not quite an outsider. She is in other words this In/appropriate other or same who moves about with always at least two gestures: that of affirming “I’m like you” while persisting in her difference and that of reminding “I’m different” while unsettling every definition of otherness arrived at.” (Trinh 1993: 3)

In einem Interview mit der Theoretikerin und Künstlerin Marina Grzinic erweitert Trinh die von ihr im vorangehenden Zitat angeführten „at least two gestures“ auf vier simultane Gesten:

„Eine strategische Definition des „in/appropriate/d other“, die ich in meinem Buch in Zusammenhang von Geschlechterverhältnissen und Ethnizität gegeben habe, ist, dass man immer mit mindestens vier simultanen Gesten zu tun hat: Mit der Affirmation „Ich bin wie du“ bei einem gleichzeitigen Beharren auf der eigenen Differenz, mit der Behauptung „Ich bin anders“ bei einem gleichzeitigen Infragestellen aller gegebenen Definitionen und Praktiken des Andersseins. Das ist der Punkt wo die „in/appropriate(d)ness in Erscheinung tritt.“ (Trinh 2001: 52)

Der Begriff der/des „in/appropriate(d)other“ ist also sowohl eine Differenz/Affirmation zwischen den Kulturen als auch als Innere Differenz/Affirmation zu deuten und insofern strategisch als sprachliches, politisches Werkzeug einsetzbar. Das Konzept eines vielgeschichteten ICH/ich, das ich oben besprochen habe, wird zur Grundlage um ein „inter-, cross- and trans-cultural tool“ (Reitsamer 2007: 319) des „in/appropriate/ed other“ zu entwerfen. Der Terminus selbst funktioniert zunächst wie gesagt als strategisch-multiple einsetzbarer und reflektiert gleichzeitig Dualismen und Antagonismen innerhalb und zwischen Uns selbst/den Anderen als Konstruierte. In einem Interview mit der feministischen Theoretikerin Rosa Reitsamer wird Trinh die Farbe grau als visuelles Pendant zu dem Terminus „in/appropriate(d)other“ definieren:

„Grey, conceived and lived as multiplicities and possibilities rather than as binaries and oppositions, can lead us to far-reaching transformations in terms of foreign policies, of geo-and bio-politics on the world map.“
(Trinh nach Reitsamer 2007: 320)

Im besten Fall funktioniert der Terminus also als eine Möglichkeit von Trans-formation, die auf sprachlicher Ebene sichtbar wird beziehungsweise durch Sprache auf realpolitische Zusammenhänge rückzuwirken vermag. Es ist vor allem die gleichzeitige Artikulation der scheinbaren Gegensätze, die der Begriff der „in/appropriate(d)ness“ zu einen vermag und die diesen wiederum weitgehend unvereinbar für ein binär organisiertes Denksystem werden lassen. In Bezug auf Gender wird es den Binarismus Mann/Frau stören, weil er Differenz als etwas verortet, dass ebenso zwischen Frauen als auch zwischen Männern und Frauen begreift. Wenn wir diesen Ansatz nun erweitern, um die Unterschiede verschiedener kultureller Hintergründe miteinzubeziehen, werden wir sehr schnell davon entfernt sein, „die Frau“ als essentialisierte Kategorie im Unterschied zu „dem Mann“ aufrechterhalten zu können. Der Begriff „the in/appropriate(d)other“ umfasst somit die vielen verschiedenen Möglichkeiten des „Andersseins“- in ethnischer, sexueller, nationaler, etc. Hinsicht. Vor allem aber ist die Situierung des „Selbst/Anderer/n“ als gleich/anders immer eine Relationale,

weil es eben viele Möglichkeiten in verschiedenen Kontexten gibt, uns selbst zu situieren und unsere Zugehörigkeiten auszumachen.

Sprache wird in *Kapitel 3* von mir als Plattform und gleichzeitig als Mittel und Werkzeug politischer Kämpfe besprochen. Während es bei dem Begriff „Dritte Welt“ um eine (mögliche) Wiederaneignung eines an und für sich selbstermächtigenden Begriffs geht, ist „Postkolonialität“ als kritisch zu verhandelnder Begriff eingebracht worden- Trinh bezieht sich in *Woman Native Other* nicht explizit auf denselbigen. Eine geopolitische Nähe zu dem Begriff “Third World“ ist gegeben. Es schien mir notwendig und hilfreich kurz darauf einzugehen, um so auch unterschiedliche „Kampf“-Strategien am Schauplatz Sprache zu skizzieren. Als selbstermächtigender Vorschlag kann der Terminus des/der „inappropriate(d) other“ als kreatives sprachliches Werkzeug funktionieren, welches transformatorische Dimension zu entfalten vermag, indem er Differenz nicht als etwas, das nur im Aussen existiert begreift, sondern als inner-kulturelle, inner-subjektive und trans-disziplinäre relationale und zu verhandelnde Be-grenzungen, die verschoben werden können.

4. Raumentwürfe in Re-Assemblage(1981) und Surname Viet Given Name Nam (1989)

Im vorangegangenen Kapitel habe ich die Sprache als Ort des Widerstands bei Trinh T. Minh – Ha zum Thema gemacht. Dabei habe ich spezifische Begrifflichkeiten als konkrete „Verhandlungsorte“ vorgeführt. So wie ich Sprache als materiellen Ort und Artikulation sozialer Kämpfe begriffen habe, werde ich auch Film als in kulturelle und soziale Gefüge eingebettetes Medium zu besprechen versuchen. Im Folgenden wird die Frage nach Raumentwürfen in Trinh's Filmarbeit den Haupt-Analyseaspekt darstellen. Dabei denke ich Raum sowohl in seiner (pro-)filmischen Materialität als auch auf konzeptionelle Weise und frage schliesslich nach der Konstitution dessen. Es werden gleichsam Überlegungen mit Bezug auf (post-)koloniale und feministische Theorien als auch humangeographische Überlegungen, die Raum Ausdruck sozialer dynamischer Prozesse verstehen, von mir herangezogen. Doreen Massey zum Beispiel argumentiert überzeugend, wie Raum einerseits als soziales Konstrukt verstanden werden kann, andererseits auch das Soziale räumlich konstituiert ist, das heisst „dass Gesellschaft notwendigerweise räumlich konstituiert ist, und dass diese räumliche Organisation von Gesellschaft relevant dafür ist, wie diese funktioniert.“(Massey 2007: 116) Massey führt weiter aus, dass auf Grund der Relevanz räumlicher Organisation für die Funktion und Veränderung von Gesellschaft, Raum und Räumlichkeit in die Produktion von Geschichte verwickelt seien und somit „potentiell politisch“ seien. (An dieser Stelle argumentiert sie entgegen der Lacan' schen Vorstellung von Raum, der diesen als starres Gefüge begreift und diesen im Sinne eines oppositionellen Binarismus der dynamisch organisierten Zeit gegenüberstellt). Die Debatten in der Geographie; der „Raumwissenschaft“ schlechthin, die als Radical Geography in den 70 er Jahren ihren Ausgangspunkt genommen haben, haben sich aus einem marxistisch motivierten Ansatz herausgebildet, welcher das Verhältnis zwischen Raum und Gesellschaft diskutiert. Ich werde filmischen Raum bei Trinh zunächst nach dessen materieller Gestaltung analysieren, um weiters danach zu fragen, was dessen Gestaltung in Bezug auf dekolonialisierte und feministische Anliegen bedeuten kann.

RE- ASSEMBLAGE (1981)

RE- ASSEMBLAGE ist 1981 auf 16 mm in Senegal in vor allem ländlichen Gebieten gedreht worden. Inhalt des rund 40 minütigen Films ist das Alltagsleben in senegalesischen Dörfern ebenso wie das Filmen selbst, respektive ein wissenschaftskritischer Zugang zum Genre Ethnografischer Film. Westliche Wissenschaftsparadigmata werden als hegemoniale Strategien vorgeführt: Ein Hauptanliegen von RE-ASSEMBLAGE besteht darin eine Auffassung von Kultur und Kulturen als monolithische Entitäten zu dekonstruieren und somit die westlich ethnografisch motivierten Diskurse zu stören, die die „aufgezeichnete Kultur“ als „Objekt der Erkenntnis“ als das Andere konstruiert.

Das oben besprochene Konzept vielgeschichteter Identitäten des Selbst, die sich widerspiegeln in der Begegnung zweier Kulturen, wo es an manchen Stellen Berührungspunkte gebe, an anderen nicht, wird in RE-ASSEMBLAGE in mehrerlei Hinsicht filmisch umgesetzt. Der Filmtitel ist demnach durchaus programmatisch in Bezug auf die filmische Gestaltung des Raums zu verstehen. Zudem ist der Rhythmus des Films überdurchschnittlich schnell, wobei sich das Visuelle stets von der Audiospur unterscheidet. Synchronon ist niemals zu hören und umgekehrt sind die Tonquellen niemals im Bildausschnitt sichtbar. Der Kommentar aus dem Off wird von Trinh T Minh-ha selbst gesprochen.

4.1.1. RE-ASSEMBLAGE: Konstitution von filmischen Raum mittels Perspektivierung durch die Apparatur

Ich werde den Terminus *Filmischer Raum* zunächst spezifizieren. Filmischer Raum existiert sowohl als profilmische materielle Gegebenheit - entweder als solcher eigens für die Aufnahmen inszenierter oder aber schon vorher real existierender Raum.

Dieser tatsächliche architektonische Raum ist der Ort an dem das Geschehen, welches gefilmt wird, stattfindet. Zweitens wird der filmische Raum, den Rezipient_innen tatsächlich auf der Leinwand sehen, durch die Filmapparatur geschaffen, allen voran des durch die Filmkamera kadrierten Bildausschnitts. Das heisst also, dass die Kamera oder genauer der intentionale Blick durch die Apparatur den Bildraum perspektiviert.

„Die Aufnahme der Filmkamera transportiert einen dreidimensionalen Raum in eine zweidimensionale Fläche.“ (Khouloki 2007: 11) Jedem filmischen Einzelbild ist eine Perspektivierung eingeschrieben, dieser Bildausschnitt erweckt nun den Eindruck von Räumlichkeit bei den Zuseher_innen.

Drittens spielt der Off- Raum eine ausschlaggebende Rolle filmischer Wahrnehmung. Dieser über den Bildrand (und dem kadrierten Bild) hinaus von der/dem Zuseher_in weitergedachte/weitergesehene Raum ist Teil der Diegese. Die/der Rezipient_in begibt sich also in ein geschlossenes Raum/Zeit Kontinuum, welches durch den filmischen Raum, die zeitliche Abfolge und durch die Ebene der Narration konstituiert wird.

Viertens existiert das Filmbild auch als zweidimensionale Projektion im dunklen Kinoraum. Ob der Illusion von Räumlichkeit des bewegten Bildes, ist sich die Zuseher_in auch immer über die Zweidimensionalität der Projektion auf der Leinwand bewusst.

Mein zentraler Analyseaspekt in diesem Unterkapitel wird die Raumkonstitution mittels Perspektivierung sein. Hiermit sei sowohl der Aufnahmewinkel der Kamera, als auch der narrative Standpunkt gemeint. In weiterer Folge werde ich der Frage nach politischer Positionierung nachgehen. Ich führe im Folgenden exemplarisch Sequenzanalysen aus RE-ASSAMBLAGE- FROM THE FIRELIGHT TO THE SCREEN (1981) durch.

4.1.2. Zersplitterung des Raumes durch De-zentrierung der Erzählerin- instanz in multiple Point of Views

Sequenz 1.1: 00:01:25- 00:02:35:

Wir sehen einen Mann, aufgenommen in einem Close-Up. Er hat eine Pfeife im Mund. Sein Gesicht ist links im Profil zu sehen. Er blickt nach rechts. Die Voice-Over Stimme (Trinh) spricht: “Scarcely twenty years have been enough to make two billion people define themselves as underdeveloped.” Währenddessen harter Schnitt. Ein Ausschnitt aus einem brennenden Wald ist zu sehen. Ein schneller Kameranachschwenk von links nach rechts. Ein schattiger umzäunter Weg durch eine Allee hindurch erscheint. Man sieht Menschen hindurch gehen. Mit Perspektive in der Totale. Mittels Jump-Cuts wird ohne Übergänge auf immer andere den Weg begehende Menschen geschnitten. Wo zuvor am Weg eine Wasser tragende Frau zu sehen war, erscheint eine Sekunde später ein kleiner laufender Junge im Bild. Die Trommelmusik, die am Filmanfang zu hören gewesen ist, setzt wieder ein. Darauf folgt ein harter Schnitt auf ein Lehmhaus mit Strohdach. Dahinter sieht man viele Menschen. Wieder ein schneller Schnitt. Nun sieht man dieselbe Aufnahme weiter weg in der Totale und aus

einem anderen Blickwinkel. Ein schneller Keraschwenk nach rechts folgt. Wieder ein anderer Winkel: Man sieht Menschen in einem Kreis sitzen. Jump-Cut: Andere Menschen sind dazugekommen. Harter Schnitt. Ein dicker Ast in der Bildmitte ist zu sehen und eine diesen bearbeitende Axt in einer Hand. Schnitt: Ein Mann im Close Up sieht in die Kamera. Er hackt auf etwas ein. Schnitt: Ein Mann im Profil ist sitzend und an einem Ast schnitzend-in der Halbtotale zu sehen. Schnitt. Ein anderer Mann in Nahaufnahme sich über seine Arbeit beugend. Er schnitzt. Nun folgt eine Detailaufnahme: Das Bearbeiten eines Astes. Nächstes Bild: Ein Mann wird beim Sitzen mittels Totaler aufgenommen. Trommeln sind immer noch zu hören. Nun andere Männer unter einem Baum sitzend in Totale aufgenommen. Sie schnitzen Krüge. Detailaufnahme: Man sieht eine Hand, die einen Holzkrug mit Schnitzwerkzeug bearbeitet. Voice-Over (Trinh):" A Film about what?" My friends ask. "A film about Senegal." "But what in Senegal" Die Trommeln sind verstummt. Ein Keraschwenk nach rechts folgt. Zu sehen sind: Palmenhaine, ein Weg. Es sind insgesamt 28 Einstellungen innerhalb von 1 min 10 sek zu sehen.

„Es gibt keinen neutralen Standpunkt, von dem aus ein Ereignis lediglich protokolliert und in seiner „äußeren Einheit“ (Bazin 1975: 37) erfasst wird. Die Perspektive ist immer eine Stellungnahme, ein Gestus des Zeigens. Sie ist Resultat der Entscheidung für das, was von einem Ereignis gezeigt wird, und ist als Ergebnis eines Selektionsprozesses eine fragmentarische Darstellung, da nun einmal nicht alle Ansichten eines Ereignisses- vor allem nicht gleichzeitig- gezeigt werden können.“ (Khouloki 2007: 27)

Die Tatsache der Unmöglichkeit einen neutralen Standpunkt einzunehmen, setzt Trinh filmisch mittels Kameraarbeit und Montage um und de-konstruiert das Konstrukt einer/s neutralen Betrachter_in. Mittels experimenteller filmischer Gestaltungsmethoden wie Non-Eye-Matches, Jump Cuts, Hard Cuts, Schnitte, Stille, Schwarzblenden, Dissynchronität von Ton und Bild sucht sie einen hegemonialen westlichen ethnografischen vermeintlich objektiven Diskurs vorzuführen und zu entwaffnen.

Denn das Diktum des ethnografischen Films lautet: Verständlichkeit und, wenn möglich ein ganzheitliches Erfassen und erklären einer Kultur und die damit einhergehende Objektivierungen und Konstruktion der/s Anderen, sollen geleistet werden. Ton und Bild sollen sich demnach gegenseitig stützen und komplementieren. Lange Überblick gewährleistende Panoramascwenks und Kontinuität auf der Ebene der Narration stellen in der filmischen Umsetzung eine wissenschaftliche ethnografische Konvention dar.

Den Adressierten- einem (zumeist) westlichen Publikum- solle dabei *alles Wissenswertes* über die gezeigte Kultur erschlossen werden. Für die Perspektivierung der Kamera hiesse dies

natürlich dementsprechende Standpunkte einzunehmen, die Überblick über das Geschehen suggerieren. Meist wird also von einer zentralperspektivischen Bildkonstruktion Gebrauch gemacht. Sie ist die wahrscheinlich am häufigsten vorkommende Perspektive im Film. Der Bildraum ist dabei auf einen Betrachter_innenstandpunkt hin organisiert.“Der Betrachterstandpunkt wird also in die Darstellung integriert. Zugleich ist die dargestellte Welt auf den Blick des Betrachters zugeschnitten.“ (Khouloki 2007: 79)

Bei der einfachen Form der Zentralperspektive liegt der Fluchtpunkt in der Mitte und suggeriert umso mehr die/den Betrachter_in als Mittelpunkt und somit den Eindruck eines quasi panoramaartigen Blickfeldes, welches wiederum alles zeigen würde.

Entgegen solcher filmischer Repräsentationen wenden sich die Gestaltungsmethoden Trinh.

Trinh macht in *RE-ASSEMBLAGE* ebenfalls von zentralperspektivischen Einstellungen Gebrauch, jedoch ist der Fluchtpunkt dann meist nicht mehr in der Bildmitte liegend, sondern auf den Bildrand verlagert, wie das bei den Detailaufnahmen in der oben beschriebenen Sequenz meist der Fall ist: Bei den Aufnahmen der Versammlungen der Dorfbewohner_innen gibt es mehrere Fluchtpunkte innerhalb einer Einstellung beziehungsweise wird durch Bewegungen, die an mehreren Orten gleichzeitig stattfinden, sowohl vor der Kamera als auch durch die Kamera, Dynamiken an mehreren Stellen gleichzeitig erzeugt. So ist an einer Stelle in *Sequenz 1.1* eine Gruppe sich treffender Menschen auf einem Platz in der Totale aufgenommen. Ein Mann steht rechts und gestikuliert heftig. Zwei Frauen links drehen sich nach rechts, nach links verlässt ein Mann den Bildraum. Eine Gleichzeitigkeit verschiedener Bewegungen findet im Bild statt. Zudem ist auch die Kamera selbst einige Sekunden davor in Bewegung gewesen (0:01:46) Ein kurzer Kameraschwenk nach rechts, der von dem schnitzenden Mann weg in die sich versammelnden Menschen hinführt.

Die Kamera hält unvermittelt wieder an und präsentiert das Geschehen auf dem Platz in schnellen harten Schnitten. Die kaum ein Sekunde dauernden Einstellungen zeigen insgesamt fünf aufeinanderfolgende verschiedene Perspektiven der am Platz versammelten Menschen. Harter Schnitt. Wir sehen das Gesicht des schnitzenden Mannes in Nahaufnahme. Die Zuseher_innen sind in dieser Sequenz also einerseits mit Detailaufnahmen konfrontiert, die nur sehr schwer bis gar nicht in einen räumlichen Zusammenhang zu bringen sind, andererseits mit Aufnahmen in der Totale. Schnelle Schnitte bestimmen den Rhythmus. Es gibt keine Establishing Shots, die eine räumliche Orientierung zuliessen.

Bewegung findet statt: In Bezug auf Bewegungen innerhalb des Bildes und auch in Bezug auf die Kamera. Somit ist die Konstruktion eines einheitlichen homogenen Bildraumes nicht möglich. Dieser gewählte Ausschnitt ist exemplarisch für den ganzen Film.

Es gibt also kein räumlich- und auch kein zeitliches- Hintereinander, das kontinuierlich in das Geschehen einführen würde. Folglich entsteht der Eindruck eines normalerweise von der Filme_macherin angestrebten Raum/Zeit Kontinuums nicht. Trinh arbeitet sogar regelrecht dagegen an: Sie schafft somit ein ausschnitthaftes, unvollständiges und folglich nicht vereinnehmbares Film-Bild und setzt einer „verabsolutierenden Konstitution *einer einzigen wahren* Bedeutung“ eine vielschichtige und heterogene Repräsentation einer Kultur entgegen.

Nun schafft Trinh dies einerseits mittels Kameraeinstellungen, andererseits durch Montieren dieser kadrierten Aufnahmen. Wie bereits gesagt, wechseln Detailaufnahmen und kurze unvermutete Kameraschwenks in meist hohem Tempo einander ab. Die schnellen Schnitte in Kombination mit fragmentarischen montierten Bildern lassen ganze Sequenzen - zumindest auf den ersten Blick - willkürlich wirken. Insgesamt und durch den ganzen Film hinweg erzeugt diese Verfahrenstechnik aber den Eindruck eines interessierten, umherspringenden, manchmal suchend, manchmal genauer hinsehenden Blickes quasi eines „Schauens“.

In der Filmwissenschaft ist die Kamera auf Grund der ähnlichen mechanischen Funktion vielzitierte Analogie auf das menschliche Auge. Hier möchte ich kurz auf einige Aspekte in Bezug auf den subjektivierten Blick in dem Aufsatz „Die anthropomorphe Kamera“ von Christine Brinckmann eingehen. Um den anthropomorphen Einsatz der Apparatur zu besprechen, unterscheidet sie deren Einsatz zunächst in Bezug auf Dokumentar- und Spielfilm. Dieser unterscheidet sich im Dokumentarfilm im Unterschied zum Spielfilm durch deren nicht- fiktionalisierenden Einsatz als Aufzeichnungs-, Aneignungs- oder auch Transformationsinstrument. Dabei decken sich anthropomorpher und technomorpher Kameraeinsatz beziehungsweise Montage aber nicht zwangsläufig mit der Rezeption, das heißt also, dass eine Kameraarbeit, die den menschlichen Blick zu imitieren sucht, manchmal genau gegenteilig aufgenommen wird, nämlich als technomorph und auf die Apparatur verweisend. Dies führt Brinckmann unter anderem im Zusammenhang mit der Filmarbeit Vertovs aus.

“Dziga Wertow zum Beispiel nutzt die Kamera- und ebenso die filmische Montage-, um besondere Eigenschaften des Wirklichen so hervorzutreiben, dass eine filmische Überwirklichkeit, ein Diskurs über das Gefilmte entsteht. Zu seiner Wirklichkeit gehört bereits die Kamera, d. h. sie ist bewusstes und bewusstgemachtes Werkzeug, Verlängerung und Steigerung der eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten. [...] Wertovs Film *Celovek s kinoaparatom* (Der Mann mit der Kamera) von 1929 demonstriert seine Prinzipien spielerisch, formalistisch, aber auch leidenschaftlich und mit präzisiertem Blick auf den städtischen Alltag. Das Sehen durch die Kamera (und das Erleben durch die Montage) wird zum Thema.“ (Brinckmann 1994: 281)

An dieser Stelle verweist Brinckmann auf die bekannte Sequenz der auf die von Vertov inszenierten Metaphern des mechanischen Blicks, die Lamellen der Jalousie fokussiert, welche sich öffnen. Sie schreibt in Bezug auf DER MANN MIT DER KAMERA weiters:

„Es ist für Wertow zentral, dass er nicht nur Gesehenes, Gefilmtes zeigt, sondern auch die Apparatur, das Objektiv- und im weiteren Film auch Augen oder sogar Augen im Objektiven, oder die gekurbelte Kamera, den Kameramann bei der Arbeit, die gefilmten Personen in Reaktion auf ihn, winkend, sich abwendend.“

(Brinckmann 1994: 282)

Die Kamera wird hier einerseits als Übersteigerung des menschlichen Wahrnehmungsapparates verwendet, welches eine Bewusstmachung desselben zur Folge hat. Gleichzeitig wird eine „kreativ genutzte Technomorphie (eingesetzt), die das Subjekt als handelnde Instanz nicht leugnet, sondern die Apparatur mit ihm verschmilzt.“ (Brinckmann 1994: 282) Durch den experimentellen und übersteigerten Einsatz der Filmapparatur soll dieselbige als auch der menschliche Sehapparat reflektiert werden. Auch wenn es an dieser Stelle leider den Rahmen sprengt, noch genauer auf Vertovs Filmarbeit einzugehen, so sei zumindest festgehalten, dass sich Ähnlichkeiten ausmachen lassen. In beiden Fällen aber lässt sich ein hohes Maß an Medienreflektiertheit durch Verfremdung einer automatisierten Wahrnehmung der Bilder ausmachen:

„Für beide Filmkonzepte würde ich als Hintergrund dieser Form der Verfremdung nicht allein ein ästhetisches, sondern vielmehr ein ethisch-ästhetisches Projekt ausmachen, das jedoch bei Trinh und Vertov ganz unterschiedliche Voraussetzungen und Ziele hat: Während bei Vertov ein Kollektivethos im Vordergrund steht, eine Absetzung von den künstlerischen Grundlagen der tradierten und bourgeoisen Kunstformen Literatur und Theater zugunsten einer emotionalen und sozialen Teilhabe der ZuschauerInnen, die sie für die sowjetische Gesellschaft mobilisieren soll, wendet sich Trinh gegen die epistemologischen Grundlagen und Rationalitätskonzepte des westlich geprägten wissenschaftlich-anthropologischen Diskurses im Zusammenhang mit Visualität und Schriftkultur.“ (Klöpping 2004: 202)

Auf diesen Diskurs verweisend bricht Trinh mit der konventionellen Repräsentation der/des Anderen im ethnografischen Film vor allem durch die Verfremdung und Verschiebung einer Perspektive, die mittels experimenteller filmischer Gestaltungsmittel den als alles sehenden und erkennenden ethnografischen Kamerablick als hegemonial motiviertes Konstrukt vorführt.“What can we expect from ethnology?“ ist in diesem Zusammenhang die programmatische Frage, die die Stimme Trinhns an uns aus dem Off stellt.

Wie oben bereits angedeutet, wird die Film-Apparatur von Trinh in einer den menschlichen Blick imitierenden Weise eingesetzt: Schnelle Schnitte, kurze Kameraschwenks, leicht

versetzte ähnlich Ausschnitte eines Geschehens lassen diese Lesart als durchaus gerechtfertigt erscheinen. Nun stellt Brinckmann an anderer Stelle weiters fest, dass das, was in einem Kontext als anthropomorph von Rezipient_innen wahrgenommen wird, innerhalb eines anderen Kontextes genau als technomorph gedeutet wird.

In Trinh's Fall ist der Kontext, an den sie anknüpft, an wissenschaftlich etablierte Konventionen des „guten ethnografischen“ Films gebunden, mit denen sie radikal bricht.

Trinh nimmt den gefilmten Raum buchstäblich auseinander, zerlegt diesen, um ihn als einen fragmentarischen wieder-neu-zusammensetzen. Eine räumliche wie auch zeitliche Diskontinuität entsteht.

Sequenz 1.2: 00:19:57 – 00:20:49

Trinh: “The omnipresent eye. Scratching my hair or washing my face becomes a very special act” Wir sehen eine Detailaufnahme von der linken oberen Gesichtshälfte eines jungen Mädchens. Ihr Auge in die Kamera richtend. Schnitt. Nahaufnahme eines Kleinkindes am Schoße seiner Mutter. Wir sehen nun verschiedene Aufnahmen, Nahaufnahmen und Detailaufnahmen des Kindes abwechselnd. Eine Einstellung dauert nie länger als eine Sekunde. Nun blickt das Kind in die Kamera. Diese Einstellung dauert ungefähr drei Sekunden. Stille. Es folgt: Nahaufnahme eines Strohdaches. Hard Cut. Wir sehen das Strohhäus aus der Entfernung. Wir sehen nun verschiedene Ausschnitte von Strohhäusern aus verschiedenen Blickwinkeln. Es ist nicht klar, ob es sich dabei auch lediglich um ein und dasselbe Strohhäus handelt. Jump-Cut. Ab dieser Einstellung wird folgender Text von Trinh gesprochen: “ Watching her thorough the lens. I look at her becoming me becoming mine. Entering into the only reality of signs where I myself am a sign. ”

Währenddessen sehen wir das Gesicht eines Mädchens in Nahaufnahme. Es lächelt. Dann eine Detailaufnahme des Gesichts. Dann ein anderes Mädchen in Nahaufnahme im Profil. Sie blickt nach rechts. Dann wieder ein anderes Gesicht eines Mädchens in Nahaufnahme. Eine zweite Einstellung die nur ihren Hinterkopf zeigt, folgt. Nun sehen wir wieder das Kleinkind von vorhin in die Kamera blicken. Hard Cut. Es blickt nach links und wird in leichter Aufsicht gefilmt. Hard cut.Blick in die Kamera. Jump-Cut. Den Kopf nach rechts gerichtet blickt es jetzt nach rechts.Hard Cut. Wir sehen vier Frauen ein Feld bestellend gemeinsam an einem Seil ziehen. Schwarzblende. Stille.

Musik wird eingespielt. Wir hören auf sich wiederholende Schreie einer Frau auf Bassari.

Wenn ich nun bereits von Perspektivierung mittels Kamera und Montage gesprochen habe, so braucht es natürlich auch einen Betrachterstandpunkt, einen Point of View von dem aus perspektiviert wird. Wie dieser sich in RE-ASSEMBLAGE und im genaueren in *Sequenz 1. 2* in den Filmraum einschreibt beziehungsweise diesen mitkonstituiert werde ich nun nachgehen. Dafür möchte ich auch den Aufsatz *Der Point of View* von Jaques Aumont heranziehen. Aumont beschreibt hier den Weg vom frühen bewegten Bild hin zum modernen Kino als

„... die Justierung von konkurrierenden Erzählinstanzen und verschiedenen Sichtweisen auf ein Ereignis. In der Geschichte der filmischen Darstellung nimmt die Entdeckung des narrativen Potenzials eines Bildes, das einem Blick assimiliert ist, zweifellos eine Schlüsselstellung ein. Es ist im Übrigen bekannt, wie sehr das Kino in seiner klassischen Periode diesen Blick zum Autor wie zur Figur hin hypostasiert hat. Somit zeichnet sich eine doppelte Trennungslinie ab, die einerseits zwischen einer direkten (im Bild) und einer indirekten (in der Erzählung) Gestaltung eines Point of View verläuft und andererseits diese Point of View den verschiedenen Instanzen zuschreibt, denen sich Blicke zuordnen lassen: der Figur, dem Autor und dem Zuschauer, der beide betrachtet und sich selbst beim Schauen sieht“ (Aumont 2008: 14 ff)

Aumont unterscheidet weiters die verschiedenen Bedeutungen des Point of View wie folgt: Zunächst ist es der Ort der Kamera, der Aufnahmepunkt, zweitens ist es die Ansicht, die als Bild auf der Leinwand erscheint (und die von einem bestimmten Standpunkt aus aufgenommen worden ist), drittens der narrative Point of View, welcher als Repräsentation des Blicks der Filmemacher_in, aber auch des einer handelnden Person/Figur gedeutet werden kann. Viertens nennt er den prädikativen Point of View, der der ideologischen Einstellung - oder Perspektive- der/des Regisseur_in entspricht. Das Erzählen ist demnach aus einer bestimmten politischen und moralischen Haltung heraus entsprechend durch dessen Darstellungsweise organisiert.

Ich möchte anhand *Sequenz 1. 2* nun im besonderen auf Punkt 3, also auf die filmische Umsetzung des nach Aumont narrativen Point of View, um weiter unten in Anbetracht aller bisherigen von mir angestellten Analysen in Bezug auf RE-ASSEMBLAGE Rückschlüsse auf den prädikativen Point of View anstellen.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die von Aumont angeführten Bedeutungsebenen nicht so ohne weiteres getrennt voneinander besprochen werden können; diese sind im Gegenteil auf komplexe Weise miteinander verbunden. So lassen sich nach Aumont narrativen Verfahrensweisen im Film kein fester Ort respektive Gestaltungsmittel zuweisen: Aumont versteht den filmischen narrativen Point of View als einen, im Unterschied zur Malerei oder Fotografie, beweglichen und durch Montage auch sequentiell organisierten.

„Weil die Konstruktion des filmischen Raums Zeit impliziert, desgleichen auch Anordnungen oder topologische Relationen (wie etwa konzentrische oder ineinander schliessende Räume), muss der kinematografische Point of View auf eine *Sequenz* von Einstellungen und nicht auf eine unbewegte *vue* bezogen werden. Im Unterschied zur Malerei ist der Point of View im Film als eine geordnete und wohldosierte Serie zu verstehen.“

(Aumont 2008: 23)

Als dynamisierter Point of View schlägt sich dieser also auf alle filmischen Darstellungsweisen nieder beziehungsweise durchdringt diese. Wenn hier aber die Malerei und die Fotografie als quasi Beispiele eines fixierten bildlichen Point of View stehen, so muss auch die Literatur erwähnt werden, die nach Aumont“ das „klassische „Kino zum Erben eines narrativen Systems mache.“ (Aumont 2008: 14)

Das heisst, dass die Thematisierung eines Point of View in der Literatur sich unweigerlich in die Diskussion um den filmischen Point of View niederschlägt.

Doch von welchem Ort aus spricht nun Trinh? Und wie manifestiert sich dieser im Film?

Und vor allem: Wie beeinflusst es die (filmische) Raumkonstitution? Zunächst gehe ich auf die sprachlich (textuelle) Ebene des Point of View ein. Wenn Aumont das „moderne“ Kino als Justierung von konkurrierenden Erzählinstanzen und verschiedenen Sichtweisen „ausmacht, so lässt sich von der Erzählinstanz in RE-ASSEMBLAGE sagen, dass wir es zwar hier mit einer filmischen Repräsentation des Point of View der Filmemacherin zu tun haben, welcher als ein hybrider sich an verschiedenen Orten gleichzeitig befindender organisiert ist. Wenn Aumont von sich unterschiedlich konkurrierenden Erzählinstanzen schreibt, meint er damit unterschiedliche Blickwinkel, die einmal aus der Perspektive einer Figur, einmal aus der des Autors inszeniert sein können, aber welche ebenfalls zusammenfallen können, zum Beispiel in Form als interne Fokalisierung mit der Figur. Kurzum: Eine Person/Figur/Autor kann nur eine Perspektive einnehmen, nicht mehrere.

In RE-ASSEMBLAGE wird die Erzählinstanz, die Trinh als Filmemacherin innehat, aber nicht als eine einzige, einheitliche, homogene und vor allem nicht allwissende begriffen und umgesetzt. Trinhs theoretisches Konzept eines vielgeschichteten und relationalen Subjektbegriffs – wenn man so will ihr prädikativer Point of View- schreibt sich in die Narrationstruktur von RE-ASSEMBLAGE ein. Sie greift damit, wie in *Kapitel 2* bereits ausführlich verhandelt, das Konzept eines in der Psychoanalyse etablierten einheitlichen (vor allem westlichen) Subjekts das andere Kulturen als eine objektivierbare ganzheitliche Einheit begreifen kann. Trinhs Konzept eines multiplen „ICHs“, welches von ihr zuvor in theoretischen Arbeiten entwickelt worden ist, ist somit auch hier zentraler Ausgangspunkt oder Point of View.

Wie manifestiert sich dies auf der sprachlichen Ebene? Trinh selbst spricht aus dem Off. Ihre Stimme ist als Kommentar, als Voice-Over zu hören. Hierbei reflektiert sie eine Subjekt-Objekt Konstellation- wie es der Konvention des ethnografischen Films entspricht-, bei der es normalerweise darum geht „das Andere“ zu entdecken, untersuchen und zu erkennen.

Sich diesem ethnografischen Schemata widersetzt und es gleichzeitig vorführend, spricht Trinh von „verschiedenen Orten gleichzeitig“. So stellt sie beschreibend Vorgänge, die sich im Dorf zutragen fest, erzählt Geschichten, die sie gehört hat, redet von sich selbst und reflektiert dabei ihre Rolle als Filmemacherin: „I come with the idea that I would seize the unusual by catching the person unawares. There are better ways to steal I guess. With the other's consent. After seeing me labouring with the camera women invite me to their place and ask me to film them“. Trinh verfährt auf der akustisch –sprachlichen Ebene ähnlich wie auf Bildlicher. Einzelne Aussagen werden an einer Stelle wiederholt, an anderer beschnitten, scheinbar unzusammenhängend viele, kleine Erzählungen werden zu rythmisierten mit dem Visuellen niemals synchron laufenden Sequenzen zusammengesetzt. Trinhs Stimme spricht dabei von verschiedenen Diskursen: So führt sie Diskurse bezüglich Anthropologie in Bezug auf Unterentwicklung auf ironisierende und entlarvende Art und Weise vor, wenn sie zum Beispiel bemerkt:

„An ethnologist and his wife gynaecologist come back for two weeks to the village where they have done research in the past. He defines himself as a person who stays long, long enough in a village to study the culture of an ethnic group. Time, knowledge and security.” If you haven't stayed long enough in a place, you are not an ethnologist” he says. Late in the evening, a circle of men gather in front of the house where the ethnologist and his wife gynaecologist stay” (Re- Assemblage 1981: 00:23:17)

oder an anderer Stelle:

„First create needs, then help. Sitting underneath the thatched roof which projects well beyond the front wall of his newly built house, a Peace-Corps Volunteer nods at several villagers who stop by to chat with him. While they stoop down beside him and start talking, he smiles blankly, a pair of headphones over his ears and a walkman Sony cassette player in his lap: “I teach women how to grow vegetables in their yard; this allow them to have an income” he says and hesitates before he concludes: “I am not always successful, but it's the first time this has been introduced into the village.” (Re- assemblage 1981: 00:07:36)

Zudem thematisiert Trinh die Konzeption des Subjekts und verhandelt dies im Film, indem sie sich selbst als Filmemacherin reflektiert: An einer Stelle berichtet sie von einem Gespräch über den Film mit Freund_innen. An anderer Stelle reflektiert Trinh über ihre Position als

Filmemacherin auf textueller Ebene: "Watching her through the lens. I look at her becoming me becoming mine. Entering into the only reality of signs where I myself am a sign"

Hier macht Trinh auf die Semiotik von Film aufmerksam, innerhalb dieser Logik ihre

(weibliche) Stimme lediglich als Zeichen der Person und Filmemacherin Trinh erscheint.

Sie betritt also den filmischen Raum als Zeichen, wo alles und jedeR andere ebenso Zeichen ist. Dieses Zeichen von Trinh tritt ein in eine andere Kultur, die es nicht kennt und die es als eine diverse und nicht- monolithische beschreibt, welche folglich auch niemals ganzheitlich „erkannt“ und/oder beschrieben werden könne. Trinh proklamiert: "I do not intend to speak about_ Just speak nearby"

"Trinh's ultimate philosophy in Re-assemblage is to claim that all one can do is to "speak about" but to "speak nearby". The language tries to locate position that does not end with possession or pretending knowledge of, as the phrase "speak nearby" implies. But Trinh does not want to claim total impossibility of knowing the other, like Readings. She seeks a position that functions in the gap, namely, "speaking nearby". The phrase conveys the idea of a closeness but with a necessary distance because of difference; a concept of "approaching" rather than "knowing" an Other" (Kaplan 1997 201)

RE-ASSEMBLAGE verweigert sich also einer Haltung, die so tut als könne sie alles über eine andere Kultur vermitteln. Die Proklamation des „Speak nearby“ kann also als Programm in RE-ASSEMBLAGE verstanden werden, das gleichzeitig impliziert, nicht alles zu wissen und nicht über alles reden zu können. Ausdruck findet dies zum Beispiel auch, wenn die Zuseher_innen Dialoge in Sereer hören, wobei die Bedeutung weder übersetzt wird noch die akustische Quellen, also die sprechenden Personen, im Bild zu sehen sind. Es gibt also Ort zu denen es keinen Zugang gibt, weder für die Zuseherin noch für Trinh selbst.

Was auf visueller Ebene einen fragmentarischen, collageartigen Raum entstehen lässt (siehe oben) ist also auf akustischer Ebene ein polyphoner Klangraum. Und für beide Ebenen gilt: Nicht überall gibt es Zugänge für die Rezipient_innen. Innerhalb dieser Logik gibt es diese auch nicht immer für das Zeichen/die Filmemacherin Trinh: Wir sehen die gefilmten Personen oft miteinander sprechen, hören aber nicht was diese sagen. Umgekehrt hören wir unübersetzte Gespräche auf Bassaris und Sereer, ohne dass wir Tonquellen dazu sehen würden. An anderen Stellen wird der Bildrythmus durch Schwarzblenden unterbrochen oder der Ton ist plötzlich ausgeblendet. Als Rezipient_innen werden wir also immer wieder mit unserem „Ausgeschlossensein“ konfrontiert.

Trinhs narrativer Point of View ist folglich durchaus als ein Sprechen von einem hybriden Ort aus zu sehen, wo Vielschichtigkeit und vielstimmiges Erzählen einander treffen.

Aus dieser Haltung heraus wird die Kamera, die innerhalb der Logik einer konventionellen ethnografischen Repräsentation, darauf angelegt ist „den zu beobachtenden Gegenstand einzufangen“ und zu objektivieren, dazu umfunktioniert, den Blick durch die Apparatur zu subjektivieren.

4.1.3. Fragmentierte Körper – Räume und Blicke ins Off: De-konstruktion ethnografischer Bildpraxen

Einem objektivierenden Blick widersetzt sich Trinh ebenfalls in Bezug auf die Repräsentation des weiblichen Körpers. Im Zuge dieses Kapitels werde ich auf die Repräsentation dessen in Zusammenhang mit dem Blick durch die Apparatur eingehen.

Die oben besprochenen filmischen Verfremdungseffekte werden auch hier angewandt:

Fragmentarisierende Detailaufnahmen des weiblichen Körpers und der weiblichen Brust werden in meist schnellen Schnitten in - sich teilweise sequentielle wiederholende- montiert. Aufnahmen des weiblichen „entblösten Körpers“ werden in der ethnografischen Bildproduktion zumeist innerhalb eines biopolitischen Diskurses - ich habe weiter oben Regnault als rassisierendes Beispiel genannt - verhandelt. Die fotografierte Person wird zu einem prototypenhaften Objekt, das mittels der Kamera erforscht werden könne.

Deshalb werden zumeist auch Distanz suggerierende Aufnahmen in der Totale oder Halbtotale gemacht: So wird ein Grossteil ethnografischer Bildproduktion als „objektiver wissenschaftlicher Blick“ legitimiert.

Wenn nun andererseits der nackte (weibliche) Körper in seiner Darstellung innerhalb westlicher Bildproduktionen (Tageszeitungen, Werbung, Kino etc.) als ein Sexualisierter konnotiert ist, wird die Nacktheit des sogenannten „Anderen weiblichen Körpers“ oft ebenfalls als Sexualisierte rezipiert. Dieses Thema verhandelnd, macht Trinh uns auf eine tiefer liegende Problematik aufmerksam: Das „Erforschen“ anderer Kulturen unter unreflektierter Anwendung eines westlichen, hegemonialen Wertesystems.“Der westliche Blick“ funktioniert hier also wie ein Filter, der versucht, alles nach den selbstgesteckten und definierten Maßstäben zu „beurteilen“.

In diesem Fall geht es um Nacktheit, die innerhalb verschiedener Kulturen verschieden codiert ist und nicht wie im westlich-kapitalistischen Sinne als zumeist sexualisiert und/oder als ein Entblößen gedacht werden kann.

Sequenz 1. 3: 00:17:30-00:17:52

Trinh: "Nudity does not reveal the hidden in its absence." Eine junge Frau ist zu sehen. Starke Untersicht und Halbtotale. Nun sehen wir ein Close-Up ihrer linken nackten Brust. Dann ihr Gesicht im Profil. Schnitt. Eine andere Frau hält ihr Kind auf den einen Arm und blickt in die Kamera. Schnitt. Wir sehen dieselbe Frau Wasser aus einem Brunnen schöpfen. Ihr Kind im rechten Arm haltend. Ihr Oberkörper ebenfalls nackt. Voice-Over: „A man attending a slide show on Africa turns to his wife and says with guilt in his voice: "I have seen some pornography tonight. " Wir sehen eine junge Frau sitzend. Sie wäscht ihre Brüste. Schnitt. Ihre Brüste im Close-Up.

In dieser Sequenz wird der tatsächlich sexualisierte oder pornographische Aspekt in der Betrachtungsweise des Zusehers lokalisiert. Dessen eigener Blick wird als Pornographisierender vorgeführt. Erst durch die Kontextualisierung westlicher, patriarchaler Weise wird das Andere zum sexualisierten Objekt, deren Nacktheit als solche konnotiert. In dem Trinh nun in Detailaufnahmen eben diese Nacktheit, meist in Form der weiblichen Brust zeigt, wird diese wiederum anders perspektiviert.

„Wenn Nacktheit nichts Verborgenes enthüllt und auch von dem Kommentar nicht verborgen wird, sondern in ihrer möglichen Beziehung zu Voyeurismus enthüllt wird, kann sie nicht als heimliche Sensation gelten“
(Klöpping 2004: 153)

Eine fragmentarisierte neu zusammengesetzte Repräsentation des weiblichen Körpers vermag in diesem Zusammenhang einen naturalisierten sexualisierenden (westlichen) „männlichen“ Blick zu stören. Der Körper wird zu einem Ort, der ebenfalls nicht als eine Einheit gezeigt oder prototypisch vorgeführt wird. Trinh's Blick durch die Kamera wird subjektiviert, indem sie ihren gleichsam skopophilen Blick exponiert. Sie zeigt, dass sie hinsieht. Sie zeigt es zum Beispiel, wenn sie eine Detailaufnahme einer weiblichen Brust zeigt. Eine Fliege hat sich gerade darauf niedergelassen. Trinh hält den Kamerablick. Dann der Blickkontakt mit der gefilmten Frau. Die Blicke der gefilmten Frauen in die Kamera, werden weiters entscheidend dazu beitragen die Konvention einer Subjekt/Objekt, Innen/Aussen Logik, welche in der ethnografischen filmischen Kontext besteht, zu unterbrechen. Der Blick ins „Off“ ist - wie wir gleich sehen werden - sogar entscheidend:

Sequenz 1. 4: 00:35:15

Wir sehen zwei lachende Gesichter von Mädchen in Grossaufnahme. Dann folgt ein Schnitt. Wir sehen den Ausschnitt eines anderen Gesichtes. Es dreht sich nach rechts. Schnitt. Dann

sehen wir die rechte Gesichtshälfte eines anderen Mädchens. Es lächelt und blickt kurz in die Kamera. Während dieser Aufnahme ist kein Ton zu hören. Trinh: „I am looking through a circle in a circle of looks.“ Ein anderes Mädchen blickt nach rechts und sieht dabei traurig aus. Ein Mädchen dreht den Kopf nach links. All dies sind Nah- und/oder Detailaufnahmen der Gesichter der Kinder. Nun sehen wir ein Mädchen sprechen, hören es aber nicht.

Schnitt. Wir sehen nun in der Halbtotale einen Marktplatz. Einige Decken sind am Boden ausgebreitet. Daneben stehen Krüge. Wir sehen Frauen mit dem Rücken zur Kamera sitzend. Auf den Decken ist Getreide ausgebreitet. Dies ist in Halbtotale aufgenommen. Schnitt. Die Kamera ist leicht gekippt, sodass der Marktplatz „schief“ aufgenommen erscheint. Eine Frau ist von der Seite in Nahaufnahme gefilmt. Sie ist verschleiert. Trinh: „115 degrees Fahrenheit. I put on a hat while laughter bursts out behind me. I haven't seen any women wearing a hat.“ Nun sehen wir einen Mann in blaue Kleider gehüllt auf eine Schrifftafel mit einer Feder schreibend. Er ist in Nahaufnahme mit leichter Aufsicht aufgenommen.

Voice-Over: „Children, women and men came up to me claiming for gifts. A van drives in the dust road, greeted by another boisterous wave of children. “Gift, gift” they all yell while the car stops under the shade of a tree. ”

An dieser Stelle möchte ich mich auf den Aufsatz „The Oppositional Gaze: Black Female Spectators“ von bell hooks beziehen. Mit dem Oppositional Gaze, von dem hooks im kinematographischen Zusammenhang spricht, meint sie einen selbstermächtigenden Blick von Woman of Colour der einer hegemoniale, patriachalen Repräsentation entgegengesetzt wird , indem ebendiese „gegen den Strich gelesen“ wird:

“Looking at films with an oppositional gaze, black women were able to critically assess the cinema's construction of white womanhood as object of phalocentric gaze and choose not to identify with either the victim or the perpetrator” (bell hooks 2003: 213)

Die Tatsache, das Women of Colour lange Zeit gar nicht als Betrachterinnen in Erwägung gezogen worden und somit auch nicht als solche adressiert worden seien - auch nicht von einer breiten feministischen Filmtheorie-, hiesse noch nicht, dass es keine politische Handlungsfähigkeit ihrerseits geben würde. Women of Colour- im Unterschied zu männlichen People of Colour, die sich zumindest mit einem patriarchalen, phallozentrischen Blicke zu identifizieren vermögen- blieben wie gesagt als Adressierte lange Zeit gänzlich unsichtbar.

Wenn nun eine (politisch) „weisse“ feministische Filmtheorie lange Zeit ein essentialisiertes Konzept von Frau gezeichnet habe, habe sie die „Frau“, indem sie diese als ewig ausgebeutet

dargestellt habe, erneut als viktimisiert und handlungsunfähig repräsentiert. Zudem wurde Differenz und somit auch das Problem der Rassisierung von Woman of Colour für lange Zeit „ausgelöscht“.

Jedoch: Als Möglichkeit der Widerständigkeit respektive des Widerstandes wird eine Art Gegenblick, der auch als eine andere, alternative Lesart von (visueller) Repräsentation übersetzt werden könnte, von hooks vorgeschlagen.

Dieser Blick, den hooks beschreibt und zu dem sie aufruft, ist der Blick, den die vermeintlich „Andere“ auf eine hegemoniale repräsentierte Geschichte richtet und diese neu, anders, widerständig interpretiert. An dieser Stelle ist dieses Konzept von hooks, oder besser dieser Zugang durchaus als eine wieder-aneignende Praxis von Raum zu verstehen. Raum der vorhin, als nicht erzählenswert „vergessen“ worden ist und welcher sich mittels anderer Perspektive neu eröffnet.

In Bezug auf Re-assemblage ist es nun Trinh selbst, die sich als Woman of Colour immer wieder positioniert, die einen anderen, einen sich einer hegemonialen Sichtweise widersetzenden Blick auf das Geschehen richtet. In vielerlei Hinsicht stört Trinh eine konventionelle Repräsentation. Gleichzeitig ist der Blick der repräsentierten Frauen in die Kamera respektive aus dem filmischen Raum hinaus ein weiterer Bruch, der in konventionellen, (ethnografischen) Dokumentarfilmen vermieden wird, da ein objektivierender Blick der Kamera auf die Figur, die zurückblickt, nicht mehr möglich erscheint. Die Frauen, die in das Kameraobjektiv blicken tun dies zudem auf verschiedene Weise. Einerseits desinteressiert, sich mit anderen Personen unterhaltend, ihre Kinder versorgend, skeptisch-erforschend, freundlich lächelnd. Die Tonspur wird auch hier nie synchron mit dem Filmbild verlaufen. So entsteht zudem verstärkt der Eindruck, das die Zuseher_innen „aussen vor“ gelassen werden/bleiben. An dieser Stelle wird auch wiederum klar, dass wir uns auf der Ebene der Repräsentation befinden: Genauso wenig wie die Frauen tatsächlich die Rezipient_innen anblicken, sind die Zuseher_innen objektive Betrachter_innen die durch das Medium Film „wirkliche“ Einblicke erlangen könnten. Im Zusammenhang mit filmischer Repräsentation zitiert bell hooks Stuart Hall wie folgt:

“Stuart Hall’s vision of a critical practice that acknowledges that identity is constituted “not outside but within representation”, invites us to see film” not as a second- order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are. ” (Stuart Hall nach bell hooks 2003: 220)

Ein zunächst homogener Filmraum wird hier also nach Aussen hin aufgebrochen:

Der „Blick ins Off“ bricht mit einer Distanzierungstechnik, die die gefilmten Personen als Objekte konstituiert. Einer objektivierenden Repräsentation der Anderen widerstehend, können auch die Repräsentation der Blicke der Frauen als widerständige im Sinne bell hooks' Oppositional Gaze interpretiert werden. Die Blicke selbst können auch als Perspektivierungen im Aumontschen Sinne gelesen werden, wenn es um die Konstituierung von (filmischem) Raum geht: Er beschreibt das moderne Kino ja als eine „Justierung von einander konkurrierenden Erzählinstanzen und verschiedenen Sichtweisen auf ein Ereignis- ein Spannungsfeld in dem sich die Blicke der Figur, des Autors und des Zuschauers überlagern und zwar in der doppelten Perspektivierung der Narration und des imaginären Bildraumes.“Hier werden Blicke der Figur, des Autors und der Zuseher_innen als die Erzählung und somit auch als Raum-konstituierende Elemente begriffen. In RE-ASSEMBLAGE gibt es nun mehrere sich überlagernde Blickachsen:

Zunächst die von Trinh: Der Blick durch die Kamera wird, wie oben beschrieben, als kontinuierlich erkennender und vorführender gestört und somit subjektiviert. Die Blicke der gefilmten Subjekte sind sowohl zueinander gerichtet - wie gesagt oft in einer für die Zuseher_innen und Trinh selbst verschlossenen Form. Diese Blickachsen konstituieren für sich kleine Narrationen und Perspektivierungen. Diese sind sowohl Teil der Erzählung - Trinh's Erzählung - als das sie auch eigene für sich genommene unabhängige bestehende Mini-Narrationen darstellen. Weiters gibt es die Blicke der Kinder, der Frauen in die Kamera, die Blicke, die aus dem Filmraum hinausragen und somit die Gefilmten als zurückschauende, als selbstbestimmte, sehende Subjekte konstituieren.

Der Bruch des objektivierenden Kamerablicks spiegelt sich auch in der Haltung des „Speaking nearby“ wider, also des „Nebenher- Sprechens“ was zu einem „Zu einer Erzählung Sprechens“ wird und somit auch auf sprachlicher Ebene das dualistische Verhältnis zwischen Subjekt/Objekt aufzubrechen vermag.

„Sie/er, die/der spricht, spricht *zur* Erzählung, indem sie/er diese zu erzählen, wiederzuerzählen beginnt. Sie/er spricht nicht *über* sie. Denn ohne eine gewisse Verschiebung trägt ein „Sprechen über“ einzig zur Aufrechterhaltung der auf binären Oppositionen basierenden Systeme bei (Subjekt/Objekt; Ich/Es; Wir/Die Anderen), auf die territorialisiertes Wissen angewiesen ist. Es etabliert eine semantische Distanz zwischen dem Selbst und der Arbeit; zwischen Selbst (als ProduzentIn) und RezipientIn; Selbst und Anderem.“(Babka 2007: 5)

Dieses Sprechen ist sowohl eines das von Seiten Trinh's aber auch von Seiten der gefilmten Personen stattfindet. So werden Ausschnitte aus scheinbar miteinander konkurrierenden Erzählungssträngen wieder –neu- zusammengesetzt. Das „Speaking nearby“ wird hier Teil des Fragmentierungsprozesses, den Trinh in RE-ASSEMBLAGE vollzieht: Auf akustischer

Ebene laufen verschiedenen Erzählstränge zusammen. Auf visueller Ebene wird durch die Perspektivierung mittels Kamera, als auch durch das Zusammenlaufen verschiedener Blickachsen eine Verweigerung einer Konstruktion einer gleichmachenden Repräsentation der/s Anderen ablesbar.

In Bezug auf die Darstellung des weiblichen nackten Körpers wird auf der einen Seite durch Fragmentierungen eine Verweigerung des Blicks auf den Körper in seiner Ganzheit auszumachen sein, auf der anderen Seite jedoch gerade eine exzessive Fokussierung auf Details ebendieses. In dem Gesamtkontext von RE-ASSEMBLAGE eingebettet, wird der Körper als etwas von der Kameraapparatur nicht Erschliessbares und somit nicht Vereinnahmbares dargestellt. Die Blicke der Frauen in die Kamera konstituieren diese zudem als selbst bestimmte Individuen, die sich einer prototypisierenden „Wissenschaftlichkeit“ verweigern.

Es entsteht insgesamt der Eindruck einer eher flachen Raumkonstitution in RE-ASSEMBLAGE: Nach oftmaligen Sehen werden sowohl auf visueller als auch akustischer Ebene collageartige, vielschichtige, sequentielle Erzählungen seh/hörbar, zu denen es oft keine Zugänge zu geben scheint, an anderer Stelle dann aber doch. In Trinhns eigenen Worten würden das dann wohl Closures sein, die als Türen funktionieren können. Wahrscheinlich meint sie genau das wenn sie schreibt:

„Jede Arbeit stellt unweigerlich eine Form greifbarer Geschlossenheit (Closures) dar. Aber Closures sind nicht unbedingt Absperrungen; sie können Türen sein, die sich zu anderen Closures hin öffnen und die als fortgesetzte Passagen zu einem Anderswo (-im-Hier) funktionieren. So wie der Wurf eines Würfels ist jede Öffnung zugleich eine Schliessung (Closing), denn jede Arbeit generiert ihre eigenen Gesetze und Grenzen, hat ihre jeweils spezifische Beschaffenheit und verhandelt einen spezifischen Kontext. Hier jedoch meint Closures eine Form, die Arbeit loszulassen/gehenzulassen. Anstatt sie zu versiegeln. In diesem Sinn kann jede materialisierte Arbeit als Work-in-Progress betrachtet werden. Das Konzept fertiggestellter Arbeit, welche noch der Fertigstellung bedarf, verliert sei, sind jene allorts angewandten bzw. eingeforderten Formen von Closure, die primär dazu dienen ein Produkt zu verpacken und dessen Konsumtion zu erleichtern. Denn diese erzeugen weder einen Raum der Gelassenheit noch einen der schöpferischen Kraft, in dem Geist und Körper ruhen und wachsen können. Vielmehr naturalisieren sie den Bereich der Konformität, in dem Freiheit darin besteht, je nach Geschmack und monetären Vermögen die vorgegebenen Slots auszufüllen.“ (Trinh nach Babka 2007: 8)

Re-assemblage kann durchaus so gelesen werden: Als eine Arbeit, die ihre *Closures und Entries* besitzt und weiters auch keine Ganzheitlichkeit vorzutäuschen versucht.

Diese Ökonomie der Sichtbarkeit, mit der die Beobachteten auf Distanz gehalten und erforscht werden ohne selbst beobachtet zu werden, entspricht der Einnahme einer Blickinstanz, die besonders der ethnografischen, aber noch allgemeiner (Dokumentar)filmischen meistverwendesten Perspektivierung der filmischen Apparatur

darstellt. Diese machtvolle Position erinnert unwillkürlich an den im Foucaultschen Sinne panoptischen Blick, welcher von einer zentralen Instanz aus alle und alles überschauen und beobachten kann. Das in diesem Zusammenhang von ihm in *Überwachen und Strafen* diskutierte Panopticum ist in seiner Struktur ähnlich organisiert wie ein alles sichtender Kamerablick. Denn beide Blick Strukturen suggerieren Unsichtbarkeit und Unberührbarkeit des Blicksubjekts.

„Die panoptische Anlage schafft Raumeinheiten, die es ermöglichen ohne Unterlass zu sehen und gleichzeitig zu erkennen.“ (Foucault 1976: 257)

Der zuvor erwähnte sexualisierende oder auch voyeuristische Blick und der panoptische Blick bleiben natürlich nur solange als solche bestehen, solange eine klare Distanz zwischen beobachtenden Subjekt und beobachtetem Objekt vorherrscht. Das von Trinh in RE-ASSEMBLAGE repräsentierte gegenseitige Sehen durchbricht diese Blickstrukturen und somit auch tatsächlich die Organisation des Raums, welcher nun nicht mehr unterteilt ist in Zentrum und Peripherie. Ein Zentrum, welches im filmischen Kontext die Kamera einnimmt, und aus dem heraus weiters für die Peripherie nicht zugängliches Wissen produziert wird.

„Der Sprecherin ist auf diese Weise die beherrschende Position garantiert: Ich befinde mich im Zentrum einer Welt des Wissens, Erwerbens und Entwickelns- Zug für Zug eigne ich mir mein souveränes Territorium an, besitze es und grenze es ab. Gleichzeitig verbleibt das (die/der) Andere in der Sphäre der erworbenen Güter. Wahrheit ist das Instrument einer Herrschaft, die ich über die Bereiche des Unbekannten ausübe, während ich sie im Gehege des Bekannten sammle.“ (Trinh nach Babka 2007: 5)

4.1.4. Abschliessende Analyse von Raumtypologien nach Rayd Khouloki

Die Konstitution vom filmischen Raum wurde von mir in erster Linie über die Perspektivierung mittels Kamera besprochen. Montage sowie bewegungsinduzierte Raumgestaltung sind unter diesem Aspekt besprochen worden. Im Folgenden werde ich versuchen zunächst gesammelt zu wiederholen;

A) welche filmischen Räume durch die Analyse ausdifferenziert worden sind und welchen mögliche Raumtypen dabei entstehen –hierbei stütze ich mich auf vorgeschlagene Raumtypen seitens Khouloki und Aumont

B) welche politische Intentionen- oder nach Aumont: Rückschlüsse auf einen prädikativen Point of View- sich im Folgenden erkennen lassen beziehungsweise welche Handlungsräume sich durch die Darstellungen im Film auf einer Metaebenen eröffnen.

A) Khouloki bezieht sich in seiner Unterteilung auf Raumkonstruktionen nur auf die Darstellung innerhalb eines Bildraumes. Kamerabewegungen werden miteinbezogen, nicht aber die Montage. Diesen Aspekt werde ich an einigen Stellen ergänzen. Khouloki unterscheidet häufig und selten verwendete Raumkonstruktionen:

„Häufig verwendet sind figurzentrierte Räume, leere Räume, Bühnenräume, planimetrische Räume, tiefe Räume, klaustrophobische Räume, agoraphobische Räume, weite Räume und Detailräume.

Selten verwendetet Raum Konstruktionen sind nichteuklidische Räume, labyrinthische Räume, Aufhebung vertrauter Grössenverhältnisse, amorphe Räume, Zerstörung des Raums und Erzähler-Raum.“

(Khouloki 2007: 113)

Seinen Untersuchungsgegenstand bilden ausnahmslos Spielfilme, die als sogenannte „Klassiker“ in die Filmgeschichte eingegangen sind. Hauptanalysegegenstand stellt A SPACE ODYSSEY dar. Diese Methodik sei erwähnt und ist als Bezugspunkt für eine Analyse von RE- ASSEMBLAGE insofern interessant, als dass wir hier von Seh- konventionenn ausgehend deren Dekonstruktion noch besser zu erkennen vermögen.

Khoulokis' Einteilung stellt im Folgenden objektbezogene Raumkonstruktion, Bildkomposition, Emotion und Kognition dar. Die oben erwähnten Raumtypen sind nun von ihm unter diesen Punkten abgehandelt. Für RE- ASSEMBLAGE werden nicht alle relevant sein und nur diejenigen genauer besprochen, die einen direkten Anknüpfungspunkt erkennen lassen:

Sowohl figurzentrierte Räume, leere Räume als auch Detailräume werden der objektbezogenen Raumkonstruktion zugeordnet. Figuren seien meist in Gross- und Halbnahaufnahmen aufgenommen, die Umgebung klar erkennbar, die Figuren scharf gezeichnet. Es ginge meist darum, einen Gegenstand oder eine Figur visuell so zu „exponieren, dass diese gut erkennbar seien.“ Khouloki beschreibt hier einen konventionellen Ansatz, nach welchem der klassische dokumentarische (ethnografische) Film eine auf eine *wahre* Erkenntnis ausgerichtete Perspektivierung zu gewährleisten habe.

Ich spreche hier von der Konvention eines zentralen allwissenden Subjekts, dass durch die Kameraapparatur blickt und alles Gefilmte zu Objekten der Erkenntnis werden lässt. In diesem Sinne ist auch die Bezeichnung „objekt-bezogene Raumkonstruktion“, wie sie auch von Khouloki verwendet wird, an eine (film-)wissenschaftliche Begriffstradition geknüpft, die einen (filmischen) Ansatz impliziert, der es begünstigt ein binäres hierarchisch organisiertes Denksystem (Innen/Aussen, Subjekt/Objekt, Zivilisiert/Primitiv, etc.) weiter fortzuführen.

Trinh aber subjektiviert in RE-ASSEMBLAGE den Kamerablick, indem sie konventionelle figurzentrierte Räume gleichsam zersplittert. Personen werden zwar unter anderem in Nahaufnahmen und Halbtotale gezeigt, jedoch gibt es meist keine Establishing Shots, in dem Sinne, dass die Figur mit ihrer Umgebung in einen Kontext gerückt werden würde. Deshalb wirken die Detailaufnahmen auch meist irritierend. Manchmal werden diese im Nachhinein „erklärt“, indem Trinh zum Beispiel zunächst Hände beim Schnitzen zeigt, dann durch schnelle harte Schnitte in die Halbtotale und dann in die Totale geht. Allerdings sind diese Einstellungen zu kurz um diese als Establishing- Shot im Konventionellen Sinne zu bezeichnen.

In Bezug auf leere Räume führt Khouloki unter anderem die weite Wüstenlandschaft an, die für ihn das anzeigt, was noch vermisst wird: Menschen, Zivilisation. Der leere Raum verweist also durch Abwesenheit von etwas auf sich selbst. In RE- ASSEMBLAGE gleichen die sehr kurzgehaltenen/schnellen Panoramashwenks allerdings eher Reisschwenks, welche die Rezipient_innen von einem Ort zum anderen gerade zu hineinkatapultieren. Darauf komme ich gleich noch zu sprechen.

Neben objektbezogenen Raumdarstellungen katalogisiert Khouloki weiters nach Bildkomposition, Emotion und Kognition. Khouloki subsumiert unter Emotion klaustrophobische und agoraphobische Räume. Keine der beiden genannten Raumarten sind für RE- ASSEMBLAGE von Bedeutung, daher werden diese auch nicht diskutiert werden.

In Bezug auf die bildkompositorische Ebene entsteht bei RE- ASSEMBLAGE ein meist flacher Raum - oder flat space. Diese Flächigkeit wird vor allem dadurch erzeugt, weil Personen sich fast nie hin- oder weg von der Kamera bewegen. Falls doch, dann ist durch einen Schnitt ein anderer Bildausschnitt desselben oder eines anderen Sujets zu sehen. Flächig wirkt das Bild auch, weil, wie eben bereits festgestellt, es meist viele Fluchtpunkte gleichzeitig gibt. Die bildkompositorische Komponente in Kombination mit dem Montagestil in RE- ASSEMBLAGE lassen den Film zu einem collageartigen, flachen und auch künstlichen Raumerlebnis werden. Künstlich, weil, obwohl die Kamera, ja eigentlich anthropomorph- den menschlichen erkundenden Blick imitierend- eingesetzt wird, sich damit aber einer Sehkonvention entsprechend dem Genre des ethnografischen Dokumentarfilms widersetzt.

Unter Einbezug der Montage wären wir dann nach Khouloki bereits auf kognitiver Ebene der Analyse angelangt: Hier ist Montage als ein kontinuierlich eingesetztes Gestaltungsmittel natürlich entscheidend als raumkonstituierendes Element.

An dieser Stelle möchte ich den Begriff der „Zerstörung des Raums“ aufgreifen, den Khouloki nicht wie Bazin als abwertend gemeinte Kategorie versteht, sondern lediglich

meint, dass sich durch eine schnelle Kamerabewegung die Konturen der Objekte, Personen im Bild verwischen. Die Tiefendimension oder auch- Illusion wird somit zerstört und dies verstärkt noch mehr das Gefühl aus dem gerade noch geeigneten Raum herausgerissen zu werden, wenn Konturen plötzlich unscharf werden

Als letzten relevanten Raum tut sich für Khouloki der Erzähler_innen-Raum auf, den ich oben schon ausführlich in Zusammenhang mit der Perspektivierung besprochen habe. Khouloki spricht in Bezug auf diesen von einem weiteren Zeit/Raum der sich auf „narrativer Ebene eröffnet und parallel zur dargestellten Welt „existiert“. Aus diesem Raum heraus fungiere nun die Erzählinstanz, die ausserhalb der Diegese angesiedelt ist. Diese schreibe sich mittels Credits, Erzählerstimmen etc. sichtbar in diesen ein.

„Man kann sagen, dass in allen Fällen ein zweiter Raum zwischen der diegetischen Welt und dem Zuschauer eröffnet wird. Er fungiert als vermittelnde Instanz zwischen der diegetischen Welt und dem Zuschauer. Dieser Raum kann neutral oder über die Sicht einer Figur definiert sein.“ (Khouloki 2007: 123 ff)

Ich habe weiter oben den Erzähler_innen Raum als einen - im Sinne Aumonts- begriffen: Dieser schreibt sich- schon allein aufgrund seines prädikativen Charakters- in alle Ebenen ein. Wiederholend halte ich hier also fest, dass Trinh diese Erzählinstanz als eine allwissende und die Bedeutungsebene fortlaufend zu (zer-)stören sucht. Dies geschieht zum Beispiel dann, wenn wir Frauen beim Gespräch hören. Es gibt weder Untertitel, Übersetzungen, noch akustische Quellen zu sehen: Rezipient_innen als auch die Erzählinstanz selbst haben keinen Zugang zu dieser Unterhaltung, wissen nicht und können nicht erklären.

B) Dies führt uns zu Punkt zwei, der auch teilweise unter Punkt eins beantwortet worden ist.

Ein fragmentarisiert-collageartiger Bildraum ist in RE-ASSEMBLAGE auszumachen.

Dies de- zentriert den Ort von dem die Erzählinstanz aus spricht. Betrachtet man dies vor dem Hintergrund des Konzepts des multiplen Ichs von Trinh, lässt sich auch ein multipler Point of View im Sinne Branigans ausmachen.

„Eine weitere einfache Struktur ist der multiple oder „verzahnte“ PoV. Sie ist gegeben, wenn mehrere Figuren auf dasselbe Objekt blicken.“ (Branigan 2008: 68)

Obwohl Branigan sich damit auf verschiedene Point of Views von verschiedenen Figuren/Instanzen innerhalb einer Erzählung aus bezieht, laufen hier diese verschiedenen multiplen Point of Views gleichsam in einer Erzählinstanz zusammen oder besser ausgedrückt, sprengen diese auf, sodass diese in frequenzartiger Weise manchmal diesselben

Wellenlängen empfangen, manchmal nicht. Ich verweise hier auf die Formulierung Trinh der spiralförmigen Bewegungen des multiplen ICHs.

Mit dieser Zersplitterung der Erzählinstanz geht auch eine Zerstörung der Autorität einher, die sich selbst als eine allwissende Instanz versteht.

Weiters findet eine Subjektivierung des Kamerablickes statt, wobei das kadrierte Bild als Repräsentation einerseits ausgestellt wird und das Mediale bewusst macht, andererseits wird nicht vorgegeben in das „Fremde einzudringen“ und dieses gänzlich erklären zu können.

Dahinter steht die Verweigerungshaltung gegenüber einer binären Logik, die die Welt in ein zweiteilendes hierarchisch organisiertes Denksystem zwingen will. Es handelt sich um die Verweigerung aus einer arroganten ethnozentrischen westlichen Haltung heraus, sich den „Rest“ der Welt anzueignen - indem es gefilmt, erklärt, besessen, kolonisiert wird.

Als entscheidendes Moment in RE- ASSEMBLAGE ist sicherlich der Blick der Frauen in die Kamera zu deuten. Der Bildraum wird nach Aussen durchbrochen, die Blicke richten sich an die Rezipient_innen. Unsere Blicke treffen sich - zumindest auf einer Metaebene.

Was Trinh sieht und somit auch uns sehen lässt, dass sind selbstbestimmte weibliche Subjekte, deren Handlungsräume den Zuseher_innen nicht ganz klar sein können, weil wir und auch Trinh zu vielen Orten anderer Kulturen keinen Zugang haben.

4.2. SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989)

Mit dem 1989 gedrehten Film SURNAME VIET GIVEN NAME NAM gehe ich nun auf einen komplex organisierten Film ein, der miteinander zusammenhängende gesellschaftspolitische Problematiken zu erörtern sucht. Ein kapitalistisch und westlich orientiertes Konzept von Identität, das separatistisch funktioniert und klare Grenzen zwischen „reinen“ Identitäten zu ziehen versucht, wird in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM in Zusammenhang mit Gender, Nationalität, Ethnizität auf verschieden Weise von Trinh in Frage gestellt und dekonstruiert. SURNAME VIET GIVEN NAME NAM diskutiert soziale Wandlungen innerhalb einer Gesellschaft und schafft am Beispiel vietnamesischer Geschichte einen kritischen Zugang zu Historiographie, die feministische Perspektiven oftmals zu „vergessen“ scheint. Ich möchte vor allem zeigen, wie Trinh in diesem Film eine monolithische Auffassung von Kultur und Identität fortwährend dekonstruiert, in die Geschichte Vietnams feministische widerständige Geschichte-n einschreibt und diese einer linearen und vor allem patriarchalen Perspektive auf Kultur, Identität und Geschichte entgegensetzt.

Die Geschichte Vietnams ist (filmisch) eine meist aus US-amerikanischer männlicher Sicht Erzählte: SURNAME VIET GIVEN NAME NAM nimmt die Perspektive vietnamesischer Frauen ein, die über das Leben in Vietnam, nach dem Fall von Saigon (heutiges Ho-Chi-Minh) 1975 sprechen. (1976 wurden Nord- und Südvietnam unter dem Namen Sozialistische Republik Vietnam wiedervereint.) Vier vietnamesische Frauen erzählen in Interviews über die repressiven Lebensbedingungen als vietnamesische Frau nach den Kriegsjahren. Inmitten des Films aber werden wir als Rezipient_innen immer wieder dazu angehalten diese Interviews als welche in mehr als nur eine Art Inszenierte zu erkennen angehalten: Vier Vietnamesische Frauen, die alle seit langer Zeit bereits in die USA emigriert sind und dort ihren Lebensmittelpunkt haben, spielen vietnamesische Frauen, die Interviews in Vietnam geben, sich in Wirklichkeit aber in Kalifornien befinden. Die Interview- Settings in „Vietnam“ sind präzise ausgeleuchtet, der profilmische Raum, die Beleuchtung, das Make- Up, Kostüm sind akribisch genau inszeniert. Der vorgetragene Text ist zusammengestellt aus vietnamesischen Texten, welche Trinh Jahre zuvor in Paris gefunden hatte: Darin haben sich die von Trinh ins Englische transkribierten Interviews mit den (unbekannten) vietnamesischen Frauen befunden. Diese inszenierten Interviewsituationen werden im Film kontrastiert durch schwarz-weiss Archiv- Filmmaterial und Fotografien. Diese wiederum funktionieren auf der Bildebenen sowohl als dramatische Unterstützung der Voice-Over und historisch visueller Konnex, als auch fungieren sie als Bruch mit eben dieser Dokumentarfilmtechnik.

Meine Analyseaspekte in Bezug auf Raumentwürfe werden Folgende darstellen:

A) Wie trägt der filmisch gestaltete Raum dazu bei, die Figur/Person zu charakterisieren und die Unhintergebarkeit von Fiktionalisierungseffekten medialer Repräsentation vorzuführen?

B) Wie bringt Trinh vorgefertigte und klarumrissene Kategorien von Identität ins Wanken? Hybride Identitäten und Erfahrungen in der Diaspora der interviewten Frauen sind nicht geeignet um in bereits existierende Kategorien gedrängt zu werden.

C) Von welchem Ort aus erzählt Trinh und wie schreibt sich ihre Erzählinstanz in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM ein?

D) Der Ort der Gegen-Geschichte(n): Widerständigkeit und feministische Kämpfe in Vietnam. Neudefinierung von Identitätspolitik

E) Konzeptionelle Überlegungen im Hinblick auf die Unterscheidung von Ort/Raum.

Ich werde in Bezug auf filmische Raumanalysen nicht die Perspektivierung als vordergründigen filmischen Analyseansatz nehmen, wie ich es bei Re-assemblage gemacht

habe. Da die filmische Raumgestaltung bei SURNAME VIET GIVEN NAME NAM eine ganz andere ist, werde ich mich hauptsächlich auf Montageanalysen, aber auch auf die profilmische Raumgestaltung verlegen, und natürlich auch perspektivische Elemente mitverhandeln.

4.2.1. Identität und deren Verunsicherung in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM als absolute ethnische/nationale/geschlechtliche Konzeption mittels vielgeschichteter Raumgestaltung

Sequenz 2. 1: 00:00:00-00:04:35

In der Halbtotale aufgenommen sehen wir in traditionellen vietnamesischen pastellfarbenen Kleidern auf einer Bühne tanzende Frauen. Bilder in Zeitlupe. Auf der Tonebene hören wir undefiniertes Wasserplätschern, welches dann immer klarer als starker Regen zu vernehmen ist. Die Armbewegungen der Frauen erinnern hier an ein Rudern. Ein Donnerschlag ist zu hören und die gleichzeitig stattfindende kurze Überbelichtung impliziert ein Blitzen. Ein Blitzlicht wird auch über die Aufnahmen gelegt. Ein Trommeln beginnt. Wir sehen nun gelb auf schwarz den Filmtitel SUR NAME VIET GIVEN NAME NAM.

Nächste Einstellung: "A film by Trinh T. Minh-ha." In der nächsten Minute sehen wir schwarz/weisse Archivaufnahmen von Frauen in Vietnam. Alle sind im öffentlichen Raum aufgenommen. Sowohl Film- als auch fotografische Aufnahmen von marschierenden, demonstrierenden, weinenden Frauen werden in fragmentarischen aufeinanderfolgenden Bildausschnitten gezeigt. Trommeln auf der Tonebene. Schnitt. Wir sehen ein Close-Up einer jungen vietnamesischen Frau. Sie trägt ein Kopftuch. Die Wand hinter ihr grau. Sie hat den Blick nach unten gerichtet und scheint etwas vorzubereiten- ihren Blicken und der Kopfbewegung nach schliessend. Sie richtet den Kopf auf. Blickt in die Kamera. Das Bild friert ein. Gesang setzt ein. Ein Foto zieht von unten nach oben über das Bild. Darauf zu sehen: Ein junges Mädchen. Schnitt: Eine Frau auf einem Boot Sie transportiert darin grosse Fässer. Sie steht und rudert. Archivaufnahme in schwarz/weiss:

Folgender Text wird gesungen und ist in englischen Untertiteln zu lesen:

"I am like a piece of silk. Floating in the midst of the market, knowing not into whose hands it will fall." Kurze Pause. Dann: "The country lies under a heavy storm, my child lies under a heavy storm, I wish to use my fragile body to protect my child, But the earth is shaking, shaking and my baby's cradle is shaking, shaking."

Foto mit schreiender Frau und Kinder. Immer nur fragmentarisch gezeigt.

00:04:27 In einem Balken auf der linken Bildseite steht in weissen Buchstaben: "In principle, a foreigner is already a spy. Even a socialist. Or even you. We live in constant suspicion. There is no mutual trust." Der Hintergrund ist schwarz. Darunter steht Ly. 37 Jahre alt, Angestellte, Vietnam 1982. Ly ist in Totaler aufgenommen: sitzend, ihr Blick in die Ecke gerichtet. Sie trägt dasselbe Kopftuch, welches hinten zusammengeschnürt ist. Ein weites blaues langes Kleid. Vor sich am Boden zwei Töpfe und ein Schneidbrett, auf welchem sie Gemüse bereitet. Die Küchenutensilien liegen so, dass ein Lichtstrahl, der wahrscheinlich durch ein Fenster über Ly einfällt, diese ausleuchtet Die Wand hinter Ly ist schlecht ausgeleuchtet, leer und wirkt kalt und fahl. Es sind keinerlei Einrichtungsgegenstände zu sehen. Während Ly erzählt, schneidet sie Gemüse. Richtet dabei Ihren Blick immer wieder hoch. Sie sitzt so, dass ihr Körper schräg von links aufgenommen ist. Diese Einstellung wechselt einmal ungefähr in der Mitte der Sequenz in ein Close-Up ihres Gesichtes. Ly blickt schräg die nie zu sehende Interviewinstanz im Off an.

Mittels dieser Eingangssequenz lassen sich bildkompositorisch bereits drei filmische Raumtypen ausmachen, die diesen Film einander abwechseln werden. Übergänge zu einzelnen Passagen sind meist als harte Schnitte organisiert, sodass sich das Geschehen in bruchstückhaften sich stark voneinander unterscheidenden Sequenzen gestaltet. Insgesamt lässt sich auch hier sagen, dass der Raum fragmentarisch organisiert und collage-artig und gleichzeitig vielschichtig ist- wie ich dies für RE-ASSEMBLAGE schon ausgemacht habe. Allerdings sind innerhalb der filmischen Arbeit einzelne Sequenzen derart unterschiedlich gestaltet, dass sich der Film ästhetisch vollkommen von RE-ASSEMBLAGE unterscheidet.

Sich auf die Eingangssequenz beziehend, sehen wir zunächst in traditionell vietnamesischer Kleidung tanzende Frauen. Der Raum ist flach: Der Schärfenbereich erstreckt sich lediglich auf die tanzenden Frauen, deren in Nahaufnahme gezeigten Torsi den gesamten Bildraum ausfüllen. Der Hintergrund ist- falls zu sehen- verschwommen gezeichnet.

Die Einstellung wechselt nicht und ist in Zeitlupe. Das Sujet der tanzenden, performenden Frauen wird im Film immer wieder auftauchen: Wir sehen tanzende Frauen in alten schwarz/weiss Aufnahmen; später auch bei einer kalifornischen Hochzeit in den 1980ern, auf der zwei vietnamesische Frauen singen; bei einem Fest das die vietnamesische Diaspora alljährlich in Kalifornien hält und bei einem Schönheitswettbewerb in Vietnam. Die Frauen werden immer lächelnd, gleichzeitig zurückhaltend gezeichnet. Im Laufe des Films wird diese Darstellung, dieses Stereotyp *der* vietnamesischen Frau, als ewig Lächelnde und Dienende, in mehrerlei Hinsicht gebrochen. Dieses Bild, als eines, das sich in die Repräsentation der

vietnamesischen Frau als Konvention eingeschrieben hat, wird in SURNAME VIET GIVEN NAME destabilisiert, indem Trinh diese Repräsentation als eine lediglich identitäre Zuschreibung ausmacht, die teilweise affiniert und mit der teilweise gebrochen wird: Zum Beispiel die widerständigen, feministischen Frauen in Vietnams Geschichte, auf deren Positionen ich weiter unten genauer eingehen werde.

Nach der Titelsequenz der tanzenden Frauen folgt ein harter Schnitt: Wir sehen nun Ausschnitte aus schwarz/weissem Archivmaterial. Ausschliesslich Frauen sind darauf zu sehen. Frauen, die stolz in Gruppen durch die Strassen marschieren. Die Rezipient_innen erhalten keine historischen Informationen zu den Bildern. Bewegte Bildaufnahmen und Fotografien wechseln einander ab. Wir sehen Frauen in Militärskleidung marschieren. Frauen mit Transparenten. Frauengruppen die offensichtlich Widerstand leisten. Die einzelnen Ausschnitte lassen zunächst nur einen Ausschnitt, auf dem eine Person in Halbtotalen gezeigt wird, erkennen. Nach einem hartem Schnitt wird dann der schwarze Hintergrund plötzlich zur weiteren Szenerie des Bildes. Wir sehen oft nur Teile der Fotografien. Zumeist nur ein, bis zwei Sekunden, um danach das ganze Bild freigelegt zu bekommen. Diese Repräsentation kann durchaus als ein Verständnis von Geschichte gelesen werden, welche diese als vielschichtige und fragmentarische Erzählung vieler nebeneinanderbestehender „Wahrheiten“ auffasst. Fotografien selbstbestimmter, widerständiger Frauen werden in einem Patchwork visueller Information zusammengefügt. Wir sehen die feministische Geschichte Vietnams als eine an vielen unterschiedlichen Orten und als eine vor allem sichtbar stattgefundene repräsentiert. Da die meisten Bilder den öffentlichen Raum zum Schauplatz haben und da wir als Rezipient_innen sehr schnell mit sehr vielen Fotografien konfrontiert werden, entsteht auch der Eindruck, dass es sich um keine Einzelfälle handelt, sondern dass wir es mit einer an vielen Orten stattgefundenen und- findenden feministischen Gegen-geschichte zu tun haben.

Nach einem harten Schnitt sehen wir nun ein Close-up von Lys' Gesicht und sind am Anfang des ersten Interviews. Zu diesem Zeitpunkt wissen die Zuseher_innen noch nicht, dass dieses Interview, wie auch drei weitere folgende, in mehrerlei Hinsicht inszeniert sind. Die Interviews sind im klassischen „Talking Heads“ Format aufgezeichnet, das heisst wir sehen die Interviewte vor der Kamera sitzen und reden. Die Frauen sprechen nicht über ihre „wirklichen“ Lebensgeschichten, sondern rezitieren auswendig gelernten Text. Wie in einem Spielfilm ist das Setting vor der Kamera von Seiten der Filmemacherin festgelegt: Die interviewten Frauen tragen Kostüm und Maske, die Räume sind keine „echten“ in Vietnam existierenden, sondern es handelt sich um Studioräume inmitten von Kalifornien. Die Kameraperspektive ist präzise arrangiert, das Licht perfekt gesetzt. Manchmal verunsichert

gerade diese Präzision. Man fragt sich, ob es sich hierbei um ein „wirkliches“ Interview handeln könne. Zudem sind die Frauen in den Interviews keine ausgebildeten Schauspielerinnen. Manchmal gibt auch das allzu hölzerne Zitieren das Gesprochene als nicht spontan von den Personen Gesprochenes zu erkennen. Der Hintergrund erinnert in seiner Kargheit geradezu an eine Theaterinszenierung, was zusätzlich durch die starre während der Interviewsequenzen kaum bewegte Kamera unterstützt wird.

4.2.2. Bühnenräume als charakterisierendes Element der Figuren und Verhandlungsorte von Fiktionalisierungseffekten medialer Repräsentation

An dieser Stelle werde ich mich auf Raumanalysen der Interviews verlegen, die zunächst suggerieren, in Vietnam gedreht worden zu sein.

Raumtypologisch kann hier von einem Zusammenspiel figurzentrierter Räume, planimetrischer Räume und Bühnenräume gesprochen werden. Auch Detailaufnahmen in Form von fragmentarisierten Ausschnitten der sprechenden Personen- ähnlich wie in RE-ASSEMBLAGE- werden eingesetzt. Das oben bereits vorgestellte Interview mit Ly ist, wie auch die anderen drei, als vordergründig figurzentrierter Raum inszeniert. Figurzentrierte Räume stellen per Definition die individuellen filmischen Charaktere in den Mittelpunkt, und lassen dabei vor allem der Mimik und Gestik eine zentrale Rolle zukommen. Bei diesen Interviews werden wir feststellen, dass die zunächst individuelle Charakterisierung der Frauen sich sehr schnell als eine Inszenierung von verschiedenen „authentischer Frauentypen“ herausstellt. Die Authentizität dieser Inszenierung wird im Laufe des Filmes von Trinh auf mehreren Ebenen verunsichert werden. Die bühnenraumartige Raumgestaltung wird zu dieser Verunsicherung beitragen, denn sie erzeugt Künstlichkeit und sie wird diese Interviews im Laufe des Films wesentlich von der restlichen Raumorganisation in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM abheben. Dies findet unter anderem durch Überaffirmationen des stereotypisierend inszenierten Settings (profilmischer Raum, Maske, Kostüm, Dramaturgie etc.) im Interview mit den Frauen statt. Das Interview mit der Ärztin Anh (00:52:52) wird zum Beispiel wie folgt inszeniert: Anh sitzt in ihrem weissen Arztmantel auf einem weissen Tisch. Auf diesem liegt lediglich ein Stethoskop. Anh blickt frontal in die Kamera und der gefilmte Ausschnitt ist so gewählt, dass nur ihre rechte Gesichtshälfte zu sehen ist. Das Licht fällt von rechts auf ihr Gesicht. Dies lässt die Zuseher_innen ein geöffnetes Fenster im Off-Raum imaginieren, aus dem Licht einfällt. Ebenfalls von der rechten ist ein weisser Vorhang

zusehen, der von Zeit zu Zeit in das Filmbild weht, was die Annahme in Bezug auf das Fenster zu bestätigen scheint. Ein Fenster existiert aber nicht. Die Effekte werden, wie es Aufzeichnungen im Skript zu dem Film bestätigen, durch Windmaschine und Scheinwerfer simuliert.

Die dominierende Farbe im Bild ist ein gräuliches Weiss: sowohl der Ärztemantel, der Tisch, die Wand und der Vorhang erscheinen im selben Farbton, sodass fast der Eindruck einer schwarz/weiss Aufnahme entsteht. Insgesamt wirkt das Bild klinisch und künstlich. Inmitten dieser Interviewsequenz erscheinen Auszüge des vorgetragenen Textes zum ersten Mal als Texttafel, welche inmitten des Bildes –als sozusagen zusätzliche Bildebene –geschaltet wird.

Das Interview mit Anh ist das dritte Interview im Film; und spätestens an dieser Stelle wird klar, dass die Interviews in mehr als nur einer Hinsicht inszeniert worden sind. Zudem sprechen alle Frauen im Interview amerikanisches Englisch. Der vietnamesische Akzent ist zeitweilig so stark, sodass manche Worte nur schwer verständlich sind. Die manchmal „unpassend“ erscheinende Intonation des Gesprochenen vermittelt den Zuseher_innen Distanz der Sprechenden Personen zum dem Gesprochenen. Dies erinnert an einen Vefremdungseffekt im Brechtschen Sinne, bei dem es erwünscht ist, die Inszenierung als Inszenierte vorzuführen. Diese Künstlichkeit und Distanz werden verstärkt durch einen Graufilter, den Trinh bei all diesen Interviewsequenzen einsetzt und der diese Sequenzen visuell in Verbindung zueinander setzt.

In doppelter Hinsicht erscheinen diese Raumkonstruktionen als Bühnenräume:

A) Erstens, ist während der Interviews die Kamerabewegung kaum vorhandenen beziehungsweise äusserst reduziert eingesetzt. Die Aufmerksamkeit richtet sich hauptsächlich auf das vordergründige Geschehen- in diesem Fall: Die interviewte Person. Der Raum ist als Hintergrund inszeniert, der Schärfenbereich verlagert sich nicht.

Alle Interview-Räume sind ähnlich karg und spartanisch inszeniert, sodass in Zusammenspiel mit der gedämpften Farblichkeit, zusätzlich das Gefühl von Distanz und Künstlichkeit verstärkt wird. Knapp die Hälfte der Einstellungen ist in leichter Aufsicht oder Normalsicht gefilmt. Die vortragenden Personen stehen im Mittelpunkt des Geschehens. Die Kameraeinstellungen changieren zwischen Nahaufnahmen und Halbtotale.

Um auf Brinckmann zurückzugreifen, könnte man einbringen dass der technomorphe Gebrauch der Kamera hier auch als solcher bei den Rezipient_innen wahrgenommen wird. Dies verstärkt wiederum den Eindruck der Künstlichkeit auf Seiten der Zuseher_innen.

B) Die unter Punkt A) beschriebenen Elemente führen dazu, dass sich die formale Gestaltung der Interviews wie eine Art Plateau oder Bühnenraum von den anderen Teilen des Films

abhebt. Wenn Thu Van direkt zu uns über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Widerstandes in die Kamera spricht, eröffnet dies durch die gerade beschriebene Künstlichkeit den Eindruck bei den Rezipient_innen, dass eine übergeordnete Erzählinstanz durch Thu Van spräche.

An dieser Stelle bringe ich nun den Begriff des planimetrischen in Verbindung mit dem figurzentrierten Raum ein. Ich meine, dass die Bildkonstruktionen Mischformen beider Raumtypen aufweisen. Ich stütze mich diesbezüglich auf Definitionen aus *Der filmische Raum* von Khouloki. Dieser führt den Begriff des planimetrischen Raums im Bordwellschen Sinne ein und erweitert diesen wie folgt:

„David Bordwell verwendet den von Heinrich Wölfflin übernommenen Begriff „planimetrisch“ für Bildkompositionen, die eher flächig sind und „nicht das Gefühl von im Hintergrund zusammenlaufenden Fluchtlinien erzeugen.“ (Bordwell 1997: 20): Außerdem werden die Figuren nie schräg gezeigt, und die Kamera wird immer im rechten Winkel zur Bildebene positioniert. Lange Brennweiten tragen zu der flächigen Wirkung dieser Arrangements maßgeblich bei. [...] Im Folgenden werden damit auch solche Raumkompositionen bezeichnet, bei denen die Figuren schräg zu sehen sind. Wichtig ist, dass das Bild nur auf eine schwache Tiefenwirkung hin komponiert ist, auch wenn die verschiedenen Ebenen klar unterscheidbar sind.“ (Khouloki 2007: 118)

Auch ich werde den Begriff des planimetrischen Raumes im Khoulokschen Sinne verwenden und diesen in Bezug auf den Kamerawinkel erweitern.

Khouloki schreibt weiters:

„Typisch sind Groß- oder Nahaufnahmen von Figuren in Dialogsequenzen, deren Mimik und Gestik betont wird, indem sie scharf gezeichnet sind und der Hintergrund verschwommen bleibt. Solche Raumkonstruktionen sind häufig als planimetrisch und figurzentriert zu klassifizieren“ (Khouloki 2007: 118)

Somit stellt hier auch der sogenannte Profile-two-Shot eine Unterkategorie des planimetrischen Raumes dar, gilt aber auch für unsere Interviews.

Diese Interviews werden sequentiell mit archivarischem Found-Footage Aufnahmen und „spontan“ gefilmten Interviews abwechseln. Die Gestaltung des Raumes in Kombination mit der Maske hat hier sowohl das Vermögen, die dargestellten Figuren als auch deren gesellschaftliche Kontexte zu charakterisieren:

Im Interview mit Ly wird diese als einfache bescheidene Person gezeichnet, die den traditionell an häusliche Aufgaben gebundenen Frauentypus darstellt: Sie schneidet Gemüse, ist einfach gekleidet. Die Wand hinter ihr ist karg. Sie trägt kein Make-up. Anfangs wird ihr

Blick meist gesenkt sein und zudem spricht sie im Knien und sehr leise: Dies suggeriert Unterwürfigkeit: Damit stellt Trinh eines der Stereotypen der „asiatischen Frau“ als Kategorie aus, das im Laufe des Films zunehmend verunsichert wird.

Bei der Ärztin Anh wird sich die Darstellung anders gestalten: Sie sitzt auf einem Tisch. Sie spricht als Ärztin und sie spricht über das Leiden der Frauen, über deren Verbantheit an einen Ort der Stille. Sie spricht stolz aber auch traurig. Sie trägt eine dicke Hornbrille und einen weissen Ärztemantel. Die visuelle Darstellung erweckt beinahe den Eindruck, dass ihre Profession erste und einzige Identität ist, die ihr Sicherheit zu geben vermag.

Anders verhält es sich bei Thu Van: Sie ist medizinische Technikerin und spricht von Revolution, von dem Dilemma in einer Gesellschaft zwischen kommunistischen Regimes und kapitalistischer Ausbeutung zu stehen. Zudem spricht Thu Van von der doppelten Ausbeutung der Frauen innerhalb patriarchal organisierter Systeme. Sie ist wohl die am meisten politisierte Figur im Vergleich mit den anderen interviewten Frauen. Thu Van ist die einzige Person, die während des Sprechens auch aufstehen wird, die hin und her geht, wie es Menschen, wenn sie rezitieren, oft tun. Diese Bewegung impliziert Engagement und geistige Beweglichkeit. Dieses Interview ist auch das einzige, bei dem die Kamera Detailaufnahmen von Thu Vans' Körper und Gesicht zeigt. Während Thu Van sitzt gleitet die Kamera über das Gesicht, zu ihren Händen, wo sie kurz verweilen wird bis zu den Füßen, wo sie ebenfalls zum Stillstand kommt, um dann wieder nach oben zu wandern. Ich erinnere mich hier an RE-ASSEMBLAGE, als die Kamera ausschnitthaft Teile des Körpers aufnimmt: Auch hier habe ich den Eindruck, dass der Einsatz der Kamera dem neugierigen Blick der Filmenden gleicht. Auch in diesem Fall wird die im Sinne Brinckmanns anthropomorphe Verwendung der Kamera aufgrund unserer filmischen Sehkonventionen diese Aufnahmen als eher künstlich und befremdlich erscheinen lassen: Auf geradezu unübliche Weise tastet die Kamera detailhaft die interviewte Person ab.

Innerhalb dieser Sequenz wird Thu Van während des Sprechens ihren Blick mehrmals in die Kamera richten. Hier entsteht der Eindruck, dass die Regisseurin durch die Inszenierung zu den Rezipient_innen spricht. Thu Van ist zudem einfach gekleidet und trägt ein langes weisses Kleid. Der Hintergrund der Wand ist weiss. Sie trägt den Text mit gewissem Pathos und Ernst vor. Auf Grund der scheinbaren Leere des Raumes scheint es, als spräche Thu Van von einem zeitlosen Ort. Damit wird gleichsam ein Raum der Reflexion eröffnet. Dieser „meta-raumhafte“ Eindruck verstärkt die Perzeption der Interviewsequenzen als bühnen- und plateauartige Raumgestaltungen.

4.2.3. Filmische Inszenierung und die Repräsentation von Identität

Sequenz 2. 2: 00:57:57-01:07:34

In Zeitlupe sind marschierende Menschen zu sehen. Das Geschehen ist in einer Halbtotalen gefilmt. Wir erkennen sowohl Männer als auch Frauen, teilweise beladen mit Munition. Ein Ausruck der Anstrengung ist in deren Gesichtern zu sehen. Vietnamesischer Gesang ist zu hören. In den Untertiteln wird dieser übersetzt: „Come and see the women of Binh Dinh who also know how to handle the rod and practice boxing.“ Trinhs Voice-Over: "The notorious double day flashes back in my memory: women work as a full unit of economic production and do all the unpaid housework and childcare. Popular sayings qualify the three steps of her life and her victimization as that of a lady before marriage, that of a maid during marriage, and that of a monkey long after marriage." Wir sehen eine tanzende Frau. Ebenfalls schwarz/weiße Archivaufnahme. Keine zeitliche oder geographische Verortung des gezeigten Geschehens findet statt. Schnitt: Thu Van: Ihr Gesicht ist in Grossaufnahme zu sehen. Sie geht unentwegt von links nach rechts. Die Kamera folgt ihr, während sie folgendes spricht: "One has to demystify the image of the ideal woman that has been made up and fortified for the needs of significant moments. It is only to better hide her exploitation that they flatter her conceit. Let us take the example of the street sweepers. These women are doing repellent, very repellent work. They select a few of them and they put them on the platform during a congress or a meeting. They make them read political discourses quickly put together by men, and the trick meets with success. These women forget for a while that they are sweepers, and have the illusion of being full citizen. I am caught between two worlds." Dieser Text wird hier zusätzlich als Texttafel über den gesamten Bildausschnitt gelegt. Die Kamera wird manchmal nicht mitschwenken, während Thu Van weitergeht, sodass die eingeblendete weiße Schrift kurzzeitig auf der weissen Wand als Hintergrund erscheint. Für Sekunden sehen wir dann nur die weiße Wand. Dann setzt Trinhs Voice-Over ein: "And I have to affirm this uncertainty: is a translated interview a written or a spoken object." Dann sehen wir Ly. Sie ist in Nahaufnahmen von schräg links gefilmt. Ihr Blick ist nach vorne in gerrichtet. Aus dieser Richtung strömt die einzige Lichtquelle innerhalb dieser Einstellung. Sie hat ihre Hände gefaltet. Der Hintergrund ist weiss gräulich gehalten.

01:00:53: Sie sagt: "[The cadres of the Women's Union] are our mothers-in-law. They recite texts written by men and put women on the work market." Schnitt: Thu Van. Selbes Setting: Sie spricht: "We must fight for a more equitable society. When we will have won the fight against bureaucracy, swept away the incompetent cadres, then we will have made a first step toward revolution. And this task also belongs to women." Diesen letzten Satz spricht Thu Van

energisch und mit aufrechtem Blick in die Kamera gerichtet. Schnitt. Ly: Dasselbe Setting wie zuvor, jedoch ist der Kamerawinkel ein anderer. Wir sehen sie schräg von vorne rechts. Ly sagt: *“Women have always been educated to sacrifice themselves. Women do not dare say they are being mistreated by their husbands. Meetings are the places where adverse or different ideas are minimized. They do not allow any room for confidences on our intimate lives. You have to be careful when you look at our society. There is the form and there is the content. Truth is not always found in what is visible. Our reality is inhabited by silent tears and sobs. Women's liberation? You are still joking, aren't you?”*

Trinh wechselt folgende Kameraperspektive einander ab: Wir sehen Ly entweder von schräg hinten oder schräg vorne gefilmt. Während einer Aufnahme von vorne wandert die Kamera nach unten auf Lys gefaltete Hände dann wieder zurück.

01:03:26 Trinh spricht: *“Interview: an antiquated device of documentary. Truth is selected, renewed, displaced and speech is always tactical”*. Die zweite weibliche Voice-Over Stimme: *“So how many interviews in the overall? Whom do you choose?”* Trinh's Voice-Over: *“In one case, 150 interviews were made for the film. Five were retained in the final version.”* Voice-Over zwei: *“What criteria? Voice-Over Trinh: “Age, profession, economical situation, cultural regions—North, South and Center— critical ability, personal affinity.”*

Die beiden Voice-Over sind ausschliesslich aus dem Off zu hören. Wir sehen während dessen im Hintergrund ein Bild von Papst Johannes Paul II. Dann sehen wir andere Fotos, sie wirken wie aus Familienalben entnommene Fotos. In Grossaufnahmen werden Teile der Fotos gezeigt. Die Bilder wandern von links nach rechts oder von unten nach oben über den Bildschirm.

01:58:11: Wir sehen Ly in einem Trainingsanzug, mit offenen Haaren, „westlich“ gekleidet in einem Park Thai Chi Übungen ausführend.

01. 04. 41 Nun weitere Fotos. Teilweise können wir die Fotografien als Kindheits- und Jugendfotos von Ly identifizieren. Diese Bilder ziehen von allen Seiten über den Bildschirm. Manche werden nur kurz oder ausschnitthaft gezeigt. Voice-Over: Frauenstimme mit US amerikanischem Akzent: *„Dear sister, there was something particularly pleasurable in going to an ice cream place to enjoy a drink in Vietnam. I feel no such excitement here, where ice cream shops have no ambiance. To find such pleasure again, one has to go all the way to Houston, Texas, or to Santa Ana, California, where the Vietnamese communities form their own towns and villages. It sounds like getting old and outdated.“*

Es scheint als ob Lys „wirkliche“ Lebensgeschichte nun mittels alter Fotografien erzählt wird.

1:05:46: Wir befinden uns in einer Schulklasse während des Unterrichts. Ein Schwenk durch den Klassenraum folgt. Dann ein kurzer Reisschwenk nach links und wir erkennen nun Tran Thi Hien, die zuvor Ly gespielt hat. Sie steht vor der Klasse und spricht über die traditionelle Kleidung vietnamesischer Frauen.

Schnitt: Wir sehen dieselbe Tanzsequenz wie zu Beginn des Films. (Siehe Sequenz 2.1) Lediglich die Torsi der Frauen, die in pastellfarbene traditionellen vietnamesischen Gewand tanzen, werden gezeigt.

Schnitt: Ly spricht über typische Schnittmuster traditioneller vietnamesischer Kleidung. Sie ist sehr elegant gekleidet und trägt Make-Up. Nun erscheinen zwei Schüler_innen von rechts ins Bild kommend. Sie tragen zu Vorführungszwecken vietnamesische Kleidung. Nun erscheint auch Khien Lai: Sie trägt ebenfalls elegante Kleidung und Make-up.

Schnitt: Khien beim Essen. Wir sehen sie in Nahaufnahme im linken Profil. Sie trägt dieselbe Kleidung wie in dem Interview in dem sie Thu Van verkörpert hat. Offensichtlich handelt es sich um eine Drehpause. Sie erzählt von ihrem Leben in Vietnam, welches oft von Überlebenskämpfen gezeichnet gewesen ist, bevor sie in die USA auswandern konnte. Offensichtlich handelt es sich hier um eine Drehpause, in der Khien über ihr tatsächliches Leben in Vietnam und ihre Migration in die USA erzählt.

Anhand dieser ausführlich skizzierten Sequenz werde ich analysieren, wie Trinh eine kritische Hinterfragung von filmischer Repräsentation mit der De-konstruktion bestehender Kategorien von Identität verknüpft. Weiters werde ich danach fragen, wie auf diese verhandelten Thematiken in Bezug auf die Organisation des filmischen Raumes in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM rückgeschlossen werden kann.

Ich habe hierfür *Sequenz 2.2* gewählt, weil mittels dieser gleichzeitig das Diktum einer wahrheitsgetreuen absolutisierenden Darstellung in gleichem Maße thematisiert wird, wie es eine Definition von Identitäten -basierend auf fixierten und klar voneinander getrennten Kategorien- stört. Den Zuseher_innen wird zu erkennen gegeben, dass die interviewten Frauen „nicht wirklich“ über sich gesprochen haben, sondern in eine Rolle geschlüpft sind. In einem späteren Gespräch mit Khien beim Mittagessen scheinen ihre Erzählungen und ihre politische Haltung von der Figur Thu Van aber im Wesentlichen gar nicht so sehr abzuweichen. Dies wirkt verunsichernd, weil wir als Zuseher_innen „wahr“ und „falsch“ nun plötzlich nicht mehr so ohne weiteres voneinander trennen können. Zweitens verunsichert die Tatsache, dass das offensichtlich „inszenierte“ Interview eigentlich „authentischer“ wirkt:

Durch einen genau überlegten Kamerawinkel, perfekt ausgerichteten Ton und Beleuchtung wird ein „direkterer“ Zugang zu den Personen hergestellt, als das es die spontan aufgenommene und schlecht ausgeleuchtete Sequenz beim Mittagessen zu tun vermag. Das heisst also, dass durch verschiedene Fiktionalisierungseffekte ein höheres Maß an „Authentizität“ inszeniert werden kann. Aus dem Off diskutiert Trinh im Dialog mit Lan, die wir erst später im Film als diese identifizieren, über die Konventionen von Repräsentationspraktiken bei einem Interview respektive beim dokumentarischen Filmen. Trinh bezieht sich auf sich selbst als diejenige, die als Filmemacherin die Definitionsmacht dessen, was und wie etwas gezeigt wird, innehat. In diesem Zusammenhang merkt Trinh an: „Spoken, transcribed and translated. From listening to recording; speech to writing, You can talk, we can cut, trim, tidy up.“

Folgende Bemerkung führt in diesem Zusammenhang, so finde ich, das Paradoxe einer möglichst *authentischen Repräsentation* treffend vor: „By choosing the most direct and spontaneous form of voicing and documenting, I find myself closer to fiction.“

Nachdem Khien beim Mittagessen weiter von ihrem Leben in Vietnam und von der Zeit in den Re-education Camps erzählt- in die sowohl ihr Mann als auch sie selbst nach dem Fall Saigons interveniert gewesen waren, hören wir Trinh aus dem Off fragen: „Do you translate by ear or by eye? Translation seeks faithfulness and accuracy and ends up always betraying either the letter of the text, its spirit, or its aesthetics.“

Khiens „Wahrheit“ kann nicht vermittelt werden, denn ihre Erfahrung kann niemals adäquat „inszeniert“ werden und doch ist es „nur“ eine Wahrheit von vielen. Eine Erzählung unter den vielen Erzählungen, die wiederum auf verschiedene Arten erzählt respektive repräsentiert werden können. Was Trinh uns hier vorführt, ist, dass es sich immer schon um eine Verschiebung in der Bedeutung handelt, sobald etwas vermittelt wird.

Das verwendete Medium wird sich immer in dieses Vermitteln einschreiben, weil es selbst durch seine Existenz als Medium schon an eine bestimmte Form gebunden ist. So ist der Film gebunden an die Apparatur, die aufzeichnet und kadriert, montiert und filtert. Diese Unhintergebarkeit des Medialen wird so selbst zum Thema des Films SURNAME VIET GIVEN NAME NAM.

Neben der Thematisierung des Films als Medium werden von Trinh gleichzeitig feste Kategorien in Hinblick auf Identitätsfragen verunsichert. Denn die Frage nach der „wahren“ Identität der interviewten Frauen kann im Film als solche nie „authentisch“ repräsentiert werden: Jegliche Repräsentation stellt schon eine Übersetzung in eine andere Form dar und gleicht allein aus diesem Grunde niemals der „Wahrheit“. Zudem gibt es diese *eine*

„Wahrheit“ als etwas objektiv Erfahrbares nicht. Dies trifft auch vor allem in Bezug auf Identität zu, welche wiederum selbst nie eine homogene Ganzheit darstellt. In SURNAME VIET GIVEN NAME NAM wird letzterer Punkt wie folgt verhandelt:

Die interviewten Frauen sind in die USA emigriert. Genauso wie diese Frauen unterschiedliche Erfahrungen innerhalb der vietnamesischen Kultur in Vietnam gelebt haben - wenn es auch Gemeinsamkeiten gibt - haben alle interviewten jetzt in den USA lebenden Frauen unterschiedliche Lebensentwürfe - auch wenn ihnen ein Leben in vietnamesischen Diasporas gemeinsam ist. Was an dieser Stelle entscheidend ist, ist das Trinh Identität als hybride Erfahrung verhandelt, als etwas das über einzelne Kategorien hinausreicht beziehungsweise sich zwischen gezogenen Grenzen verortet werden kann. Bill Nichols schreibt in diesem Zusammenhang über die Instabilität von Kategorien in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM:

„Trinh Minh-ha's Surname Viet Given name Nam (1989) adopts similar thesis about the instability of categories. Its complex mix of fact and fiction, of staged and unstaged scenes, of interviews that are acted and interviews that are, apparently, spontaneous, prompts us to rethink the usefulness of any notion of documentary as a form that conveys information, or truth, naturally, without problem. The film also prompts us to rethink what it means to understand another person's life, in this case the lives of Vietnamese women in Vietnam and in the United States.“ (Nichols 2001: 181)

Konkret gesprochen trägt Trinh's medienkritischer Ansatz in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM dazu bei, ein Bild von Vietnam zu zeichnen, welches sich letztlich als immerwährend unfertiger heterogener Entwurf entpuppt. Dies wird vor allem klar skizziert, wenn die Interviews mit Thu Van und Ly durch die Parallelmontage sich geradezu gegenseitig kontrastieren. Es wird nicht von „der vietnamesischen Frau“ gesprochen: Selbst ähnliche Erfahrungen mit institutionalisierten Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern innerhalb einer durch Kolonialismus und Krieg zerrütteten Gesellschaft, werden von den Frauen in unterschiedlicher Weise und mit verschiedenen Haltungen gezeichnet.

Die komplexe Darstellung von Differenz in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM innerhalb einer Kultur, Geschlecht und Ethnizität und weiters auch in Interkorrelationen mit anderen Kulturen- hier die Emigration in die USA- verunsichern auf mehreren Ebenen Vorstellungen vorgefertigter Kategorien von Identität. Diese Verunsicherung wird erweitert um die Differenz innerhalb des „Selbst“. Ich meine das in Kapitel 2 besprochene Konzept des „vielschichtigen Selbst“ in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM filmisch umgesetzt zu sehen, wenn Thu Van plötzlich als von Khien gespielter Charakter offenbart wird und auch die

Inszenierung von Ly durch Hien als solche erkennbar wird. Entscheidend ist hier, dass die Erzählungen von Khien und die Haltung der von ihr inszenierten Figur ähnlich sind. Khien wird im Film auch einmal mit ihrem Sohn gezeigt, sie ist elegant gekleidet als Unterrichtende vor einer kalifornischen Schulklasse zu sehen und erzählt beim Mittagessen von den Re-education Camps in Vietnam. Differenz wird hier sowohl als eine innere als auch eine äussere Erfahrung verstanden. Auf der Ebene einer ethnografischen Repräsentation, wird mit der Konvention gebrochen, die die „Anderen“ als homogene Gesamtheit imaginiert.

Wie gesagt, gibt es „die vietnamesische Frau“ nicht, und genau in der Dekonstruktion dieses Konstrukt der/s Anderen, wird auch der Binarismus des „Scientist’s objectivity“ und natives subjectivity“ (Trinh 1991: 68) als solcher sichtbar gemacht und gebrochen.

„Otherness becomes empowering critical difference when it is not given, but re-created. Defined with the Other’s newly formed criteria. imperfect cinema is subversive- not because science is contributing to the “purification” of art as it“ allows us to free ourselves from so many fraudulent films, concealed behind what has been called the world of poetry”; not because “the larger the grain the better the politics”; or because a shaky blurry, badly framed shot is truer, more sincere, and authentic, than a “beautiful”, technically masterful shot (shaking the camera can also be a technique)- but more, I would say, because there is no such thing as an (absolute) imperfection when perfection can only construct itself through the existence of its imperfect Other. In other words, perfection is produced, not merely given. The values that keep the dominant set of criteria in power are simply ineffective in a framework where no longer abides by them.” (Trinh 1991: 71)

Dieses „Geben einer Stimme“ wird von Trinh insofern subvertiert, als dass es spätestens inmitten des Films klar wird, dass es ausschliesslich der Erzählinstanz zukommt, was und wie etwas mittels der Interviews gesagt/inszeniert wird. Das, was den Rezipient_innen in der Darstellung anfangs so authentisch erschienen sein mag, wird in dessen Inszeniertheit auch als solches ausgewiesen.

Ich habe in diesem Unterkapitel filmischen Raum anhand der Interviews in bildkompositorischer Hinsicht analysiert. Dabei habe ich diese innerhalb des Films SURNAME VIET GIVEN NAME NAM als plateauartige Bühnenräume bezeichnet. Insgesamt habe ich jedoch von einem vielschichtigen Raum gesprochen, der vor allem durch die Kontraste des filmischen und fotografischen Materials im Zusammenhang mit den Interviews entsteht.

In Bezug auf die filmische Narration wird mit einer linearen Erzählstruktur gebrochen, ohne dass aber der Film selbst in einzelne Teile zu fallen droht. Im Folgenden werde ich nun auf den filmischen Erzähler_innen-Raum eingehen. Dabei werde ich vor allem die Montage als Raumgestaltungsmittel untersuchen.

4.2.4. Der Raum der Erzählung als medien- und selbstreflexiver Ort

Wie ist nun der Raum in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM organisiert/montiert und was ist daraus ablesbar?

Trinh arbeitet im Gegensatz zu RE-ASSEMBLAGE mit Sprache als sichtbar montiertes und in das Bild „eingeschriebenes“ Medium. Untertitel und Texttafeln werden verwendet und wir hören Gesprochenes und Gesungenes in englischer als auch in vietnamesischer Sprache.

Aus diesem Blickfeld wird SURNAME VIET GIVEN NAME NAM zu einem vielfältigen, komplexen Zusammenlegen verschiedener Sequenzen, wobei bei den Interviews sich der von den Frauen gesprochene Text und die Texttafeln inhaltlich decken.

Durch dieses Verdoppeln der Information auf visueller Ebene wird die Bedeutung verändert, da eine zusätzliche Ebene zugeschaltet wird. Ein Zwischen-Raum tut sich auf, welcher insgesamt diese Erzählungen als vielschichtige und vielstimmige rezipieren lässt.

Um aber konkreter darüber sprechen zu können, werde ich anhand *Sequenz 2.2* und weiter unten in *Sequenz 2.3* mit Verweis auf andere filmische Stellen- diesen Raum vielstimmiger Erzählung analysieren und innerhalb dessen nach der Verortung der Erzählerin-Instanz fragen. Nicht zufällig schreibt sich diese meiner Meinung nach in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM am sichtbarsten in den Interviewsequenzen ein: So ist gerade das Interview eine Praxis die als *die* partizipative Form des Dokumentarfilms gilt und somit den Stimmen der Befragten am meisten Raum lasse. Gleichzeitig stellt es als eine Form der Befragung ein in verschiedenen historischen und sozialen Kontexten angewendetes Mittel zur Findung der einen Wahrheit dar. Das verhandelte Thema lasse sich so am *eindringlichsten* verhandeln und werde durch „Augenzeugenberichte“ gleichsam authentifiziert.

„Interviews are a distinct form of social encounter. They differ from ordinary conversation and the more coercive process of interrogation by dint of the institutional framework in which they occur and the specific protocols or guidelines that structure them. Interviews occur in anthropological or sociological field work; they go by the name of the “case history” in medicine and social welfare; in psychoanalysis, they take the form of the therapeutic session; in law the interview becomes the pre-trial process of “discovery” and, during trials, testimony; on television, it forms the backbone of talk- shows; in journalism, it takes the form of both the interview and the press conference; and in education, it appears as Socratic dialogue. Michel Foucault argues that these forms all involve regulated forms of exchange, with an uneven distribution of power between client and institutional practitioner, and that they have their root in the religious tradition of the confessional.

Filmmakers make use of the interview to bring different accounts together in a single story. The voice of the filmmaker emerges from the weave of contributing voices and the material brought in to support what they say. ”

(Nichols 2001: 121ff)

Doch die Künstlichkeit und vor allem Manipulierbarkeit von Repräsentation wird hier von Trinh vor allem mittels formaler Eingriffe, die nicht Teil des dokumentierten diegetischen Raumes sind, sondern die im Nachhinein montiert sind, konstituiert.

Die Bedeutung des von Thu Van Gesprochenen verschiebt sich insofern, als das es als etwas Inszeniertes ausgewiesen wird: Die Schrift, die inhaltlich dasselbe sagt, wie das, was gerade vorgetragen wird, macht auf eine vermittelnde (höhere) Instanz, die das Geschehen präsentiert und lenkt, aufmerksam.

Ein Zwischen-Raum tut sich auf, wenn das gesprochene und das geschriebene Wort gleichzeitig zu hören und zu lesen sind und welcher eine Art vibrierenden Raum, innerhalb dessen Schrift und Gesprochenes widerhallen, darstellt. Dadurch, dass Wort und Bild manchmal zeitlich versetzt montiert sind, funktioniert dieser Zwischen-Raum oder dazwischen geschaltete Raum auch als reflexiver Ort innerhalb des Interviews. Diese reflexive Dimension wird durch folgende von Trinh aus dem Off gestellten Zwischenfragen verstärkt: So hören wir sie während einer Interviewssequenz mit Thu Van sagen: „Do I translate by ear or by eye?“ oder: „And I would have to affirm this uncertainty: Is a translated interview a written or a spoken object?“

Sprache wird in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM in deren verschiedenen Artikulationsweisen verhandelt. Sie ist hier sowohl im Kontext einer kritischen Repräsentationspolitik eingebettet, als auch wird sie selbst als Repräsentationsform verhandelt.

„I am caught in two worlds“ stellt Thu Van weiters fest und meint damit ein kommunistisches auf der einen, und ein kapitalistisches Gesellschaftsmodell auf der anderen Seite. An anderer Stelle wird sie sagen:

“I ignore how a capitalist society functions, I ignore its diseases. (Thu Van smiles). . . . Between two modes of exploitation of man by man, it is difficult for me to choose! In spite of all the years of resistance and of revolution, the same hierarchical principles exist. We cannot deny what we have inherited from China. And in spite of our own divergences with China, we are nonetheless full of their customs and political conceptions. The camps of reeducation are an example. You cannot kill man's conviction by reducing him to an animal. ”

(SURNAME VIET GIVEN NAME NAM 1989: 00:10:25)

In *Sequenz 2.2* werden Ausschnitte der Interviews mit Ly und Thu Van parallel montiert. Als Rezipient_innen neigen wir vielleicht zunächst dazu, die zwei Protagonistinnen als Sinnbild zwei ideologisch konträrer Ansätze einzuordnen. Thu Van ist in Bewegung, spricht von Revolution: "We must fight for a more equitable society. When we will have won the fight against bureaucracy, swept away the incompetent cadres, then we will have made a first step

toward revolution. And this task also belongs to women.“Auf visueller Ebene wird Thu Van als umhergehende sich in Bewegung befindende und wütender Charakter gezeichnet. Ly hingegen spricht leise, kniet und hat ihre Hände gefaltet.

Ich bezweifle, dass es Trinh darum geht, diese beiden Charaktere als Opponentinnen gegenüberzustellen und sie in einem Binarismus fremd/selbstbestimmt als zwei mögliche Artikulationswesen zu zeichnen. Vielmehr wird in Verbindung mit dem sichtbar gemachten Erzähler_innenraum eine mögliche „authentische“ Repräsentation als unmöglich ausgemacht. Die allzu klare Zeichnung zweier Stereotypen wird durch die zusätzliche Parallelmontage eher überaffimiert und hinterfragenswert.

Zudem ist der Kampf Thu Vans, die sich als Zwischen zwei Welten Stehende sieht, von denen sie sich als vietnamesische Frau auf unterschiedliche Weise unterdrückt erkennt, ein weiterer Ausdruck eines komplizierten und langwierigen Kampfes im Innen sowie auch im Aussen. Doch Innen und Aussen scheinen nicht mehr voneinander trennbar.

Insofern lässt sich die Montage der Schrift auch als Wiederholung von etwas, das bereits (historisch) geschehen ist, begreifen. So verdoppelt sich das Vorgetragene aber nicht einfach, sondern verändert durch zeitversetzte Wiederholung der gesprochenen Worte mittels Schrift deren Bedeutung. So wie sich die Bedeutung eines Wortes verändert, wenn ein Buchstabe dessen „Standort wechselt“. Durch die montierte Schrift, durch das Setzen der Sprache, tut sich ein Zwischen- Raum auf. Er ist als filmisch inszenierter Raum in dem gerade beschriebenen Kontext durchaus als Metapher für die Möglichkeit zu Handlungsfähigkeit zu lesen.

“What criteria?” Fragt Lan an anderer Stelle in US-Amerikanischem akzentfreiem Englisch. Trinh antwortet ebenfalls aus dem Off: „Age, profession, economical situation, cultural regions- North, South and Center- critical ability, personal affinity.“ Dann liest Lan einen Brief vor, indem eine vietnamesische Frau, die in die USA emigriert ist, ihrer Schwester von der Schwierigkeit schreibt, eine angenehme Atmosphäre in einem US-Amerikanischen Eissalon, wie sie es in Vietnam gewöhnt war, vorzufinden.“There is no ambience here.“ hören wir die Stimme Lans aus dem Off vorlesen: ”To find such pleasure again, one has to go all the way to Houston, Texas, or to Santa Ana, California, where the Vietnamese communities form their own towns and villages“. Wir hören dies, während der Passage in der wir die Familien Fotos sehen. Wir sehen diese in ausschnitthaften Detailaufnahmen über den Bildschirm ziehen. Manchmal werden die Zuseher_innen mittels Hard-Cuts weiter weg oder näher an das Bild gezogen. Visuell verbindet diese Fotos ein schwarzer Hintergrund und die Art deren

Präsentation: Fast jedes Bild wird mittels Reißschwenk von rechts nach links aus dem Bild „gezogen“. Dabei verwischen die Konturen.

Hier findet eine Subjektivierung des Kamerablicks statt. Erstens durch das Abtasten der Bilder, welches die Ausschnitte „als Betrachtete“ vorführt. Es entsteht der Eindruck eines menschenähnlichen, anthropomorphen Blickes. Dies wird weiters unterstützt durch das Abtasten der Fotografien, welches eine Kamerabewegung und somit fortlaufenden Perspektivenwechsel auf die Bilder suggeriert. Dies ist unüblich für Dokumentarfilme, denn hier wird normalerweise versucht, „Dokumente“ in ihrer „objektivierten“ Gesamtheit zu zeigen. Eine Repräsentation ist auf die Illusion der Vollständigkeit hin organisiert.

Die Präsentation und die Abfolge der Bilder erinnert zudem an das Durchblättern eines Familienalbums, was wiederum einen subjektiven Blick auf die Fotografien zu verstärken vermag. Durch die Reisschwenks und das damit einhergehende Verwischen der Bildkonturen wird sowohl der Raum als auch die Illusion der Tiefe zerstört. Insgesamt wird durch diese durch die Montage induzierte „Verflachung“ des Raumes und die fortwährenden Selbstunterbrechungen von Seiten der Erzählerin-Instanz Repräsentation als eine Hülle inszeniert, die je nachdem welcher „Anstrich ihr gegeben wird“ so oder auch anders ausfällt und somit umso mehr selbst zur Aussage wird. Um zu spezifizieren, was ich mit Letzterem meine, werde ich den Anfang aus *Sequenz 2.3* nach deren Protokollierung aufgreifen:

Sequenz 2. 3: 01:37:26-01:38:01

Ein Foto in schwarz-weiss. In Grossaufnahme ist Hiens Gesicht im Profil zu sehen. Ein schneller Reisschwenk nach rechts suggeriert, dass das Bild nach links aus dem Bild herausgezogen wird. Die Konturen verwischen. Ein Kameraschwenk von unten nach oben über ein weiteres Jugendfoto von Hien folgt. In Detailaufnahme zieht die Kamera von Hals, über Lippen und Augen. Schnitt. Nun ist ein Foto zu sehen, das von Ly im Interview gemacht worden ist. Ebenfalls schwarz-weiss. Sie ist in Nahaufnahme im Profil links zu sehen.

Die ganze Zeit über ist kein Ton zu hören. Nun setzt die Stimme Trinh ein: „War as a succession of special effects; the war became film well before it was shot. Cinema has remained a vats machine of special effects. If the war is the continuation of politics by other means, then media images are the continuation of war by other means. Immersed in the machinery, part of the special effect, no critical distance. Nothing separates the Vietnam war and the superfilms that were made and continue to be made about it. It is said that if the Americans lost the other, they have certainly won this one.“ Schwarzblende. Nun ein Archivfoto. Wir sehen ein Kind in zerrissenen dreckigen Kleidern, seine Mutter an der Hand

haltend. Schwarzblende. Foto: Darauf ist ein Abgrund abgebildet. In diesem sind schreiende auf engen Raum zusammengedrückte Frauen zu sehen. Schwarzblende. Foto: Es zeigt ein Kind mit einer Leine in der Hand, daran ist eine Kuh gebunden. Beide stehen auf der Strasse. Schwarzblende. Foto. Eine Gruppe traditionell gekleideter Frauen in Weiss. Die Kamera schwenkt in hohem Tempo nach links, sodass der Effekt entsteht, dass das Foto nach rechts aus dem Blickfeld gezogen würde. Foto: Auf diesem sehen wir einen brennenden ausgemergelten Körper in Nahaufnahme und von hinten.

Das Foto wird nach rechts als Reisschwenk aus dem Bild entlassen. Nun wird ein Foto in Detailaufnahmen von der Kamera abgefilmt. Folgende Bildfragmente sind zu sehen: Zunächst sieht man nur eine mit Munition umschnallte Aufnahme einer Hüfte. Ein Schwenk nach rechts und oben lässt einen Jungen erkennen. Es blickt in die Kamera. Schwarzblende. Wir sehen das Bild nun weiter weg von uns und erkennen dass der kleine Junge nicht getragen wird- wie zuerst vermutet hätte werden können-, sondern auf einem Krankenbett unter freiem Himmel liegt. Hinter ihm sehen wir weitere Krankenbetten mit Kindern darin. Vor ihm Soldaten mit umgeschnallter Munition. Schwarzer Fade out. Foto: Es folgt wieder ein Schwenk über ein Foto. Frauengesichter werden von rechts nach links abgefilmt. Der Ausdruck in ihren Gesichtern vermittelt Anstrengung. Die Kamera schwenkt nach unten. Wir sehen die Frauen grosse Säcke tragen, dann sehen wir die Füße. Die Frauen sind barfuss auf der Strasse unterwegs. Kameranachschwenk nun nach rechts aus dem Bild.

Das Voice-Over, das weiter oben zum Einsatz gekommen ist, endet an dieser Stelle.

Ein Filmstill aus der Interviewsequenz mit Ly wird als schwarz-weiße Fotografie in der oben skizzierten Abfolge des vermutlich historischen Archivmaterials eingereiht. Hier wird von Trinh vorgeführt, wie das bloße Setzen einer oder mehrerer visueller formaler Merkmalsgleichheiten eine vollkommene andere Bedeutung vermittelt. Hier sind es der schwarz-weiße Filter, und die Tonebene, die diese Verschiebung bewirken: Trinh spricht aus dem Off: „War as a succession of special effects; the war became film well before it was shot. Cinema has remained a vast machine of special effects.“ In diesem Kontext sind die Bilder Heins für die Zuseher_innen ebenso als Archivmaterial „codiert“.

Allerdings bricht der von Trinh gesprochene Text und unser Vorwissen als Rezipient_innen mit der Repräsentation, sodass diese wieder- wie in dem Beispiel oben- als Hülle erscheint. Doch die Möglichkeit des Repräsentierens bedeutet wiederum Macht. So zeigt Trinh ihre Macht als Filmemacherin, wenn sie das Abbild Lys in die Fotografieabfolge einreicht, die Vietnames_innen während des Vietnamkrieges zeigen. Den Zuseher_innen wird vorgeführt,

wie schnell mediale Repräsentation Bedeutung(en) zuschreibt oder, wie in diesem Fall, verfälscht. Repräsentation mag also eine Hülle sein, jedoch ist diese letztlich selbst real und in ihrer Wirkung machtvoll. In diesem Zusammenhang spricht Trinh über den Vietnamkrieg und über dessen Inszenierung im Kino.“ In Bezug auf dessen Repräsentation aus der Perspektive der USA vermerkt sie: „It is said that if the Americans lost the other, they have certainly won this one.“

4.2.5. Vielstimmigkeit und das Konzept der Diaspora

Wenn wir den filmischen Raum als flachen und/aber vielschichtigen ausgewiesen haben, so ist auf der Tonebene diese Vielschichtigkeit in Form einer Vielstimmigkeit organisiert: Das US-Amerikanische, das Vietnamesische, das US-Amerikanische mit vietnamesischem Akzent, Gesang, Gesprochenes und zwei verschiedenen Voice-Over Stimmen aus dem Off, die einander abwechseln, sind zu vernehmen. Die Voice-Over Stimmen stehen dabei im Dialog miteinander. Diese – aus Autor_innen Sicht - Selbstbefragungen eröffnen auch auf akustischer Ebene Raum für Reflexion. Die Zweistimmigkeit - das US-Amerikanische mit vietnamesischen Akzent und das US-Amerikanische - inszenieren den Ort der Erzählung als einen Hybriden. Diese Vielstimmigkeit der Erzählung wird verstärkt, wenn Lans Stimme in *Sequenz 2.2* durch das Lesen des Briefes Erfahrungen in der vietnamesischen Diaspora mitteilt. Sie wird zudem erweitert durch vietnamesischen Gesang, der immer wieder aus dem Off „zu uns spricht“ und welcher uns mittels Untertiteln auf dem Bildschirm vermittelt wird. Auch auf der Tonebene begegnen wir also einem als vielstimmig inszenierten hybriden Ort der Erzählung.

Ich möchte an dieser Stelle den Begriff der Diaspora diskutieren: Wie ich bereits festgestellt habe, ist die Erzählinstanz in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM hybrid inszeniert. Ebenso wird hier Identität als homogenes Ganzes dekonstruiert und anstelle dessen ersetzt durch ein sowohl an konkrete Orte rückgebundenes, aber auch durch Erfahrungen erschaffenes Bewusstsein gezeichnet.

Welche „Rückgebundenheit“ oder welche ähnlichen Erfahrungen sind nun in den Begriff der Diaspora eingeschrieben? Inwieweit sind Orte und somit auch Be-grenzungen in das Konzept der Diaspora eingeschrieben? Avtar Brah schreibt dazu in dem Aufsatz „Diaspora, Border and Transnational Identities“ Folgendes:

“The concepts of diaspora, border and politics of location together offer a conceptual grid for historicised analyses of contemporary trans/national movements of people, information, cultures, commodities and capital.

The three concepts are immanent. In part four I discuss a new concept that I wish to propose, namely that of diaspora space, as the site of this immanence. Diaspora space is the intersectionality of diaspora, border and dis/location as a point of confluence of economic, political, cultural and psychic processes. It addresses the global condition of culture, economics and politics as a site of “migrancy” and “travel” which seriously problematises the subject position of the “native” of staying up. My central argument is that diaspora space as a conceptual category is “inhabited” not only by those who have migrated and their descendants but equally by those who are constructed and represented as indigenous. In other words, the concept of diaspora space (as opposed to that of diaspora) includes the entanglement of genealogies of dispersion with those of “staying put”. ” (Brah 2003: 615)

Begrenz-ung-en sind tatsächlich schon eingeschrieben in das Konzept der Diaspora: Kategorisierungen die nach Ethnizität, Nation, Herkunft, aber auch Geschlecht gemacht werden, machen ein Denken dieses Begriffes erst möglich. Theoretische Konzepte aber auch die tatsächlichen Grenzen von Nationalstaaten und deren spezifische Narrative bilden den Ansatz, um ein komplexes Verknüpfen von verschiedensten Machtstrukturen, die durch Diaspora als Konzept wirken. Welche „axes of differentiation“ sind nun in welcher Form wirksam, wenn die Orte gewechselt werden, wenn Migration stattfindet?

Insofern als „diasporic communities“ an bestimmte zu unterscheidende historische Begebenheiten geknüpft sind, ist auch innerhalb einer Diaspora natürlich eine bestimmte Identität nicht fixiert oder bereits gegeben. So beschreibt Brah anhand junger britischer Frauen mit dem „gleichen“ migrantischen Hintergrund, die unterschiedlichen Subjektpositionen, die diese innerhalb ähnlicher Erfahrungen einnehmen.

„The subjectivity of the two women is inscribed within differing political practices and they occupy different subject positions. They articulate different political positions on the question of the “home”, although both are likely to be stepped in the highly mixed diasporic cultures of Britain.“ (Brah 2004: 624)

und sie schreibt weiter unten:

„Within each generation the experiences of men and women will also be differently shaped by gender relations. The *concept* of diaspora signals these processes of *multi-locationality across geographical, cultural and psychic boundaries*. ” (Brah 2003: 625)

Dieses Konzept von Diaspora ist nach Brah eine quasi” multiple Wechselbeziehung“ von „economic, political and cultural specificities“ (Brah 2003: 617), die eine gemeinsame „Reiseerfahrungen“ zu konstituieren vermögen. Ein Leben, das an Traditionen in Vietnam anknüpft, lernen wir in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM mittels Hochzeitsvorbereitungen

näher kennen, die Yen- im Interview Anh darstellend- für deren kleinen Bruder in Kalifornien trifft. Yen wird sich in ihrer Reflexion über den Film- als in erster Linie Vietnamesin positionieren. Ungefragt dessen, wo sie sich befinden mag, wird Yen ihr Zuhause an dem konkreten Ort, der konkreten Nation Vietnam ausmachen. Traditionen, wie das Arrangement der gezeigten Hochzeit, wird Yen auch „anderswo“ weiterleben lassen. Wohin gegen sich Khien als politisch reflektiertere Person repräsentiert, die ihre „Identität“ als Vietnamesin strategisch einzusetzen weiss.

Und gegen Ende des Films werden wir Lan und Sue kennenlernen. Lan ist in sozusagen zweiter Generation mit vietnamesischem Hintergrund in den USA aufgewachsen. Wir erkennen ihre Stimme wieder, die sich erst gegen Ende des Films als die von Lan identifizieren lässt. Als Voice-Over haben wir das akzentfreie US-Amerikanische Englisch abwechselnd zu Trinh's Englisch mit vietnamesischen Akzent sprechen gehört.

So lernen wir im Film über verschiedene Positionierungen, auf persönlicher Ebene, bedingt durch Generation aber auch Klassenunterschiede eine „multiple heterogene diasporische Identität“ kennen. Weiters wird durch die Platzierung der Stimme von Lan als Voice-Over diese als die US-Amerikanische wahrgenommen: Im Gespräch mit ihrer Freundin Sue und ihren Erzählungen über diskriminierende Erlebnisse wird dieselbe Person nun plötzlich als die Person identifiziert, die „asiatisch-migrantischen Hintergrund“ besitzt.

Hier wird die Relationalität von Identität vorgeführt, die als „process of multi-locationality“ (Brah 2003: 625) im Sinne Brahs rezipiert werden kann. Brah wird im Folgenden Aspekte der Wechselbeziehungen von „border theory“ und „politics of location“ besprechen, um dann ihr Konzept des „diaspora space“ vorzustellen. Sie begreift Diaspora Space als den Ort, an dem Begrenzungen von Inklusion und Exklusion herausgefordert würden.

„My argument is that diaspora space as a conceptual category is „inhabited“, not only because of those who have migrated and their descendants, but equally by those who are constructed and represented as indigenous. In other words, the concept of diaspora space (as opposed to the diaspora) includes the entanglement, the intertwining of the genealogies of dispersion with those of “staying put” [...]. The similarities and differences across the different axes of differentiation- class, racism, gender, sexuality, and so on- articulate and disarticulate in the diaspora space, marking as well as being marked by the complex web of power. ” (Brah 2003: 632)

Diaspora Space wird also mit anderen Worten- zum Unterschied von Diaspora- als Handlungs- und Interaktions-Raum beschrieben, indem sich Identität, Subjektpositionierung, Erfahrungen als relationale und sich- und das ist hier finde ich entscheidend - als permanent verschiebende prozessuale Konstrukte entpuppen. Ich verweise hier auf das Beispiel einer

relationalen Identität von Lan und die Repräsentation dessen in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM.

In dem Fall gilt es ein binäres, hierarchisch organisiertes System (Belonging/Otherness; Us/Them etc.) ins Wanken zu bringen. Darauf verweist Brah unter anderem in Bezug auf Begriffskonnotationen am Beispiel Grossbritanniens: Hier sei versucht worden, den Begriff der *Diaspora* als synonym zu *Minderheit* zu denken und somit alle „Anderen“ als in der Peripherie, und „sich aussen befindend“ zu definieren. Brah schlägt vor, das Zentrum als ebenso konstruierte verschiebbare Grösse zu verstehen wie die sogenannte Peripherie.

Das Englische sei demnach genau so wie die British-Asianess, eine unter vielen möglichen identitären Zugehörigkeiten. Brah ruft gleichsam zu einer Betrachtungsweise auf, in der es abseits einer „dominant/dominated“ Dichotomie zu erkennen gelte, das verschiedenste Kulturen schon längst unterschiedliche kulturelle Räume schaffen und das „Englische“ sei hierbei nur eine mögliche kulturelle Verortung von vielen. Es geht also nach Brah wie ich meine, darum, alternative Repräsentationen von Identitäts- und Ethnizitätskonzepten zu generieren. Wie oben bereits gesprochen, ist die Filmpraxis Trinh und SURNAME VIET GIVEN NAME NAM im Speziellen ein Beispiel für diese politische Forderung Brahs.

4.2.6. Gegengeschichten: Der Körper: Schauplatz patriarchaler Macht und Ort des Widerstandes

Ich bleibe hier auf sprachlicher Ebene und analysiere Teile des im Film gesprochenen Textes: Wenn wir als Zuseher_innen von der Unterdrückung der vietnamesischen Frauen in einer patriarchal organisierten und kolonialisierten Gesellschaft erfahren, so bleibt auch diese Information nicht als einzige „Wahrheit“, als einzige Geschichte in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM so stehen. „Gefügigkeit“ und Verfügbarkeit der „Frau“ wird hier besonders als eine Erfahrung von Überwachung und Vereinnahmung beschrieben:

Wir hören zum Beispiel von den vier Vorzügen die eine Frau besitzen soll: „Every young woman must fully practice and scrupulously conform to four virtues: be skillful in her work, modest in her behavior, soft-spoken in her language, faultless in her principles.“ Und weiters hören wir an dieser Stelle von ihrer vorhergesehen nicht-vorhandenen Handlungsmacht innerhalb der traditionellen vietnamesischen Gesellschaft: ”Daughter she obeys her father; Wife she obeys her husband; Widow she obeys her son.“ Im Interview mit Anh wird diese folgende Text vortragen, welchen wir gleichzeitig in weissen Texttafeln auf den Bildschirm sehen:

“In the old society the body was an unnamed place, a non-existent and a not-talked-of place. If the women's body got sick, it was immediately thought that she had had sexual relations outside the norm. [...] Even today, this mentality continues to bloom in our society. Ignorance drives women to a world of silence“(Surname Viet Given name Nam 1989: 00:54:51)

Das Schweigen und die Stille stehen für einen Ort der Einsamkeit und Handlungslosigkeit. Im Körper schreiben sich Machtverhältnisse ein, die diesen wiederum bestimmen. Die ihn benennen und die in gleichzeitig als nicht existent- hier seine weiblichen Differenz auslöschend- mit Ignoranz begegnen.

An anderer Stelle jedoch hören wir von kämpfenden heroischen Frauen: Den Trung Sisters und von Trieu Thi Trinh:

„Popular descriptions of the physical appearance of the sisters Trung are often confusingly similar to those of Trieu Thi Trinh, another cherished figure in the memory of the Vietnamese and a young peasant woman who led thirty battles against the Chinese. She was said to be nine feet tall, with frightful breasts, three meters long, flying over her shoulders as she rode on an elephant. She too committed suicide rather than return to serfdom when her army was defeated.“ (SURNAME VIET GIVEN NAME NAM 1989: 00:34:17)

Und wir hören die Erzählung von Ho Xuan Huong, einer Gedichte schreibenden Intellektuellen im 19 Jahrhundert, die das konfuzianische Patriarchat herauszufordern suchte:

“She wrote poems in the early 19th century, but they were notorious for the scandal they caused and they continue today to defy the principles of right speech and good manner of womanhood. So some men went as far as affirming that poems signed under her name might not be hers; they might, of course, be written by a man! Who was then, we may ask, this feminine man whose womanhood was violently attacked and trashed by male poets of the time, and who wrote feminist poetry on free love, on single mothers, on *labia minora* and *labia majora* desire; who attacked polygamy and double standards of morality, who ridiculed empty male authority and religiosity, and who challenged all the norms of Confucian patriarchy?“ (SURNAME VIET GIVEN NAME NAM 1989: 00:15:05)

Der Körper wird in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM sowohl Ausdruck eines in ihm eingeschriebene Machtstrukturen als auch widerständiger selbstbestimmter Ort verhandelt. In prekären Verhältnissen wie der Zeit unter französischer Kolonialmacht, dem Indochinakrieg, dem Krieg mit den USA und den langen vorangehenden Kämpfen mit der Hegemonialmacht China, scheint der Körper oft das einzige Gut, was den Menschen bleibt. Auf diesen zurückgeworfen, betrifft diese ihm eingeschriebene Dringlichkeit Frauen in einer patriarchal organisierten Gesellschaft im Besonderen.

4.2.7. Konzeptionelle Überlegungen in Bezug auf Raum/Ort; Identität und Verantwortung

An dieser Stelle scheint es mir angemessen auf konzeptionelle Überlegungen in Bezug auf Raum einzugehen und auch die Frage nach der Verbindung von *Raum* und *Ort* zu fragen.

Ich möchte hier auf eine von Doreen Masseys' Aufsatz „Empire und Geographien der Verantwortung“ besprochene Problematik in der Unterscheidung zwischen Raum und Ort skizzieren und weiters darlegen, wie Massey dies mit der Frage nach Identität und Verantwortung verknüpft und was dies für SURNAME VIET GIVEN NAME NAM bedeuten kann. Massey begreift Raum als ein „Produkt von Praktiken und Beziehungen“. Er sei keine leere Dimension beziehungsweise etwas das gegeben ist und dann besetzt wird. In diesem Sinne seien wir alle „verortet“. Raum ist so betrachtet ein sich konstant ändernder Prozess. Massey führt an, dass die oft verwendete Gegenüberstellung von lokal und global, die im Sinne eines „linken Lokalismus“ zu essentialisierenden Konzepten führen würde, ebenfalls die Möglichkeit biete Raum/Ort und Lokal/Global als relationale ausserhalb einer solchen Gegenüberstellung neu zu denken. Ein Problem in Bezug auf die Abgrenzung von Raum/Ort sei nach Massey, dass innerhalb politischer Diskurse der lokale Ort als sehr viel bedeutsamer gedacht werde und diesem Attribute wie *tatsächlich* und *verankert* zugeschrieben würden und somit als der bedeutungsvollere realpolitischere Bezug im Unterschied zum abstrakt gedachten Raum gelte. Welche Rollen von Raum/Ort lassen sich nach Massey in Bezug auf die Produktion einer persönlichen oder kulturellen Identität denken?

Dafür müssen wir genauer erörtern, was Massey unter Raum versteht: Sie begreift Raum als die Dimension des Sozialen. Sie verweist in „Politik in Raum/Zeit“ auch fortwährend darauf, Raum als eine relationale Grösse und folglich als etwas Prozessuales zu verstehen.

Wird nun Raum als eine relationale Grösse begriffen und weiters der Ort Akteur in einer aktiven Politik im Kontext der Globalisierung gedacht, dann ist die Gegenüberstellung und vor allem eine klare Abgrenzung von Ort/Raum nicht haltbar.

„Wenn wir eine relationale Konstitution der Welt annehmen- mit anderen Worten, die gegenseitige Konstitution des Lokalen und des Globalen -, dann befindet sich die Gegenüberstellung von Raum und Ort auf wackeligem Boden. Die vielbeschworene „gelebte Realität des Alltags“, die oft dazu diene, die Bedeutungsfülle des Ortes zu untermauern, ist in Wirklichkeit meist sowohl hinsichtlich ihrer Ausgangspunkte als auch ihrer Auswirkungen reichlich diffus. Auch wenn das Ausmaß und die Beschaffenheit einer solchen Diffusität zwischen Individuen, sozialen Gruppen und orten variiert, bringt sie die Vorstellung, „Raum“ sei das Abstrakte Außen von „Ort“ als Gelebtem , in ernsthafte Schwierigkeiten. Wo sollte man die Grenze ziehen zur „geerdeten Realität unseres

Alltagslebens“? Der Hauptgedanke meiner Argumentation hier ist *nicht* konkret, verankert, real ist, sondern das der Raum- globaler Raum- *das ebenfalls ist.*“ (Massey 2007: 73)

In diesem Beitrag geht es Massey nicht darum die Bedeutung eines konkreten Ortes abzusprechen, sondern aufzuzeigen, dass „die Verbindungslinien, Beziehungen und Praktiken, die einen Ort konstruieren und zugleich über ihn hinausweisen“ eine alternative Möglichkeit zu einer Politik des Ortes führen, bei dem der Raum nicht das Aussen eines Ortes darstellt, sondern beide immer in Wechselbeziehung zueinander bestehen.

Politisch entscheidend ist dies vor allem in Hinsicht darauf, dass auch konkrete Orte, -Massey nimmt hier das Beispiel Londons als führende global city des Finanzsektors- Orte darstellen an dem Prozesse der Globalisierung produziert und reproduziert werden und somit auch dem mehrheitlich als ortslosem und globalen Kapitalismus konkrete Produktionsstätten entgegensetzen.

„Kapitalismus als ortslos zu beschwören führt nur allzu leicht dazu, Orte aus der Vorstellung auszuklammern, in denen der Kapitalismus (und die Globalisierung) definitiv eingebettet sind; Orte –wie die Stadt London- in denen der Kapitalismus Ressourcen angesammelt hat, die für die Mobilisierung seiner Macht unentbehrlich sind. Ein solches ausklammern des Ortes macht politisch handlungsunfähig“ (Massey 2007: 82)

Wenn aber London als ein Knotenpunkt“ innerhalb der Machtgeometrien der Globalisierung“ (Massey 2007: 79) dargestellt wird, so verwundert es natürlich umgekehrt nicht, dass in de-industrialisierten Orten beziehungsweise Regionen der „Dritten Welt“ die kapitalistische Globalisierung als tatsächliche Bedrohung von Aussen wirkt.

Es gilt also zu berücksichtigen, dass historische Spezifika in jeweiligen Regionen mitbedacht werden, gleichzeitig und gerade deshalb die relationale Dimension der Konstruktion Ort und Raum zu sehen.“In dieser Vorstellungsweise sind „Orte“ Kreuzungspunkte in den weiter reichenden Machtgeometrien, die sich selbst wie „das Globale“ konstituieren“ (Massey 2007 78)

Allerdings wird Massey nicht konkret, wenn es um den Zusammenhang von Identität und Verantwortung, im Sinne eines Empowerment an global „nicht-mächtigen“ Orten geht: An Orten wo sich eben keine Machtgeometrien vernetzen und daher das Globale tatsächlich als etwas von aussen bedrohlich Einwirkendes erlebt wird. Dennoch bleibt der Bruch mit einer in Opposition stehenden Konstruktion von Raum/Ort als politisch sinnvoller und notwendiger Schritt, um die politische Handlungsfähigkeit und somit Verantwortung als potentiell ebenfalls allseits „verortetet“ zu denken und wie Massey es mit den Worten von Gatens/Lyoyd zitiert, zu einer „Re-subjektivierung zu finden.

„Indem wir begreifen, wie sich unsere Vergangenheit in der Gegenwart fortsetzt, verstehen wir auch die Forderung, Verantwortung zu übernehmen für die Vergangenheit, die wir mit uns tragen, die Vergangenheit, in der sich unsere Identitäten gebildet haben. Wir sind für die Vergangenheit verantwortlich, nicht wegen dem, was wir als Individuen getan haben, sondern wegen dem, was wir sind.“ (Gatens/Lloyd nach Massey 2007: 76)

In Bezug auf SURNAME VIET GIVEN NAME NAM wäre diese Verantwortung meiner Meinung nach vor allem in Form von (selbst-)reflektierenden Prozessen auszumachen: Indem Identitäten, die auf binären Denksystemen basieren dekonstruiert werden und sich gegen eine Auffassung von Identität als absolute Kategorie richten, werden Verantwortungen, und somit auch politische Handlungsfähigkeit verlagert und nicht nur „einer Seite“ zugeschrieben, die wiederum in einem essentialisierten hirarchischen System verhaftet ist. Sowohl in Trinh's theoretischer Arbeit als auch innerhalb ihres filmischen Werkes ist eine Konstante auszumachen, an solchen solchen Binarismen zu rütteln, die oft einem dichotomen und antagonistischen Weltbild zu Grunde liegen und dieses reproduzieren. Innerhalb ihrer künstlerischen wie auch theoretischen Arbeit sind Inhalt und Form gleichberechtigte und gleichsam politische Artikulation, die sie wohlüberlegt und auf komplexe Weise miteinander verhandelt.

So ist es auch kein Zufall, dass gerade die Form des Inter-View, als – vor allem im Dokumentarfilmbereich als *die* partizipative Organisation von Dokumentieren- als Form verwendet wird. Dieses wird als formales- vor allem in Dokumentarfilmen verwendet- vermeintlich „authentischstes“ Gestaltungsmittel vorgeführt und dekonstruiert. (siehe oben)

Das Inter-View wird wörtlich genommen und als solches inszeniert: Als Zwischen-Blick beziehungsweise einer Perspektive von vielen, die auf eine Geschichte geworfen werden kann. Und diese Geschichte ist eine Geschichte der Repression und der Hegemonie, aber auch eine Geschichte des Widerstandes, der Selbst-bestimmung, die wir in SURNAME VIET GIVEN NAME NAM hören und sehen. Die Geschichte selbst ist hier als eine vielschichtige, nicht zwangsläufig kausale, eben nicht-lineare inszeniert. Dadurch werden „Zwischen-Räume“ aufgemacht und gleichzeitig, und das führt zu den konzeptionellen Überlegungen Masseys zurück, Handlungsräume eröffnet.

Und es ruft uns, wie ich meine, wieder den Begriff der „in/appropriate(d)ness“, welchen ich in *Kapitel 2* besprochen habe, in Erinnerung. Ein Anderssein, das seine Andersheit/Gleichheit durch die Situierung des Selbst in verschiedenen Kontexten als etwas Relationales begreift. Aufgrund dieser in diesem Begriff eingeschriebenen Qualität selbstbestimmter Definitionsmacht. Dieses „in/appropriate(d)ness“ mag somit auch selbstermächtigendes

Werkzeug im Sinne Masseys sein, welches zu antworten, zu handeln und somit auch zu transformieren vermag.

5. Resümee:

Sowohl die theoretischen als auch filmischen Arbeiten Trinh Thi Minh-ha's sind Ausdruck ihres politischen Kampfes, der -wie sie diesen selbst verortet- an (Be-)Grenz(-ungen) stattfindet und durch welchen sich durch Verschiebungen hegemonialer Verhältnisse neue „Zwischen-Räume“ auf tun lassen. Ethnozentrisch motivierte Perspektiven auf Kultur(en) dekonstruiert Trinh fortwährend und versucht diese zu stören. Sie versteht Kultur(en) als hybride soziale Räume: Wie sich filmische Raumkonstitutionen innerhalb Trinh's filmischer Praxis als widerständige Bildproduktionen deuten lassen, habe ich anhand von RE-ASSEMBLAGE (1981) und SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989) analysiert.

Ich habe die Frage nach der Konstitution von Raum zunächst auf filmwissenschaftlicher Ebene diskutiert, um anhand der filmischen Organisation von Raum und der darin agierenden Protagonist_innen politische Anliegen abzulesen. Dabei habe ich mediale Repräsentation als machtvolle Strategie begriffen, die –indem diese zum Beispiel mit gängigen Sehkonventionen bricht- (selbst-)ermächtigende politische Wirkungen zu erzielen vermag. Ich habe dabei mein Augenmerk vor allem auf eine feministische und eine ethnografisch kritische (Film-) Bildproduktion gelegt. Eine solche kritische Bildproduktion konstituiert Trinh, wenn gefilmte Frauen in RE-ASSEMBLAGE den Film-Raum durch deren Blicke ins Off aufbrechen und die Rezipient_innen -entgegen der Konvention des „guten“ ethnografischen Films- „zurückbeobachten“ Diese Symbolik eines selbstbestimmten Zurücksehens und der Einsatz subjektivierender Kameratechniken, vermögen es in RE-ASSEMBLAGE den Raum um die Protagonist_innen als einen in vielerlei Hinsicht nicht zugänglichen zu etablieren. Die Zuseher_innen bleiben „Aussen vor“ und die Subjekte in RE-ASSEMBLAGE entziehen sich jeglicher Vereinnahmung. Im Falle von SURNAME VIET GIVEN NAME NAM wird zum Beispiel der bühnenartige Raum rund um Thu Van zum Ort der Reflexion und zu einem Raum durch den widerständige feministische Bezüge zur Geschichte Vietnams hergestellt werden.

Weiters habe ich mich mit dem Konstrukt Raum in konzeptioneller Hinsicht auseinandergesetzt. Festhalten möchte ich hier nochmals, dass „Auswirkungen auf sozial- und kulturwissenschaftliche Denkpraxen, keinesfalls eine Klärung des Begriffes Raum zu liefern vermögen“. „(Werlen 2008: 367) Auch im Rahmen dieser Diplomarbeit kann die Frage nach dem „onthologischen Status von Raum“(Werlen 2008:368) nicht geklärt werden.

„Das gängige Verständnis des *spatial turn* basiert zu einem beachtlichen Teil auf der Vorstellung, dass es einen Raum an sich gibt, auf dem dann Sozial- und Kulturtheorien aufgebaut werden können, ohne der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Raum an sich selbst ein theoretisches Konstrukt ist. Dadurch wird „eine physikalische Theorie des Raumes mit der Wirklichkeit“ an sich verwechselt.“ (Werlen 2008: 370)

Festgehalten sei aber nochmals, dass ich Raum im Sinne Masseys als etwas fortwährend durch gesellschaftliche Prozesse Konstruiertes begreife und es mir nicht um eine „Verräumlichung des Sozialen“ (Werlen 2008: 386) geht.

Welche Bilder ermächtigen uns, gesellschafts-politische „Gegebenheiten“ spezifischer Kontexte neu zu ordnen, wenn wir diese umcodieren und anders lesen wollen? In Trinh's Film-Bildern sind diesbezüglich, wie ich meine, Aufforderungen, Geschichte(n) nicht einsträngig zu lesen und Räume des Widerstandes neu zu denken, eingeschrieben.

Konsequenterweise gilt es aber weiters zu fragen, wie Raum *und* Zeit in den jeweils spezifischen Kontexten gedacht werden können? In kritisch- ethnografischer Hinsicht ist an dieser Stelle Johannes Fabians *Time and the Other- How Anthropology Makes its Object* zu erwähnen, der darin die Entzeitlichung als eine der Distanzierungstechniken zwischen dem erforschenden Subjekt und dem erforschten Objekt ausmacht. Bezeichnend dafür seien Oppositionen wie *Here/There* und *Now/Then*, die wiederum eine notwendig gemeinsam zu debattierende Verknüpfung von Raum und Zeit als medial Repräsentierte und Konstruierte implizieren. Aus humangeographischer Sicht möchte ich hier einmal mehr auf Massey verweisen, die Raum/Zeit ebenfalls als nicht voneinander zu trennenden Kategorien denkt, wobei beide immer als relationale und nicht absolute Grössen gedacht werden können.

In jedem Fall muss aber in Bezug auf visuelle Repräsentation im Allgemeinen und somit auch filmisch-räumliche Repräsentation im Speziellen, die Frage nach Schaffung eines Displays antikolonialer und feministischer Debatten eine immanente sein.

6. Bibliografie:

Aumont, Jaques. „Der Point of View“ (1981). In *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Figur und Perspektive (2)* von Schweinitz, Jörg/Tröhler Margit (eds.). Schweiz: Schüren, 2007

Babka, Anna. *Woman Native Other. Writing Postcoloniality And Feminism: Geleiteter Lesekreis im Rahmen des Masterstudiengangs „Gender Studies“*. Wien: Universität Wien, 2007

Barthes, Roland. „Der Tod des Autors.“ In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (eds.). Stuttgart: Reclam Verlag, 2003

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985

Brah, Avtar: „Diaspora, Border and Transnational Identities.“ In: *Feminist Postcolonial Theory. A Reader* von Lewis, Reina/Lewis, Sara (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003

Branigan, Edward: „Die Point-of-View-Struktur (1984).“ In: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Figur und Perspektive (2)* von Schweinitz, Jörg/Tröhler Margit (eds.). Schweiz: Schüren, 2007

Brinckmann, Christine N.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften* von Lewinsky, Mariann/Schneider, Alexandra (eds.). Zürich: Chronos Verlag, 1997

Castro Varela, Maria do Mar/Dhawan, Nikita. *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005

Crang, Mike/Thrift, Nigel: „Thinking Space.“ In: *Thinking Space*. London and New York: Routledge, 2000

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan: „Was lesen wir im Raume?“ In: *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Jörg Döring und Tristan Thielmann (eds.). Bielefeld: transcript Verlag, 2008

Foster, Gwendolyn Audrey: “Experiments in Ethnography.” In: *Women And Experimental Filmmaking*. Jean Petrolle und Virginia Wright Wexman (eds.). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005

Gast, Wolfgang: *Einführung in die Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1993

Grzanic, Marina/Reitsamer, Rosa (eds.): *New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*. Wien: Löcker Verlag, 2007

Hermann, Matthias/Grzanic, Marina/ Trinh, Minh-ha: *Secession. Trinh T. Minh-ha*. Kathrin Romberg (ed.). Wien: Seccession, 2001

Hohenberger, Eva: „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“ In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Eva Hohenberger (ed.). Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2000

hooks, bell: “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators.” In: *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*. Lewis, Reina/Mills, Sara (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003

Kaplan, E. Ann: *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York and London: Routledge, 1997

Klöpping, Susanne: *Repräsentation des kulturell “Fremden“ zwischen Schrift und Film: Ethnografie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-ha als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Konstanz: Fachbereich Literaturwissenschaft/Geisteswissenschaftliche Sektion der Universität Konstanz, 2004

Kluge, Alexander: „Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“(1975).“ In: *Alexander Kluge: In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod*. Christian Schulte (ed.). Hamburg: Verlag Vorwerk 8, 2002

Kracauer, Siegfried: „Erfahrung und ihr Material (1960)“/„Die Rettung der physischen Realität (1960).“ In: *Texte zur Theorie des Films*. Franz- Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam Verlag, 2001

Massey, Doreen: „Politik und Raum/Zeit.“ In: *Raumproduktionen. Beiträge der Radical Geography. Eine Zwischenbilanz*. Belina, Bernd/Michel, Boris (eds.). Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2007

Massey, Doreen: „Empire und Geographien der Verantwortung.“ In: *Empire und die biopolitische Wende. Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri*. Atzert, Thomas/Karakayali, Serhat/Pieper, Marianne/u. a. (eds.). Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2007

Mills, Sara: “Gender and Colonial Space.” In: *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*. Lewis, Reina./Mills, Sara (eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001

Russell, Catherine: *Experimental Ethnography: The work of film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press, 1999

Trinh, Minh-ha: *Trinh T. minh –ha. Texte/Texts*. Rhomberg, Kathrin/Sikoronja, Renata (eds.). Wien: Seccession, 2001

Trinh, Minh-ha: *Woman, Native, Other*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989

Trinh, Minh-ha: *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender And Cultural Politics*. New York: Routledge, 1991

Trinh, Minh-ha: *Framer framed*. New York: Routledge, 1992

Trinh, Minh-ha: *The Digital Film Event*. New York: Routledge, 2005

Trinh, Minh-ha. "Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference." In: *Dangerous liaisons : gender, nation, and postcolonial perspectives*. McClintock, Anne/Mufti, Aamir/Shohat, Ella (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997

Trinh, T. Minh-ha: „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993).“ In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Eva Hohenberger (ed.). Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2000

Vertov, Dziga: „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des „Kinoglaz“(1926).“/„Vom „Kinoglaz“ zum „Radioglaz“(1929).“ In: *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Eva Hohenberger (ed.). Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2000

Werlen, Benno. „Körper, Raum und mediale Repräsentation (2008).“ In: *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Döring, Jörg/ Thielmann, Tristan (eds.). Bielefeld: transcript Verlag, 2008

7. Filmografie:

AFRIQUE 50: René Vautier, Frankreich, 1949-1950

AFRIQUE SUR SEINE: Paulin Soumanou Vieyra, Frankreich, 1955

DER MANN MIT DER FILMKAMERA: Dziga Vertov, UDSSR, 1929

LAND WITHOUT BREAD (LAS HURDES): Luis Bunuel, Spain, 1932

LES MAITRES FOUS: Jean Rouch, Frankreich, 1954

LES STATUES QUI MEURENT AUSSI: Chris Marker und Alain Resnais, Frankreich, 1953

MESHES IN THE AFTERNOON: Maya Deren, USA, 1943

NANOOK OF THE NORTH: Robert Flaherty, USA, 1922

NAKED SPACES. THE LIVING IS ROUND: Trinh T Minh-ha, West-Afrika, 1985

NIGHT CRIES- A RURAL TRAGEDY: Tracey Moffatt, Australien, 1989

RE-ASSEMBLAGE. FROM THE FIRELIGHT TO THE SCREEN: Trinh T Minh-ha, Senegal, 1982

SELBE ET TANT D'AUTRES: Safi Faye, Senegal, 1983

SHOOT FOR THE CONTENTS: Trinh T Minh-ha, China/USA, 1991

SURNAME VIET GIVEN NAME NAM: Trinh T Minh-ha, USA, 1989

THE FOURTH DIMENSION: Trinh T Minh-ha, Japan/USA, 2001

THE HUNTERS: John Marshall, USA, 1957

TO LIVE WITH HERDS: David and Judith MacDougall, Australien, 1974

Ausbildung

- seit Oktober 2006 PCAP(Post Conceptual Art Practices) Prof. Marina Gržinic,
Akademie der bildenden Künste, Wien
- Oktober 2004 - Juli 2005 Études du Cinéma et Histoire d'Art: Université du Nanterre/Paris;
Erasmus Aufenthalt im Rahmen des Studiums Theater-, Film- und
Medienwissenschaften
- Sommer 2003 Sommerkolleg : linguistische Fakultät; Universität Nijznij Novgorod/
Russland
- Seit März 2002 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaften an der
Universität Wien

Berufs- und Projekterfahrung

- 2006 Mitarbeit bei Okto; Konzept und Umsetzung von ROH,
Nachrichtenmagazin in Wien
- Seit 2006 Mitarbeit in der Galerie IG Bildende Kunst: Ausstellungsorganisation,
Projektkoordination

Ausstellungsbeteiligungen

- Mai 2008 Teilnahme an der Buchpräsentation von Are you talking to me? Von
H.arta/ Katharina Morawek (Hg.) mit *How to intervene?. Conversation
between Veronika Eberhart, Regina Wuzella; Ruxandra Costescu and
Andreea I. C.* auf der Biennale Bucharest 2008
- Juli 2007 FORIS.1 min. Videoarbeit in „After Effects. Historische Dimensionen
einer Politik des Visuellen.“ Org. von Naomi Goldfarb und Klub Zwei.
- Jänner 2006 Video Call-Up als Teil des Sprengkomitee Bleiberecht für Alle! (Ehe
ohne Grenzen, VBKÖ- Vereinigung bildender Künstlerinnen
Österreichs, IG Bildende Kunst) in „Nichts für Uns, Alles für Alle.
Strategischer Universalismus und politische Zeichnung“ kuratiert von
Nora Sternfeld und Toledo i Dertschei

Abstract:

Eine Erschliessung von Raum zwischen und abseits konventioneller Paarkonstellationen ist Teil der Agenda von Trinh T. Minh-ha. In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich im Genaueren mit den Filmarbeiten RE-ASSAMBLAGE (1981) und SURNAME VIET GIVEN NAME NAM (1989). Dabei analysiere ich filmische Raumkonstitutionen und befrage diese nach deren Potential de-kolonialisierende und feministische Filmpraxen zu generieren. Somit begreife ich die Organisation von filmischem Raum als Display spezifischer sozialer Räume. Zunächst skizziere ich in *Kapitel 1* eine historische Kontextualisierung ethnografischer Filmpraxen und gehe in *Kapitel 2* näher auf Trinh's *Woman Native Other* ein, mittels dessen ich Sprache als widerständigen Ort verhandle. Dabei führe ich spezifische Begrifflichkeiten als konkrete „Verhandlungsorte“ vor. So wie ich Sprache als materiellen Ort und Artikulation sozialer Kämpfe begreife, versuche ich auch Film als in kulturelle und soziale Gefüge eingebettetes Medium zu verstehen. Die Frage nach Raumentwürfen in Trinh's Filmarbeit stellt den Haupt-Analyseaspekt dar. Dabei denke ich Raum sowohl in seiner (pro-)filmischen Materialität als auch auf konzeptionelle Weise und frage schliesslich nach der Konstitution dessen. Raum verstehe ich dabei nie als ein neutrales Medium, das irgendwo draussen existiert, sondern als Manifestation verschiedenster Formen von Wissen und sozialen Institutionen. Schon der Begriff des Raumes selbst ist ja an eine Historie gebunden, die auf verschiedene Formen von Wissensproduktionen rekurriert. Jegliche theoretische Bemühung in Bezug auf Raum ist daher geographisch, sozial, institutionell verortet und schreibt sich wiederum in diese ein.

Sowohl die theoretischen als auch filmischen Arbeiten Trinh Thi Minh-ha's sind Ausdruck ihres politischen Kampfes, der- wie sie diesen selbst verortet- an (Be)Grenzen(-ungen) stattfindet und durch welchen sich durch Verschiebungen hegemonialer Verhältnisse neue „Zwischen-Räume“ auf tun lassen. So wie Trinh das *Ich* als intertextuell und vielschichtig begreift, versteht sie auch Kultur(en) als hybride und in sich heterogene soziale Gebilde. Wie sich diese Auffassungen Trinh's innerhalb ihrer filmischen Raumkonzepte manifestieren, stellt die Motivation der vorliegenden Arbeit dar. Dabei habe ich (filmisch-räumliche) Repräsentation als machtvolle Strategie begriffen, die –indem diese zum Beispiel mit gängigen Sehkonventionen bricht- (selbst-)ermächtigende politische Wirkungen zu erzielen vermag.