

Yvonne Sandell

Wien

„You view my life as a project, and it’s not.” Stimmen und Sprechweisen in *Uncomfortably Comfortable* (2021)

Abstract: Unter dem Vorwand des Stimme-Gebens („giving voice“) bemächtigen sich Dokumentarfilme bzw. Filmemacher_innen der Stimmen anderer. Im Anschluss an feministische Kritiken wird diese (unbeteiligte) Haltung problematisiert und die Idee einer körper-/ortlosen, autoritären Stimme („voice“) zurückgewiesen. Dieser Text nähert sich über Trinh T. Minh-ha situierte Theorie-Praxis des „speaking nearby“ Maria Petschnigs *Uncomfortably Comfortable* (2021) an. In den konfliktreichen Begegnungen und laufenden Aushandlungen wird darin ein kritisches, indirektes und verantwortungsbewusstes Sprechen vernehmbar. Eine solche Sprech- und Arbeitsweise wird mit dem Begriff „feminist voice(s)“ zu beschreiben versucht.

Yvonne Sandell, Bakk. BA MA, Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: queer/feministische und neumaterialistische (Medien)Theorien und Methoden, zeitgenössische dokumentarfilmische Arbeiten.

1. (Un)Möglichkeit des Sprechens

Der Dokumentarfilm¹ gibt den ‚Stimmlosen‘ eine Stimme.² Im bildlichen Sinne bedeutet das: er repräsentiert (vertritt) die sozialen und ökonomischen Realitäten/Bedürfnisse jener, die kaum oder keinen Zugang zu (Bild)Produktionsmitteln haben, und erfüllt somit eine gesellschaftspolitische Aufgabe.³ Die Redewendung „eine Stimme geben“ („giving voice“) wurde in den 1960er Jahren zu einer „dominierenden Metapher der politischen und sozialen Teilhabe“,⁴ und erschien vorerst als progressive und emanzipatorische Haltung.

Doch wer spricht eigentlich (immer noch), wenn den ‚Stimmlosen‘ das Mikrofon hingereicht wird?⁵ „Giving voice“ etabliert eine ungleiche Beziehung zwischen Filmenden/Gefilmten und evoziert Fragen nach der Deutungshoheit und *agency*, nach dem Verhältnis zwischen Handeln und Behandelt-Werden, Nehmen und Geben. Filme über/mit marginalisierte/n Akteur_innen sind „prekäre Unternehmungen“; schon ihre Be-Nennung (und Konstituierung) als Marginalisierte, ‚Stimmlose‘ oder ‚Andere‘ markiert eine mächtig(er) Sprecher_innenposition.⁶ Der Versuch, Rand-Zentrum-Dynamiken zu adressieren, birgt jeweils die Gefahr, einer Politik der Marginalisierung zu verfallen – das betrifft auch mein Schreiben.⁷ „Giving voice“, wie Trinh T. Minh-ha kritisiert, ermöglicht ein temporäres, kontextuelles Sprechen und nur eine scheinbare Ermächtigung. Der Zugang zu und die Konstanz von (Aufmerksamkeits)Ressourcen ist abhängig von jemandes oder institutioneller Generosität.⁸

¹ Von *dem* Dokumentarfilm zu schreiben ist eine vorschnelle und überspitzte Formulierung. Vielmehr ist von verschiedenen Anordnungen oder Modi des Dokumentarischen auszugehen. Eine filmtheoretische Unterscheidung anhand des Materials und gegenüber anderen Formaten (wie dem Spielfilm) lässt sich schwer begründen. Hinfällig – besonders im digitalen Zeitalter – erscheinen alle Ansätze, die die Spezifik/Qualität des Dokumentarischen in der ‚reinen‘ Wirklichkeitsaufzeichnung oder Dichotomisierung von Realität/Fiktion erkennen; vgl. Hohenberger 2006: 28. Statt nach dem „Wirklichen“ zu fragen (und eine philosophische Debatte zu eröffnen), ist es womöglich produktiver, die Gründe für (mehr) Vertrauenswürdigkeit zu ermitteln; vgl. Nichols 2017: xvi.

² „Give a ‚voice to the voiceless“; Ruby 1992: 44.

³ Vgl. ebd.

⁴ Seibel 2019: 193. In den 1960er Jahren ermöglichten veränderte technische Aufnahmebedingungen (tragbare Kamera und Tonaufnahmegerät) die ‚direkte‘ Erfassung von (Alltags)Ereignissen und Stimmen sozialer Akteur_innen; vgl. z. B. Nichols 2016: 77–78.

⁵ Vgl. Seibel 2019: 194.

⁶ Buss 2022: 437. Gleichzeitig besteht eine reelle Ausgrenzung, die die Forderung auf Sichtbarkeit/Anerkennung/Be-Nennung bewirkt.

⁷ „Wie können Unterdrückungsverhältnisse kritisiert und überwunden werden, ohne zu benennen, ›wer‹ unterdrückt wird?“; Bringmann (o. J.). Dieses Problem lässt sich mit Gayatri Chakravorty Spivaks Begriff des „strategischen Essentialismus“ vorübergehend bewältigen: ein *strategischer* Einsatz essenzialisierender Zuschreibungen (wie etwa „Frau“) ermöglicht politische Handlungsfähigkeit; vgl. Spivak 2008, Landry/MacLean 1996: 204.

⁸ Vgl. Hohenberger/Trinh 1997: 93–94.

Der Dokumentarfilm gebe den ‚Stimmlosen‘ eine Stimme. Im wörtlichen Sinne: „meaning that those who are/need to *be given* an opportunity to speak up never had a voice before. Without their benefactors, they are bound to remain non-admitted, non-incorporated, therefore, unheard“.⁹

Maria Petschnigs *Uncomortably Comfortable* (2021) ist ein dokumentarisches Porträt von einem obdachlosen, afroamerikanischen Mann in New York City. Nach siebzehn Jahren Haft ist eine feste Wohnadresse und damit einhergehende Abhängigkeiten für Marc Thompson nicht mehr denkbar/wünschenswert. Im Prozess des gegenseitigen Annäherns und Kennenlernens entsteht ein Film über Erinnerung, strukturelle Gewalt, Verletzlichkeit und Freundschaft; über Fragen nach der Dokumentation und Exposition. In welcher Weise bemächtigt sich der Film/die Filmemacherin der Stimme des Porträtierten /nicht? Was zählt als Stimme („voice“), welche Funktion(en) hat sie, und in welchem (hierarchischen) Verhältnis steht sie?

2. Vom „giving voice“ zum „speaking nearby“

„Voice“ ist eine (von vielen) vokale(n) Metapher(n), die die Beziehung zwischen Dokumentarfilmemacher_in und Welt zu beschreiben versucht.¹⁰ In seinem einflussreichen, vielzitierten wie kritisierten¹¹ Text „The Voice of Documentary“¹² führt Bill Nichols „voice“ als eine Art „sonic metaphor for point of view“ ein:¹³ Jedem Dokumentarfilm könne eine einzigartige und konsistente Stimme abgelesen/zugesprochen werden, mit der die jeweilige Sicht vermittelt, der_die Zuseher_in adressiert („angerufen“)¹⁴ und rhetorisch überzeugt wird. Die Stimme organisiert den Dokumentarfilm mit allen möglichen Gestaltungsmitteln (z. B. Filmbildrahmung, Einstellungskomposition, Sound, Montage); sie umfasst nicht nur die auditive und stilistische, sondern auch ethisch-soziale Ebene eines Films.¹⁵ „Voice“ fungiert als Begriff, um über Aspekte von Autor_innenschaft und sozialer Positionierung, Fragen der Artikulation und Adressierung, der (Selbst)Repräsentation und Machtkonstellation zu reflektieren.

Ich möchte an feministische Filmkritiken anschließen,¹⁶ die gegen eine körperlose, allwissende und autoritäre Stimme eines (zumeist männlichen) Autors („Voice of

⁹ Trinh 1991: 60.

¹⁰ Neben „voice“ gibt es z. B. den Ausdruck „ventriloquism“ (Kunst des Bauchredens): „to speak from the belly“; FitzSimons 2009: 135.

¹¹ Nichols Vorstellung von „voice“ ist weitgehend an eine singuläre, einheitliche und hierarchisierte Autor_innenperspektive geknüpft und vom logozentrischen Diskurs geprägt; vgl. Munro 2018: 71, FitzSimons 2009: 132, Rangan 2015: 102.

¹² Nichols 1983.

¹³ Rangan 2018: 31.

¹⁴ Nichols nennt in diesem Zusammenhang Louis Althusser's (2001) Begriff der „Interpellation“; Nichols 2001: 45.

¹⁵ Nichols 2001: 43–48.

¹⁶ Siehe z. B. Silverman 2016 oder Doane 1991.

God“) argumentieren. Frauen, so die Filmwissenschaftlerin und Videokünstlerin Gabrielle McNally, würden oftmals mit ähnlicher Stimme sprechen und (unbewusst) dasselbe ästhetische Vokabular – „the master's tools“¹⁷ – verwenden.¹⁸ Ein Vokabular, das Machtbeziehungen in der Weise konstituiert, dass andere Akteur_innen, Handlungen, Materialien, Konzepte etc. fixiert, kontrolliert und/oder reduziert werden.

Wenngleich progressive, kooperative und partizipative dokumentarfilmische Ansätze bestehen, bleibt die redaktionelle Kontrolle unweigerlich bei Filmemacher_innen und Produzent_innen. Autor_innenschaft – und ich verstehe eine solche immer als geteilte/multiple¹⁹ – wird oft nicht ausreichend reflektiert,²⁰ und die einhergehende Verantwortung für Praktiken, die Macht verleihen bzw. Machtverhältnisse verdichten, nicht sorgfältig bedacht. (Ein einmaliges Zeigen, Auftreten oder Benennen der sprechenden Person ändert nicht unbedingt die Form.) Von meinem feministischen Standpunkt²¹ aus sollten Arbeitsweisen entwickelt werden, die die eigene produktive Involviertheit und damit verbundenen Konsequenzen (an)erkennen; die Parteilichkeit und Verantwortlichkeit ausweisen, und Möglichkeiten schaffen, ‚Dinge‘ (die eigentlich keine sind) agieren zu lassen.²² Die also *situierte* Praktiken sind.²³ Solche Arbeits- bzw. Sprechweisen möchte ich mit/unter „feminist voices“ diskutieren.²⁴ Inwiefern lässt sich dieser Begriff mit *Uncomfortably Comfortable* näher beschreiben bzw. was wird mit dem Begriff beschreibbar?

Die Ambivalenz zwischen Sichtbarmachen und Ausbeuten, Repräsentieren und Fremdmachen fällt auf die eigene Position zurück.²⁵ Daher ist es notwendig, die innehabende Macht und Autorität zu verorten; „sich selbst gegenüber dem [zu] situier[en], was man tut“.²⁶ Auf welche Weise darf/muss die dokumentarische Praxis in das Dargestellte eingreifen bzw. im Dargestellten erkennbar werden? „Giving

¹⁷ Lorde 2018.

¹⁸ Vgl. McNally 2018.

¹⁹ Autor_innenschaft ist insofern als geteilte/multiple zu verstehen, als das künstlerische und wissenschaftliche Arbeiten immer in (stiller) Kollaboration mit Anderen (Ideen, Begriffen, Bildern, Materialien etc.) entstehen.

²⁰ Vgl. Ruby 1992: 48.

²¹ Mein feministischer Standpunkt bedeutet: eine Machtkritik an Ungleichheitsverhältnissen, eine reflexive Haltung gegenüber der strukturellen Verwobenheit verschiedener Differenzachsen, und ein verantwortungsvolles Handeln/Darstellen/Forschen.

²² Vgl. Seier 2016: 507.

²³ Situietheit bedeutet für mich ein räumliches, zeitliches und materielles Verortet-Sein. Jeder Mensch steht in Beziehung zu Anderen (Organismen, Umwelten), macht eigene Erfahrungen und ist auf spezifische (u. a. vergeschlechtlichte, rassifizierte) Weise in der Welt verkörpert. Das beeinflusst Erzähl-/Handlungs-/Sichtweisen und geht uns – Schreibende, Filmende – etwas an. Mit dem Situierungs-Begriff schließe ich an Donna Haraways (1995) wissenschaftstheoretisches Konzept des „situierten Wissens“ an.

²⁴ Ich übernehme den Ausdruck „feminist voice“ von McNally (2018), den sie im Zuge ihrer Beschäftigung mit improvisiertem autobiographischem Filmemachen und neuen weiblichen Subjektivierungsweisen nennt.

²⁵ Vgl. Buss 2022: 439.

²⁶ Hohenberger/Trinh 1997: 95.

voice“, das Überlassen/Sprechen-Lassen, erweist sich als „sehr kalte, unbeteiligte Haltung“. ²⁷ Gemeinsam mit Trinh bewege ich mich weg von dieser Formel und hin zu einem Sprechen Nahe-am, in-der-Nähe-von, im-Daneben: „I do not intend to speak about. Just speak near by“. ²⁸

Ich möchte keine lineare Bewegung von einer ‚schlechten‘ zu einer ‚besseren‘ Praxis vorschlagen (auch wenn das schwer vermeidbar ist). Vielmehr geht es um ein relationales Verständnis von theoretischen Positionen und eine Verschiebung der Aufmerksamkeit. ²⁹

Trinh kritisiert mit ihrer Theorie-Poesie-Praxis euro- und androzentrische Wissens- und Wahrheitsproduktionen sowie dualistische Repräsentationslogiken. Ihre Kritik spiegelt sich in der stets mitgedachten, ständig neu aufgeworfenen Frage: *Wie sprechen?* Es ist nicht nur relevant, was gesagt wird, sondern welche Sprachmethode – speziell von Frauen als verschieden unterdrückte Subjekte – im politisch-sozialen Kampf angenommen (oder gerade nicht angenommen) wird. ³⁰ Trinh versucht, eine andere, d. h. nicht patriarchal geprägte, feministisch durchque(e)rende Sprechweise zu (er)finden. In einem Zeitungsinterview mit Julia Grillmayr erklärt sie:

Der einzige fruchtbare Weg, um andere Kulturen zu untersuchen, ist, sich selbst zu situieren. Somit nimmt man dem Anderen keinen Platz weg; man spricht nicht für sie oder ihn. In meinen Filmen verfolge ich die Herangehensweise des Sprechens nahe am ("nearby"), anstatt für, im Namen von oder gegen den Anderen zu sprechen. Das ändert die Sprechweise, denn man bedenkt mit, dass der Andere jederzeit zurücksprechen kann, auch wenn sie oder er gar nicht da ist. ³¹

Es besteht ein Unterschied im Stil – zwischen einem weniger einfühlsamen Sprechen-über und einem Sprechen, als ob der/die Angesprochene anwesend wäre. Letzteres schreibt Andere nicht fest („so bist du“), lässt alles Mögliche offen (in-Relation-sein) und nimmt einen Standort ein. „Das ›nearby‹ ist [...] *nicht* nicht lokalisiert [...] es ist im *Daneben* (oder auch im Dazwischen) verortet und setzt auf Affinität, auf [...] Verbindungen oder Beziehungen“. ³² (Diese Verbindungen könnten sich auch oder vor allem durch Differenzen auszeichnen.) „Speaking nearby“ benennt eine Sprechweise, die die Situierung derjenigen, die sie praktizieren, zum Ausgangspunkt macht. ³³

²⁷ Ebd.: 93.

²⁸ *Reassemblage*: 00:02:02.

²⁹ Ich beziehe mich hier auf die methodischen Ausführungen von Kathrin Thiele 2020: 58–59.

³⁰ Vgl. Chen/Trinh 2020: 122.

³¹ Grillmayr 2022.

³² Figge 2020: 101.

³³ Vgl. Figge 2020: 92.

3. Eine Begegnung auf den Straßen von Brooklyn

Der Filmprotagonist Thompson bewegt sich fahrend durch die Straßen New Yorks, in seinem Auto, das auch sein Zuhause ist. Seine Beifahrerin Petschnig filmt ihn: beim Schlafen, Schreiben, Arbeiten und Reparieren, beim Essen, Screen lesen, Sport machen und Waschen. Sie filmt seinen unstillen, nie klar umrissenen, unbestimmt bleibenden Alltag. Einmal werden sie bei einem Gespräch von einem lauten Knall unterbrochen:

P.: I feel scared. T.: You're alright. Your're alright. P.: What happened? T.: I don't know what happened. [...] P.: I don't really wanna be here right now. [...] It made me very uncomfortable. Is it that he was first doing something at the car and then set it on fire? T.: I don't know if he set it on fire. P.: But, yes of course. [...] T.: Listen to what you are saying. Do you know that he set the car on fire? [...] You gotta be careful with that, because – P.: I know. T.: There are a lot of people – no, you don't know, you don't know. There are a lot of people in prison, because somebody just said that somebody did something, because that's what they thought. [...] My experience is different from yours. I wouldn't talk to the police.³⁴

Parallel zum Dialog sehe ich eine Totale des blauen Himmels – so, als würde ich aus der Windschutzscheibe eines Autos blicken. Das Filmbild steht nicht still und doch im Kontrast zur Geschwindigkeit auf der Tonebene. Während die Wolken langsam vorbeiziehen, deuten die Hintergrundgeräusche auf ein hektisches Einsteigen, Zusammenpacken und (Los)Fahren hin. Ich höre Petschnig und Thompson diskutieren über – einen Raubüberfall, eine Brandstiftung, einen Unfall? Mit nur wenigen Sätzen wird ihre jeweilige Situierung offenbar: eine *weiße*, in einer Brooklyner Wohnung lebende, mit deutschem Akzent sprechende Künstlerin und ein jahrelang inhaftierter, mittelloser, rassifizierter Afroamerikaner. Er möchte, anders als sie, nicht die Polizei rufen („I am a black man“).³⁵ Petschnig klingt sehr verunsichert, ihr Atem wird schneller; Thompson scheint gefasst und beruhigend. Die Filmemacherin verliert die Kontrolle über die Szene und macht diesen Verlust explizit – die Hierarchie stimmlicher Akzente und Laute wird hier umgedreht.³⁶ Es besteht ein Nebeneinander sehr unterschiedlicher Lebensrealitäten und -erfahrungen, ein Er-Leben in Gleichzeitigkeit und auf Augenhöhe.

Im Nachdenken mit Trinh ertönt die „voice“ von/in Petschnigs Dokumentarfilm als indirektes Sprechen; ein Sprechen, das sich immer nur annähert, das Techniken des Bemächtigen, Objektivierens und Fremd-machens ablehnt. In-der-Nähe von etwas zu sprechen, so Trinh, ist „ein Weg, um sich selbst in Relation zur Welt zu setzen.“³⁷ Es bedeutet die Verweigerung einer distanzierten Logik: statt Distanz einzuziehen, wird die eigene (begrenzte) Position einbezogen. In *Uncomfortably Comfortable* wird (sowohl im Sprechen als auch in Bildern) die Konstellation Filmemacherin/Gefilmter in ihrem hierarchisch aufeinander Bezogen-Sein thematisiert und reflektiert. Die

³⁴ *Uncomfortably Comfortable*: 00:25:35 – 00:29:30.

³⁵ *Uncomfortably Comfortable*: 00:27:32.

³⁶ Zum Thema stimmliche Akzente und Hierarchien siehe Rangan 2018.

³⁷ Chen/Trinh 2020: 122.

Position von Petschnig und Thompson ist nicht nur soziokulturell und sozioökonomisch, sondern auch visuell verschieden. Der Blick wechselt zwischen großer Distanz (totale Einstellungen vom parkenden Auto) und kleinen Details (Nahaufnahmen aus dem Autoinneren), er ist allein (aber nie direkt) auf Thompson gerichtet.³⁸ Während die Digitalkamera/das Bild in der Hand der Filmemacherin bleibt, gehört der Ton und die Sprache fast ausschließlich dem Gefilmten. Er formuliert seine Einsichten in sehr einnehmenden, beinahe poetischen Worten, die als *off-screen voice* den gesamten Film über erklingen.

Though we are all dependent, in some sense, one can independently subscribe to a different style of living/surviving, temporarily, that could be deemed uncomfortably-comfortable, where a sense of peace and a degree of independence can realistically be experienced.³⁹

Das (lyrische) Schreiben ist Teil von Thompsons alltäglicher Praxis, seines Selbstverständnisses und Weltverhältnisses.⁴⁰ (Dieses war womöglich auch entscheidend für das Filmprojekt.) Es nützt ihm als Werkzeug, sich selbst (neu) zu erzählen. Während die Erzählungen/Erfahrungen zu einer spannenden Story für die Filmemacherin (und Zuseher_innen) werden, bezeichnen sie für Thompson ein Dazwischen – einen „uncomfortably-comfortable“ Zustand. Er spricht von seinem Leben als Situation, Umstand oder Vorstufe („I am not living, I survive“).⁴¹ Erst wenn er sich gegen die Erwartungen und Vorstellungen der Filmemacherin abschirmt/abschirmen muss, grenzt er seine Verhältnisse ab.⁴² („You view my life as a project, and it's not, this is my life.“)⁴³ Als Rezipientin begegnet mir Thompson als ein „un/an/geeigneter Anderer“; als jemand, der „nicht von vornherein durch die Differenz festgelegt“,⁴⁴ nach innen homogen und nach außen abgeschlossen ist. Differenzkategorien wie *race*, *gender* und *class* werden mit dem Film als Ereignisse, Handlungen und Begegnungen zwischen Körpern begreiflich (und nicht als ‚natürliche‘ Eigenschaften).

In *Uncomfortably Comfortable* werden keine Wahrheitsansprüche artikuliert. Vielmehr wird mit Lücken, Pausen und Schwarzbildern gesprochen. Wenn Thompson von seiner traumatischsten Erfahrung, dem Tod seines 8-jährigen Bruders Lyle, von Einsamkeit und Bindungsangst erzählt, wechseln sich Bilder eines Parkplatzbodens⁴⁵ und Schwarzbilder ab. „When you decide to speak nearby [...] the first thing you need to do is to acknowledge the possible gap between you and those who populate your film: in other words, to leave the space of representation open“.⁴⁶ Trinh versteht die „Lücke“ zwischen Filmemacher_in und Protagonist_in

³⁸ Über den gesamten Film ist Petschnig zwei Mal – unscharf und jeweils mit Thompson – zu sehen.

³⁹ *Uncomfortably Comfortable*: 01:08:59.

⁴⁰ Vgl. Buss 2022: 438.

⁴¹ *Uncomfortably Comfortable*: 00:24:23.

⁴² Vgl. Buss 2022: 437.

⁴³ *Uncomfortably Comfortable*: 00:34:57.

⁴⁴ Haraway 2017: 52. Siehe auch Trinh 1986.

⁴⁵ Thompsons Bruder starb bei einem Autounfall auf einem Parkplatz.

⁴⁶ Balsom/Trinh 2018.

als ein (Nähe)Verhältnis und/oder (beliebig zu füllender) Möglichkeitsraum.⁴⁷ Die Ausführungen Thompsons werden von Petschnig nicht bebildert/repräsentiert (mit Porträt-/Familienfotos, Archivaufnahmen oder Reenactments); der Bildraum füllt sich viel eher mit seinen Worten und den Vorstellungen der Zuseher_innen. Mit der Zurückweisung einer autoritären Position werden die Kriterien von Allwissensansprüchen und Wissenshierarchien nichtig,⁴⁸ und „reflexive Intervall[e]“ wichtig.⁴⁹ Dieses Intervall steht für Beziehungen: zwischen Wörtern, Sätzen, Ideen, Stimmen; zwischen dem Selbst und dem Anderen.⁵⁰

Uncomfortably Comfortable ist vor allem ein Beziehungs- und Kommunikationsfilm.⁵¹ Der Protagonist weiß um seine vulnerable Position und äußert seine Angst vor Ausbeutung und rassistischer Diskriminierung. Dennoch interessiert ihn, was sich aus Petschnigs künstlerischen Fähigkeiten und seinen Umständen entwickelt: „You can present this any way you want.“⁵² Die Dokumentarfilmpraxis und Bedeutungsproduktion, die in Interaktion mit dem Medium Film passieren, werden stets thematisiert. Ich bekomme nicht nur Einsicht in sein Leben, sondern auch in die Prozesse seiner dokumentarischen Aufzeichnung. Absprachen (über Grenzen des Zeigbaren), die gewöhnlich außerhalb des Erzählrahmens getroffen werden, sind in Form von Textnachrichten und Gesprächsfragmenten präsent. Der Film offenbart sich sukzessive als Dokument einer Beziehung zweier Menschen, die sich als Ungleiche im Produktionsprozess und in einer rassistisch strukturierten Welt begegnen; einer kontinuierlichen Aushandlung zwischen derjenigen, die sieht – aber auch zuhört – und demjenigen, der sich zeigt und spricht.⁵³ Aus der anfänglich recht förmlichen Beziehung (veranschaulicht durch die Beantwortung eines Fragebogens) entsteht eine freundschaftliche und zunehmend füreinander Sorge tragende Verbindung.

4. Zwischenstand

„Speaking nearby“ bezieht sich unmittelbar auf Trinh's Film- und Textarbeit – eine Sprechweise, die von ihr fortwährend entwickelt und erprobt wurde/wird. Sie ist weniger ein klar umrissenes Konzept (im Sinne von „das ist es“ und „so funktioniert es“), als vielmehr eine bestimmte Haltung zur Welt. Inwiefern lässt sich diese übertragen oder auf Analysebeispiele anwenden? Letztlich geht es mir nicht um eine Anwendung in der Praxis, sondern ein Nachdenken-mit: „speaking nearby“ ist mein theoretischer Reflexionsrahmen, und dient als Figur und Methode – als Methode der

⁴⁷ Vgl. Trinh 2016.

⁴⁸ Vgl. Balsom/Trinh 2018.

⁴⁹ Hohenberger/Trinh 1997: 89.

⁵⁰ Vgl. Trinh 2012: 38.

⁵¹ Vgl. Buss 2022: 441, 445.

⁵² *Uncomfortably Comfortable*: 00:12:26.

⁵³ Vgl. Katalogtext (o. V.) auf der Diagonale-Website.

Figuration⁵⁴ – um komplexen politischen Konstellationen zu begegnen. Gerade ihre Offenheit/Uneindeutigkeit macht die Figur anschlussfähig und produktiv.⁵⁵

Ich habe versucht, mit Trinh und mit dem Film *Uncomfortably Comfortable* zu theoretisieren/schreiben (und nicht über ihn).⁵⁶ In ihrer Auseinandersetzung mit der (Nicht)Unterscheidung von dokumentarisch/fiktional schreibt Trinh, es gäbe keinen Dokumentarfilm.⁵⁷ („Filme sind zunächst und vor allem Filme“).⁵⁸ Sie formuliert eine dekonstruktivistische Kritik an universellen Theorien und Begriffen über den Film; an starren, sich ständig wiederholenden Schemata. Theorie wird nicht von der Praxis illustriert, sie

kommt, vielleicht kann man sagen »dazwischen«. Die Praxis ändert sich, weil eine bestimmte Theorie dazwischenkommt. [...] Die Theorie entsteht nicht aufgrund der Praxis, so als ob die Praxis die Theorie dominieren würde. Sie ist eher eine Möglichkeit, den Menschen Zugänge zu öffnen.⁵⁹

Mit „speaking nearby“ wird die Einstiegsformel „giving voice“ als eine Dokumentarfilmpraxis lesbar, die den Standort von Akteur_innen nicht mitsagt und ein System imitiert/stärkt, welches Machtverhältnisse und Verantwortlichkeiten (mit „Umarmungsgesten“)⁶⁰ maskiert. Dokumentarfilmische Methoden sollten im Dargestellten insofern wahrnehmbar sein, als dass sie in Dynamiken von Macht und Autorität intervenieren. In *Uncomfortably Comfortable* wird diese vor allem auf auditiver Ebene, von einer Stimme („voice“) verhandelt. Als „voice(s)“ zähle ich hier alle Lautäußerungen von Thompson und Petschnig, Rede-/Artikulationsweisen, Verortungen und filmkünstlerischen Entscheidungen (Montage, Framing etc.). Thompsons Stimme funktioniert in erster Linie als (Voice-Over-)Erzähler, Petschnigs als Künstlerin und Gesprächspartnerin. Letztere möchte ich mit dem Ausdruck „feminist voice“ beschreiben: als ein kritisches, indirektes und zur Rechenschaft ziehbares Sprechen/Filmen/Arbeiten, das sich in den konfliktreichen Begegnungen und laufenden Aushandlungen zwischen Filmemacherin und Protagonist im Auto und – bei genauem Zuhören – in Petschnigs Küche ausdrückt. Überhaupt ist das Zuhören für die Filmemacherin sowie Betrachter_innen wesentlich, ja notwendig (wenn das Bild z. B. schwarz wird).

Petschnig eignet sich Thompsons Stimme mindestens aus beruflichen Gründen an; seine Geschichte(n), Beredsamkeit und Sprachkunst wirken lohnend und erbringen

⁵⁴ Ich beziehe mich hier auf Kathrin Thieles (2020) Ausführungen zum Figurieren, dem „Denken in und mit Figuren“ (45), als kritisch-feministische Praxis „für eine andere Vorstellung von Welt“ (43).

⁵⁵ Alternative Modelle der Wissens- und Bedeutungsproduktion (abseits gewaltgeprägter Wissenshierarchien) lassen sich vor allem indirekt – durch Metaphern und Figuren – beschreiben. Sie bieten die Möglichkeit, den jeweiligen ‚Dingen‘ nahe zu kommen/sein; vgl. Marks 2000: 191.

⁵⁶ „It is necessary for me always to keep in mind that one cannot really theorize about film, but only with film. This is how the field can remain open.“; Trinh 1992: 122.

⁵⁷ Trinh 2006.

⁵⁸ Hohenberger/Trinh 1997: 89.

⁵⁹ Ebd: 93.

⁶⁰ Buss 2022: 438.

interessantes Filmmaterial. Auch wenn den Begegnungen zwischen Petschnig und Thompson etwas Hierarchisches inhärent ist, und diese Hierarchie nicht aufgelöst wird – gar nicht lösbar ist – wird sie kontinuierlich zur Sprache gebracht/zum Problem erhoben. Darüber hinaus regt die Benennung von unterschiedlichen (miteinander verflochtenen) Diskriminierungserfahrungen und von systemischem Rassismus gegenüber Schwarzen Menschen die Filmemacherin⁶¹ und Zuseher_innen zum Nachdenken an: über eigene Verhaltensweisen und Privilegien, Differenzen und Benachteiligungen, Freiheiten und Abhängigkeiten.

Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis (2001): „Ideology and Ideological State Apparatuses“. In: Ders.: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, S. 85–126.
- Balsom, Erika/Trinh, T. Minh-ha (2018): „'There is No Such Thing as Documentary': An Interview with Trinh T. Minh-ha“. In: *Frieze* 199. <https://www.frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha> (08.09.2023).
- Bringmann, Julia (o. J.): „Strategischer Essentialismus“ (Website). *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und Linke Praxis*. <https://zeitschrift-luxemburg.de/abc/strategischer-essentialismus/> (08.09.2023).
- Buss, Esther (2022): „Teilhabe und schillernde Andersheit. Filmische Blicke auf gesellschaftliche Ränder“. In: Bachmann, Alejandro/Koch, Michelle (Hrsg.): *Österreich real. Dokumentarfilm 1981–2021*. Wien: filmarchiv austria, S. 437–453.
- Chen, Nancy N./Trinh, T. Minh-ha (2020): „Speaking Nearby – Interview von Nancy N. Chen mit Trinh T. Minh-ha“. In: Thomas, Tanja/Wischermann, Ulla (Hrsg.): *Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 117–26.
- Doane, Mary Ann (1991): „The Retreat of Signs and the Failure of Words: Leslie Thornton's *Adynata*“. In: Dies.: *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, S. 178–187.
- Figge, Maja (2020): „'Oppositioneller Blick' und 'Speaking Nearby': Schwarze und postkoloniale Interventionen im Feld von Gender und Medien“. In: Thomas, Tanja/Wischermann, Ulla (Hrsg.): *Feministische Theorie und Kritische Medienkulturanalyse. Ausgangspunkte und Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 91–105.
- FitzSimons, Trish (2009): „Braided Channels: A Genealogy of the Voice of Documentary“. In: *Studies in Documentary Film* 3.2, S. 131–146.
- Grillmayr, Julia (20.07.2022): „Trinh T. Minh-ha: Gedanken aus dem Zwischenraum“. In: *der Standard*. <https://www.derstandard.at/story/2000061310309/gedanken-aus-dem-zwischenraum> (08.09.2023).
- Haraway, Donna (2017): „Monströse Versprechen Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“. In: Dies.: *Monströse Versprechen: Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument Verlag, S. 35–123.

⁶¹ Siehe dazu das Diskussionsprotokoll der Duisburger Filmwoche; vgl. Königshofen 2021.

- Haraway, Donna (1995): „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. In: Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (Hrsg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main: Campus, S. 73–97.
- Hohenberger, Eva (2006): „Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme“. In: Dies.: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl., Berlin: Vorwerk 8, S. 9–33.
- Königshofen, Eva (2021): „Uncomfortably Comfortable von Maria Petshcnig US/AT 2021 | 72 Min.“ (Website). *Protokult Duisburger Protokolle*.
<https://protokult.de/2021/uncomfortably-comfortable/> (07.09.2023).
- Kuster, Brigitta (2007): „Die Grenze filmen“. In: TRANSIT MIGRATION Forschungsgruppe (Hrsg.): *Turbulente Ränder. Neue Perspektiven auf Migration an den Grenzen Europas*. Bielefeld: transcript, S. 187–201.
- Landry, Donna/MacLean, Gerald (Hrsg.) (1996): *The Spivak Reader*. New York: Routledge.
- Lorde, Audre (2018): *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. UK: Penguin Books.
- Marks, Laura U. (2000): „The memory of touch“. In: Dies.: *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press, S. 127–193.
- McNally, Gabrielle (2018): „The Feminist Voice: Improvisation in Women's Autobiographical Filmmaking“. In: Ulfsdotter, Boel/Backman Rogers, Anna (Hrsg.): *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 75–89.
- Munro, Kim (2018): „Hybrid Practices and Voice Making in Contemporary Female Documentary Film“. In: Ulfsdotter, Boel/ Backman Rogers (Hrsg.), Anna: *Female Agency and Documentary Strategies. Subjectivities, Identity and Activism*. Edinburgh: Edinburgh University Press 70–83.
- Nichols, Bill (2017): *Introduction to Documentary*. 3. Aufl., Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2016): „To See the World Anew. Revisiting the Voice of Documentary“. In: Ders.: *Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*. Oakland: University of California Press, S. 74–89.
- Nichols, Bill (1983): „The Voice of Documentary“. *Film Quarterly* 36. 3, S. 17–30.
- o. V. (o. J.): „Uncomfortably Comfortable. Dokumentarfilm, AT/US 2021, Farbe, 72 min., eOmdU. Diagonale 2022“ (Website). *Diagonale*.
<https://www.diagonale.at/filmarchiv/?fid=10948> (08.09.2023).
- Rangan, Pooja (2015): „In Defense of Voicelessness: The Matter of the Voice and the Films of Leslie Thornton“. In: *Feminist Media Histories* 1.3, S. 95–126.
- Pooja Rangan (2018): „Auditing the Call Centre Voice: Accented Speech and Listening in Sonali Gulati's *Nalini by Day, Nancy by Night* (2005)“. In: Honess Roe, Annabelle/Pramaggiore, Maria (Hrsg.): *Vocal projections: voices in documentary*. New York: Bloomsbury Academic, S. 29–44.
- Ruby, Jay (1992): „Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma“. In: *Journal of Film and Video* 44.1/2, S. 42–66.
- Seibel, Sven (2019): „Vom «giving voice» zur «audibility». Bedingungen und Praktiken der Vernehmbarkeit“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 21.2, S. 193–99.

- Seier, Andrea (2016): „Agency – Einleitung“. In: Kathrin Peters/Dies. (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. Berlin: Diaphanes, S. 503–514.
- Silverman, Kaja (2016): „Die weibliche Stimme ent-körpern“. In: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*. Berlin: Diaphanes, S. 71–90.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2007): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant.
- Thiele, Kathrin (2020): „Figurieren als spekulativ-kritische feministische Praxis. Relationalität, Diffraktion und die Frage ihrer ‚Nicht-Unschuldigkeit‘“. In: Angerer, Marie-Luise/Gramlich, Naomie (Hrsg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kadmos Kulturverlag, S. 43–61.
- Trinh, T. Minh-ha (2012): „The Undone Interval with Annamaria Morelli“. In: Dies.: *Cinema interval*. New York: Routledge, S. 33–49.
- Trinh, T. Minh-ha (2006): „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl., Berlin: Vorwerk 8, S. 276–296.
- Trinh, T. Minh-ha (1992): „Film as Translation, Interview conducted by Scott MacDonald, 1989,“. In: Dies.: *Framer Framed*. New York: Routledge, S. 111–136.
- Trinh, T. Minh-ha (1991): „Mechanical Eye, Electronic Ear, and the Lure of Authenticity“. In: Dies.: *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge, S. 53–62.
- Trinh, T. Minh-ha (1986): „Introduction“. In: *Discourse* 8, S. 3–9.

Medienverzeichnis

152

Reassemblage: From the Firelight to the Screen. US/SN 1982, Trinh T. Minh-ha, 40 Min.

Uncomfortably Comfortable. US/AT 2021, Maria Petschnig, 72 Min.

„Trinh T. Minh-ha (Just Speak Nearby, day 1 excerpt) at 356 Mission“. 356SMissionRoad, *YouTube* (26.05.2016), <https://www.youtube.com/watch?v=zYpXm4E63S0> (07.02.2023).