



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Leerstelle Porträt. Eine Analyse der Porträthaftigkeit
im Experimentalfilm am Beispiel der Filmmacherin
Su Friedrich“

>Band von Bänden<

Verfasserin

Kathrin Wojtowicz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Andrea B. Braidt, MLitt

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Porträt(-haftigkeit) im Film – Crossing over Genres	1
1. Modellsituation Identität	8
1.1 Identität und Repräsentation bei Trinh T. Minh-ha	8
1.1.1 <i>Woman Native Other</i>	9
1.1.2 Poetik als Störung der Identitätskonstruktion des Subjekts	10
1.1.3 Die Vielschichtigkeit von Identität	12
1.1.4 Differenzen	15
1.1.5 Sprachdieb_innen	16
1.1.6 <i>Writing Woman</i> – Subjekt und Autobiografie	19
1.1.7 <i>Story and history</i> – Wahrheitsansprüche in der Narration	21
1.2 Judith Butler – performative Identität	23
1.2.1 Repräsentation	23
1.2.2 Identität als Performance	24
1.2.3 Das verlorene Selbst	25
2. Porträthaftigkeit im Film	27
2.1 Der dokumentarische Charakter im Porträt	29
2.1.1 Spuren im Porträt – Repräsentation und das Prinzip der Indexikalität	29
2.1.2 Authentizitätsansprüche im Porträt	31
2.1.3 Das Porträt zwischen Dokumentation und Fiktion	34
2.1.4 Porträt und Geschichte	36
2.1.4.1 Zeit im Bild	37
2.1.4.2 Das Porträt als Archiv	37
2.1.4.3 Bilder(Welten) einschreiben – der Zitatcharakter im Porträt	40
2.1.5 Filmanalyse: Der dokumentarische Charakter des Porträts in <i>THE TIES THAT BIND</i> (Friedrich, US 1984)– „the life of an 'ordinary' woman living through extraordinary times.“	41

2.2	Das Porträt als Skizze der (Un-)Sichtbarkeit von Identität	54
2.2.1	Die Sichtbarmachung der Subjekte im Porträt	54
2.2.2	Das Gesicht im Porträt	56
2.2.3	Die Großaufnahme	60
2.2.4	Deleuze und die Gesichtlichkeit im Film	62
2.2.5	Narration und Selbstrepräsentation des Porträts im Film	65
2.2.6	Filmanalyse: Die Sichtbarmachung der Wesenhaftigkeit der Porträtierten in drei Filmen Su Friedrichs– THE TIES THAT BIND (US, 1984), HIDE AND SEEK (US, 1996), RULES OF THE ROAD (US, 1993)	67
2.2.6.1	Unrolling THE TIES THAT BIND	67
2.2.6.2	HIDE AND SEEK – Skizze eines Identitätskomplexes	72
2.2.4.3	RULES OF THE ROAD – Porträt auf Umwegen	83
2.3	Der Blick im Porträt	88
2.3.1	Die Funktion des Blicks im Porträt	89
2.3.2	Rückblick	91
2.3.3	<i>DAMNED IF YOU DON'T</i> (US, 1987) – Eine Analyse des Blicks	93
3.	Das Selbstporträt im Film	99
3.1	Das Selbstporträt als Genremix zwischen Autobiografie, Tagebuchfilm und Selbstbildnis	100
3.2	Das Selbstporträt als Nichtbild	102
3.3	Filmanalyse: GENTLY DOWN THE STREAM und SEEING RED im vergleichenden Blick auf die Darstellung des Selbst	104
	Schlussbemerkung	111
	Anhang:	
	Bibliografie	114
	Filmografie	118
	Zusammenfassung	119

Porträthaftigkeit im Film – Crossing over Genres

A woman sits on a stage
 hunched over in the corner
 She calls up a friend from
 the audience
 asking her Come and make love to me
 She does
 I can't watch

She mutters I CAN'T
 can't hold you
 The last time was too
 tense So many
 memories ¹ (Su Friedrich, 1980).

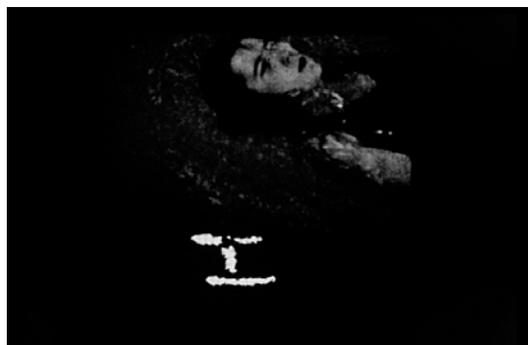


Abbildung 1: Still aus GENTLY DOWN THE STREAM

Die Zeilen sind dem Experimentalfilm GENTLY DOWN THE STREAM (1980) der Filmemacherin Su Friedrich entnommen. Die poetischen Worte erscheinen als *scratched words*, von Hand in den Filmstreifen eingearbeitet. Ihre Signatur kennzeichnet das Werk und schreibt sich performativ ein. Die Filmbilder erinnern an Malerei, entfalten rhythmisch den Themenkomplex von Ich, Identität, Traum und Individuum.

Zwischen tagebuchartigen Bekenntnissen, Erinnerungen, persönlichen Geschichten und Träumen in Gedichtform begibt Friedrich sich in nahezu all ihren Filmen auf die Suche nach Identität. Das Ergebnis beschreibt Arbeiten, die in die Nähe von Biografien rücken, Wesensmerkmale von Gesellschaften oder Subjekten beleuchten und Repräsentation sichtbar machen. Sie stehen formal und metaphorisch dem (Selbst-)Porträt nahe.

Das Porträt selbst ist auf kein Genre festgelegt, wird jedoch hauptsächlich auf Gemälde, Plastiken und Fotografie angewandt. Als Gattungsbegriff entsteht es zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert in der Malerei, wobei explizite Vorläufer in die griechische und römische Antike datiert werden. Ein Porträt skizziert die „Modellsituation von Identität“², es unterliegt zwei Funktionen. Zum einen repräsentiert das Porträt ein Subjekt und bildet es zweitens als mimetische

1 Text aus: GENTLY DOWN THE STREAM. Regie: Su Friedrich. USA: 1980, Fassung: DVD the films of Su Friedrich VOLUME 4, outcast films 2005. Die Leerzeichen zwischen den einzelnen Worten entsprechen dem Rhythmus der Sätze im Film (vgl. Friedrichs Angaben im Filmscript, http://sufriedrich.com/PDFs/PDFs%20of%20English%20scripts/Gently_Down_the_Stream.pdf)

2 Ich beziehe mich mit dieser Definition auf Peter Weiermeier, Kurator der Ausstellung „Das Porträt. Fotografie als Bühne“ in der Kunsthalle Wien, 2009 (vgl. Weiermeier: 2009, 10).

Nachahmung in seiner Individualität ab. Neben dieser thematischen, metaphorischen Ebene des Porträts kristallisieren sich formale Gesichtspunkte der Darstellung heraus. Kadrage und Tiefenräumlichkeit, Rahmen, Montage, Authentizität und der Blick werden evident.

Das Porträt ist grundsätzlich durch den Dualismus zweier Merkmale in Geschichte und Mythologie, sowie in Praxis und Theorie geprägt. Der Kunsthistoriker Omar Calabrese verweist in seiner Abhandlung *Die Geschichte des Selbstporträts* (2006) auf zwei verschiedene etymologische Ursprünge des Begriffs für die Bildform. Während im Italienischen und Spanischen von *ritratto* bzw. *retrato* gesprochen wird ist im Englischen, Französischen und Deutschen von *portrait*, *portrait* und Porträt die Rede. Der gemeinsame Wortstamm *traho* bedeutet „Linien ziehen“, weist allerdings zwei unterschiedliche Bedeutungen und Auffassungen davon auf, was ein Porträt ist. Einerseits definiert die Zeichenhaftigkeit und Repräsentation das Porträt. Andererseits gilt das Bildnis als Wiederholung des Dargestellten und als Erinnerung an das Abgebildete (Individuum) (vgl. Calabrese: 2006, 125).

Belege für Vorläufer des Porträts finden sich ab circa 2000 v. Chr. (vgl. ebd. 379). Aus der Vielzahl der überlieferten Mythen zum Profil³ stechen zwei Grundformen ins Auge. Das Profilbildnis wurzelt im Mythos der Tochter Butas, die den Schatten des Geliebten, der weggehen muss, im Licht der Öllampe mit den Fingern an der Wand nachzeichnet, um sich eine Erinnerung an ihn zu bewahren. Das frontale Bildnis (En-face-Porträt) bezieht sich auf Narziss, der sein eigenes Abbild bewundert, als er sich im Wasser spiegelt.

Beide Mythen sind Kennzeichen des (Selbst-)Porträts. Die Funktion der Repräsentation verspricht als erstes Merkmal des Porträts das porträtierte Abwesende – egal ob es sich dabei um einen Menschen, eine Beziehung oder etwas Abstraktes wie die Machtlegitimation eines römischen Kaisers handelt – als Stellvertreterposition in der Gegenwart zu halten. Der Gedanke der Sichtbarmachung von Identität stellt das zweite Merkmal des Porträts: „Bei der Definition des Porträts ging es ursprünglich um die Wiedergabe einer physischen Identität“ (Calabrese: 2006, 29). Dabei wandeln sich die Vorstellung und das Verständnis von Identität im Lauf der Jahre ebenso wie die kulturellen Ausdrucksformen der Gesellschaften. Der Narziss-Mythos verweist zudem auf die

3 Calabrese nennt Plinius den Älteren als wichtigste Überlieferungsquelle. Plinius erkennt im Profil des Geliebten, das die Tochter Butas an die Wand warf, den Ursprung der Malerei überhaupt, aber auch den der Skulptur, die er als Profilbildnis aus Ton verstand (*Naturalis Historiae*, XXXV, 131). Auch in anderen Kulturen finden sich ähnliche Legenden, wie diejenige Buddahs. Buddah zieht, nachdem es ihm nicht gelungen war ein zufrieden stellendes Porträt von sich zu bekommen, seinen eigenen Schatten nach und lässt ihn mit Farbe ausfüllen (E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein historischer Versuch*, Wien 1934) (vgl. Calabrese: 2006, 126).

Möglichkeit der Spiegelung sowie der Selbst-Einschreibung im Bild, die hinsichtlich der Konstruktion und Rezeption zum Tragen kommt. Repräsentation und (die) Identität (des Individuums) bilden die beiden Basisprinzipien des Porträts.

Hergestellt werden sie durch mimetische, indexikalische und narrative Maxime. Die Entwicklung dieser Prinzipien nimmt ihren Anfang in der Antike, in der typisierte Porträts entstehen, die mehr auf ihrer Botschaft basieren, als auf der Ähnlichkeit der Porträtierten. Das Bewusstsein für die Fehlbarkeit der Mimesis hat zur Folge dass die frühen Porträts ausschließlich durch ihre Signaturen Identität erschaffen. Im Vordergrund stehen die Repräsentation von Macht sowie ein idealisiertes Abbild, dessen Physiognomie entindividualisiert wird (vgl. ebd. 30-34)⁴.

Im Christentum befasst sich der Vorläufer des Porträts (ab dem 3. Jhdt.) mit der Inszenierung von Bibelszenen und mit der Herstellung von Herrscherporträts. Die repräsentierte Identität konstituiert sich somit bisher über die Zuschreibung von Berufen, moralischen Botschaften, Signaturen oder die Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen. Eine individuelle Charakterisierung ist nicht erkennbar. In sogenannten Kryptoporträts stehen Dinge als Stellvertreter_innen⁵, bilden Künstler_innen sich in allegorischen Szenen selbst ab, und verweisen kryptisch durch Symbolik auf das visuell Abwesende.

Zwei Tafelbilder markieren den Beginn der Porträtkunst, im Sinne eines mimetischen Abbilds des Individuums. Bei den Gemälden handelt es sich um den französischen König Johann den Guten (59, 8 x 44,6 cm, Anonym, 1350/ 60, Louvre, Paris) und den österreichischen Herzog Rudolf den Stifter (45 x 30 cm, Anonym, um 1360/65, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wien). Sie gelten als autonome Porträts, die losgelöst vom religiösen Kontext inhaltlich für sich stehen und selbst rechtfertigende ästhetische Parameter entwickeln. Das Gesicht erhält Einzug in das Porträt und fokussiert die Sichtbarmachung des Individuums. Jan van Eyck arbeitet es ab 1430 stärker im Bildnis heraus und stellt die Individualität über die Physiognomie her⁶. Dabei konstituiert die Dreierkonstellation von Wiedererkennung, Rolle und Einzigartigkeit identifizierbare Individuen. Die Gattung

4 Ein Beispiel hierfür stellen die römischen Münzporträts dar, deren Ursprung 44 v. Chr. mit der Münzprägung für Caius Iulius Caesar beginnt und im 3. Jhdt. n. Chr. ihren Höhepunkt erreicht (vgl. Robert Franke/ Max Hirmer: Römische Kaiserporträts im Münzbild. 1961). Diese Kaiserporträts erfüllen eine doppelte Funktion. Sie repräsentieren einerseits die Existenz des Dargestellten und beglaubigen andererseits ihre Rechtsgültigkeit (vgl. Calabrese: 2006, 129).

5 Der Unterstrich soll all diejenigen in der binär strukturierten Sprache repräsentieren, die sich innerhalb der Zwei-Geschlechter-Ordnung nicht identifizieren können beziehungsweise die darin verleugnet werden. (Vgl. hierzu Steffen Kitty Hermann, „Performing the Gap“, <http://www.gender-killer.de/wissen%20neu/texte%20queer%20kitty.htm>)

6 Vgl. dazu u.a. Stephan Kemperdick: „Die Gestalt der Menschen nach ihrem Tod bewahren. Bildnismalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden.“ in: ders.: Das frühe Porträt. Prestel, München 2006, Andreas Köstler: „Das Portrait. Individuum und Image.“ in: A. Köstler, E. Seidl (Hg.): Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption, Böhlau, Köln, 1998.

des Porträts etabliert sich vom 15. bis ins 17. Jahrhundert.

Parallel zur Entwicklung des Porträts entsteht das Selbstporträt als Sonderstellung der Gattung. Zwischen Autobiografie, Bekenntnis und Selbstverherrlichung beschäftigen sich die Arbeiten mit Künstler_innen als göttlichen Schöpfer_innen im Barock, psychologischer Selbstbeobachtung in der Romantik, der Darstellung von Seelenzuständen als *confessio* und der Dokumentation des (eigenen) Lebens. Das Selbstporträt richtet als Paradoxon den Blick auf das Selbst.

In der Moderne wandelt sich die Herangehensweise an das Porträt. Die Erfindung der Fotografie und ihrem Vorläufer der Daguerrotypie ab 1839 bietet technische Neuerungen bezüglich der Abbildung und nimmt so maßgeblich Einfluss auf die Gattung des Porträts. Das Image der Fotografie, die Realität möglichst sachlich wiedergeben zu können, befreit die Malerei von der Anfertigung der Porträts unter dem Ähnlichkeitsaspekt. Beide Künste beeinflussen sich gegenseitig, ihre Verfahren funktionieren jedoch unterschiedlich: „Der Maler konstruiert, der Fotograf enthüllt“, bemerkt Susan Sontag in ihrer Essaysammlung *Über Fotografie* von 1977.

Die Avantgarde löst sich vom Credo der Abbildungstreue und hinterfragt die Repräsentanz. Theoretische Aspekte des (Selbst-)Porträts werden formuliert und Übertragungen in andere visuelle Systeme versucht. „Die Künstler übersetzten den figürlichen Porträtbegriff durch ein Bildnis, das kein Abbild ist“ (Calabrese: 2006, 377). Sie vertreten einen Typus und überwinden diesen gleichzeitig. Auch die Subjekte des Porträts wandeln sich. Verwandte, Freunde, Prominente, Stars, Politiker_innen, anonyme Personen und letztendlich die Künstler_innen selbst werden dargestellt, dokumentiert, ironisiert oder gar im Bild verweigert.

Katharina Sykora postuliert in ihrer aporetischen Prämisse „Die Leinwand ist die Leinwand“⁷ das Phänomen, dass sich im medialen Transfer von Gemälde und kinematographischem Bild gleichzeitig Identität und Differenz artikulieren. „Dem Blickfeld und seinen Rändern, seiner Oberflächenbeschaffenheit, seiner Tiefendimension und seinem Bewegungspotenzial kommen hier wichtige Funktionen zu“ (Sykora: 2003, 9). Porträts etablieren ein Blickregime zwischen Voyeurismus und Narzissmus, zwischen Differenz und Nähe und kommunizieren mit der Wahrnehmung der Betrachter_innen.

Die Grenzen zwischen den Genres verfließen. Einflüsse von Malerei, Fotografie und Film verknüpfen sich intermedial in Porträtarbeiten. Das Porträt wird nach seinen Bedingungen befragt, das Genre ästhetisch hinterfragt und neu verortet, wobei das

⁷ Die Kunsthistorikerin Katharina Sykora untersucht das Verhältnis gemalter Porträts im Hollywoodkino der 30er bis 50er Jahre, vgl. Sykora: *As you desire me. Das Bildnis im Film*. Köln, 2003.

Verständnis von „Identität“ dabei zu einem entscheidenden Aspekt gerät und maßgeblich die Veränderungen der Gattung Porträt konstituiert.

In der Film- und Medienwissenschaft sind – vor allem in den letzten Jahren – zahlreiche Publikationen erschienen, die sich mit dem Gesicht im Film beschäftigen⁸ und bestehende Literatur zur Gesichtlichkeit im Kino (z. Bsp. in Bezug auf die Theorien Béla Báalazs' und Gilles Deleuzes) aufgreifen und weiter denken. Eine explizite Betrachtung von Porträt (-haftigkeit) im Film bleibt jedoch weitgehend ausgespart⁹. Der Begriff des Porträts im Film bzw. der Porträthaftigkeit eines Films ist nicht etabliert. Warum bildet der Film die Leerstelle in den Untersuchungen und Neuverortungen des Porträts?

Eine mögliche Erklärung bietet die Beobachtung, dass Filme, die eine Person porträtieren, häufig als Biopic oder Dokumentation rezipiert werden. (Audio-) Visuelle Arbeiten, die sich mit Repräsentation und Sichtbarmachung von Identität(en) beschäftigen und nicht unter diesen Genrekategorien subsumierbar sind bzw. diese *crossen* bleiben bei dieser Art von Annäherung an das Porträt außen vor. Des Weiteren mag die Anwendung des (relativ) fixierten Begriffs des Porträts aus der Kunstgeschichte in die Filmwissenschaft zu einer Irritation bezüglich seiner grenzüberschreitenden Erweiterung auf die Bewegtheit der Bilder, sowie auf die differente Narration in Film und Video führen.

Fest steht, dass eine eindeutige Zuordnung des Porträts in den Bereich der Bildenden Kunst bröckelt. Begründet liegt dies im stetigen Wandel, dem das Genre des Porträts seit seiner Entstehungszeit unterliegt. Der kulturelle Kontext bedingt die Variationen des Porträts. Während beispielsweise die Ägyptische Malerei – vor allem die Schule von „el-Amarna“, 1400 v. Chr. – berühmt für ihre Memento mori in Form von Mumienporträts (auf Holz) war (vgl. ebd. 34), weist der Hellenismus vorwiegend Plastiken auf, die Römer gestalteten schließlich hauptsächlich Münzporträts. Amy Devitt betont die Kontextualisierung eines Genres, die Agenda und rhetorische Beschaffenheit als entscheidende Elemente bei der Konstitution ihrer Definition. „In fact, genres are defined less by their formal conventions than by their purposes, participants, and subjects: by their rhetorical actions, by their situation and function in a social context“ (Devitt: 2000, 696). Genres konstituieren

⁸ Vgl. dazu u.a. Löffler, Petra/ Scholz, Leander (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. DuMont Verlag Köln, 2004 und Blümlinger, Christa, Sierek, Karl (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien, 2002 oder Barck, Johanna/ Löffler, Petra (Hg.): *Gesichter des Films*. Transcript, Bielefeld, 2005.

⁹ Als eine der wenigen Ausnahmen ist Jacques Aumont zu nennen, der in „Der porträtierte Mensch“, in: ders. *Du visage au cinéma* (1992) exemplarisch Filme des italienischen Neorealismus auf ihre Porträthaftigkeit hin untersucht, die er hauptsächlich an ihrer „Authentizität“, welche sich auf die Darstellung der Figuren und das Setting bezieht, festmacht.

sich nicht anhand von fixen Grenzen, sie sind abhängig von Zielen.

Das Porträt hat kein eindeutiges Genre, es konstituiert sich aus diversen metaphorischen und formalen Basispunkten, ist zugleich in keinem und in vielen Genres verortet, so die These.

In der folgenden Arbeit sollen die Kategorien Porträt und Film zusammen gedacht und der Film als erweitertes Porträt (metaphorisch) begriffen werden. Ich begrenze dabei die Analyse der Porträthaftigkeit auf den Experimentalfilm, konkret auf die Auswahl einiger genreübergreifenden Arbeiten der Filmemacherin Su Friedrich. Bei den Filmen handelt es sich um sechs Arbeiten, welche Genre Grenzen neu ausloten und keine manifesten Einordnungen zulassen – *THE TIES THAT BIND* (1984), *DAMNED IF YOU DON'T* (1989), *RULES OF THE ROAD* (1993), *HIDE AND SEEK* (1996), *GENTLY DOWN THE STREAM* (1980) und *SEEING RED* (2004).

Zunächst erfolgt die Skizzierung eines „Identitätsmodells“ und somit die, für eine Betrachtung des Porträts unabdingliche, Definition der Begrifflichkeiten „Repräsentation“ und „Identität“ in Kapitel 1. Ich arbeite mit queer-feministischer Theorie um die Komplexität und Performativität der Termini im sozialen, politischen, kulturellen Kontext zu erfassen und deren signifikante Bedeutung für das Porträthafte sichtbar zu machen. Zudem soll die Betrachtung von Porträtsubjekten anhand eines nicht-essentialistischen Identitätsbegriffs nachvollziehbar werden.

Da das Verständnis von Identität eine Auswirkung auf die Konstitution des Genres Porträt hat, gehe ich davon aus, dass die Betrachtung der Porträthaftigkeit unter einem dekonstruierenden Repräsentationsbegriff bzw. einem performativen Identitätsbegriff eine Öffnung der Genre Grenzen leisten kann. Die von mir konzipierte „Modellsituation Identität“ speist sich daher aus den Überlegungen der postfeministischen Filmemacherin und Rhetorikwissenschaftlerin Trinh T. Minh-Ha und aus Judith Butlers performativem Identitätsbegriff.

In einem zweiten Schritt soll die Transformation der Porträthaftigkeit auf den Film herausgearbeitet werden. Hierfür entwickle ich in Kapitel 2 Untersuchungskategorien, welche ausgehend von Porträtmalerei und Porträtfotografie eine Aufschlüsselung der indexikalischen, mimetischen und narrativen Prinzipien des Porträts – sowie eine Untersuchung des Blicks herausarbeiten und anwenden. Grundsätzlich fokussieren die Kategorien eine Auseinandersetzung mit den porträtspezifischen Definitionsmerkmalen Identität und Repräsentation. Während sich das Unterkapitel des „dokumentarischen

Charakters im Porträt“ auf Repräsentation, Authentizität und den Bezug zu Geschichte bezieht, beschäftigt sich „Die Sichtbarmachung im Porträt“ mit der Zuordnung und Konstruktion von Identität anhand von Gesicht und Narration im Film. Der Blick als zentraler Punkt hinterfragt schließlich Perspektiven und Kadrage und stellt den Bezug zum Porträt als Kommunikationsform her. Der Prozess des Sehens gerät in den Fokus. Das Porträt wird reflexiv lesbar als Porträt von Porträt und erforscht die Beziehung des Zuschauers zum Porträtsubjekt und zum Medium selbst.

In drei Filmanalysen überprüfe ich die Anwendbarkeit der Porträtmaxime, bevor in einer Weiterführung der Blick auf das Selbst untersucht wird. Die Gegenüberstellung zweier Filmarbeiten fokussiert im Schlusskapitel zum einen ihre Lesbarkeit als Selbstporträt und arbeitet zum anderen letztendlich die Flexibilität des Genres selbst heraus.

1. Modellsituation Identität

Das Genre des Porträts definiert sich maßgeblich über das Ziel, Identität(en) sichtbar zu machen und zu repräsentieren. Die Konstitution des Porträts ist daher eng an das Verständnis von „Identität“ gekoppelt, welches wiederum durch den kulturellen Kontext geprägt ist und sich mit diesem wandelt. Die Termini „Identität“ und „Repräsentation“ unterliegen einer kulturspezifischen Wahrnehmung und formen diese gleichzeitig. Im Porträt wird der performative Charakter des Identitätsbegriffes schließlich wieder sichtbar.

Um eine Basis für die Betrachtung von Porträt(-haftigkeit) im Film zu schaffen erscheint eine Definition dieser Begrifflichkeiten unbedingt notwendig.

Ich ziehe im Folgenden dekonstruktivistische, postfeministisch-queere Theorien heran, um einerseits den konstruktiven, performativen Charakter von Identität und Porträt zu erfassen und andererseits die Sichtbarmachung von Porträtsubjekten anhand eines flexiblen, nicht-essentialistischen Identitätsbegriff aufzuzeigen. Kapitel 1.1 beschäftigt sich mit den sprachphilosophischen Reflexionen Trinh T. Minh-ha, die sich aus einer explizit postfeministischen Perspektive mit einer flexiblen Interpretation von Identität auseinandersetzen und aufgrund ihrer Verwebung mit den praktischen Filmarbeiten der Autorin besonders geeignet als Analysetools für die anschließende Filmbesprechung in Kapitel 2 erscheinen. Ergänzend skizziere ich in 1.2 Judith Butlers performativen Identitätsbegriff, welcher Körper, Repräsentation und Geschlecht als performative Akte rhetorisch verhandelt und im Hinblick auf das Porträt als „identitätseinschreibendes“ Genre als theoretische Grundlage fungiert.

1.1 Identität und Repräsentation bei Trinh T. Minh-ha

Die Überlegungen zum Identitätskomplex bei Trinh T. Minh-ha entnehme ich vorwiegend ihrem Werk *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. (1989) und verlinke sie mit Reflexionen zu porträtimmanenten „Kategorien“ wie Autoren_innenschaft, Subjekt, *Wahrheit* oder Authentizität und Narration.

1.1.1 *Woman Native Other*

In *Woman, Native, Other* (Trinh, 1989) betrachtet Trinh T. Minh-ha die Sprache im Hinblick auf postkoloniales, postfeministisches Schreiben. Dabei grenzt sie sich durch die Methodik von anderen feministischen und genderspezifischen Theorien ab, die hauptsächlich in Europa oder den USA entwickelt wurden. Ihre Äußerungen beziehen sich nicht auf die Sprache allein, sondern umfassen die gesamte Kulturwissenschaft. Sie können als Rückkopplung aus ihrer Beschäftigung mit theoretischen Diskursen und der Auseinandersetzung mit den Medien selbst gelesen werden. Deren Struktur weist immer einen Zusammenhang mit der Ideologie auf, in der sie entstanden sind. Es ist davon auszugehen, dass sich Sprache somit auch auf Filmsprache bezieht, da Trinh selbst als Filmemacherin arbeitet und ihre Theoreme mit ihren praktischen, visuellen Arbeiten verknüpft.

Auf den folgenden Seiten werden Trinh's Thesen zu einem „Modell“ der Identitätssituation skizziert, um damit eine Grundlage für eine theoretische Betrachtung des Identitäts- und Repräsentationsbegriffs im Porträt zu schaffen. Aufgrund der Verwebung von Wissen und Erkenntnissen aus beiden – sowohl dem theoretischen als auch dem praktischen Bereich bei Trinh – erscheint diese postfeministische Herangehensweise geeignet, um Friedrichs kritische, jedoch nicht essentielle, dafür wandlungsfähige (aktuelle) Filmsprache im Hinblick auf Identität, Repräsentation und Autorinnenschaft – und damit auf Grundlagen des Porträts – zu betrachten.

Beide Frauen zeigen eine Widerständigkeit in dem Postulat, Inhalt und Form zwar als verschiedenartige Vermittlungswege zu sehen, sie dennoch nicht strikt voneinander zu trennen, sondern Schnittstellen, Bedingungen und Verschiebungen bis an die Grenzen zu (unter-) suchen. Während Trinh Form und Inhalt als „gleichermaßen historisch und plastisch“ (Trinh: 2001, 11) beschreibt, äußert sich Friedrich zum Entstehungsprozess ihrer Arbeiten in einem Interview mit Scott MacDonald folgendermaßen:

„Each film does begin with an obsession about a particular issue [...] But the challenge comes in trying to push film beyond its usual narrative capacities, so that those issues can be most precisely conveyed, so that the form takes as many risks as the content“ (The New American Filmmakers Series Nr.37, 1987).

Diese Position stellt sich gegen jede Art von Grenzziehung und problematisiert so die Hierarchiebildung und Ausgrenzung innerhalb des Genrebegriffs.

1.1.2 Poesie als Störung der Identitätskonstruktion des Subjekts

Für Trinh stellen Theorie und Poesie gleichwertige Größen dar, die sich nicht ausschließen, sondern sich ergänzen können. Sie beginnt ihre Argumentation mit einem Zitat von Julia Kristeva, nach der die poetische Sprache über ein zerstörerisches, quasi revolutionäres Potenzial verfügt und eine Dekonstruktion der Identität des sprechenden und bedeutenden Subjekts bewirken kann, was eine Verunsicherung der Überlegenheit in der Sprache mit sich bringt:

„(...) 'poetic language'... is an unsettling process – when not an outright destruction – of the identity of meaning and speaking subject, and consequently, of transcendence or, by derivation, of 'religious sensitivity'“ (Julia Kristeva, *Desire in Language*, in: Trinh: 1989, 5).

Diese Überlegenheit beschreibt Terminologien, welche durch die patriarchalische Dominanz in der Sprache geprägt sind und Machtverhältnisse stabilisieren, die eine weiße, männlich dominierte Herrschaft ermöglichen. Das Schreiben verwebt laut Trinh die komplexen Beziehungen des Subjekts in die Sprache. Identität erscheint demnach intertextuell, spinnt sich, um mit Trinh's Metapher zu schreiben, zwischen vielschichtigen Bereichen der Gesellschaften zu einem komplexen Netz, welches flexibel und veränderbar bleibt. Zwischen Rassen- und Genderproblematiken wird die soziale Fremdbestimmung je nach Kontext unterschiedlich wahrgenommen (vgl. Trinh: 1989, 6). Als Folge einer weißen, männlich dominierten Gesellschaft muss sich die Frau letztendlich zwischen Konfliktidentitäten entscheiden. Trinh kritisiert hier die Frage nach dem Geschlecht, der Hautfarbe und deren Kombination: *Woman writer? Writer of color? Or woman of color?* Angesichts des heterosexuell geprägten Systems kann die Konfliktidentität noch um die Frage: *Heterosexual Writer?* erweitert werden.

Trinh verweigert die Anpassung an eine Identität die vorgegeben wird und spricht sich stattdessen für eine Vielschichtigkeit von Identität aus, die eine eindeutige Zuordnung unmöglich macht und so in einem Widerspruch zu einem eindeutigen, konstruierten Identitätssubjekt steht. Für das Porträt bedeutet das, dass die Uneindeutigkeit von Identität in das Bild transferiert werden muss. Es gilt, als „holder of speech“ (Trinh: 1989, 6), als Autor_in und Künstler_in zum einen, außerhalb eines Textes zu stehen, zum anderen sich selbst jedoch nicht auszuschließen, die Verortung zwischen Subjekt und Geschichte mitzudenken und die Traditionen, in denen Diskurse entstehen, mit zu verhandeln.

„(...) 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 impossible 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“ (Trinh: 1989, 6).

Trinh plädiert für die Reflexion der Produktionsbedingungen im theoretischen und praktischen Prozess und steht damit in einer Linie mit Su Friedrich, die sich in ihren Filmen mit der Apparatur des Films, Entstehungsbedingungen, gegenwärtigen Entwicklungen und Wurzeln des Filmschaffens auseinandersetzt. Nichts kann als gegeben hingenommen werden, alles muss nach einer zu Grunde liegenden Ideologie hinterfragt werden.

Friedrich übernimmt wie Trinh in fast allen ihren Werken die Tätigkeit des *Writers*, positioniert sich als Porträtierende und Porträtierte. So bleibt sie mehreren Kontexten verbunden, und schwer in singuläre Identitätskategorien einzuordnen, beziehungsweise nicht auf eine Identität festzulegen. „Homosexual white woman writer?“ könnte man fragen. Friedrichs Arbeiten sind weitgehend von ihr alleine konzipiert und ausgeführt. Sie schreibt die Drehbücher, agiert als Kamerafrau, Regisseurin und Cutterin und ist zeitweilig selbst vor der Kamera zu sehen. Eine Ausnahme bildet HIDE AND SEEK (Friedrich, US 1996), für den Friedrich gemeinsam mit ihrer Lebensgefährtin Cathy Nan Quinlan das Drehbuch schrieb und die Position des Kameramannes mit Jim Denault besetzte.

Häufig werden Friedrich und Trinh als Repräsentantinnen genannt (vgl. Wees 2005, Russell, 1999), die sich seit den 1980er Jahren vom männer-dominierten Experimentalfilm emanzipierten, indem sie durch formale und inhaltliche Neuerungen eigene Positionen erkämpften und in ihrer Arbeitsweise dem ethnografischen Dokumentar- und Experimentalfilm¹⁰ zugeordnet werden. Die Auseinandersetzung mit Patriarchat, Geschlechterrollen und Sexualität wird zum existenziellen Bestandteil ihrer Filme. Ein dialektisches Verhältnis zur Pop- und Medienkultur reflektiert die Auflösung von traditionellen Grenzen zwischen Hochkultur und Popkultur. Die Verwendung von Found Footage (speziell TV-Material und Popmusik) sowie bis dato kaum verwendete Narrationsmuster des *Story Telling* fließen in die Arbeiten ein. Zudem wird der feministische Diskurs reflektiert, ist immer (formales) Thema und in den individuellen Arbeiten entstehen widerständige

¹⁰Seit den 1980er Jahren sind Filme, die sich anhand eines dokumentarischen Ansatzes mit einem Thema beschäftigen, in ihrer Zugangsweise jedoch experimentelle Elemente aufweisen, nicht mehr eindeutig in bisher gültige Genrekategorien einzuordnen. „Filme über“ sind von der kanadischen Filmwissenschaftlerin Catherine Russell als ethnografische Filme gekennzeichnet worden. Ethnografie bezieht sich für sie auf die Dokumentation von Kultur und verkörpert eine Poetik der Observation (vgl. Russell: 1998, 354-355). Ethnografische Filme stellen die Besonderheit und folglich die vermeintliche „Identität“ einer speziellen Gruppierung heraus und vermitteln dem Publikum Informationen, die repräsentativ deren Selbstverständnis konstruieren.

Gegenentwürfe zu einer starren und damit essentiellen unflexiblen Theorie. Eine weitere Gemeinsamkeit von Trinh und Friedrich besteht also in den Filmen selbst.

1.1.3 Die Vielschichtigkeit von Identität

Wie bereits erwähnt, spricht Trinh sich gegen ein eindeutiges, einheitliches Ich aus und plädiert für ein zersplittertes, uneinheitliches Ich. Sie unterscheidet drei Subjektkontexte des Ich: I (Ich) als das allwissende Subjekt, I/i (Ich/ ich) als uneinheitliches, vielschichtiges Subjekt und i (ich) als geschlechtsspezifisches, ethnisch und persönlich hervorgebrachtes Subjekt. Mit der Position des „holder of speech“ kann man laut Trinh von einer Verwebung dieser multipolaren Ebenen im Bezug auf Geschichte und Subjekt sprechen. Das bedeutet, dass der_die Porträtierende in drei Subjektkontexte zersplittert ist.

Zum einen bezieht der_die *Writer* als „machthabendes Subjekt“ eine Außenperspektive als I. Die_der Porträtierende fotografiert, filmt und zeichnet somit das Porträtierte als vermeintlich objektiv. Zum anderen kann sie_er sich als Subjekt aus dem Kontext der Geschichte nicht lösen (i). Differenzierungen sind notwendig, um die Komplexität des Ich zu verdeutlichen, allerdings nicht im Sinne einer bipolaren westlichen Identitätsagenda, die von einem ursprünglichen und geschlossenen Subjekt ausgeht.

„A critical difference from myself means that I am not i, am within and without it“ (Trinh: 1989, 90).

Durch die Annahme der vielschichtigen Identität liegt eine Kritik an der so oft geforderten Distanz des_der Autor_in nahe, auf welche ich in Kapitel 1.4 näher eingehen werde. Diese erscheint insofern interessant, da Friedrich als Porträtierende und teilweise selbst Porträtierte, sowohl die Rolle des Subjekts als auch des Objekts in ihren Arbeiten einnimmt, ohne jedoch einem autobiografischen Dogma des allwissenden Subjekts (I) zu folgen.

Ließe man sich auf eine eindeutige Identität ein, wäre eine Fixierung auf einen spezifischen Kontext die Folge. Trinhs These – „ich ist viele“ – versucht sich gegen Eindeutigkeit und damit verbundene Endpunkte zu stellen. Eine Legitimation von feministischer Theorie aufgrund einer endgültigen, nicht hinterfragten Identität

lehnt sie in Betracht der ähnlichen Struktur, beziehungsweise der Imitation des patriarchalischen Systems, ab. Eine kritische Differenz zu entwickeln bedeutet, dass Ich (als allwissendes Subjekt) nicht fix ich (das persönliche, ethische, geschlechtliche Subjekt) ist, sondern gleichzeitig darin und außerhalb liegt, durch den Körper (ein)geschrieben wird.

„I/ i can be I or i, you and me both involved. We sometime(s) 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 may also be me, while remaining what you are and what I am not“ (Trinh: 1989, 90).

Stellenweise greifen Identifikation oder Abgrenzung um die Ich-Subjektkontexte zu verorten. Unterschiede verbinden sich auf unbegrenzten Ebenen, ohne einer unreflektierten Gleichmache zu verfallen.

Trinh schreibt weiter gegen die Entität des Subjekts an:

„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“ (Trinh: 1989, 90).

Unterschiede, die zwischen Entitäten gemacht werden und sich als absolute Präsenzen versprechen, erhalten eine Gültigkeit, die sich aus der Vorstellung von purem Ursprung und wahren Selbst folgern. Trinh sieht sie als Bestandteil einer westlichen Logik, als Auswuchs des dualistischen westlichen Systems, dass sich in der Ontologie fixiert. Indem sie vorschlägt, Differenzen als multiple Präsenzen/ -Begriffe zu denken, ermöglicht sie die Wahrnehmung von vielschichtigen Ichs, welche in unbegrenzten Schichten diverse Ebenen durchlaufen und sich nicht an einen fixen Identitätsort ketten, an den man laut westlicher Ideen – wie an einen verborgen liegenden Kern gelangt.

„I' is, therefore, not a unified subject, a fixed identity, or that solid mass covered with layers of superficialities one has gradually to peel off before one can see its true face. 'I' is, itself, *infinite layers*. Its complexity can hardly be conveyed through such typographic conventions as I, i or I/i. Thus, I/i am compelled by the will to say/ unsay, to resort to the entire gamut of personal pronouns to stay near this fleeing and static essence of Not-I. Whether I accept it or not, the natures of I, i, *you, she, We, we, they,* and *wo/man* overlap“ (Trinh: 1989, 94).

Das Ich ist komplex, verteilt in unbegrenzte Schichten, das Porträt damit konfrontiert, ein differenziertes Ich darzustellen, das sich durch die Unendlichkeit von Schichten definiert.

Sprachlich weisen allein die Personalpronomen eine notwendige Ambivalenz auf, da die Grenzlinie zwischen Ich und Nicht-Ich nicht immer eindeutig zuordenbar ist. Su Friedrich unternimmt in *SINK OR SWIM* (Friedrich, US 1990) einen expliziten Versuch, das Ich über Sprache, konkret über Personalpronomen, zu bearbeiten.

Trinh lässt sich nicht in eine essentielle Ecke drängen, wenn sie auf die Schwierigkeit von Kategorisierung im Allgemeinen zu sprechen kommt.

„Despite our desperate, eternal attempt to separate, contain, and mend, categories always leak“ (Trinh: 1989, 94).

Der von Trinh verwendete Terminus „identity closure“ kann als abgeschlossener Raum beschrieben werden, welcher Identität als westliches, vereinnahmtes und selbst vereinnahmendes Prinzip mit einer Gefangenensituation gleichsetzt, aus der es sich zu befreien gilt. Alles, was in Bewegung bleibt, nicht endlich ist, erscheint als unwirklich oder korrupt, da es nicht direkt greifbar ist. Authentizität und klare Grenzen fördern eine Illusion der Kontinuität, unendliche Konzeptionen von „Ich“ verbreiten im Vergleich zu einem hermetisch abgesteckten Identitätskonzept die „Angst vor Verbindungsverlust“ (vgl. Trinh: 1989, 94). Für Trinh ist Authentizität hier mit der Angst vor dem Verlust von Verbindung verlinkt. Sie lehnt sie diesbezüglich als Basis einer Idee von der ursprünglichen „realen“ Wurzel von Identität ab. Das „Reale“ wird von ihr als weiterer Code von Repräsentation gedacht und in poetischer Art und Weise als Konstruktion abgelehnt:

„The *real*, nothing else than a *code of representation*, does not (cannot) coincide with the lived or the performed. (...) A realistic identification with such a code has, therefore, no reality whatsoever: it is like ‚stopping the ear while trying to steal the bell‘ (Chinese saying)“ (Trinh: 1989, 94).

Friedrichs Filme, die aufgrund ihrer formalen Struktur häufig dem Experimentalfilm zugeordnet werden, bemühen sich ebenfalls um eine Überschreitung von Grenzen und versuchen einer starren Genrekategorisierung zu entgehen. Dadurch schaffen sie alte Messlatten ab, überwinden die „Giantskategorisierungen“ im männerdominierten Experimentalfilm und bereiten den Weg für flexiblere und heterodoxe Messgrade von Relevanz im Avantgardefilm. Nimmt man an, dass die Verortung in mehreren Genres als eine Vielschichtigkeit von Kontexten und damit als Platzierung mehrschichtiger Identitäten in den Arbeiten gelesen wird, so kann man bei ihrer Betrachtung von einer visuellen Verarbeitung von Differenzen sprechen, die eine Möglichkeit der Auflösung der Grenzen des Genrebegriffs darstellt.

1.1.4 Differenzen

Der Begriff der Differenz erscheint zunächst negativ behaftet, da er von Teilung im Sinne eines Herrschaftsverhältnisses ausgeht, welches Trinh unter dem Punkt „III. Difference: A Special Third World Woman Issue“ (*Woman, Native, Other; Trinh: 1989*) betrachtet. Eine hierarchische Gesellschaftsform trennt hier die „einen“ von den „anderen“. Auch in essentialistischen Theorien findet Differenz als (Ab-)Teilung statt. Sie scheint immer an eine Differenz gebunden, die Teil einer naturalistischen Ideologie ist. Wird zum Beispiel Differenz auf sexuelle Identität, das Geschlecht, bezogen, bietet sie wieder eine Plattform für sexistische, rassistische Ideologien und unterstützt Unterdrückungsmechanismen.

„Viele von uns halten nach wie vor an einem Konzept von Differenz fest, das diese als Werkzeug der Trennung versteht, mit dem Macht auf der Grundlage rassistischer und geschlechtlicher Wesenheiten ausgeübt werden kann und nicht als kreatives Werkzeug, mit dem verschiedene Formen der Repression und Herrschaft hinterfragt werden können“ (Trinh: 2001, 2).

Definitionen von weiblicher Identität, die grundlegend von Weiblichkeit als Negation oder Alter Ego des Mannes ausgehen (wie das bei Simone de Beauvoir oder Julia Kristeva der Fall ist) verweigert Trinh aus dem bereits genannten Grund, Essentialität und damit Endgültigkeit zu beanspruchen. Die Forderung nach dieser Art von Differenz („we are women, we are different“), sei schwierig, würde die ganze Zeit von den Männern behauptet und nun folge man dem gleichen Prinzip. Beschränkt man Unterschiede als Einzigartigkeit und „Spezialidentitäten“, erscheinen sie trügerisch. Werden Identitäten als fragile Identitäten wahrgenommen, haftet ihnen etwas Außergewöhnliches, fast Schizophrenes an. Identität ist ohne Frage an eine Andersartigkeit, Differenz, an ein Othering gekoppelt, deren Ort nicht fixierbar ist, sich zwischen dem „einen“/Innen und dem „anderen“/Außen bewegt.

„Can identity, indeed, be viewed other than as a by-product of a 'manhandling' of life, one that, in fact, refers no more to a consistent „pattern of sameness“ than to an inconsequential process of otherness?“ (Trinh: 1989, 95)

Otherness und der Identity-Body verschmelzen. Trinh postuliert die Differenzen als Stärken. In späteren Statements (Trinh: *When the moon waxes red*, 1993; Trinh: *Texte*, 2001) untermauert sie diese bewegliche Position als „in/appropriate(d) other“:

„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).

Mit der Möglichkeit der Vereinbarung von Gegensätzen wird das binäre System (unter anderem) Mann-Frau gestört. Differenzen werden als innere Differenzen begreifbar, folglich auch zwischen Männern und Männern, Frauen und Frauen, Männern und Frauen,... sowie zwischen verschiedenen Kulturen denkbar, indem sie grundsätzlich ein Überdenken von Andersartigkeit anstreben. Die Varianten des Andersseins werden in jeglicher Form und Hinsicht, ob sexuell, national et cetera möglich und durch den Begriff der „in/appropriate(d) other“ zusammengefasst. Auch das Porträt befasst sich früh mit der Identifizierung durch Abgrenzung.

„Zusammenfassend kann man schließen, dass seit der Spätrenaissance, aber vor allem in der Barockzeit, die Tendenz aufkommt, die eigene Identität durch ein ‚Anderssein‘ zum Ausdruck zu bringen. Das sich zeigende Subjekt zerlegt sich gleichsam in mehrere Personen und verwandelt sich nach und nach in jene, welche, die bevorzugte Maske darstellt – gewünschte Projektion“ (Calabrese: 2006, 115).

1.1.5 Sprachdieb_innen

Identitätspolitik wird von Trinh hinsichtlich der Sprache in den Kapiteln „she who steals the language“ und „Writing Woman“ (Trinh: *Woman, Native, Other*. 1989) verhandelt. Es geht dabei grundsätzlich um mögliche Positionen der Frau als Autorin als auch konkret um die Widerlegung der Distanz der Autor_innen, sowie um ein Abstecken von autobiografischem Schaffen. Zunächst widmet sich Trinh der Frau als „she who steals the language“ und verweist auf die Schwierigkeit als Frau zu schreiben – sowie auf die Unsicherheit darüber, was und ob man auswählen kann. Die Situation wird folgendermaßen skizziert: Die Sprache ist in einem männerdominierten System entstanden und patriarchal geprägt. Frauen ist es (vor allem in der Vergangenheit) nicht erlaubt, Sprache zu beherrschen. Sie „stehlen“ folglich die Sprache der Männer und bewegen sich so zwangsläufig im vorgefertigten Format Schrift und Sprache.

Schreiben ist kontextabhängig und bewegt sich immer in einem gesellschaftlich, diskursiven Rahmen, es gibt in diesem Sinn keine „freie Kunst“, aber dennoch die Möglichkeit, Strukturen offen zu legen.

„The abc lesson says that for letters to become words and for words to become, to the context in which they evolve – be it verbal or non-verbal – as well as to other present and absent contexts. (Words are think-tanks loaded with second- and third-order memories that die hard despite their ever-changing meanings.) Thus, writing constantly refers to writing, and no writing can ever claim to be ‚free‘ of other writings“ (Trinh: 1989, 21).

Schreiben rekuriert auf Schreiben. Die Schrift ist ein kultureller Code, eine Konstruktion, die sich durch die Wiederholung im ewigen Zirkel dem Status eines Readymade annähert.

„(...) language is always older than me. 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. Writing as an inconsequential process of sameness/-otherness is ceaselessly re-breaking and re-weaving patterns of ready-mades. The written bears the written to infinity“ (Trinh: 1989, 36).

Man könnte mit Bezug auf Roland Barthes vom Tod des_der Autors_in sprechen. Von einer Zitathaftigkeit, welche Sprache als persönliches Werkzeug unbedeutend macht und im Gegenteil auf die Rezeption, die Geburt der Lesenden vertraut.

Im Zuge dessen wendet Trinh die Metapher des Spiegels an, der die Reflexionen anderer Spiegel einfängt. In einer multipolar reflektierten Reflexion wird eine ursprüngliche, originale Innen- beziehungsweise Außenwelt unmöglich erkennbar. Der Blick in den Spiegel dient als Vergleich zu einem vielschichtigen Ich, welches (im Bild eines zerbrochenen Spiegels) sich selbst und die Außenwelt fragmentarisch wahrnimmt.

„When i say ‚I see myself seeing myself‘, I/i am not alluding to the illusiory relation of subject to subject (or object) but to the play of mirrors that defers to infinity the real subject and subverts the notion of an original ‚I‘. A writing for the people, by the people, and from the people is, literally, a multipolar reflecting reflection that remains free from the conditions of subjectivity and objectivity and yet reveals them both. I write to show myself showing people who show me my own showing. I-You: not one, not two“ (Trinh: 1989, 22).

Eine Distanz des_der Autors_in als objektive Position des Ich im Text – der Künstler_innen im Porträt – erscheint unmöglich. Trinh setzt sie mit Entfremdung gleich. Ein Paradox tut sich auf: Die Frau soll die männlich dominierte Sprache erst internalisieren (sie stiehlt die Sprache) um sie dann wieder unpersönlich zu machen (vgl. Trinh: 1989, 27). Eine Lösung eröffnet sich in einer Wiederaneignung der Weiblichkeit, die nicht als Gegensatz dem Männlichen gegenübersteht. Es gilt, sich Weiblichkeit anzueignen und die Differenz als Stärke bewusst zu machen. Sprache als Ort, an dem sich die Differenz neu und strategisch einschreiben lässt, entsteht

laut Trinh, indem das Schreiben zu einem organischen Schreiben wird, das nicht mehr losgelöst vom Körper passiert, sondern durch den Körper hindurch be- und eingeschrieben wird. Körper und Geist sollen nicht mehr – wie im westlichen Diskurs von biologischem und sozialem Körper getrennt werden – sondern ineinander greifen: Es ist nicht so, dass wir unsere Körper haben, wir sind unsere Körper.

Die Sprache ist in der kulturellen, herrschenden, sexuellen Ideologie gefangen und muss umdefiniert werden, genau wie der weibliche Körper von der Instrumentalisierung als bloße Position der Reproduktion wegzudenken ist. Damit das geschehen kann, muss unter anderem auf die „Unsichtbarmachung des Körpers“ rekurriert werden. Trinh verzichtet allerdings auf dogmatische Denkmodelle, in denen die Frau als Opposition zum Mann gesehen wird. Als Basis der sprachlichen Strategie erscheint die Denke, das eigene Selbst als multifaktoriale Andersheit zu begreifen, die in einem ständigen Austausch mit der Andersheit des „Außen“ steht. Diese Änderungen sollen flexibel und aktuell bleiben und dadurch eine Erstarrung in ein festes System verhindern. Wenn das geschieht, entsteht die Möglichkeit einer Transformation.

Gesellschaftliche Prozesse können in die Sprache eingeschrieben werden und Sprache kann als politisches Instrument auf die Gesellschaft zurückwirken. Sprache als politischer und theoretischer Diskurs, als Ort der Auseinandersetzung, ist nicht simpel linear, verallgemeinert oder objektiviert, denn das weibliche Subjekt denkt seine Geschichte in den Kontext der Geschichte (vgl. Trinh in Bezug auf Cixous, in Trinh: 1989, 43). Die Verwendung der (Film-) Sprache der Künstler_in wird im Porträt sichtbar und steht in einem wechselseitigen Verhältnis zur Gesellschaft.

1.1.6 Writing Woman – Subjekt und Autobiografie

„All is empty when one is plural. Yet how difficult it is to keep our mirrors clean. We all tend to cloud and soil them as soon as the older smudges are wiped off, for we love to use them as instruments to behold ourselves, maintaining thereby a narcissistic relation of me to me, still me and always me“ (Trinh: 1989, 22).

In diesem Zitat formuliert Trinh nicht nur die Problematisierung eines einheitlichen Ich und die damit zusammenhängende Auslöschung, sondern erweitert den Spiegelbildvergleich um die einheitliche Position der Künstler_in im Bezug auf Autobiografie beziehungsweise auf das Selbstporträt.

Die Vorstellung von der Abbildung eines einheitlichen Subjekts, die der Grund für den Erfolg des klassischen Porträts ist, beruht auf der Annahme, dass ein Subjekt ein klares Bild – als Versicherung des Selbst – darstellen kann. Im Selbstporträt beziehungsweise einer Autobiografie kommt es zu einer besonderen Situation, denn wir sehen nie die Fotograf_innen, Filmemacher_innen/ Autor_innen im Selbstporträt, die sich selbst abbilden, sondern immer nur die von ihr_ihm vorgesehene Abbildung. Diese Selbstvergewisserung, mit allen egoistischen und narzisstischen Elementen, versucht Trinh zu hinterfragen und einen Weg für die *writing woman* zu finden.

Zwei überlappende Ebenen bilden sich beim Schreiben heraus, „write yourself, write your body“ und „write about your life“. Während „write yourself, write your body“ einen einschreibenden Akt bezeichnet, stellt „write about your life“ eine verdichtete Formel von Werken (Trinh gibt Biografien und Romane an) dar, in denen ein_e Autor_in ihre_seine Identität konstituiert. Trinh fordert:

„A distinction needs to be made between – Write yourself. Write your body – and write about yourself, your body, your inner life, your fears, inhibitions, desires, and pleasures“ (Trinh: 1989, 28).

Ein Selbstporträt ist immer brüchig. Methodik, Inhalt und Form müssen unbedingt mit gedacht werden, um tradierte Bild- und Textkonventionen zu unterlaufen.

Dabei spielt erneut die Objektivität eine Rolle. Trinh nennt sie den „castrating objectivism“ des_der allwissenden Autor_in und formuliert die Subjektivität als „obsessive personalism“ des_der „singular writer“ (Trinh: 1989, 29). Wer sind die Autor_innen? Wie authentisch ist das, was sie schreiben? Die Literatur, das Produkt, ist abhängig von der Souveränität der Autor_innen. Die Mehrheit geht davon aus, dass Autor_innen, bezogen auf Literatur, ihre Gefühle ausdrücken und in den Figuren mehr oder weniger Selbstreflexionen stecken. Damit ist der_die Autor_in wie ein Elternteil mit seinem_ihrem Kind verwoben, göttliche_r, schöpferische_r Künstler_in – wie die Porträtkünstler_innen in der Renaissance – und zielt im biblischen Sinn auf eine Reproduktion:

„Let us make man in our image, says the Bible. The writer is necessarily either God or Priest. As long as the belief in the sacred origin of writing and the religious principle of hidden meanings prevail, there will be a need for 'veracious' interpretation and commentary“ (Trinh: 1989, 29).

Bei diesen Zuschreibungen, welche die Frau als allwissende Schöpferin ins Zentrum (des Werkes) stellen, geht die Annahme voraus, vor ihrem Buch/ Werk/ Selbstporträt zu bestehen und nicht mit ihm zu entstehen (vgl. Trinh:1989, 29). Diese Idee

beinhaltet auch die Autor_innen als ursprüngliche Autor_innen, die eine bereits abgeschlossene Sache nieder schreiben. Somit ist das Schreiben mit einer Absicht aufgeladen und entpuppt sich als Offenbarung und das Lesen, die Wahrnehmung enthüllt sich als Glaube. Anna Babka stellt in ihrem Aufsatz – „Die (autobiographische) Provokation der Genres: Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst“ (Babka in: Hof/ Rohr: 2008) – unter Bezugnahme auf Judith Butler– einen Zusammenhang zwischen Performativität und Autobiografie her. Das autobiografische Ich ist seiner Identität nicht vorgängig, es wird erst anhand rhetorischer Mittel in der Sprache konstruiert (vgl. Babka: 2008, 92).

Für das Selbstporträt würde dies bedeuten, dass ein Selbst (im Porträt) erst durch den Vorgang des Porträtierens konstituiert wird. Dabei erscheint ein Selbst, das zur selben Zeit die Wahrnehmung und Repräsentation des Selbst erschafft.

Sprache ist ein konstruierter Repräsentationscode (wie bereits oben ausgeführt). In umgekehrter Art und Weise konstituiert die Sprache nicht nur die Identität, sondern der_die Autor_in konstruiert gleichzeitig das Image ihres_seines Stils. Durch sie_ihn selbst kann bei jedem Werk von einem autobiografischen Anteil gesprochen werden.

Der Versuch in persönlichen Aufzeichnungen das „wahre“ Ich zu finden, stößt bei Trinh auf Widerstand:

„ (...)looking at the diary exclusively as a means of self-expression is already a distortion and a confinement“ (Trinh: 1989, 35).

Sie schreibt zwar nicht „simply to destroy, conserve or transmit“ (Trinh: 1989, 43), vertritt im Großen und Ganzen doch eine dekonstruktive Perspektive, indem sie eine kritische Distanz zu Begriffen wie dem Selbst, dem Ursprung, dem Realen, Authentizität, Autobiografie aufbaut. „*Ich* bin nicht *ich*“ („I am not i“) (Trinh: 1989, 90). Trinh sieht in einem organischen Schreiben, welches sich von der Nachahmung bestehender Systematiken entfernt, eine Möglichkeit der *Writing Woman* (vgl. Trinh: 1989, 43).

„Woman as subject can only redefine while being defined by language. Whatever position is taken (...) the love-hate, inside-outside, subject-of-subject-to relation between woman and language is inevitably always at work“ (Trinh: 1989, 44).

1.1.7 *Story and history – Wahrheitsansprüche in der Narration*

Durch Sprache werden Inhalte verhandelt, Geschichten erzählt. Seit ewigen Zeiten sollen Geschichten uns unterhalten, erziehen und als traditionelle Geschichte der Geschichte weiter gegeben werden. In Autobiografien spricht man häufig davon, dass jemand „seine_ihre Geschichte erzählt“. Porträts gelten als historische Dokumente, die einen Einblick in frühere Zeiten bieten. Sie beleuchten Beziehungen, Freundschaften, politische Ereignisse et cetera und erzählen von ihnen. Häufig werden die Porträts dem Anspruch von Authentizität – im Sinne *einer* klaren Wahrheit – unterworfen. In der spiegelartigen Verdoppelung der „Wirklichkeit“ soll der porträtierte Mensch/ Gegenstand dann wiedergefunden werden.

Trinh untersucht im letzten Kapitel von *Women Native Other* (1989) das Verhältnis von *history* – als Geschichte – im Sinne von politischer Vergangenheit und *Story Telling*, dem Erzählen von Geschichte(n). *Story* funktioniert als kollektives Gedächtnis, als Grundlage des (Selbst-) Verständnisses einer Kultur über die Mitteilung, über ein Teilen von Information, durch „Erzählen“, durch Erinnern.

„The story depends upon every one of us to come into being. It needs us all, needs our remembering, understanding, and creating what we have heard together to keep on coming into being. The story of a people. Of us, peoples. Story, history, literature (or religion, philosophy, natural science, ethics)- all in one.“ (Trinh: 1989, 119)

Dabei gerät vor allem die Prüfung von Authentizität ins Zentrum von Geschichte. Die westliche Welt sucht nach der absoluten Wahrheit, die als Garant für Souveränität und Objektivität steht. „Ist die Geschichte wahr? Ist sie wirklich passiert?“ wird gefragt. Welche Wahrheit ist die „echte“, „ursprüngliche“ Wahrheit?

Wahrheitsvorstellungen knüpfen an Authentizität und Dokumentation an. Jede Gesellschaft verfügt über eigene Wahrheitspolitiken. Wahrheit bewegt sich infolge dessen zwischen vielen Wahrheiten und muss nicht Klarheit im Sinne einer Faktensammlung sein. Aristoteles wird von Trinh mit – „poetry is truer than history“ – zitiert. Doch der Anteil von *poetry* an *history* hat sich im Lauf der Zeit verändert. Geschichte (*history*) trennte sich von Geschichte (*story*) ab und gab der Sammlung von Fakten Vorrang. *History* sieht die Vergangenheit als abgeschlossene Gesamtheit an, die nicht in Verbindung mit Gegenwart oder Zukunft steht. Nun steht Geschichtsschreibung der Geschichtserzählung gegenüber, mauert Fakt gegen Fiktion. Allerdings veranlassen Transformationen, Manipulationen oder Umlagerungen, die beim Sammeln von Ereignissen übersehen werden – was dem

Prozess des Sammelns inherent ist – einen Prozess, indem *story-writing* zu *history-writing* wird, und *history* (Geschichtsschreibung) *story* (Geschichte) als bloße Märchen, Mythen, Legenden, Fiktion oder Literatur degradiert. Fiktion und Fakt schließen sich inzwischen aus, Fiktion bedeutet: Lügen, Fakt: Wahrheit. Die Story ist das einfachste Bindemittel der Wahrheit und wird auch als „a phase of communication“ oder „the natural form of revealing life“ betitelt (Trinh: 1989, 123). Erneut spricht Trinh sich für eine Hinwendung zur Poesie aus, für eine Wahrnehmung von Geschichte, die über Narration anhand von organischem Schreiben/ Mitteilen passiert:

„Each woman, like each people, has her own way of unrolling the ties that bind. Storytelling, the oldest form of building historical consciousness in community, constitutes a rich oral legacy, whose values have regained all importance recently (...)“ (Trinh: 1989, 148).

Diese „ties that bind“ werden bei Su Friedrich zum inhaltlichen und formalen Thema im Porträt ihrer Mutter und stellen schließlich – als Hommage – den Filmtitel¹¹. Das narrative Prinzip positioniert die Figuren im Porträt. Es erzählt durch und über die Porträtsubjekte.

Trinh berichtet von den Frauen, die in der Vergangenheit unter anderem als Hexen und Zauberinnen diejenigen waren, welche die Geschichte(n) erzählten und aufbewahrten. Die Geschichtenerzählerin ist die lebende Erinnerung ihrer Zeit und ihres Volkes. Sie dient als Orakel und Vergnügensbringerin.

„The world’s earliest archives or libraries were the memories of women“ (Trinh: 1989, 121).

Die Erzählerin wird als Mutter, welche die Geschichten weitergibt, evident. In der Vermittlung wird aus Geschichte (*story*) auch ein Teil *history*. Die Erzählerin entspricht in ihrer Position einem Link in der Kette und im Kontinuum: „The story is me, neither me or mine“ (Trinh: 1989, 122). Sie konstituiert sich als Subjekt über Rhetorik.

„Would I be recognizable if I didn't tell stories? Wouldn't I be finished as a recognizable human if I didn't have to tell a story? Self-representation is essential to what or who I am. Without rhetoric I would be nothing. Without the possibility of linguistic representation I would cease to be a rhetorical being, to be human“ (Judith Butler, unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift in: Babka: 2008, 83).

¹¹ THE TIES THAT BIND (Friedrich, US 1984) entsteht fünf Jahre vor der Publikation von *Woman, Native, Other* (1989), gemeint ist die Hommage an die Mutter.

1.2 Judith Butler – performative Identität

An dieser Stelle schiebe ich einen Exkurs zu Performativität ein, der sich anhand von *Gender Troubles* (Butler, 1991) – in knapper Form – auf Judith Butlers Politik der Performanz bezieht.

Der *performative turn* bewirkt Anfang der 1990er Jahre einen Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften. Das Neudenken von Subjekt und Kunst entfernt sich von dem Verständnis von Kultur und Aufführung als Text und bewegt sich hin zu ihrem Verständnis als performative Handlung. Judith Butler überträgt John Austins performative Sprechakttheorie (Austin: 1962) auf die Genderforschung. Austin stellt in der Nachfolge Ludwig Wittgensteins und als Vorläufer für die Sprechakt-Theorien von John Searle und Jacques Derrida sprachliche Äußerungen als kontextabhängige Handlungen dar, denn, so Austin: „Die Philosophen haben jetzt lange genug angenommen, das Geschäft von ‚Feststellungen‘ oder ‚Aussagen‘ sei einzig und allein, einen Sachverhalt zu ‚beschreiben‘ oder ‚eine Tatsache zu behaupten‘, und zwar entweder zutreffend oder unzutreffend“ (Austin: 2005). Es geht nicht mehr um ein „richtig“ oder „falsch“, sondern um ein Sprechen, dass in einem Einverständnis mit einer konventionellen Prozedur eingelöst wird. Zusammenhänge zwischen (Geschlechts-)Identität – sowie einem autobiografischen Subjekt sollen im Folgenden aufgezeigt werden um im weiteren Verlauf die *gender performance* in den Filmanalysen kenntlich zu machen. Die Sichtbarmachung von Individuen und Identität funktioniert durch ihre Repräsentation, die sich, anhand eines Repräsentationscodes, wiederholend in das Porträt einschreibt. Zudem wird das Porträt selbst zum Repräsentationswerkzeug.

1.2.1 Repräsentation

Gerburg Treusch-Dieter definiert Repräsentation als „die Wiedergabe dessen, was gegeben ist. Dennoch kann dieses Gegebene, obwohl es vorhanden ist, auch nicht vorhanden sein, je nachdem, wie es bezeichnet wird“ (Treusch-Dieter: 2004, 279). Repräsentation bezieht sich auf einen Vorgang des Bezeichnens, der einer Repräsentationsordnung unterliegt. Judith Butler geht davon aus, dass die Termini

„Frau“ und „weiblich“ nur noch „Termini einer Relation“ sind, die sich auch anders verhalten kann. Während Luce Irigaray noch eine Re-Repräsentation von „Frau“ nach einer eigenen Bedeutungsökonomie forderte, kritisiert Butler den Wunsch nach Selbsterweiterung als Bedeutungsloch. Irigaray und de Beauvoir verlangten eine andere Identität, eine heterogene Selbstrepräsentation. Butler greift dort an, sie lehnt die Repräsentationspolitik jedoch nicht ab, da dies unmöglich wäre (vgl. Butler: 1991, 22):

„Meine These ist, dass die (...) Identität des feministischen Subjekts (...) von den Einschränkungen des Repräsentationsdiskurses unterminiert wird“ (ebd.).

Anhand einer Bezeichnungspraxis, der Anwendung von Austins performativer Sprechakttheorie *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words, 1962)*, dekonstruiert sie schließlich die Identitäts- und Repräsentationslogik.

1.2.2 Identität als Performance

„Die Identität als Praxis, und zwar als Bezeichnungspraxis zu verstehen, bedeutet, die (...) Subjekte als Effekte eines regelgebundenen Diskurses zu begreifen, der sich in die (...) Bezeichnungskette des sprachlichen Lebens einschreibt (...)“ (Butler: 1991, 212).

Butler versteht Sprache als offenes Zeichensystem. Austin beschreibt die Performativität als Enunziation, die zur gleichen Zeit eine Handlung beschreibt und vollzieht, eingebettet in die Konventionen eines bestimmten Ablaufs. Ein bekanntes Beispiel stellt das Ja-Wort dar, welches bei einer christlichen Trauung den Akt des Heiratens sowohl beschreibt als auch vollzieht. Eine performative Äußerung zitiert, ritualartig, immer einen bereits geschehenen und erlebten, erlernten Sprechakt. Die Bezeichnungskette, die Butler im Zitat (oben) nennt, entsteht aus einer Abfolge, einer Geschichte von performativen Äußerungen. Infolge produziert laut Jacques Derrida nicht der Sprecher das Performativ, vielmehr konstituiert sich das Subjekt des Sprechers und seine Autorität aus der Geschichte des Sprechakts (vgl. Derrida: 2001, 30).

Die Bezeichnungspraxis soll den Phallogozentrismus, der sich in der Zitation fortschreibt, durch die Trennung von Geschlechtsidentität und Geschlechtskonstruktion unterbrechen. Ziel ist es, die Geschlechtskonstruktion zu entsymbolisieren und somit die Identifikation, welche von einem referenzlosen

Begehren ausgeht, in Frage zu stellen. Der Akt des Bezeichnens ist in die Bezeichnungspraxis eingeschlossen und identifiziert sich nicht mehr mit dem Bezeichneten, indem er es repräsentiert, sondern er präsentiert, indem er sich entidentifiziert. Bezeichnung wird also nicht ausgedrückt, sondern performed.

Performance konstituiert sich durch wiederholte Akte. Es gibt „keinen Täter hinter der Tat“ (Butler: 1991, 209), er wird erst durch die Tat hervorgebracht und bleibt unbeständig und veränderbar. Die Macht des Performativen liegt also in der Unterbrechung selbst. Identität existiert – wie bei Trinh – nicht als Original oder Ursprung, sondern entsteht durch performative Wiederholung, bleibt durch den Einschreibungsprozess flexibel. Eine Veränderung der Geschlechtsidentität findet zwischen den Akten der performativen Wiederholung statt, was bedeutet, dass die Wiederholung verfehlt oder preisgegeben werden kann. Eine De-Formation passiert, wenn eine parodistische Wiederholung des Akts zu einer Vervielfältigung und letztlich zu einer Verschiebung wird.

„Gender parody reveals that the original identity (...) is itself an imitation without origin“ (Butler: 1991, 238).

Trinh postuliert die Vielfalt von unendlichen Schichten des „Ich“, Butler erklärt die Existenz von unendlich vielen Geschlechtern. Sie entkoppelt die Geschlechtskonstruktion von der Geschlechtsidentität und bricht mit dem biologischen, anatomischen Geschlecht:

„Wenn wir jedoch den kulturell bedingten Status der Geschlechtsidentität als radikal unabhängig vom anatomischen Geschlecht denken, wird die Geschlechtsidentität selbst zu einem frei schwebenden Akt“ (Butler: 1991, 23).

1.2.3 Das verlorene Selbst

Was in der performativen Vervielfältigung des Ich unsicher bleibt, ist der Subjekt-Objekt-Status von dem, der „Ich“ sagt. Dieses Ich ist kein mit sich identisches Subjekt im Sinne einer Selbstidentifizierung und Selbstbegründung. Das Selbst erscheint als ein Effekt der Selbstrepräsentation. In der Folge ist die Selbstdarstellung eines Selbstporträts die Repräsentation dieses Effekts. Es kommt zu einer rhetorischen und performativen Verunsicherung. Die rhetorisch-

performative Verfasstheit der Geschlechter wird in ihr deutlich.

„(...) Die[se] Zitierung der geschlechtlichen Norm ist (...) notwendig, um sich als ein ‚jemand‘ zu qualifizieren, um als ein ‚jemand‘ lebensfähig zu werden, wobei die Subjektbildung abhängig ist von dem früheren Vorgang der Legitimierung geschlechtlicher Normen“ (Butler: 1997, 319).

Durch ständige Wiederholung schreibt sich performativ ein Selbst ein. Das autobiografische und textuell vergeschlechtlichte Ich erzeugt sich über sprachliche Selbstrepräsentation, indem eine Umformung von Erinnerung und Erfahrung in Sprache stattfindet.

„Language is said to fabricate or to figure the body, to produce or construct it, to constitute or to make it. Thus, language is said to act, which involves a tropological understanding of language as performing and performative“ (Butler: 1997, 3).

Sprache ist performativ – ausführend und beschreibend zugleich. Das Selbst kann immer nur erzählt und nachträglich gelesen werden: „Narration is always belated, narratives postdate the origin“ (Butler: 1998: *Lecture: Modern Rhetorical Theory*, in Babka: 2008, 82). Nach Butler ist die Beziehung zu uns selbst so nachträglich, wie es eine Erzählung nur sein kann. In diesem Zusammenhang erscheint die Autobiografie, die lange als Schlüssel zum Verständnis des Subjekts angesehen wurde als Genre genauso suspekt wie der Begriff des Selbst, der sich als *always already impossible* längst demaskiert hat (vgl. Babka: 2008, 82).

„We are necessarily absent-minded in the present, when the mind is present, it is already past“ (Butler: 1998, unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift, in: Babka: 2008, 82).

Die Gegenwart ist immer schon vergangen und die Erzählung fängt immer dort an, wo Repräsentation versagt. Anna Babka sieht in der Erzählung – als Form der Selbstrepräsentation – die Unmöglichkeit, die die Repräsentation repräsentiert (vgl. ebd.).

2. Porträtlichkeit im Film

Im Folgenden möchte ich den Film unter dem Gesichtspunkt der Porträtlichkeit untersuchen. Unter Bezugnahme auf das eben skizzierte Identitätsmodell soll der Film metaphorisch als Porträt betrachtet werden, das sich anhand der Sichtbarmachung von Identität(en), Repräsentation und dem Blick zwischen Porträtierenden, Porträtierten und Rezipienten_innen definiert. Der Film wird in diesem Sinn als erweitertes Porträt gelesen, das sich aufgrund seiner Ziele als solches versteht und klassische Genregrenzen überschreitet. Die Inversionen, Relativierungen und Öffnungen fixer Gattungs- und Genrezuschreibungen werden daher betrachtet, ohne auf eine scharfe mediale Abgrenzung zu beharren.

Den Ausgangspunkt für die Untersuchungskategorien bilden die Porträtmalerei bzw. die Porträtfotografie. Unter der Prämisse von indexikalischen, mimetischen und narrativen Prinzipien des Porträts findet eine Übertragung in den Film statt. In der Anwendung auf den Film interessieren dabei konkret die Grenzüberschreitungen des Porträts, wie sie Trinh für das Identitätsmodell denkt. Am Ende des jeweiligen Unterkapitels überprüft eine Filmanalyse die erarbeiteten Maxime.

Zunächst widmet sich Kapitel 2.1 „Der dokumentarische Charakter im Porträt“ dem indexikalischen Prinzip des Porträts und fokussiert den Umgang mit Authentizität, Repräsentation, Fiktion und Dokumentation, Geschichte und der Archivierungsfunktion von Porträts. Abgeschlossen wird es von der Analyse des dokumentarischen Charakters des Porträts im Film *THE TIES THAT BIND* (Friedrich, US 1984). Das mimetische und narrative Prinzip thematisiere ich in 2.2 „Das Porträt als Skizze der (Un-) Sichtbarkeit von Identität“ vorwiegend anhand des Gesichts im Bild und der Narration. *THE TIES THAT BIND*, *HIDE AND SEEK* (Friedrich, US 1996) und *RULES OF THE ROAD* (Friedrich, US 1993) werden hinsichtlich der Sichtbarmachung unterschiedlicher Porträtsubjekte untersucht, bevor sich Kapitel 2.3 mit dem Blick im Porträt auseinandersetzt und anschließend den analytischen Blick auf *DAMNED IF YOU DON'T* (Friedrich, US 1987) richtet.

Vor der ausführlichen Betrachtung des dokumentarischen Charakters im Porträt im nächsten Unterkapitel werden die Bildformate der Porträtmalerei – als formale Kategorien – auf den Film übertragen. Calabrese hat auf Friedländers fünf Porträtkategorien¹² hingewiesen, deren formale Kriterien ich wie folgt übersetzte

¹² Calabrese verweist auf M.J.Friedländers Kategorien aus: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Den Haag 1947.

(vgl. Calabrese: 2006, 142-159):

1. Laut Friedländer existiert zunächst die Büste, die mit der Großaufnahme oder Nahaufnahme gleichgesetzt werden kann.
2. Das Brustbild mit Händen bildet die zweite Kategorie, erweitert im 15. Jahrhundert die Tiefenräumlichkeit bzw. die Tiefenschärfe des Bildes und bildet den Übergang von der planen Oberflächengestaltung des Porträts zur Zentralperspektive. Diese erschließt als neues Bildgefüge – auch als „das offene Fenster“¹³ bezeichnet – eine doppeldeutige Betrachter_innenperspektive: „Es war nicht nur Gegenstand des Anblicks, sondern auch des Durchblicks in eine imaginäre Räumlichkeit jenseits der Bildoberfläche“ (Sykora: 2003, 17).
3. Das Brustbild mit Händen ist als Halbnahe übersetzbar. Dasselbe gilt für die Halbfigur mit den „redenden“ Händen, deren Besonderheit darin liegt, dem Bild etwas Narratives hinzuzufügen. Die porträtierte Person erhält durch die Abbildung (und Fokussierung) der Hände im Bildrahmen symbolisch die Möglichkeit zu „erzählen“.
4. Filmwissenschaftlich beschreibt die amerikanische Einstellung das Kniestück, welches den Bildraum verbreitert und im Barock theatrale Szenen ermöglicht.
5. Die fünfte und letzte Kategorie beschreibt die ganze Gestalt im Bild und entspricht der Totalen.

Der Bildausschnitt (die Kadrange) und der Blickwinkel verändern die Perspektive auf die Dargestellten, auf den Bildraum und die Bewegung bzw. die Anordnung der Figuren. Die Haltung des repräsentierten Körpers korrespondiert mit der Kadrange. Eine Vergrößerung des Bildausschnitts/ der Kadrange vom Gesicht zur Totalen entspricht einer Erweiterung des Raums im Bild und führt zu einer größeren Tiefe des Bildfeldes, die in dieser Form an die Medien Fotografie und Film erinnert. Von der engen Fokussierung des Gesichts entwickelt sich das Porträt zu einer distributiven Fokussierung (vgl. Calabrese: 2006, 159).

In der Malerei weicht damit das Prinzip der Unbeweglichkeit der Bildsprache von Emotion und Affekten und gestattet einen umfassenderen, komplexeren Ausdruck, den Calabrese als Subjektivität bezeichnet (vgl. ebd. 146). So wird der abgebildete, unbewegliche Moment zu einem Augenblick, einem dramatischen Höhepunkt, der

¹³ Begriffsbezeichnung nach: Alberti und Giovan Battista Passeri (vgl. Sykora: 2003, 17).

von einem vorher und nachher erzählt und als Vorläufer des eingefangenen Moments in der Fotografie gesehen werden kann. Ein bewusstes Spiel mit Zeit und Raum beginnt, das in der Bewegtheit der Bilder des Films expandiert.

2.1 Der dokumentarische Charakter des Porträts

Im Hinblick auf Fiktion und Wirklichkeit erscheinen die Verschleifungen der Bildgrenzen bezüglich Mimesis, Indexikalität und Narration als bedeutend. Das mimetische Prinzip – als Dispositiv des Realen und des Fiktionalen – ist der Porträtmalerei und dem Film gemeinsam. Die Malerei versucht(e) einerseits über das Credo der Ähnlichkeit abzubilden, andererseits idealisiert(e) sie das Dargestellte häufig und typisiert(e) es damit in der Art einer fiktionalen, imaginierten Abbildung. Der Film ist zwischen dem Fiktionalen und dem Dokumentarischen zu verorten. Zum einen kann die Fiktion beispielsweise in der Erzählung dominieren, zum anderen neigt der Film zu einer Indexikalität, zum Beispiel in Filmen mit dokumentarischen Charakter. Sykora verweist auf die Tiefendimension des Films, „sprich Referenz, des Einzelkaders auf [s] eine vorfotografische Wirklichkeit“ (vgl. Sykora: 2003, 9).

Somit bildet das indexikalische Prinzip nun eine Gemeinsamkeit von (Porträt-)Malerei, Fotografie und Film. Der Film ist materiell beschaffen aus der additiven Folge fotografischer Einzelkader. Die Verwandtschaft zur Fotografie steht symbolisch für die Realitätsnähe des Films. So beglaubigt der Film seine Bilder, das Porträt seine „Wahrheit“. Das angehende Kapitel verhandelt diesen „dokumentarischen Charakter des Porträts“ ausgehend vom indexikalischen Prinzip.

2.1.1 Spuren im Porträt – Repräsentation und das Prinzip der Indexikalität

Ein Porträt überzeugt aufgrund der Indexikalität seiner somatischen Spuren. Es beschäftigt sich als *Memento mori* immer mit dem potenziellen Verlust und der Bewahrung einer Spur des_der Porträtierten, erinnert als repräsentativer Stellvertreter an sie_ihn.

Fotografie und Film verfügen über Indexikalität. Sie sind technische Medien der Reproduktion und werden aufgrund ihrer apparativen Genese (Kamera) im Gegensatz zu nicht-technischen Medien mit einem dokumentarischen Charakter gelabelt, der Glaubwürdigkeit verspricht. Neben symbolischen und ikonografischen

Zeichen werden indexikalische Zeichen¹⁴ verwendet, die durch eine Kontiguität eine Art von Nähe zum Porträtsubjekt aufbauen. Dieses Subjekt ist der Mensch, die abwesende, verschwundene oder tote Person, der zeitlich oder räumlich getrennte Körper, der repräsentiert werden soll. Beim Film ist die Indexikalität dem Medium inhärent (vgl. Jutz: 1998, 252), denn als Spur eines zurückliegenden Ereignisses sind Film und Fotografie „Indizes, Abdrücke, die durch die Kombination von Lichteinwirkung und Chemie auf einer empfindlichen Oberfläche vom Objekt selbst hinterlassen werden“ (Metz: 1989, 5). Die Indexikalität im Porträt verknüpft nicht nur das repräsentierte Porträtsubjekt mit der Erinnerung, sondern schafft ebenfalls eine Basis für die Annahme einer Realitätsnähe.

Dieser indexikalische Wirklichkeitsbezug im fotografischen oder filmischen Bild mündet häufig in einen Realismusanspruch, der eine Repräsentation der „Wirklichkeit“ als Ähnlichkeit anstrebt. Roland Barthes nennt beispielsweise in *Die helle Kammer* (1985) die unbewegliche Verhaftung des Referenten mit der Fotografie als ihr Wesensmerkmal und sieht die „Wahrheit“ in der Vergewisserungsgeste des Porträtfotos beheimatet: „Eine Photographie ist immer die Verlängerung dieser Geste; sie sagt: das da, genau das, diese eine ist's! Und sonst nichts“ (Barthes: 1985, 12). Barthes vertritt die problematische Auffassung eines referenziellen Verhältnisses von Gegenstand und Abbildung, die mit der Intention des klassischen Porträts, den Menschen anhand des Ähnlichkeitsprinzips spiegelartig zu verdoppeln, konvergiert. Für Barthes gäbe es ohne Referenten keine Fotografie. Er geht davon aus, dass die Fotografie nur zeigen kann, was wirklich da war (vgl. Barthes: 1985, 12), dass nur repräsentiert werden kann, was existiert und steht damit Butlers konstruktivem Repräsentationsbegriff diametral gegenüber.

Die wahrheitsgemäße, unverfälschte Repräsentation von Realität, von der Barthes hier spricht, steht in einem engen Zusammenhang mit einer dokumentarischen Authentizität, die als Garant von *eindeutiger* „Echtheit“ gilt. Das Credo der Abbildungstreue stützt sich auf die Weltanschauung, eine originale, eindeutige und gültige Wahrheit zu besitzen. Werden die Werkzeuge des Vermittlungsweges von Bildern unsichtbar gemacht, ergibt sich der Eindruck, über *eine* Wahrheit, gekoppelt an *eine* Bedeutung zu verfügen (vgl. Trinh: 1999, 305).

¹⁴ Der Semiotiker Peirce bezeichnet diejenigen Zeichen als indexikalisch, in denen Signifikant und Referent nicht durch soziale Konventionen (wie das beim symbolischen Zeichen der Fall ist) oder durch Ähnlichkeit (beim ikonografischen Zeichen), sondern durch eine räumliche und zeitliche Nachbarschaft, durch einen tatsächlichen Zusammenhang in einem direkten Kontakt mit dem Referenzobjekt verknüpft sind (vgl. Metz: 1989, 4-9). Da die Produktion von indexikalischen Zeichen weniger abhängig von kulturellen Determinanten ist, gilt der Index häufig als primitiv oder rudimentär. Der Index ist an die Welt der Dinge gebunden (vgl. Jutz: 2009, 64).

Butler versteht den Repräsentationsbegriff als einen Bezeichnungsprozess, bei dem nicht notwendigerweise vorhanden sein muss, was repräsentiert wird, sondern vielmehr die Konstruktion eine Rolle spielt. Filmische oder fotografische Repräsentation ist immer eine Konstruktion. Durch die Repräsentation entsteht mithin im Prozess das, was repräsentiert wird, entsteht im Porträt erst das Porträtierte (als Konstruktion), konstituiert sich das porträtierte Subjekt und der_die Porträtierende durch den Vorgang des Porträtierens selbst. Die Repräsentation verweist auf eine Bezeichnungspraxis und ist nicht gleichzusetzen mit „Realität“. Sie entsteht durch Produktions- und Rezeptionsseite und wird durch Erfahrung geprägt. Als Stellvertreterposition bietet sie auf der einen Seite einen bewussten Umgang mit dem, was man filmt oder fotografiert und schließlich im Bild sieht. Auf der anderen Seite ermöglicht sie eine Betrachtung, die je nach Medien- und Rezipienten_innen-Kontext variiert und ironisieren, kommentieren, informieren, zusammenfassen, und eine empathische Wirkung auf Zuseher_innen haben kann. Susan Sontag bemerkt dazu:

„Da jede Fotografie ein Fragment ist, hängt ihr moralisches und emotionales Gewicht von der Umgebung ab, in die sie gestellt ist. Eine Fotografie verändert sich in dem Zusammenhang, in dem sie gesehen wird“ (Sontag: 1980: 104).

Indexikalität ist nicht gleichzusetzen mit „Realität“. Die Mitarbeit bei der Rezeption des Film-Bildes im Porträt, sowie die Agenda der Bildschaffenden ist entscheidend für die Wahrnehmung der codierten, konstruierten Repräsentation im Porträt.

2.1.2 Authentizitätsansprüche im Porträt

Der Stellenwert von Authentizität im Bezug zum Porträt ist einerseits eng verknüpft mit der Forderung nach dem Abbildrealismus seit Erfindung der Fotografie bzw. der Daguerreotypie. Andererseits bezieht Authentizität sich auf das Verhältnis von Porträtierenden und Porträtierten.

Zunächst dient Authentizität wie eben ausgeführt zur Bestätigung des Ähnlichkeitsprinzips. Die Repräsentation von Wirklichkeit soll anhand einer Echtheitsgarantie, die sich aus einer Präzision in der Abbildung speist, als souverän markiert werden. In Verbindung mit dem Dokumentarischen fällt „Authentizität“ in

Form von konstruierter Echtheit ein ästhetischer Mehrwert in der medialen Umsetzung zu. Von Anbeginn gilt die Porträtfotografie aufgrund ihrer technischen „Objektivität“ als dokumentarisch und ermöglicht als Erkenntnisinstrument in aufklärerischer Mission eine chirurgisch genaue Betrachtung von Gesichtern. Die Methodik der Aufzeichnung galt als unverfälscht und authentisch im Sinne eines Abbildrealismus¹⁵. Das Porträt fand als Konservierung der Welt anhand einer Indexikalität statt, die ob der Kombination von Sichtbarmachung und Technologie an eine „gnostische Mission“ (vgl. Gunning: 2002, 22) erinnert. Authentizität im dokumentarischen Film-Bild wird als Genauigkeit in der Abbildung begriffen.

„The real world: so real that the Real becomes the one basic referent: the pure, concrete, fixed, visible, all-too-visible. The result is the elaboration of a whole aesthetic of objectivity and the development of comprehensive technologies of truth capable of promoting what is right and what is wrong in the world. And by extension, what is 'manipulative' in documentary“ (Trinh,; 1991, 61-62).

Mit Trinh's Authentizitätsverständnis ist eine Argumentation gegen diesen Aufklärungspathos der vermeintlichen Echtheit in der Abbildung von Realität notwendig. Trinh wirft einen kritischen Blick auf das Dokumentarische im Film und bezeichnet den Dokumentarfilm im negativsten Sinne als ein ideologisches Werk, das mittels Richtmikrofon, lippensynchronem Ton, Echtzeit Montage et cetera manipulativ eine Wahrheit erzeugt, die zu einer Produktion von Natürlichkeit und Wahrheit führt. Dem lägen die technischen Entwicklungen hin zu einer „Authentifizierung“ der Bilder zugrunde (vgl. Trinh: 1999, 308 ff). Im Hinblick auf die reale Welt, welche das Reale als einzigen Referenten nutzt, sieht sie die Ausarbeitung einer ganzen Ästhetik der Objektivität und eine Entwicklung umfassender Technologien der Wahrheit. Sie schreibt der Authentizität, die als bloße Informationsansammlung oder als eine Bestätigung der Eindeutigkeit der Welt zuarbeitet, einen negativen Stellenwert zu. Authentizität, die mit der Angst vor dem Verlust von Verbindung im Sinne von Kontinuität und klaren Grenzen verlinkt ist, stuft sie als nicht erstrebenswert ein, da sie die Illusion der Ursprünglichkeit und damit eines vordiskursiven Subjekts aufrecht erhält. Zur Frage, wie man Realität abbildet (repräsentiert) äußert sie sich folgendermaßen:

„Dabei bildet die Wirklichkeit in ihrer gesellschaftlichen und historischen Dimension nicht das Material einer künstlerischen Reflexion oder eines politischen Engagements; sie ist das, was einen kraftvoll zum Kino hinzieht und was, wenn ihm nicht mit Subtilität und Verletzbarkeit begegnet wird, nicht zu greifen ist, da sich ihr fragiles

¹⁵ An dieser Stelle verweise ich auf den medizinischen Blick, der im 19. Jahrhundert in Fotografie und Film Einzug erhält und in seinem Glauben an Präzision bis ins 20. Jahrhundert anhält. Michel Foucault beschäftigt sich in *Naissance de la Clinique. Une archéologie du regard médical*. Paris 1963 mit dem Konzept des medizinischen Blicks.

Wesen sonst auflöst“ (Trinh: 2001, 1).

Trinh lehnt eine „Authentifizierung“ der Bilder zugunsten einer persuasiven Echtheit als propagandistisch ab. „There is no such thing as a documentary“ (Trinh:1997, 87-95).

Ein Porträt kann nicht nur in Bezug auf seine Wirkung und Aussage als manipulativ entlarvt werden, es wird auch im Entstehungsprozess manipuliert, wie die lateinische Definition bereits andeutet: einem Handgriff, einem Kunstgriff unterzogen. Die Dekonstruktion des Film- oder Fotografiebildes im Porträt als dokumentarisches, „echt“ verifiziertes, Abbild erfolgt unter anderem durch die Möglichkeit der digitalen Bildbearbeitung mit der das Verschwinden der Indexikalität im Bild selbst einhergeht:

„Die eindeutigen Zuordnungen von Original (Welt) und Bild brechen zudem mit den technologischen Entwicklungen der digitalen Bildbearbeitung auf. Das digitale Bild ist nicht 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: 2000, 28ff).

Der Status des nichtfiktionalen Bildes ist im Zeitalter des digitalen Verfahrens und der virtuellen Welten ungewiss geworden. Der Wahrheitsgehalt, sprich die Erkenntnisvermittlung eines objektiven Sachverhalts, erscheint fragwürdig. Der Beweischarakter (die Faktizität) des fotografischen Porträtbildes ist angreifbar geworden. Das Verhältnis westlicher Kulturen, die empirisch und vom Realismus geprägt sind, zu fotografischen und filmischen Bildern wandelt sich. Seit der Möglichkeit der digitalen Bildbearbeitung ist der Anspruch auf Abbildungstreue, welche in der Indexikalität der Bilder wurzelte, und die damit verbundene Authentizität offensichtlich hinfällig geworden.

„Porträt bedeutet heute auch das Durchspielen von Repräsentationsformen nach dem Verlust der Unschuld der Fotografie“ (Matt: 2009, 6). Die zeitgenössische Porträtfotografie hinterfragt vermehrt den Anspruch auf Repräsentation. Allerdings ist seit ihrem Beginn eine Manipulation des Bildes möglich¹⁶ und in gewisser Hinsicht Fotografie und Film inhärent, stellt ein Porträt beziehungsweise eine Aufnahme doch immer das Resultat eines Dialogs mit dem Anderen durch die

¹⁶Manipulationsmöglichkeiten des Mediums Fotografie werden ab den 1920er Jahren durch Fotoexperimente, surrealistische Sichtweisen und Effekte, unkonventionelle Perspektiven, sowie den Einsatz von diversen Objekten ausgestellt und führen zur Überwindung des Abbildrealismus.

Bedingungen des Mediums dar.

Eine zweite Perspektive bezüglich Authentizität tut sich auf. Authentizität wird nicht nur in der bildlichen Ebene der Repräsentation gesucht, sondern auch in der Beziehung zwischen Porträtierendem und Porträtiertem lesbar. „Fotografie heisst Bedeutung verleihen“ (Sontag: 1999, 32). Bilder anfertigen impliziert, eine Beziehung zum abgebildeten Sujet aufzuzeigen. Diese Beziehung zwischen Porträtierten und Porträtierenden verankert sich im Bild und geht über auf die Rezipienten_innen. Besteht nach Peter Weiermeier zunächst eine Beziehung zwischen Fotograf_in und Modell, die in einen Austausch zwischen dem fertigen Bild und dem Betrachter transferiert (vgl. Weiermeier: 2009, 8), so nennt Linda Nochlin das Porträt „das Aufeinandertreffen von zwei Subjektivitäten“ (Nochlin: 1974, 29).

Der Bezug von Porträtierenden und Porträtierten findet im fertigen Bilderzeugnis seinen Ausdruck. Porträts repräsentieren Strukturen und können sie selbstreflexiv hinterfragen. Sie sollen allgemein Aufschluss geben über die Beziehung vom Menschen zur Welt (Weiermeier: 2009, 14), sie können Aufschluss über das Verhältnis der Filmemacher_in/ Fotograf_in zu ihrem_seinem Sujet sowie zum Medium selbst geben. Obwohl Fotografie und Film nicht mehr an eine Abbildungstreue gebunden sind, verbinden sie die Betrachter_innen dennoch durch die Perspektive der Porträtierenden mit der Wirklichkeit. Porträts funktionieren in ihren medialen Bedingungen als Repräsentation einer Bezeichnungspraxis.

„Die Verunsicherung über den Status der Bilder und Töne lässt uns nicht nur ihr Verhältnis zur Wirklichkeit neu diskutieren, sondern veranlasst, dass wir sowohl unsere Beziehung zu den Bildern wie unsere Wahrnehmungsweisen der Wirklichkeit relativieren“ (Tröhler: 2004, 166).

2.1.3 Das Porträt zwischen Dokumentation und Fiktion

Das Porträt steht aufgrund seines mimetischen und indexikalischen Dispositivs zwischen Dokumentation und Fiktion. Die idealisierte Darstellung des porträtierten Subjekts fügt dem Porträt die Charakterisierung des Imaginierten zu und auch der dokumentarische Charakter verweist auf die potenzielle Idealisierung und Wertung des Dargestellten. Grundsätzlich gilt es den Status der Bilder zu hinterfragen und eine anonyme, allwissende Autor_innenschaft aufzubrechen.

Die kanadische Filmwissenschaftlerin Catherine Russell bietet eine Möglichkeit, das „Dazwischen“ des Porträts, bezogen auf den Film, in einem neuen grenzübergreifenden Genre zu sehen, in dem sie in *Experimental Ethnography* (1999) die Genres Dokumentarfilm und Experimentalfilm zusammen denkt. Sie zeigt einen Dialog zwischen den beiden Disziplinen auf und unterläuft eine strikte Trennung in fiktional und nonfiktional. Im Sinne einer Genre übergreifenden Definition entwickelt sie den Terminus „experimental ethnography“¹⁷ und sieht die Möglichkeit, Dokumentation als Fiktion stattfinden zu lassen: „(...) ethnography is mobilized as a cinematic language that is able to articulate 'culture' as 'fiction'“(Russell: 1998, 357).

Abseits des Mainstreams entwickelt sich eine neue Filmsprache aus fiktiven Strategien von Repräsentation und der Beschäftigung mit kultureller Observation. Diese kommt nicht aus dem Nichts hervor, sondern basiert hauptsächlich auf der Geschichte von Experimentalfilm, Dokumentationen und narrativen Praktiken. Die Repräsentation von kulturellen Unterschieden, Geschichte und Transformation braucht eine neue Perspektive, in der es kein „wir und ihr“ gibt. An dieser Stelle rekurriert Russell auf Trinh T. Minh-ha, die mit ihrem Postulat „not to speak about“, „but to speak nearby“ eine andere Variante der Narration einführt, in der das Reden über die „Anderen“ – als eine Herrschaftsposition des weißen westlichen Mannes – vermieden werden soll¹⁸.

Geprägt durch feministische Theorien entwickeln Filmemacherinnen wie Friedrich eine Kritik von Authentizität, Autorität und Mastery (Herrschaft/ Macht) am Experimental- beziehungsweise Dokumentarfilm. Statt den Regeln der „Giants“¹⁹ zu folgen, porträtieren sie eine amerikanische Kultur, als Ort der Umgestaltung und des Übergangs und positionieren sich am Rande einer Zukunft, die immer noch Möglichkeiten für eine Erneuerung hat. „Since that time [1989] ethnography has developed as a poetics of visual culture that can provide the necessary terms of a renewed experimental film language“ (Russell: 1998, 356).

Die Vorherrschaft eines dokumentarischen Anspruchs im Sinne einer faktischen

¹⁷ Ethnography bezieht sich auf die Dokumentation von Kultur und verkörpert eine Poetik der Observation. Russell definiert Ethnografie als kritische Methodik der Repräsentation; für sie ist jeder Film als kultureller Text lesbar (vgl. Russell:1998, 355).

¹⁸ „To speak nearby“ bedeutet für Trinh: „Ein Sprechen (...), das sich selbst reflektiert und einem Subjekt sehr nahe kommen kann, ohne es jedoch zu beanspruchen oder sich seiner zu bemächtigen. (...) eine Lebenseinstellung, ein Weg, um sich selbst in Relation zur Welt zu setzen (Trinh: 1995, 70).“

¹⁹ Der Filmkritiker Fred Camper bezeichnet in einem Essay der 1987 im *Millenium Film Journal* erscheint, die „Großen“, „masters“ des Avantgardefilms als „Giants“: „the works of the newer generation for the most part lack the authentic power of the original, and often still-active, masters...there were giants in those days.-Genesis 6:4 (Millenium Film Journal, 1987, 109-122).“

Authentizität scheint aufgehoben, wenn ein dokumentarisches Porträt von Kultur als Fiktion stattfinden kann. Tröhler sieht die Vereinbarkeit von Fiktion und Nichtfiktion auf der Ebene der diskursiven Konstruktion von Film:

„[Filme] sind diskursive Konstruktionen, die das Dargestellte irrealisieren, da dieses auf der Leinwand zwar anwesend, aber körperlich-materiell abwesend ist. Und sie erschaffen beide diegetische, filmisch mögliche und erzählte Welten, die nicht zur Wirklichkeit gehören, sondern zum Diskursiven und die letztlich erst durch die imaginative Tätigkeit der Zuschauer Substanz und Konsistenz erlangen. In diesem Sinne ist wohl auch die vieldebattierte Aussage von Christian Metz (2000 [1977], 45; 1997 [1991], 168) zu verstehen, dass jeder Film ein fiktionaler Film sei“ (Tröhler: 2004, 156).

Trinh sucht das Dokumentarische im Fiktionalen, Judith Butler entlarvt das „Natürliche“ als Konstruktion, Catherine Russell schreibt über experimentelle ethnografische Filme: „Nothing is natural, everything is fictional, because everything within scenes is broken down and reconstructed; the films themselves openly bear their signs of construction and assembly“ (Russell: 1998, 372).

Wenn nichts natürlich und alles fiktional ist und Porträts gleichzeitig Zeichen von Konstruktion und Anordnungen bergen, bezeichnen und einschreiben, lässt sich von ihrem performativen Charakter sprechen. Gemeint sind selbstreflexive Porträts, die sich im Sinne der Sprechakttheorie von Austin als performative Werke gleichzeitig mit der (Medien und Genre) eigenen Sprache befassen und sie hinterfragen. (Film-/Fotografie-) Sprache bewegt sich im System Sprache und steht immer schon in einem Bezug zu (ihrer) Geschichte und der Ideologie, in der sie sich (gegenwärtig) verortet.

2.1.4 Porträt und Geschichte

Porträts repräsentieren und erzählen. Sie sind Zeitzeugen, und vermitteln als Form des Bewusstseins einen Eindruck ihres Entstehungskontexts. „Porträtfotografie wird schließlich auch zum Dokument, welches zeigt, wie Menschen gelebt und gefühlt haben, zum Schlüssel eines persönlichen Bildes einer Zeit“ (Matt: 2009, 4). Der Anteil der Speichermedien Fotografie und Film an einer Wahrnehmung und Konstruktion von Geschichte ist offensichtlich.

2.1.4.1 *Zeit im Bild*

In der Repräsentation unterscheiden sich Film und Fotografie durch die Bewegung, die dem Betrachter unterschiedlich viel Zeit bietet, das Bild wahrzunehmen. Während beim Film ein Bild auf das andere folgt und die Zeitspanne der Wahrnehmung durch Bildentzug und Bildersetzung festgelegt wird, ist die Betrachtungszeit eines Fotos nicht durch sein Verschwinden bestimmt. Die Flüchtigkeit des Filmbildes impliziert Bewegung als Darstellung von Zeit und grundiert die Ontologie des filmischen Sehens, welches sich immer in der festgelegten Zeit der Projektion erstreckt:

„Obwohl Film und Photographie herstellungstechnisch vergleichbar sind, besitzen sie dennoch nicht die gleiche Affinität zum Tod. Während die unbewegte Photographie die Toten als Tote würdigt, erstattet ihnen der Film aufgrund der spezifischen Qualitäten seines Signifikanten eine Form von Lebensähnlichkeit zurück. Verantwortlich dafür ist vor allem die Bewegung: Die irrealen Verbindung eines räumlich Unmittelbaren mit einem zeitlich Vergangenen, die das Photo kennzeichnet, verschwindet beim Anblick des Films, da Bewegung immer als gegenwärtig wahrgenommen wird. Indirekt dient Bewegung aber auch zur Darstellung von Zeit, einem weiteren Wirklichkeitsindiz“ (Jutz: 1998, 352-353).

Durch die Beschleunigung der Bilder im Film entsteht ein Moment der Narration. Bewegung repräsentiert Zeit und Lebendigkeit, aber „Kino ist nicht nur Fotografie in Bewegung, sondern konfrontiert mindestens zwei Bilder, um zu urteilen und zu vergleichen. Kino, das ist die Fotografie um die Dimension der Zeit bereichert, vermag zu sehen, Augen und Geist zu öffnen. Dies beschreibt die Welt der Kinematographie“ (Bazin in Godard: LE MÉPRIS, F 1963).

Das filmische Porträt verfolgt aufgrund der medialen Bedingungen also eine andere Narration wie das fotografische Porträt, erweitert und mobilisiert es um die Bewegung, Zeit und den Ton.

2.1.4.2 *Das Porträt als Archiv*

Bilder schreiben Ereignisse fest, sie überdauern sie. Fotografie und Film verfügen über einen archivierenden Charakter und speichern als Medien der Aufzeichnung Vergangenheit, indem sie sie konservieren und etwas aufzeichnen, das verschwindet. Mediale Spuren bewahren Vergangenheit und vermitteln so eine Beziehung zu ihr.

Die Fotografie fixiert Gesten in dem Moment, den wir schlecht mit dem Auge festhalten können (vgl. Barthes: 1985, 42). Fotografische und filmische Bilder verweisen auf einen anderen Raum und eine Zeit, deren indexhaftes Fragment sie sind. Sie zeichnen Gegenwart auf und machen sie im selben Moment der Dokumentation zur Vergangenheit. Dem Film wird ob der Bewegung eine Lebendigkeit zugestanden, die Fotografie hingegen schockiert: „Von einem Augenblick zum anderen verwandeln sie [die Fotografien] Gegenwart in Vergangenheit, Leben in Tod“ (Sontag: 1980, 72).

Fotografien machen etwas zur scheinbar wirklich erlebten Sache, indem sie einen imaginären Besitz der Vergangenheit, einen Besitz von der Umwelt vermitteln (vgl. ebd. 15).

„Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit“ (Sontag: 1980, 21).

Die Kunsthistorikerin Christine Buci-Glucksmann erweitert in ihrem Aufsatz „Vom Verschwinden des Gesichts in der Kunst“²⁰ (1995) diese Perspektive auf das Gesicht im Porträt:

„Im Grunde bezeugt jedes Gesicht eine Flüchtigkeit der Zeit, die es zu verschlingen und zu ruinieren mag. Solange es sich um ein bestimmtes Portrait einer bestimmten Person zu einer bestimmten Zeit mit einem bestimmten Gesicht handelt. Genauso wie der Schleier der Veronika verweist das Gesicht auf eine reine Gegenwart jenseits der Abwesenheit: es ist immer schon Spur des Seins“ (Buci-Glucksmann: 2002, 201-202).

Dem Porträt haftet etwas Melancholisches an. Porträtaufnahmen machen sentimental, in dem sie die Vergangenheit in einen liebevoll betrachteten Gegenstand verwandeln und angesichts vergangener Zeiten Rührung hervorrufen. Sie wirken rührend, komisch oder symptomatisch. Zeit wird zum bedeutenden Aspekt in der Wahrnehmung von gespeichertem Bildmaterial: „Das Foto ist ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit“ (Sontag: 1980, 28).

„Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Fotografie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal fotografiert worden sind“ (ebd. 144).

Fotografische und kinematographische Bilder behalten den unerschöpflichen Ausdruck des Augenblicks und (re) produzieren was (k) einmal stattgefunden hat. Sie

²⁰ Erschienen in Blümlinger/ Sierek (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien, 2002.

illustrieren den Inhalt von Vergangenheit symbolisch und stehen doch zur selben Zeit in- und außerhalb davon.

Fotografie ist nicht nur ein Protokoll der Vergangenheit, sondern auch eine neue Weise mit dem Umgang der Gegenwart:

„Während alte Fotos unser geistiges Bild der Vergangenheit vervollständigen, verwandeln die Fotografien, die heute gemacht werden, das, was gegenwärtig ist – wie die Vergangenheit – in ein geistiges Bild. Die Kamera baut ein abgeleitetes Verhältnis zur Gegenwart auf (die Realität wird durch ihre Spuren erfahren), sie liefert ein unmittelbar rückwirkendes Bild der Erfahrung“ (Sontag: 1980, 159).

Bilder konservieren Erfahrung, transformieren sie zu Erinnerung und prägen zugleich anhand der permanenten Wiederholung das kollektive mediale Gedächtnis.

Porträts archivieren Geschichte nicht nur, sie tragen auch – eben durch ihre Aufzeichnung, ihre medialen Bedingungen und subjektiven Perspektiven – zu deren Konstruktion bei. Maurice Halbwachs versucht anhand seiner Theorie des kollektiven Gedächtnisses den Transfer von Erinnerung und gesellschaftlichem Zusammenhang zu präzisieren. Das individuelle Gedächtnis bildet sich demnach wie das Bewusstsein durch einen sozialen Prozess und stiftet einen Rahmen, indem Erfahrungen zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Das kollektive Gedächtnis lässt sich nach Halbwachs und Assmann nur durch Erinnerungsleistungen des individuellen Gedächtnisses beobachten, wobei die Erinnerungen von Emotionen durchdrungen sind (vgl. Elm: 2008, 24 ff).

Auch der Film arbeitet mit affektiven-assoziativen Elementen. Wenn wir an ein (historisches) Ereignis denken, haben wir in den meisten Fällen ein (fotografisches oder filmisches) Bild im Kopf. Fotografie und Film rufen also die Vergangenheit nicht ins Gedächtnis zurück. Sie stellen die Vergangenheit nicht wieder her, sondern konstituieren, dass das, was auf dem Foto respektive im Film zu sehen ist, vermeintlich tatsächlich da war, scheinen eine Erfahrung zu beweisen, indem sie Bilder zeigen. Visuelle Medien stellen im Allgemeinen bildmediale Gegenwärtigkeiten von (fiktiven) Realitäten und konstruieren deren Wahrnehmung. Das Konzept der konstitutiven Nachträglichkeit koppelt Erinnerung eng an diese Wahrnehmung.

2.1.4.3 Bilder (Welten) einschreiben – der Zitatcharakter im Porträt

„Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuung mit der Realität sich im Laufe der Zeit auflöst. Es tritt in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede andere Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt. Man könnte eine Fotografie auch als Zitat bezeichnen (...)“ (Sontag, 1979, 73).

Sontag beschreibt hier die Option, durch Bilder die Wahrnehmung der „Identität der Welt“ aufzubrechen. Indem die Fotografie ein Zitat ist, stellt sie einen Verweis dar und wird bewusst als solcher wahrgenommen. Sie bietet eine Möglichkeit der Repräsentation und erhebt keinen Anspruch mehr auf Authentizität im Sinne der einen originalen Weltsicht.

Im Film stellt Found Footage als Unterbrechung der Kontinuität und einzigartigen Lesbarkeit einen Kommentar zur Kultur der Bilder dar. Das Recyclen von gefundenem Material impliziert einen Sinn für bereits Gesehenes, Geschehenes und die Verfehlung von Neuem, den Zusammenbruch von Geschichte. „The loss of real signifieds – a loss of history“ (Russell: 1998, 369). Die Last der angesammelten Erinnerung wird zur kulturellen Müllhalde, welche die Filmemacher_innen ausgewählt haben. Found Footage setzt als Stilmittel einer Montagestruktur eine kritische Distanz. Das „Reale“ verschiebt sich, Kombinationen von altem und neuem Material zeigen keine linear lesbare Bilderwelt mehr, sondern hinterfragen selbstreflexiv vielmehr das System der Film- und Bildsprache.

„Instead of being cut off from history through the use of archival material, Thornton and Friedrich use found footage to engage with history. They en-gender the footage, meaning not only that they underline inscribed codes of gender, but they analyze its production of knowledge“ (Russell: 1998, 370).

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass Porträts über einen Zitatcharakter verfügen. Sie stellen einen (allgemeinen) Rahmen für die Rezeption von Zeit und Geschichte, in den sich individuelle Erinnerungen und Assoziationen der Betrachter_innen einschreiben können. Das Porträt verweist als Genre auf sich selbst, versammelt bestehende Bilder und koppelt sie wiederum aufs Neue.

2.1.5 *Filmanalyse: Der dokumentarische Charakter des Porträts in THE TIES THAT BIND (Friedrich, US 1984) – „the life of an 'ordinary' woman living through extraordinary times.“*

THE TIES THAT BIND, entstanden 1984 in den USA, ist eine Auseinandersetzung Su Friedrichs mit ihrer Mutter Lore Friedrich²¹. Der 55-minütige Experimentalfilm (s/w) beschäftigt sich mit der Erinnerung und Wahrnehmung der eigenen Geschichte, die L. Friedrich in zehn ungewöhnlichen Interviews preisgibt. Sie erzählt von ihrer Jugend während der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland und berichtet als Augenzeugin von der Bombardierung Stuttgarts. L. Friedrich bezieht Stellung zu Widerstandsbewegungen und Konzentrationslagern, schildert ihren Aufenthalt in einem Arbeitslager und versucht das Ende des Krieges aus ihrer Perspektive in Worte zu fassen. Weiterhin spricht sie von der Heirat mit Sus Vater, mit dem sie 1950 in die Vereinigten Staaten zieht und eine Familie gründet.

Der narrative Zeitbogen spannt sich bis hin zur (damaligen) Gegenwart, welche L. Friedrich als geschiedene Frau mittleren Alters in den USA bei alltäglichen Tätigkeiten zeigt. In der letzten Sequenz des Films sieht man ihr beim Klavierspielen zu, dass sie nun (endlich) erlernt. „In 1980 (after raising three children alone) she bought herself a piano and began to practice the scales“ (0:54:00²²). Der Journalist David Edelstein schrieb: „The film is an original: a moving and courageous tribute from a child to a mother’s beleaguered memory.“

S. Friedrich filmt ihre Mutter im Sommer 1984 spontan beim Schwimmen, Erzählen, Telefonieren und Kochen. Das Sujet, Lore Friedrich füllt fragmentarisch den Film. In begrenzten Bildausschnitten sehen wir den Körper der Mutter. Ihre Füße, Hände, Schultern, ihr Gesicht, eine Totale. Wir folgen ihr in ihre Wohnung, an ein Seeufer, ins Wasser, in die Arbeit. Beobachten sie beim Zusehen einer Militärparade, beim Fernsehen, Klavierspielen, Lesen und Erzählen.

S. Friedrich befasst sich hier als Tochter und Filmemacherin sowohl mit der erzählten Geschichte (*story*) als auch mit Geschichte (*history*) und der visuellen Repräsentation von Vergangenheit und Gegenwart. Im Rahmen des Porträts setzt sie die individuellen Erinnerungen der Mutter gegen kollektive, medial geprägte Erinnerungen.

²¹ Im folgenden verwende ich die Kürzel S.Friedrich (für Su) und L. Friedrich (für Lore)

²² Zeitangaben aus: *THE TIES THAT BIND*. Regie: Su Friedrich. USA: 1984, Fassung: DVD the films of Su Friedrich VOLUME 1, outcast films 2005.

Zwischen die Motive der Mutter montiert Friedrich Aufzeichnungen ihrer Reise nach Ulm 1982 (die Heimatstadt ihrer Mutter) im 8mm Format, die Konstruktion und Dekonstruktion eines Modellfachwerkhauses, eigenes Footage sowie Found Footage. Als Porträtierende artikuliert sie sich ausschließlich über die Kamera sowie anhand von Fragen, die sie in Form von *scratched words*²³ auf meist schwarzem Hintergrund, in Form von Zwischentiteln, in den 16mm Film einschreibt.

THE TIES THAT BIND zeichnet ein Porträt der eigenen Mutter im Kontext von Geschichte und Repräsentation. In der anschließenden Analyse der Filmsequenz soll der Umgang mit Geschichte beleuchtet und der dokumentarische Charakter des Porträts untersucht werden. Zunächst erfolgt eine Beschreibung des Filmbeginns bis zur fünften Minute (04:30). Zusätzlich werden anschließend weitere einzelne Bilder herangezogen und für eine Übersichtlichkeit bei der Verortung innerhalb des Films die Kapiteleinteilung der Dvd-Kollektion verwendet, da eine Unterteilung in Sequenzen aufgrund der experimentellen Filmstruktur nahezu unmöglich erscheint. Die eingefügten Stills sollen einen Eindruck der (bewegten) Bilder wiedergeben und exemplarisch den visuellen Ablauf des beschriebenen Filmausschnittes repräsentieren.

THE TIES THAT BIND beginnt mit einer Texttafel, die eine knappe Information über die Person Lore Friedrich liefert und als Expose dient.

0:00:11²⁴ *Lore Bucher was born in 1920 in Ulm, a small city 75 miles west of Munich. Her father was a gardener and horticulturist; her mother managed the home. She had four older brothers and two older sisters. In 1947, while working as a secretary for the American Military Government, she met Paul Friedrich, an American working in the "de-nazification" program in Ulm.*

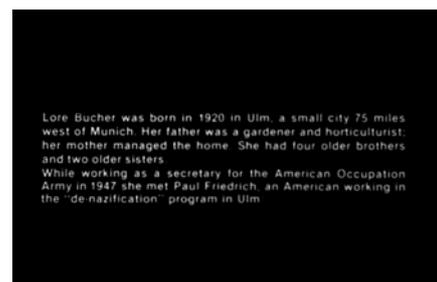


Abbildung 2

0:00:32 *Lore: „Well, for example, when I learned the first time about Nazis was of course when you were told in the papers, you were told in school about that and you had it explained at home.“*



Abbildung 3

²³ Gabriele Jutz versteht unter *Scratching* die direkte manuelle Bearbeitung des Filmstreifens durch Ritz- oder Kratztechniken in die Emulsion (vgl. Jutz: 2009, 61).

²⁴ Zeitangaben aus: THE TIES THAT BIND. Regie: Su Friedrich. USA: 1984, Fassung: DVD the films of Su Friedrich VOLUME 1, outcast films 2005.

0:00:46 Lore: „I remember the extraordinary sadness when the elections came and Hitler came to power...“



Abbildung 4

0:00:53 Lore: „...and I also remember that my brothers at first seemed very sympathetic towards the Nazis,“



Abbildung 5

0:01:01 Lore: „...until they realized what was happening. And only because my parents had always spoken about the time after the First World War, the times of the crash, the very, very difficult times where people lost practically all their belongings, and they were sort of introduced to Nazism during the early years by“, *Unterbrechung durch Schwarzbild (0:01:25-26)*, Lore: „Hitler proclaiming, 'I shall give every German a house, a garden, a job...' and, I mean, promise, promise, promise, promise, right?“



Abbildung 6

0:01:35



Abbildung 7

0:01:59 Lore: „I think the greatest danger had been the crash, the depression and then the inflation.“

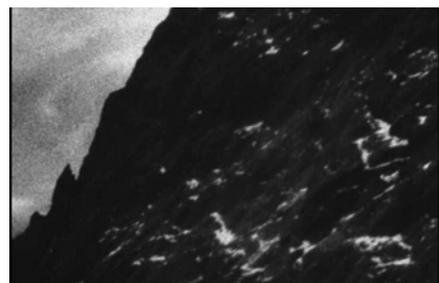


Abbildung 8

0:02:06 Lore: „And people were very definitely looking for some way out of their total and utter misery, and that man came just at that moment.“

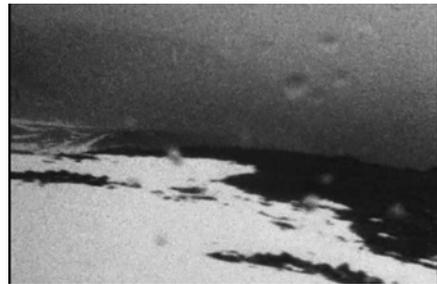


Abbildung 9

0:02:16 Eine herabstürzende Taube irrt durch die Luft, das Bild verlangsamt sich mit einem Ruckeln und friert kurz ein, dann fliegt der Vogel weiter. Lore: „And see, that is what I always find so striking in history in general!“



Abbildung 10



Abbildung 11

0:02:21 Fernsehaufnahmen eines Boxkampfes. Lore: „That there are times where, when something good should happen, evil arises!“



Abbildung 12

0:02:28 Lore: „It's terrifying!“

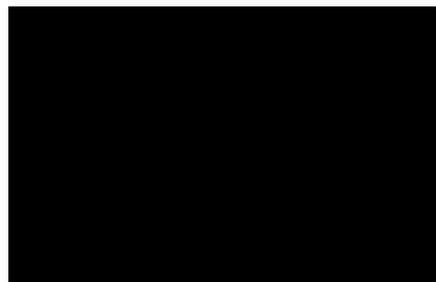


Abbildung 13

0:02:30 Lore: „So, at any rate, there was talk, back and forth, is he or is he not...“



Abbildung 14

0:02:38 Lore: „And it was my father who realized that there was something more to it; he was a very cautious man. And one of my brothers wanted to join the Army...uh...the Party, and that's where my father stepped in and said absolutely not.“



Abbildung 15

0:02:50 Lore: „What he did secretly, I would not have known, but he probably would have been out in no time at all. I certainly never heard anything.“



Abbildung 16

0:03:02



Abbildung 17

0:03:24 Lore: „Then of course with my entrance into high school, that is when it had already started, and of course we had all Jewish friends and my father had Jewish friends.“



Abbildung 18

0:03:33 Lore: „And there were rumblings, you could see it in the papers, and we were“



Abbildung 19

0:03:39 Lore: „...constantly badgered to join the Party.“



Abbildung 20

0:03:42 Lore: „And my father's business suffered a great deal because there was no affiliation and many contracts were turned down.“



Abbildung 21

0:03:51 Lore: „On the other hand, when there were exhibits of his work--the vegetables or fruits--“



Abbildung 22

0:03:57 Lore: „he always won the medals.“



Abbildung 23

0:04:00

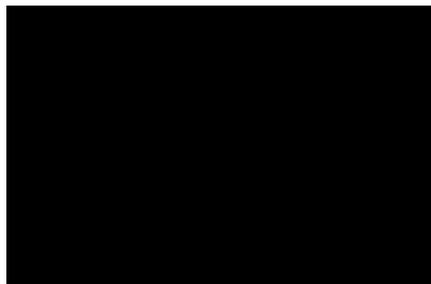


Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26

Lore: „And later on, when it really came out in the open, we were written up in 'Der Stürmer', which was the real Nazi paper, and at the same time many of the Jewish people were written up.“



Abbildung 27

0:04:14



Abbildung 28

0:04:16 Scratched words: „When I was a kid“

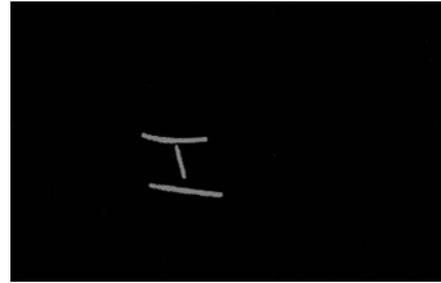


Abbildung 29

0:04:19



Abbildung 30

0:04:22 Scratched words: „I never understood why my mother hated fireworks so much.“

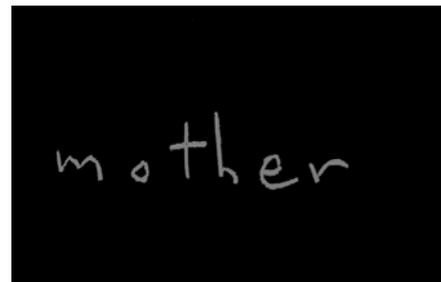


Abbildung 31

Im ersten Kapitel wird auf der Tonebene der Beginn der nationalsozialistischen Regierung in Deutschland und die Schulzeit L. Friedrichs verhandelt. L. Friedrich beantwortet S. Friedrichs Fragen und erzählt vom Schulalltag und dem Einfluss der Nazis in das alltägliche Leben. Sie nimmt eine persönliche, emotionale Position als Geschichtenerzählerin ein, die sich vor allem auf die eigenen Erfahrungen beruft und im Sinne Trinh als *story*, „the natural form of revealing life (Trinh: 1989, 123)“, wahrgenommen werden kann. *Storytelling* als ethnografische Spur von Kultur, verbindet das Narrative mit der Erfahrung, ungeachtet der Wahrhaftigkeit der Geschichten, die erzählt werden. Die zur Erinnerung gewordene Erfahrung Lores findet zu einem späteren Zeitpunkt im Film eine Entsprechung im kollektiven medialen Gedächtnis. Archivbilder von Trümmerstädten, eine Aufzeichnung des Geschehens im Konzentrationslager Dachau und der Anblick des Eingangstores mit der Aufschrift „Arbeit macht frei“ sind Beispiele für prägende und geprägte Bilder im Bewusstsein der westlichen Kultur. Diese abrufbaren, tief verankerten Zeitspuren in Bildform werden zu Berührungspunkten mit den Zuseher_innen und dem

Speichervorgang von Geschichte allgemein.

Die visuelle Ebene präsentiert assoziatives Found Footage von Landschaften, Sport und spielenden Kindern, das sich mit eigenem Footage abwechselt und eine Authentizität, im Sinne einer Doppelung und Kontinuität von Narration in Bild und Ton, konterkariert. Die Konstruktion der Repräsentation im kinematografischen Porträtbild wird anhand der Sequenz des Modellhäuschens symbolisch gezeigt. Der Film indiziert die Konstruktion und Dekonstruktion des Modells, das zunächst in mühevoller Handarbeit aufgebaut wird, schließlich brennt, in sich zusammenfällt und letztendlich als Häufchen Asche aus dem Bild gekehrt wird. Dabei verweist die Sequenz auf die Beschaffenheit und Produktionsweise, eine Konstruktion des Films an sich. *THE TIES THAT BIND* präsentiert die (Re-) Konstruktion von (biografischer) Geschichte, die Konstruktion von Repräsentation und damit einen Effekt des Selbst (Lores) als Selbstrepräsentation, den Vorgang des Porträtierens, der das Subjekt zum Porträtierten konstruiert. Konkret ironisiert das Fachwerkhaus zum einen das Klischee des typisch deutschen Hauses und bezieht sich zum anderen auf die Konstruktion einer „Rolle der Frau“ als „Heimchen“, die zur NS-Zeit das Idealbild der Frau verkörperte.

Die Mutter als Protagonistin dieses Films ist das erste Mal in Minute 0:02:30 visuell repräsentiert. Der Bildausschnitt umfasst den Bereich vom Knie bis zum Hals (vgl. Abb. 13). L. Friedrich sitzt mit überschlagenen Beinen in einem Sessel. Ein Telefonkabel verläuft von rechts unten nach links oben diagonal durch das Bild. S. Friedrich führt die Mutter als Sujet zu Beginn des Films ein und lässt sie auf der Tonebene sofort mit dem ersten Interview, der ersten Erzählung beginnen. Ihre Repräsentation findet zunächst durch die Stimme statt. Die erzählte Geschichte versichert und konstituiert die eigene Existenz. Während sich die Bilder durch unterschiedlich schnelle Schnitte fortwährend ablösen und keiner linear narrativen, sondern eher einer assoziativen Linie folgen, lädt die kontinuierliche Erzählung der Frauenstimme – von der man, aufgrund der dokumentarisch wirkenden Informationstafel zu Beginn des Films, annimmt, dass es L. Friedrich ist – dazu ein, sich auf diese zu konzentrieren.

Lores Stimme bleibt im gesamten Film fast die einzige akustische Quelle. Dramaturgisch führt sie durch den Film. Nahezu ununterbrochen begleitet die Erzählung als Referenzpunkt die Rezipient_innen und bestimmt zum großen Teil den Rhythmus von *THE TIES THAT BIND*. Sporadisch setzt das 16mm-Abspielgeräusch ein, in Kapitel 4, „piano lessons“, ist für kurze Zeit ein Klavier zu hören – S. Friedrich versucht zu spielen und verärgert die Mutter dadurch – und ein monologischer

Dialog zwischen L. und S. Friedrich – als Porträtierte und Porträtierende – entsteht (0:20:00):

Lore: „Susi, you should not do that! That's terrible. I want to hear that!“
Su (lacht)

Ansonsten bleibt es still. Die Filmemacherin stellt ihre Fragen als *scratched words*, die als Zwischentitel erscheinen (vgl. Abb. 28). Sie beschreibt, erläutert, kommentiert oder erhebt Einspruch durch eingeritzte Spuren im Film. Wie Notizen beschriften die *scratched words* Visuelles und ersetzen die gesprochene Sprache, vergewissern das Dasein von S. Friedrich und verdeutlichen ihre Position als aktive ZuhörerIn, GesprächspartnerIn und Autorin. Im Rahmen der Beziehung, die sich zwischen Su als Porträtierender und L. Friedrich als Porträtierte entwickelt, kommt es zu einem Dialog auf mehreren Ebenen. Die Mutter nimmt die Position der Erzählinstanz (die Mutter der Erzählung) in Bild und Ton ein, vermittelt *his/story* an die Tochter als EmpfängerIn und InterviewerIn. Die Gegenüberstellung ist nicht so klar aufgeteilt, wie es zunächst scheint. Mittels ihrer Fragen, Bemerkungen und der Montage lenkt S. Friedrich die Dramaturgie des Films entscheidend und wird als Filmemacherin ebenfalls zur ErzählerIn und KommentatorIn. Sie signiert als KünstlerIn, in Form von *scratched words*, den Film als Porträt und bekennt sich reflexiv anhand der Einschreibung zu ihrer Autorinnenschaft.

Auf der Bildebene formt S. Friedrich ab 0:02:30 langsam und stetig aus fragmentarischen Bildern behutsam ein Gesamtbild der Mutter. Eine Nahaufnahme der Füße (0:02:51-03:02) wird ergänzt von ihrem abgefilmten Arm (0:03:24-03:33), ihrem Gesicht, den Schultern, dem Rücken. L. Friedrich wird in einzelnen Frames abgebildet und als Gesamterscheinung zusammengesetzt. Eine konstant wiederholte Repräsentation funktioniert als Einschreibung und konstituiert die visuelle und narrative Repräsentation L. Friedrichs. Knappe fünf Minuten nach der ersten visuellen Präsenz im Film ist eine Totale auf die spazierende Lore zu sehen (0:07:46), die nun auch im Bild repräsentiert wird.

S. Friedrich porträtiert L. Friedrich, indem sie sich durch die *scratched words* in den Film einschreibt. Als RegisseurIn nimmt sie die Position der KünstlerIn ein, die den Ausschnitt und die Repräsentation der Porträtierten in den ausgesuchten Kameraperspektiven, die Montage von Ton und Bild, bestimmt. Diese Porträtierung L. Friedrichs stellt zur gleichen Zeit die Repräsentation der Porträtierenden (S. Friedrichs) dar und verweist durch den spezifischen Stil auf die KünstlerIn hinter

dem Porträt. Damit entsteht eine Selbstrepräsentation S. Friedrichs sowie zusätzlich ein Porträt ihrer Beziehung zur Mutter. Sie selbst ist selten im Sinne eines Abbildes (erkennbar) im Bild repräsentiert, das Cover der DVD-Hülle zeigt sie Arm in Arm mit der Mutter.

Gabriele Jutz sieht in der Methode des *Scratching* zudem eine Authentizität (des Porträts), die in ihrer Beschaffenheit eine Verlinkung zur Porträtmalerei darstellt. Sie vergleicht es als Hinterlassenschaft einer somatischen Spur. *Scratching* steht in der Tradition des *Handmade Film*²⁵ und „radikalisiert das Wesen des Index als Spur und akzentuiert die der Realität zugewandte Seite des Zeichenprozesses“ (Jutz: 2008, 65). Indices sind von der *physischen* Einschreibung des Referenten abhängig und begründen daher eine gewisse Authentizität. „Als eine direkt an den Körper gebundene künstlerische Praxis ist *Scratching*, ähnlich wie die Malerei, den 'autographischen' Künsten im Sinn von Nelson Goodman zuzurechnen“ (ebd.). Authentizität sei kein bewusst hervor gerufener Effekt, sondern verdanke sich der Körperlichkeit des Schreibakts (vgl. ebd. 71).

Scratching betont als eine Variation von Handschrift den Vorgang der Einschreibung. Es legt zudem die Autorinnenschaft S. Friedrichs offen, die sich durch den Körper mit dem Körper organisch einschreibt. Um es als performativen Akt zu sehen, wird eine Wiederholbarkeit nötig. Jutz legitimiert sie durch zwei Aspekte der Wiederholung. Zum einen besitzt die Handschrift als authentisierende Markierung charakteristische und wiederholbare Merkmale. Zum anderen werden die *scratched words* im Film aufgrund technischer Parameter – der Film besteht aus Kopien und ist ein Medium technischer Reproduktion – wiederholbar und erhalten einen subversiven Zitatcharakter (vgl. ebd.77). Das *Scratching* verweigert zudem einen „cleanen“ Bildcharakter und untergräbt somit die Repräsentationsmodi eines Abbildrealismus im Porträt.

Die Bildebene zeigt verschiedenstes Footage, wobei nicht immer ersichtlich ist, ob es sich um eigenes Material oder Found Footage handelt, da die Qualität ähnlich (zurückgenommen) ist. Damit erfolgt eine Art von Gleichberechtigung des Materials, eine Relativierung von Authentizität im Sinne von Genauigkeit in der Abbildung, welche die Bedeutung von Found Footage unterstreicht und den Ansatz einer

²⁵ Der *Handmade Film* stellt eine Variante des *Direct Film* dar. Die optisch-mechanische Apparatur des Filmmediums wird durch vorapparative Dispositive (Schreiben, Zeichnen, Malen) außer Kraft gesetzt. Durch das Bearbeiten wird der Filmstreifen selbst zum Schauplatz des Körpers und erhält etwas Haptisches (vgl. Jutz: 2009, 65).

performativen Arbeit verfolgt. Manchmal wirkt das Material desinteressiert, nicht fokussiert, auf der Suche, unfertig als Anordnung von Kritik an der Autorität hinter dem Filmbild. Im Verlauf des Films schreibt S. Friedrich immer wieder die Bedeutung von Bildern um, in dem sie sie durch Montage hinterfragt. Ich skizziere ein knappes Beispiel aus Kapitel 1 (0:08:12).

Eine Demonstration ist zu sehen. „Women´s Pentagon Action“ steht auf dem T-Shirt einer Frau, die dem Zuschauer den Rücken zugekehrt hat. Die Kleidung repräsentiert die frühen 1980er Jahre. Ein älterer Mann zeigt nach oben. Die Kamera schwenkt seinem Blick nach und bleibt auf der amerikanischen Flagge hängen. Lore erzählt: „And the other thing for which I personally was often attacked-“ Friedrich schneidet auf Found Footage Material aus dem frühen Kino (1910er Jahre). Sie zeigt ein tanzendes Mädchen, das in ihrer Hand die Flagge der USA hochhält. Lore: „-attacked verbally: Because I wouldn't put up my hand. I would not say 'Heil Hitler'; I would say 'Grüss Gott' and would just keep that up, and that was very tricky, and a lot of people did it.“ Im Bild ist erneut die Demonstration zu sehen. Amerikanische Pappfähnchen werden hochgehalten. Zwischen zwei Männern kommt es zu einem Gerangel. Lore: „So you see.“

Die Demonstration zeigt den Protest von Bürger_innen gegen die US-amerikanische Regierung. Das Bild des tanzenden Mädchens gibt einerseits einen ironischen Kommentar zum Bezug von Frau zur Nationalflagge ab, indem es die unterschiedlichen Bezüge, Positionierungen und Rollen der Frau im Bezug zu Nationalkult und Regierung (symbolisiert durch die Flagge) aufzeigt. Zum anderen geschieht durch das Footage eine Distanz zum akustischen Inhalt beim Zuseher. Statt eines Hakenkreuzes oder Hitlergrußes wird die Nationalflagge der USA zum visuellen Thema und verschiebt so die Bedeutung des Tons in das Bild, transformiert die Erfahrung der Zeitzeugin L. Friedrich in die Aktualität der Filmemacherin S. Friedrich.



Abbildung 33: Demonstration in den 1980er Jahren



Abbildung 32: Found Footage-tanzende Frau

S. Friedrich spielt mit der Wahrnehmung und Repräsentation von Zeit. Sie verlangsamt Bilder und friert ihre Bewegung zu Fotografien ein. Die herabstürzende Taube (die den Frieden symbolisiert) kehrt einschreibend mehrere Male im Film wieder und festigt das Thema Krieg filmintern. Friedrich friert sie für Bruchteile von Sekunden ein und lässt sie im nächsten Augenblick weiterfliegen (vgl. Abb. 10, 11). Im Moment des Freeze wird Gegenwart zu Vergangenheit, Film zu Fotografie, symbolisiert eine herabstürzende (Friedens-)Taube den markanten Schnitt zwischen Frieden und Krieg in der Biografie eines Menschen.

Geschichte wird als Fragment erfahrbar, die Bilder als Zitate lesbar, das Porträt zum Verweis. L. Friedrich berichtet von ihrem Leben in der Vergangenheit, S. Friedrich zeigt (vor allem in Kapitel 2) wie die Mutter jetzt lebt und montiert Aufnahmen ihrer eigenen Gegenwart, wie die Demonstration in New York 1983 (Kapitel 7) auf die Berichte der Mutter. Ereignisse werden nicht illustriert, sondern mit Aufnahmen der Gegenwart oder Vergangenheit konfrontiert, Geschichte transformiert, um aktuelle Bezüge zu ziehen. Gegen Ende des Films (0:44:16- 0:45:44) berichtet L. Friedrich vom Ende des Krieges und der Besetzung durch die US-Amerikaner. Parallel dazu zeigt S. Friedrich Aufnahmen der Berliner Mauer, Aufnahmen von Grenzanlagen, Aussichtsplattformen und von Grenzübergängen zur ehemaligen DDR in Berlin. Die Auswirkungen und (Spät-)Folgen des Krieges werden, im Kontext der 1980er Jahre, aktualisiert und stellen aus heutiger Sicht das Porträt erneut als „Bild einer Zeit“ (ein Porträt in den 1980er Jahren) in den Raum.

S. Friedrich vertieft den Bezug von Porträt und der Vermittlung von Zeit in Kapitel 4. L. Friedrich zeigt Fotografien aus ihrer Jugend (0:18:24), die zum einen als Besitz von Vergangenheit, der Geschichte als Objekt, gelesen werden können und zum anderen Lore als Zeitzeugin ausgeben. Die Fotografien zeigen unter anderem zwei heranwachsende Mädchen, die in feinen weißen Kleidern nebeneinander auf einer Bank sitzen. Jede hält eine Puppe im Arm und lächelt in die Kamera. „Fotografische Bilder sind Beweisstücke in einer fortschreitenden Biografie oder Geschichte. Und ein einzelnes Foto impliziert – anders als ein einzelnes Gemälde – dass es noch andere gibt“ (Sontag: 1980, 159). Neben Fotografien aus der Schulzeit stellt das letzte Bild dieser Sequenz ein Porträt der Mutter als junger Frau dar, welches L. Friedrich mit einer



Abbildung 34: Porträtaufnahmen

Altersangabe dokumentiert: „Nineteen...nineteen, right.“ Sie präsentiert die Fotos und spricht als Zeitzeugin. Ihre visuellen Porträtspure untermauern die Glaubwürdigkeit der Porträtierten. Simultan nehmen sie Bezug auf die Verhaftung von Melancholie und Sentimentalität in Porträtaufnahmen. In einer dritten Funktion verweisen die Fotos auf die Zitathaftigkeit des Porträts. Die Einbettung des Porträtfotos in die Narration des Films infiziert ihn mit der auf sich selbst verweisenden Geste des fotografierten Porträts.

S. Friedrich kommentiert die Position der Mutter, als Subjekt des Porträts, im Film folgendermaßen: „The [film] presents the life of an 'ordinary' woman living through extraordinary times. Not in order to make her a hero, to investigate how fascism and war are formed by and affect daily life“ (Friedrich). L. Friedrich repräsentiert nicht nur eine Amerikanerin mit deutschem Ursprung als spezielle Gruppe in der Gesellschaft. Ihre Identitätsschichten umfassen weitere Repräsentationen.

Ein Verweis auf die dichte Verknüpfung von Weiblichkeit und Krieg drängt sich auf. In Kapitel 3 thematisiert Friedrich die Rolle der Frau in NS-Deutschland, die sich auf die traditionelle Rolle der Mutter beschränkte und in absurder Weise auf die Funktion der Reproduktion reduziert. Während L. Friedrich davon berichtet, wie ihre Mutter das silberne Mutterehrenkreuz wegwarf, sehen wir Bilder einer gläsernen Schwangerenskulptur, kombiniert mit Aufnahmen eines Mutterehrenkreuzes in einer Vitrine und Embryos in Großaufnahmen. Die stummen Sequenzen des Modellhausbaus und seiner Zerstörung, die den Film durchziehen, deutet Barbara Kruger als fokussierende Kritik am altertümlichen Frauenklischee von der Bestimmung der Frau am Herd; „its place as the site of women's presence [and] interiority“ (in: Fischer: 1996, 197). Scott MacDonald nennt Friedrichs Arbeit „an attempt to rethink gender.“ Das zur Schaustellen solch eindeutiger Bilder ironisiert die traditionellen Rollenklischees und Repräsentationsmechanismen. Mit dem Bewusstsein für Wahrnehmung und Codes, für Repräsentationen von Gender, Geschichte, und deren Produktion von Wissen setzt sich Friedrich auseinander. Sie erweckt Geschichte(n) und kombiniert bekanntes Material neu. So schneidet sie sich nicht von Geschichte ab und fungiert an einer Schnittstelle zwischen Dokumentar- und Experimentalfilm, verortet das Porträt zwischen dem Mimetischen, Narrativen und dem Indexikalischen.

L. Friedrich bleibt im Fokus des Films. Visuell und narrativ repräsentiert sie i (ich) als geschlechtsspezifisches, ethnisch und persönlich hervorgebrachtes Subjekt. In Abbildern erfolgt die Sichtbarmachung der Norm der Anatomie „Frau“, eine

Kennzeichnung L. Friedrichs als arbeitende Person – eine Sequenz zeigt sie beim Maschinenschreiben in einem Büro (vgl. 0:35:53). Aufgrund der Tonebene wird sie zum einen als Tochter und Schwester lesbar, indem sie sich als Tochter artikuliert (0:02:38 Lore: „*And one of my brothers wanted to join the Army...uh...the Party, and that's where my father stepped in and said absolutely not.*“ Vgl. S. 40). S. Friedrich porträtiert L. Friedrich als Mutter, indem sie die Beziehung über Einschreibung in das Filmmaterial verbalisiert (0:04:22 *Scratched words*: „*I never understood why my mother hated fireworks so much.*“ vgl. S.41). Mehrere Zuschreibungen von Identitätsschichten ergeben sich, wenn Lore als Tochter erzählt, als Schwester, als Deutsche, als Mutter S. Friedrich ermahnt:

Lore: „Horrible. Horrible. I felt ashamed being a German. Embarrassed. And to this day and always will, no matter what. Because I hear it, I get it from right and left. It is a persecution to the end of my life and I don't deserve it. But that's the way it is“ (0:41:54-0:42:15).

In Kapitel 2 bereitet L. Friedrich Frühstück für sich und Su zu, schiebt den Teller zur Kamera und spricht zu ihrer Tochter. Die Beziehung zwischen L. Friedrich als Porträtierte und S. Friedrich als Porträtierender ist zentral im Film verankert, sei es im Dialog als auch im Bild. L. Friedrich steht Rede und Antwort, spricht die Tochter von Zeit zu Zeit an. Nahaufnahmen der Mutter sind charakteristisch für die Kameraführung in *THE TIES THAT BIND*. S. Friedrich kommt der Mutter mit der Kamera häufig sehr nahe und kommentiert ihre Erzählungen ebenso direkt. Sie flicht eigene Erinnerungen und Gedanken in den Film ein, wie die *scratched words* in der obigen Szenenbeschreibung: „*When I was a kid I never understood why my mother hated fireworks so much.*“

Die Filmemacherin funktioniert nicht als autoritäre Instanz und allwissendes Subjekt (i), sondern bindet sich in das Geschehen mit ein. Sie vermeidet die klassische Dokumentation des Subjekts nicht nur durch die Verwendung von Found Footage, sondern auch in ihrer Herangehensweise beim Filmen, die man mit Trinhs „to speak nearby“ bezeichnen könnte.

Im Laufe des Porträts kommt es zu emotionalen Ausbrüchen beiderseits, die in ihrer Konfrontation sowohl das Verhältnis der beiden Frauen als auch das System Interviewerin und Interviewte, sowie die Anstrengung der Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg und Gewalt an sich porträtieren und reflektieren. Gegen Ende, in Kapitel 8 hören wir die Mutter weinen, als sie von Grausamkeiten in der Nachkriegszeit berichtet. Im Bild: ein Schwarzbild und dann der Grenzübergang

„Checkpoint Charlie“ in Berlin. Der emotionale Höhepunkt S. Friedrichs geschieht in einem Disput bezüglich des (Un-) Wissens der deutschen Bevölkerung um die Ereignisse der Massenvernichtung, die innerhalb der zwölf Jahre NS-Herrschaft in den Konzentrationslagern stattfanden. Die Tochter reagiert auf die Aussage der Mutter, im Konzentrationslager Dachau hätte nur am Ende des Krieges Mord stattgefunden mit einem heftig wackelnden *scratched word* (0:38:50-0:39:27).

Su: „So you did know about the camps?“

Lore: „We, our family, knew of only one camp and that was Dachau. And in Dachau, according to the investigations, only at the very end of the war were there killings.“

S: „NO! From 1933-1945, 30,000 people were either shot, killed in medical experiments or worked to death.“

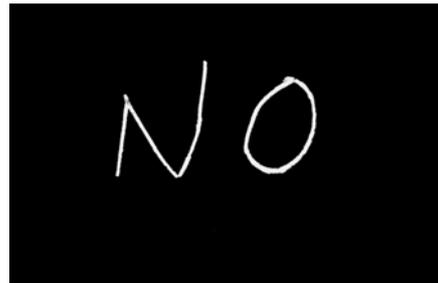


Abbildung 35

Die Gegenüberstellung von L. Friedrichs Stimme und S. Friedrichs *Scratching* charakterisieren THE TIES THAT BIND. Für Trinh bedeuten Stimme und Rhythmus die aufschlussreichsten Elemente des Films:

„Der Rhythmus markiert die Erfahrung des Films, ob es einem/ einer bewusst ist oder nicht. Ein Kommentar, ein Dialog wird im Film erst als Rhythmus, als Ton und als Farbe gesehen und gefühlt, bevor er Bedeutung annimmt. [...] Gertrude Stein sprach davon, sich den Rhythmus einer Person durch Zuhören, Sehen und Fühlen anzueignen. Zwischen und innerhalb jeder einzelnen Komponente des Tonbildes ist Rhythmus das, was die Qualität einer Beziehung nonverbal bestimmt“ (Trinh: 2001, 1).

S. Friedrich vermittelt als ZuhörerIn und Filmemacherin einen sehr persönlichen innigen Bezug zu ihrer Mutter, der sich im Porträt auf die Zuseher_innen überträgt. Ihr Blick ist zugleich vertraut und relativiert sich simultan durch den Einsatz abstrakter Filmgestaltungsmittel. Diese Relativierung verschafft eine Distanz, die für die Selbstreflexion des Mediums, sowie der Betrachtung von Geschichte unbedingt notwendig ist. S. Friedrich widerspricht einer Authentizität im Sinne von illusorischer Realität des klassischen Dokumentarfilms, denn Ton und Bild sind niemals synchron. L. Friedrichs Erzählungen finden nie parallel zu ihren visuellen Auftritten statt, sondern immer bewusst verschoben aus dem Off. Manchmal stellt sich ein inhaltlich naher Konnex von Ton und Bild her. Ein Beispiel dafür wäre die Sequenz in Kapitel 1. Die Mutter erzählt von der Tätigkeit des Vaters als Gemüsezüchter und Gärtner. Sie berichtet von der Nazi-Zeitung „Der Stürmer“, die den Vater aufgrund mangelnder Sympathie mit der Partei an den Pranger stellte,

was wiederum geschäftliche Schwierigkeiten mit sich brachte. Im Bild fällt eine Zeitung auf den Küchentisch, deren Schlagzeile den Tod gefallener amerikanischer Soldaten (in den 1980er Jahren) kommuniziert. Gemüse wird geschält und fällt auf die Zeitung. Solche Verbindungen bleiben rar, eine abstrakte Montage überwiegt.

Friedrich nutzt die Bild-Ton-Schere um dramatische, ironische, distanzierende Effekte zu erzielen und bricht so immer wieder das realistische, dokumentarische Potenzial des Mediums Film. Die Dialektik zwischen Bild und Ton ist ausschlaggebend für ihre Politik der Repräsentation im Porträt.

2.2 Das Porträt als Skizze der (Un-)Sichtbarkeit von Identität

Während der dokumentarische Charakter die Auseinandersetzung mit Repräsentation und Indexikalität im Porträt verfolgte, dreht sich das Unterkapitel der Sichtbarkeit, wie angekündigt, um das mimetische und das narrative Prinzip des Porträts und somit um den zweiten bedeutenden Aspekt des Porträts: die Darstellung von Identität. Der Bezug zur Malerei wird aufgegriffen und der Stellenwert von Gesicht und Großaufnahme, Narration und Selbstrepräsentation im Porträt beleuchtet und auf filmische Metaphern transformiert.

Das Porträt soll ein Individuum abbilden bzw. die Identität eines Subjekts sichtbar machen und seine_ihre Wesenhaftigkeit skizzieren. Daher erfolgt zunächst ein einleitender Abschnitt über das Subjekt im Porträt. Ich betone diesbezüglich erneut die Abhängigkeit des Identitäts- und Subjektverständnisses von zeitlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten.

2.2.1 Die Sichtbarmachung der Subjekte im Porträt

Die Darstellung von Identität variiert ebenso wie die Auswahl der abgebildeten Subjekte im Porträt. Um Gegenstand eines Porträts zu werden, ist der Subjektstatus Voraussetzung, beziehungsweise tritt dieser erst durch eine Sichtbarmachung ein.

Eine Subjektdefinition innerhalb feministischer Theorie arbeitet sich bei Trinh an der Widersprüchlichkeit des Subjektbegriffs ab, der zum einen als Unterliegendes und zum anderen als Unterlegenes bezeichnet wird und einem Dualitätsprinzip unterliegt. „Konstitution“ beschreibt, dass etwas Konstituiertes sich simultan den Bedingungen verdankt und unter bestimmten Umständen entstanden ist. Wie bereits in Kapitel 1.1.3 und 1.1.4 ausgeführt, geht Trinh von einer Vielschichtigkeit von Identität aus, die den Identitätsbegriff subjekttheoretisch durch die Differenz der *in/appropriate (d)otherness* reflektiert. Identität ist demnach nicht fixierbar.

Das Subjekt entsteht durch den Prozess der Einschreibung, der Herstellung des Porträts. Ich ist nicht fix ich und wird durch den Körper eingeschrieben. Die Darstellung eines so komplexen Verständnisses von Identität erfordert einen bewussten Umgang mit Vielschichtigkeit und Differenz im Porträt. Es bleibt fraglich, ob Identität sichtbar gemacht werden kann oder ob eher der Umstand der Sichtbarmachung problematisiert wird.

Trinh schlägt vor, die Sichtbarmachung des Subjekts durch organisches Schreiben, ein Schreiben durch den Körper, die Verbindung von Körper und Geist, herzustellen. Sichtbarmachungen funktionieren über Wahrnehmung.

Für das Porträt bedeutet Sichtbarmachung zunächst das Festhalten am mimetischen Prinzip. Traditionell wird eine visuelle Repräsentation des Körpers angefertigt und oder dieser durch Signaturen kenntlich gemacht. In der Porträtmalerei und der Porträtfotografie stellt der Genius des Gesichts die identitätsstiftende Komponente dar (vgl. Barthes: 1985, 76) und markiert das Individuum. Der Wiedererkennungswert eines Subjekts wird – ab dem 15. Jahrhundert – in dessen Antlitz festgeschrieben, das die (meist krisenhafte) Identität des Menschen spiegelt. Katharina Sykora verknüpft den Stellenwert des Gesichts im gemalten Porträt über den Ausdruck mit dem Gesicht im Film:

„Der Ausdruck des Gesichts im Porträt zieht unseren Blick deswegen auf sich, weil wir, in der Tradition von Physiognomik stehend, das „Wesen“ der Dargestellten aus ihrem Antlitz decodieren wollen. Der Ausdruck ist dabei Teil der Mimik. Sie markiert bereits im Porträtgemälde eine Bewegung der Gesichtszüge, wie sie dann für das Gesicht im Kino signifikant wird“ (Sykora: 2003, 18).

Wesenhaftigkeit manifestiert sich folglich zunächst im Gesicht bzw. den Gesichtszügen. Eine grundlegende Basis für diese Annahme bildet zusätzlich die Spiegelmetapher Jacques Lacans, die gleichzeitig eine Brücke zwischen Psychoanalyse und Subjektkonstitution schlägt. Laut Lacan erkennt das Kind sein vermeintlich ganzheitliches Ich zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat im Spiegelbild. Das Erkennen ist gleichzeitig ein Verkennen: das Ich wird vom Kind als eine Einheit, ein (vollkommener) Körper (im Gegensatz zu dem bisher erfahrenen, fragmentarischen Selbstbild) wahrgenommen. Es erkennt also ein Bild außerhalb von sich selbst, was zu einer Entfremdung und zur Spaltung des Ich in das soziale Ich und das imaginäre Ich im Spiegel führt. Schauen funktioniert hier als Subjektkonstitution, als Selbsterkenntnis im Anderen nach der berühmten Aussage: „Ich ist ein Anderer“.

Trinh nimmt diese Spaltung als Spirale der Vielschichtigkeit von Identität auf, sie verneint eine ursprüngliche Innen- oder Außenwelt. Die Wahrnehmung erfolgt fragmentarisch. Trinh's komplexer flexibler Identitätsbegriff lässt sich schwer einer Fixierung im Gesicht – vor allem in einem einzigen Gesicht – unterordnen und grenzt sich (wie in Kapitel 1.1 ausgeführt) von psychoanalytischen Identitätsverständnissen ab. Die Sichtbarmachung der Identitätsschichten wird im

Prozess des organischen Schreibens zusätzlich zur Repräsentation des Körpers durch die Repräsentation des Geistes, dem narrativen Prinzip, ergänzt. Anhand von Narration und Rhetorik konstituiert sich die Evidenz eines Subjekts, das Butler als notwendige Zitation ansieht, um überhaupt als „jemand“ agieren zu können.

Der Film erscheint aufgrund seiner medienspezifischen Eigenschaften prädestiniert für eine Sichtbarmachung des Subjekts im Porträt durch die Verbindung von Körper und Geist, Visualität und Narration, Bild und Ton, Gesicht und Erzählung (Stimme).

2.2.2 Das Gesicht im Porträt

Wie bereits erwähnt, bildet das Gesicht als Garant für Individualität das zentrale Merkmal des Porträts. Historisch gesehen werden Physiognomie und Antlitz erst ab dem 14. Jahrhundert in der Malerei relevant. Bis zu diesem Zeitpunkt herrscht die idealisierte, typisierte Darstellung von Porträtierten und damit das Verständnis vom Porträt als symbolischer Botschaft vor. Kryptoporträts bilden stellvertretend Gegenstände ab, die symbolisch und kryptisch auf etwas oder jemanden hinweisen, der_die sich nicht im Bild befindet. Häufig stellen sie auch allegorische Szenen dar, die als versteckte Selbstporträts der Künstler_innen zu verstehen sind.

In der Moderne erfährt das Porträt durch die Mediatisierung einen Wandel und mit ihm das Gesicht. Georg Simmel, Philosoph und Soziologe, versucht das Gesicht als Einheit von Mensch, Welt und Bild in seinem Aufsatz „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“ (1908) aufrecht zu erhalten. Das Gesicht hatte als Ausdruck der Seele (vgl. Simmel 1995) die Wahrnehmung des Subjekts im Porträt des 18. und 19. Jahrhunderts bestimmt. Die Physiognomie²⁶ erklärte die Individualität der Menschen im Gesicht sichtbar und lesbar.

In der Malerei überlebt das Porträt nur um den Preis, nicht mehr Gesicht zu sein. Ein erweiterter Identitätsbegriff zielt darauf ab, die Wesenhaftigkeit des Individuums anhand ihrer_seiner Eigenschaften, der „inneren und äußeren Merkmale“ zu gestalten und bricht mit dem Gesicht als Inkarnation von Identität

²⁶ Die Physiognomie bildet die Basis für eine beliebte Sozialwissenschaft zur Kategorisierung von Gesichtern, die im 19. Jahrhundert in Paris eine Typologie von Menschen aufgrund ihres Gesichtsausdrucks analysierte. Dabei ist „die Physiognomik (...) eine Methode der Beobachtung, bei der das Gesicht als veränderlich und ausdrucksfähig betrachtet wird und so die akkumulierte Geschichte eines Menschen und sein ihm vorbestimmtes Schicksal aufzuzeigen im Stande ist“ (Gunning: 2002, 29).

(vgl. Calabrese: 2006, 30). Im 20. Jahrhundert finden sich Gesichter hauptsächlich als Nichtbilder oder Readymades in der technisch reproduzierbaren Welt. Buci-Glucksmann erklärt den Gesichtsverlust zur expliziten Herausforderung des Porträts:

„Daß sich das Gesicht als solches verändern, vervielfachen, verformen, auflösen und in ein „Nichtgesicht“ verwandeln läßt, in ein „inneres Gesicht“ oder einen nackten, gehäuteten Schädel, Mund und Schrei, jene Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Anderen: dies mag der paradoxe oder zumindest problematische Ort des Portraits und insbesondere des Selbstportraits im 20. Jahrhundert sein“ (Buci-Glucksmann: 2002, 199).

Das moderne Porträt bricht mit den Konventionen des Ähnlichkeitsaspekts (in der Malerei). Über die Farbe nähern sich die Künstler_innen – wie beispielsweise Vincent Van Gogh²⁷ – dem Dargestellten. Picasso splittert die Gesichter in Facetten auf²⁸ und sprengt die visuelle Einheit, Henri Matisse löst das Gesicht in ein leeres Oval auf²⁹ (vgl. ebd. 201). Das Gesicht-Bild bricht zusammen, es vervielfältigt sich. Das ideale Porträt wird negiert, in dem die perfekte Darstellung des Gesicht bewusst verweigert wird. Es stellt sich erneut die Frage, wie man ein Porträt anfertigt, wenn der Körper bzw. das Gesicht dem Bild entzogen wird.

„Denn obwohl sich kein Portrait auf das Gesicht reduzieren läßt (expressives Fortdauern der Körper) und nicht jedes Gesicht deshalb auch schon ein Portrait ist (vgl. Masken), ist das Gesicht zweifellos das Ungreifbare jedes Portraits, etwas, das von seiner Singularität zeugt“ (Buci-Glucksmann: 2002, 201).

Buci-Glucksmann bietet eine Lösung an, die sich auf die grundsätzliche Spaltung von Präsenz des an- bzw. abwesenden Subjekts im Porträt bezieht: „[...] ein Portrait zu malen – bedeutet immer, gegen ein mögliches Verschwinden anzukämpfen, eine potentielle Trauerarbeit zu leisten, ein *memento mori* wie die frontalen und starren Portraits der ägyptischen Mumien“ (ebd. 201). Jedes Gesicht ist immer schon eine Spur des Seins.

Das Gesicht schwankt in der Kunst kontinuierlich zwischen zwei symptomatischen Polen: dem reflektierenden Gesicht und dem intensiven Gesicht³⁰. Das reflektierende

²⁷ Van Gogh fertigt eine Vielzahl auffallend farbiger Selbstbildnisse und Porträts an– wie beispielsweise das Selbstbildnis mit Strohhut (1887, Paris, Öl auf Karton 40,5 x 32,5 cm, Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) oder das Porträt Dr. Gachets, am Tisch sitzend mit Büchern und einem Glas mit Fingerhutrissen (1890, 66 x 57 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, USA).

²⁸ Zum Beispiel in: Porträt von Sylvette, 1954, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Privatbesitz.

²⁹ Vgl. Porträt eines jungen Mädchens, 1944, Kohle, 60,2 x 40,5 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

³⁰ Buci-Glucksmann definiert die Termini basierend auf der Unterscheidung Wölfflins, die auch Gilles Deleuze und Felix Guattari verwenden (vgl. Buci-Glucksmann: 2002, 203).

Gesicht beschreibt eine klassische Linearität mit Fokus auf den Umriss und die Linie als reine Oberfläche der Gesichtsbildung und reiner Eigenschaft des Gesichts. Das intensive Gesicht wird hingegen dem Barocken, Malerischen zugeordnet. Durch die Farbigkeit und Verstreuung erfolgt eine Entgesichtlichung, die Formen und Linien werden zugunsten des Ausdrucks aufgegeben. Ein intensives Gesicht löst sich auf, weil das Mienenspiel der Gesichtszüge dem Umriss des Gesichts entflieht. Die Radikalisierung erfolgt nach Buci-Glucksmann im 20. Jahrhundert, indem das reflektierende und das intensive Gesicht zu einem Nichtgesicht zusammenfallen. Das gesichtslose Porträt radikalisiert die Dekonstruktion des Gesichts. Durch den antirepräsentativen Aspekt wird die formale, sexuelle und soziale Identität dekonstruiert (vgl. ebd. 203).

Das Gesicht verflüchtigt sich aus der bildenden Kunst und findet einen neuen Ort in Film und Fotografie, wo es erstmals durch technische Apparate abgebildet wird. Die Fotografie entwickelt sich durch ihren indexikalischen Charakter zum „zweiten Gesicht“ (Sykora: 2006, 10) und das frühe Kino bringt zum letzten Mal das Gesicht mit dem Ganzen einer Subjektivität in Zusammenhang³¹. So wie das Gesicht als Membran betrachtet wird, auf die sich das innere Gefühl nach außen hin projiziert, erscheint das fixierte Antlitz im Gegensatz zur Malerei zunächst einfacher zu studieren und besser lesbar. Allerdings trägt der Film auch zum Gesichtsverlust bei, denn das Gesicht wird durch den Film vom Körper getrennt, es entwickelt sich zur Fläche. Wie in der Tradition des fixierenden Aktes der Fotografie erstarrt es zu einer Identifizierungsfolie (vgl. Blümlinger: 2002, 8-9). Das Kino produziert einerseits das Gesicht als „Ort der Leere“, andererseits bietet es durch die Bewegung der Bilder neue Optionen der Wahrnehmung: „Der Film konnte das Porträt weiterhin zitieren oder benutzen, doch hat er zugleich und vor allem die Bewegungen des Blicks verstärkt und so eine exzessive Annäherung gestattet“ (Blümlinger/ Sieverek: 2002, 11).

Der Film ist kein objekthaftes (materielles, starres) Bild, seine Projektion öffnet die Metaebene der Selbstreflexion für das Gesicht:

„So entsteht und vergeht das Gesicht in einer durch und durch spiegelhaften Dynamik zweier oder mehrerer Bilder, von der Photographie bis zum Video, und beginnt damit, auf einer zweiten Ebene zu funktionieren, sich selbst zu spiegeln und zu vervielfältigen, sich zu fragmentieren oder zu literarisieren“ (Buci-Glucksmann: 2002, 206).

³¹ Béla Balázs äußert sich in *Der sichtbare Mensch* (1924) als erster über das Gesicht im Film und rekurriert auf seinen Lehrer Simmel, wenn er von einer Idee des Films als Spiegel der Welt ausgeht.

Buci-Glucksmann sieht in den Verfahrensweisen des Porträts die Nähe zur „abstrakten Maschine zur Erschaffung des Gesichts“, von der Felix Guattari und Gilles Deleuze in *Tausend Plateaus (1980)* gesprochen haben (vgl. ebd. 202). Das Intensivgesicht fällt mit dem reflektierenden Gesicht zusammen: „denn das Gesicht ist nicht der Kopf, und als visueller Wahrnehmungsinhalt nicht mehr als ein Körper der Resonanz, eine aus Strichen, Linien, Falten und Höhlungen bestehende Oberfläche“ (ebd.). Sie verweist zum einen auf den Vergleich des Gesichts mit einer Landkarte, die sich ständig deterritorialisiere und reterritorialisiere. Man hätte nicht ein Gesicht, sondern mehrere. Zum anderen setze das intensive Gesicht dem Verlust von Linie und Form die Mikrobewegungen des Ausdrucks und das Mienenspiel der Gesichtszüge, die Mimik, entgegen. Die Perspektive Buci-Glucksmanns deckt sich mit Trinh's flexiblem, vielschichtigem Identitätsbegriff und verweist auf die Relevanz der narrativen Einschreibung, die sich anhand des organischen Schreibens durch den Körper im Ausdruck konstituiert.

Der Ausdruck wiederum bleibt mit dem Begriff der Identität eng verhaftet³², spiegelte er doch die Seele eines Menschen, seine oder ihre Identität im Porträt wieder. Roland Barthes liest in der Fotografie die beglaubigte Existenz eines Menschen und verlangt danach, diesen im Ganzen, in seinem_ihrem Wesen wiederzufinden. Diese Möglichkeit sieht er im Ausdruck, der die Seele zum Vorschein bringt. Das bewegte Gesicht wird in einer Folge von einzelnen Gesichtszügen zum Ausdruck und bestätigt sowohl die menschliche Seele als auch das Subjekt (vgl. Barthes: 1985, 118-119):

„Der Ausdruck ist keine schematische, intellektuelle Größe, wie es etwa die Silhouette ist. Auch ist er keine einfache Entsprechung- und mag sie noch so weitgehend sein-, wie es die 'Ähnlichkeit' ist. Nein, der Ausdruck ist dieses Unerhörte, das vom Körper zur Seele führt, *animula*, die kleine individuelle Seele, beim einen gut, beim andern schlecht. [...] Der Ausdruck (so nenne ich in Ermangelung eines besseren Begriffs die Äußerung von Wahrheit) ist gleichsam die intransigente Zugabe zur Identität, ein Geschenk ohne jede 'Wichtigkeit': der Ausdruck bringt das Subjekt zum Vorschein, insofern es sich keine Wichtigkeit beimisst“ (ebd. 119).

Das Gesicht verweist auf Spuren von Gefühlsregungen, die hier sichtbar werden, es ist nicht von Kleidung verhüllt. Allerdings bleibt einzuwenden, dass der Ausdruck eines fremden Gesichts sich nur mit der eigenen Erfahrung lesen lässt, genau wie man sich im Spiegel nur von außerhalb betrachten kann. Die Distanz und Erfahrung der Leser_in beim Blick auf das Bild entscheidet über die Kommunikation mit dem Porträt.

³² Siehe auch Georg Simmel, Béla Balázs. Katharina Sykora

Zusammenfassend kann man von einer wechselseitigen Beeinflussung der Medien bezüglich des Porträts sprechen. Die bildende Kunst reagiert einerseits auf die visuellen Medien. Andererseits entwickelt der Film Formen der Gesichtsdarstellung, wie sie in der zeitgenössischen Kunst als Ausdruck der Krise facialer Semantik zu finden sind – als Doppelbelichtungen, Negativbilder, Nichtgesichter. Die Medienwissenschaftlerin Christa Blümlinger spricht von der Tendenz einer Gesichterflut und gleichzeitig von Gesichtsentzug im Film (vgl. Blümlinger: 2002, 7-15). Sykora begrenzt die Zuschreibungen des Gesichts auf drei Repräsentationsebenen: dargestellt wird entweder ein individueller Gesichtsausdruck oder die kollektive Repräsentation eines Typs³³ oder das Gesicht als leere Leinwand, auf der Projektion stattfinden kann (vgl. Skora: 2006, 14). Damit verbunden zweiteilt sich die Funktionalität des Gesichts. Auf der einen Seite bildet es selbst die Attraktion. Auf der Anderen erfüllt es eine Funktion.

2.2.3 Die Großaufnahme

In Film und Fotografie sollen Großaufnahmen authentische Gefühle zeigen, Effekte eines unmittelbaren oder inszenierten Affekts oder einer Leidenschaft hervor bringen (vgl. Sykora: 2006, 13). Für eine Sichtbarmachung von Subjekt und Identität – anhand des Ausdrucks – als identitätsstiftendem Merkmal im Porträt nimmt die Großaufnahme eine wichtige Position ein. Sie steht bezüglich des Gesichts in der Tradition von Fotografie, Malerei und Literatur des Porträts (vgl. Blümlinger: 2003, 12). Das Gesicht wandelt sich in der Filmtheorie von der Position als Spiegel der Seele bei Béla Balázs und Zeichen der Massenkommunikation zur Projektionsfläche und damit zum Austragungsort von Macht und Blickfeld. Eine kommunikative Annäherung zum Gesicht (und zum Porträt) besteht durch den Blick. Die Skizzierung der Optionen der Großaufnahme versteht sich im folgenden als Versuch das Gesicht als Austragungsort mimetischer Sichtbarmachung von Identität im Film zu lesen und bildet daher das vorrangige Analysewerkzeug für die anschließende Filmanalyse.

Béla Balázs, der sich als erster Filmtheoretiker mit dem Gesicht im Film beschäftigt,

³³ Typen treten zu einer exemplarischen Verdichtung an die Stelle affektiver Vielfalt. Sie gehen Hand in Hand mit der Repräsentation von Klischees. Sykora nennt als Beispiel für Typologien den sowjetischen Avantgardefilm: „(...) der Typus kann keine individuelle Leidenschaft verkörpern, sondern ist Ausdrucksträger eines Kollektivs“ (Sykora: 2006, 11).

geht von einer Idee des Films als Spiegel und Fenster zur Welt aus, die es ermöglicht, den Menschen sichtbar zu machen. Balázs argumentiert, dass das Kino zur Kultur des Visuellen gehöre und für eine Rückkehr in eine Epoche vor der Zeit stehe, in der sich die Sprache vor den unmittelbaren Ausdruck stellte. Diese Unmittelbarkeit des Ausdrucks im Film konstituiert sich über die (bewegten) Körper und (vor allem) die Großaufnahme:

„Wenn wir das Gesicht der Dinge erblicken, vollzieht sich eine Anthropomorphose, genau wie im Mythos, der Götter nach dem Bild des Menschen erschafft. Die schöpferischen Werkzeuge dieses mächtigen visuellen Anthropomorphismus sind die Nahaufnahmen des Films“ (Balázs:1972,52).

Balázs erkennt in der Großaufnahme die Option der Sichtbarmachung des Ausdrucks eines Menschen anhand von Physiognomie und Mimik. Die Physiognomie verbirgt sich dabei unter der Mimik des Menschen und offenbart ihren Ausdruck. Der Ausdruck manifestiert sich, genau wie im klassischen, traditionellen Porträt, im Gesicht. Als besondere Ausdrucksqualitäten werden dem menschlichen Gesicht die Simultanität von Regungen und Affekten zugeschrieben, die sich in der Großaufnahme des Films wiederfinden lässt. Basierend auf dieser Annahme ist die Großaufnahme somit das personifizierte Gesicht.

Balázs überträgt sie ebenfalls auf unbelebte oder „unbeseelte“ Gegenstände innerhalb des Films: „Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt“ (Balázs in Koch:1986, 76). Gegenstände können mit Bedeutung aufgeladen und zum Gesicht werden. Durch den intentionalen Blick der Kamera, die Kadrierung, lebt der Gegenstand, ermöglicht einen Bezug zum_zur Rezipienten_in und funktioniert als Kommunikationsort: „Es [das Gesicht] spricht uns an“³⁴(Sykora:2003, 18).

Die Großaufnahme verändert die Distanz des_der Zuschauer_in zum Gesicht. Großaufnahmen von Gesichtern erzeugen zunächst (emotionale) Nähe. Zum einen werden für den_die Zuschauer_in Dinge (Details) erkenntlich, die aus der Ferne nicht sichtbar sind. Zusätzlich besteht die Möglichkeit, sich dem Gesicht empathisch zu nähern. Die Kameraführung beeinflusst diesen Zugang erheblich. Katharina Sykora hat in diesem Zusammenhang auf das Identifizierungspotenzial des Gesichts im Porträt hingewiesen, das eng mit dem (kommunikativen) Blick verknüpft ist (vgl. Sykora: 2003, 18). Die Position der Annäherung durch den Blick macht das Gesicht

³⁴ Sykora verweist auf die textorientierte Interpretation des Gesichts als Ort der Kommunikation bei Gilles Deleuze und Felix Guattari: *Die Erschaffung des Gesichts* (1980) in: dies: Tausend Plateaus, Berlin 1992, S: 233-235.

zum Kommunikationsort.

Die Nähe zum Gesicht kann auf der anderen Seite zu einer Art „Orientierungslosigkeit“ führen. Die Montage beeinflusst die (narrative) Verortung des Gesichts in der Großaufnahme maßgeblich. Balázs hat von einer besonderen Leere der Nahaufnahme gesprochen, die eintritt, wenn das Gesicht nicht mehr im (diegetischen) Raum lesbar ist. Das Konzept des Gesichts als Spiegel der Seele wird somit brüchig, die Rezeption des Gesichts verschiebt sich.

In der Großaufnahme verliert das filmische Bild seinen narrativen Informationswert, es zeigt keine extensiven Aktionen im Raum, sondern macht vielmehr intensive Mikrobewegungen des Gesichts sichtbar. Unter der Lupe, dem „Vergrößerungsglas“ der Großaufnahme, wird jede Bewegung zur Ausdrucksbewegung. Übrig bleibt das Prinzip der Gesichtshaftigkeit, welches Gilles Deleuze als neue Klassifizierung des Gesichts eingeführt hat.

2.2.4 Deleuze und die Gesichtlichkeit im Film

Gilles Deleuze unterscheidet drei Kategorien des Films in *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (1989): Das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild. Während die ersten Beiden sich zu einer Handlungs-dramaturgie zusammenfügen, hat das Affektbild eine andere Qualität: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht“ (Deleuze: 1989, 123).

Diese These erklärt er folgendermaßen: eine Großaufnahme ist ein rezeptiver Einschreibungsträger, die Oberfläche ist zugleich reflektierende und reflektierte Einheit (vgl. ebd.). Ein Affekt besteht aus genau denselben Eigenschaften: ein Bewegungsimpuls trifft auf einen Empfindungsnerv, der aufgrund seiner Bewegungslosigkeit nicht entsprechend reagieren kann³⁵. Die Oberfläche nimmt also den Reiz auf und reagiert gleichzeitig. Beim Affekt wird die Bewegung (die vormals im Raum stattgefunden hat) somit zur Ausdrucksbewegung. Der Affekt konstituiert sich aus dem Zusammenspiel von dichten, expressionistischen Bewegungen und einer bewegungslosen reflektierenden Einheit. Er entspricht somit dem Gesicht:

³⁵ Deleuze rekurriert auf Bergson, vgl. ebd.

„Immer dann, wenn wir an etwas die zwei Pole von reflektierender Oberfläche und intensiven Mikrobewegungen entdecken, können wir sagen: Die Sache ist wie ein Gesicht (*visage*) behandelt worden, ihr wird ‚ins Gesicht gesehen‘ (*envisagée*), oder vielmehr, sie hat ein ‚Gesicht bekommen‘ (*visagéifiée*), und nun starrt sie uns an (*dévisage*), sie betrachtet uns..., auch wenn sie nicht wie ein Gesicht aussieht, wie etwa die Großaufnahme einer Standuhr“ (ebd. 124).

Alles, was zwei Pole beinhaltet, also eine reflektierende Oberfläche und intensive Mikrobewegungen aufweist, wird als Gesicht lesbar. Demnach ist die Großaufnahme ein Gesicht:

„Vom Gesicht selbst könnte man nicht sagen, daß die Großaufnahme es irgendeiner Bearbeitung aussetzt: von einem Gesicht gibt es keine Großaufnahme, das Gesicht ist als solches eine Großaufnahme und die Großaufnahme *per se* Gesicht, und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild“ (ebd.).

Deleuze zieht seine Schlüsse aus der Porträtmalerei: „In der Malerei haben uns die Porträttechniken mit diesen Polen des Gesichts vertraut gemacht“ (ebd.). Er unterscheidet das reflektierende (oder reflexive) und das intensive Bild, wie Buci-Glucksmann es für das Gesicht im Porträt tut (siehe oben). Die reflektierende Oberfläche und die intensive Minimalbewegung geben dem Gesicht/ Bild Ausdruck. Für Deleuze überwiegt abwechselnd der eine, dann der andere Pol. Er transferiert die Pole auf zwei Arten der Großaufnahme – die Intensität und die Reflexion.

Das reflexive Gesicht drückt den Affekt des Denkens aus und wird als „Qualität“ und Oberfläche verstanden. Das intensive Gesicht konstituiert sich anhand expressiver Bewegungen, die auf einen Höhepunkt zulaufen, auch in Intensitätsreihen³⁶, als „Potenzial“. Intensives und reflexives Gesicht, Potenzial und Qualität sind die beiden Seiten des Affekts und gehen ineinander über.

Formal bestehen diverse Möglichkeiten, ein Gesicht in Großaufnahme zu zeigen. Gesichter zeigen sich in den Konturen und einzelnen Gesichtszügen, als Einzelgesichter und in der Masse, Nebeneinander und Nacheinander montiert. Zusätzlich wird die Großaufnahme, und damit das Gesicht, auf andere Einstellungen, Körperteile und -fragmente erweitert. Deleuze setzt Detailaufnahmen und Großaufnahme gleich. Demnach ist ein Gesichtszug ebenso vollständig wie das ganze Gesicht und drückt als Gesichtspartie oder andere Seite des Gesichts soviel Intensität aus, dass das gesamte Gesicht charakterisiert wird:

³⁶ Die Funktion der Intensitätsreihe besteht darin, von einer Qualität in eine andere übergehen und zu einer neuen Qualität zu gelangen. Deleuze führt hier Sergej Eisensteins Filmgesichter an, die eine Intensitätssteigerung von Empörung über Wut bis hin zu Schmerz zeigen.

„In der Mehrzahl der Fälle gibt es genausowenig einen Unterschied zwischen Halbnahe, amerikanischer Einstellung und Großaufnahme. Wieso sollten Körperteile wie Kinn, Magen oder Bauch in höherem Maße unvollständig, raumzeitlich gebunden und weniger ausdrucksvoll sein als ein intensiver Gesichtszug oder ein ganzes reflexives Gesicht?“ (ebd. 135-136).

Die Großaufnahme löst das Gesicht aus seinen raumzeitlichen Koordinaten und verändert damit seinen Status. Balázs bleibt für Deleuze also noch Bezugspunkt, aber nicht mehr Dreh- und Angelpunkt, denn das Gesicht erhält den Status einer Entität und zeigt den reinen Affekt in seinem Ausdruck. „Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden“ (ebd. 134). Somit dient das Gesicht als visuelle Ausdrucksfläche für virtuelle Affekte und existiert nicht länger als individuelles Gesicht.

Für Deleuze geht es – im Gegensatz zu Balázs – vielmehr um reine Affekte, die sich nicht auf ein Ich beziehen: „Der Affekt ist unpersönlich und unterscheidet sich von jedem individuierten Zustand“ (ebd. 138). Allgemein werden dem Gesicht – im alltäglichen Leben und in der Diegese des Films – drei Funktionen zugesprochen. Erstens charakterisiert es das Individuum, zweitens sozialisiert es in seiner wesentlichen gesellschaftlichen Rolle und kommuniziert drittens sowohl zwischenmenschlich als auch zwischen Rolle und Charakter. „Diese Aspekte, die das Gesicht gewiß im Film wie auch anderswo zeigt, verliert es nun, sobald es sich um eine Großaufnahme handelt“ (ebd. 139). Es steht nicht mehr repräsentativ für eine gesellschaftliche Position, es teilt sich nicht mit, es ist nicht als Gesicht einer individuellen Person erkennbar.

Die Großaufnahme steht als Affektbild zwischen Wahrnehmung und Aktion im Film:

„Die Großaufnahme verdoppelt kein Individuum und vereinigt auch nicht zwei: Sie suspendiert die Individuation. So vereint ein einzelnes verwüstetes Gesicht einen Teil des einen mit dem anderen. (...) Die Großaufnahme des Gesichts ist das Angesicht (*face*) und dessen Auslöschung (*effacement*) zugleich“ (ebd. 140).

Obwohl Deleuze dem Gesicht Individualität abspricht, gesteht er dennoch eine Differenz zwischen den einzelnen Gesichtern zu (vgl. ebd. 144-145). Er unterscheidet hier zwei Zustände des Affekts. Im ersten sind die Gesichter in einem Zeit-Raum zu verorten und somit an Charaktere, Rollen, Handlung etc. und an das Aktionsbild gekoppelt. Im zweiten entsprechen sie einem Affektbild, stehen außerhalb der Zeit-Raum-Koordinaten und verfügen über einen Ausdruck an sich (ebd.). Verbinden sich beide Zustände, dann verweisen sie auf genau das Gesicht, das den Affekt ausdrückt (oder auf mehrere Gesichter oder auf deren Äquivalente). Der Affekt ist

gewissermaßen das, was ein Zustand ausdrückt. Der Ausdrucksinhalt verweist nicht auf einen Zustand, sondern nur auf die Gesichter, die ihn zum Ausdruck bringen und ihm in ihren Zusammensetzungen und Trennungen eine eigene, bewegte Materie geben (vgl. ebd. 149). „Das Gesicht bleibt eine große Einheit, deren Bewegungen – wie Descartes bemerkte – zusammengesetzte und gemischte Erregungen ausdrücken“ (ebd. 153).

Einen Sonderfall stellen für Deleuze Experimentalfilme dar. Da sie die Schilderung von Handlung und Wahrnehmung bewusst brechen, ermöglichen sie einen (Film-)Raum, der frei von Zeit-Raum-Koordinaten ist, ordnen das Gesicht also nicht in Aktionen ein.

Das Gesicht verfügt also über mehrdeutige Ausdrucksformen. Es wird generell zu einem instabilen Darstellungsobjekt. Will man es in bildlich-repräsentationalistische und kunsthistorische Begriffe übersetzen, signalisiert es den Zusammenbruch des perspektivischen Systems. Der Grund dafür ist eine Fluktuation und Instabilität der Betrachter_innenperspektive.

2.2.5 Narration und Selbstrepräsentation des Porträts im Film

Nach den Ausführungen zum mimetischen Prinzip des Porträts erläutere ich in diesem Unterkapitel das narrative Prinzip des Porträts bevor anschließend beide Kategorien in der Filmanalyse angewandt werden.

Das narrative Prinzip des Porträts speist sich aus Formen der Narration im Film, die über das Erzählen von Geschichten, Montage und Sammlungen (ein) Subjekt(e) sichtbar machen. In der Narration des Films zeigt sich eine Nähe des Porträts zur Literatur und Sprache allgemein. Rhetorik wird zum entscheidenden Faktor, wenn es darum geht Subjekte und Identitäten zu (de-)konstruieren. Judith Butler geht davon aus, dass ein Subjekt sich nur durch Sprache bzw. Rhetorik konstituieren kann, ein Identitätssubjekt durch Einschreibung konstruiert wird und in der Folge ein Selbst immer nur erzählt und nachträglich gelesen werden kann.

Catherine Russell nennt das *personal filmmaking* als eine Möglichkeit, um die Systematisierung von Identität in der Kultur offen zulegen. Die Dringlichkeit, genau

auf zerstörende, persönliche Erfahrungen zu schauen, bestimmt die Themen des *personal films*, der die eigene Erfahrung der_des Filmemachers_in in ein weiteres Feld, einen sozialen (und formellen, medialen) Kontext setzt. Eine Pluralität von Strategien greift, um persönliches Material in poetischer, humorvoller, ironischer Weise zu reflektieren.

In den 1980er Jahren beginnt mit der „new narrative“ Bewegung der Versuch, die als „bourgeois“ verpönte Narration wieder in den (amerikanischen) Experimentalfilm einfließen zu lassen. Ziel war es, die Filme zugänglicher zu machen, ohne sie einem Realismus Preis zugeben und den strukturellen Film aufzubrechen. Dies gelang durch eine fragmentarische Ästhetik, die sich unter anderem darin äußerte, in der Montage Szenen, Interviews, Ereignisse, Ton und Archivmaterial zu einer narrativen Kohärenz zusammenzufügen, und sich zur selben Zeit von einem psychologischen Narrationsraum (der von Realismus-Codes geprägt ist) zu distanzieren (vgl. Russell: 1998, 370). Die Erzählung entwickelt sich anhand von Mustern des *Story Telling* zu einer Strategie des Geschichten Erzählens und rückt reflexive Techniken in den Mittelpunkt, um die Beziehung zwischen den Filmemacher_innen (Porträtierenden) und den Subjekten (Porträtierten) in den Film einzuschreiben.

Die bruchstückhafte Narration wird zur Strategie der Sichtbarmachung. Zum einen entspricht sie der fragmentarischen Wahrnehmung des uneinheitlichen Subjekts, von der Trinh im Bezug auf ein Erkennen der Innen- und Außenwelt beim Blick in den (metaphorischen) Spiegel gesprochen hat. Sie bildet ein Äquivalent zur Zersplitterung des vielschichtigen Ich eines_r „holder of speech“ und ermöglicht die Wahrnehmung vieler Ichs anhand eines Differenzdenkens sowie der Vereinbarung von Gegensätzen. Zum anderen erscheint sie als Lücke im Ablauf, offen gegenüber kultureller Transformation und Veränderung. Sie hält die Frage nach einer *eindeutigen* Wahrheit in Bewegung und verwehrt so einen moralischen Blick auf Subjekte und Charaktere. Die Sprache kann als kulturell determinierter Code Strukturen offen legen und funktioniert wie die Gesichter im Porträt als Readymade der Narration.

2.2 6 Filmanalyse: Die Sichtbarmachung der Wesenhaftigkeit der Porträtierten in drei Filmen Su Friedrichs – *THE TIES THAT BIND* (1984), *HIDE AND SEEK* (1996), *RULES OF THE ROAD* (1993)

THE TIES THAT BIND porträtiert Lore Friedrich, die Mutter der Filmemacherin Su Friedrich. In einem sozialen, geschichtlichen, medialen Kontext werden die diversen sozialen Rollen des Porträtsubjekts in der Gesellschaft beleuchtet. Die vielschichtige Darstellung der „Identität(en)“ L. Friedrichs widmet sich inhaltlich gesehen, klassisch dem Porträt einer Person. In der folgenden Analyse ergänzen zwei weitere Filmbeispiele Su Friedrichs – *HIDE AND SEEK* (US, 1996) und *RULES OF THE ROAD* (US, 1993)– im Zuge einer erweiterten Betrachtung der Vielschichtigkeit des Porträts, die Argumentationslinie der Sichtbarmachung von Porträthaftigkeit im Film. Beide Arbeiten sind nicht stringent auf die Porträtierung einer Person angelegt und verfügen dennoch über ein Potenzial an Porträthaftigkeit.

Während *THE TIES THAT BIND* sich mit der (De-)Konstruktion einer Person und ihrer sozialen Rolle auseinandersetzt, widmet sich *HIDE AND SEEK* – als metaphorisches Porträt– einem wesentlich abstrakteren Porträtsubjekt: der Sichtbarmachung lesbischer Kindheit. Das Porträt wird als Auseinandersetzung mit der Zuschreibung von Identitätsverständnissen und Repräsentationsmodi einer Gesellschaftsschicht lesbar. *RULES OF THE ROAD* porträtiert als *Memento mori* den Zustand der Trauer Su Friedrichs um ihre verflossene Liebe und löst das Porträtsubjekt innerhalb des Films langsam auf.

Die folgenden Filmanalysen untersuchen die drei Filme hinsichtlich ihrer Struktur der Sichtbarmachung des porträtierten Subjekts. Die Vorgehensweise dieser Sichtbarmachung unterscheidet sich ob der Differenz der Subjekte in den Porträts. Die Analyse folgt dem Bogen der Konstruktion bis hin zur Auslöschung des Subjekts und beginnt mit *THE TIES THAT BIND*.

2.2.6.1 Unrolling *THE TIES THAT BIND*

Su Friedrich hat sich in diesem Porträt mit der Geschichte und Identität ihrer Mutter Lore Friedrich beschäftigt und sie fragmentarisch als vielschichtiges

(Identitäts-)Subjekt herausgearbeitet. Aus der Filmanalyse in Kapitel 2.1.5 geht bereits hervor, dass L. Friedrich vorwiegend durch Ton repräsentiert wird und ihre visuellen Darstellungen eher einer Verweigerung und kryptischen Abbildung gleichen als einer expliziten Präsentation. Die Sichtbarmachung des Subjekts L. Friedrich erfolgt hauptsächlich anhand des narrativen, stellenweise aber auch anhand des mimetischen Prinzips, beziehungsweise durch einschreibendes *Scratching* S. Friedrichs. Das Bruchstückhafte verbindet die beiden Prinzipien als Maxime und verweist, wie der persönliche Zugang des Films an sich (Friedrich nimmt sich die eigene Mutter und ihre destruktiven, persönlichen Erfahrungen als Thema vor und porträtiert sie), auf das *personal filmmaking*.

Die Narration in *THE TIES THAT BIND* vollzieht sich zum einen als Muster des *Story Telling*, das in Form von Voice-Over-Monologen L. Friedrichs, als bewusste Aneinanderreihung von Geschichten (und Interviews) ihre Biografie konstruiert. Die erzählten Geschichten werden dabei in etwa chronologisch wiedergegeben und beleuchten die Jugendzeit der Mutter in Deutschland unter Hitler bis in die Nachkriegszeit um 1950. Die fragmentierten Stories, Stimme und Rhythmus konstruieren einen Großteil der Wesenhaftigkeit der Mutter. Sie wird erkennbar als Geschichtenerzählerin, die sich zur lebenden Erinnerung ihrer Zeit entwickelt. In der Erzählung produziert die Anekdote hierbei den Effekt des Realen, das Erscheinen von Kontinuität im Fragmentarischen, denn sie besteht als Miniaturform der geschlossenen Narration aus Anfang, Mittelteil und Schluss (vgl. Joel Fineman in: Russell 1998, 364). Ein Beispiel für eine Anekdote, welche die Porträtierte zugleich sozial positioniert, bietet der Bericht L. Friedrichs vom Schulalltag und ihrer Außenseiterposition als nicht mit den Nationalsozialismus konform gehendes Subjekt:

„And I really often felt that I was also punished in school for that: That I did not belong to the BDM, which was the Hitler Youth, and I remained friends with the Jewish girls, with Anneliese Hirsch and Ilse Moss and I would absolutely ...you know...there was no question about it that they would remain my friends! And I remember one day, it was in French class. Anneliese had forgotten her words, and you were not supposed to help someone, and I just looked at her and mouthed the words to her and Miss Burrell heard it, or rather she saw it, and she just flew at me in this RAGE and she said, "Lore Bucher! Come out here!" And I had to sit there, right beside the desk, through two hours of French class, at the end of which she said, "Now get up, and now we shall go to the Director and tell him all about it!" And there was no question about it, because she was an ardent Nazi, and this was the way that she could get at some (of us). I was not the only one; there were two other girls in class.“³⁷

Die Rhetorik ermöglicht die Konstituierung der Mutter als Subjekt. (Gesprochene)

³⁷ Text aus: *THE TIES THAT BIND*. Regie: Su Friedrich. USA: 1984, Fassung: DVD the films of Su Friedrich VOLUME 1, outcast films 2005.

Sprache funktioniert als Repräsentationsmodus. Indem L. Friedrich erzählt, konstruiert sie mithin ein Identitätssubjekt i (das geschlechtsspezifische ethnisch und persönlich hervorgerufene ich). Sie erscheint als Subjekt durch den Effekt der Selbstrepräsentation, der sie im Nachhinein lesbar macht.

S. Friedrich schreibt in ihren *scratched words* zusätzlich die soziale Rolle – „my mother“- und die Beziehung zum Subjekt in den Film ein. Sie nimmt die Mutter auf und macht ihre performte Identität sichtbar, schreibt sie fest: „Was wiederholbar ist, muss lesbar sein, zitierbar sein- also auch schreibbar sein“ (Babka: 2008, 91).

Obwohl die akustische Narration linear erfolgt, geschieht sie nicht lückenlos und wird zusätzlich durch den Schnitt abgetrennt und zusammengefügt. Die Narration findet zum anderen durch eine assoziative, nichtlineare Montage statt, die sich aus autonomen Fragmenten von Found Footage, Landschaften und eigenem Footage zusammensetzt. Friedrich schneidet häufig mitten in Bewegungen oder Gesten und bricht das traditionelle Continuity-Verständnis (einer Spielfilmtradition), setzt dem linearen Verlauf im Ton einen assoziativen im Bild, entgegen. Diese Lücke im Ablauf bewirkt eine bewegliche Position im Hinblick auf die Frage nach der eindeutigen Wahrheit und vermeidet einen moralischen Blick auf das Subjekt des Porträts.

Der fragmentarische Verlauf der Montage findet sich im Einzelkader wieder, der in irgendeiner Art und Weise die Mutter zeigt. Ein Großteil der Aufnahmen gibt Einzelteile von Lores Körper preis. So sieht der_die Zuschauer_in zunächst



Abbildung 38: Lore beim Schwimmen



Abbildung 39: Lore beim Gehen



Abbildung 37: Lores Klavier

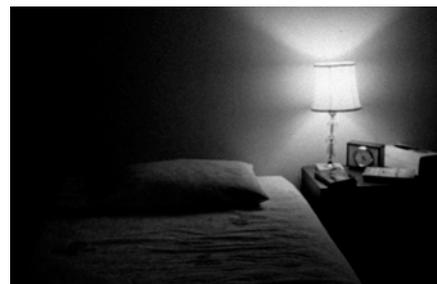


Abbildung 36: Lores Schlafzimmer

Detailaufnahmen von Füßen, Schultern, Händen, Rücken oder dem Oberkörper der Porträtierten, bis sie als „Ganzes“ in einer Totalen montiert wird. Die Erscheinung des porträtierten Subjekts beschränkt sich auf einige Halbnahen, wenige Großaufnahmen, eine Hand voll Totalen und eine Flut von Detailaufnahmen. Die Totalen und Inserts dokumentieren den Alltag L. Friedrichs und illustrieren ihren Tagesablauf, sowie ihre Umgebung. Die Kamera zeigt sie beim Schwimmen, in der Arbeit, beim Gehen, ihre Wohnung, ihr Bett, das Klavier, den Blick aus dem Fenster. In den Halbnahen schneidet die Kamera häufig den Kopf an. S. Friedrich untergräbt zumeist die klassische, traditionelle Kadrierung der Büste des Porträts oder Großaufnahme des Gesichts, als Verweigerung der Abbildung des eindeutigen Identitätssubjekts. Eine fragmentarische Wahrnehmung L. Friedrichs korrespondiert so mit Trinh's Zersplitterung des Ich und kann als Interpretation eines unsicheren Status des Subjekts gelesen werden.

Zum anderen besteht die Möglichkeit die Detailaufnahmen mit Deleuze als Großaufnahmen wahrzunehmen und einen singulären Ausdruck in diesen „Gesichtern“– sowie im tatsächlichen Gesicht der Großaufnahmen zu sehen. Loes Antlitz transportiert dann einen Ausdruck, der zwar nur in den Momenten konkret auf ihr Gesicht verweist, in denen es aufgrund der Narration an einen Zeit-Raum, bzw. ihren Charakter gekoppelt ist. Ein Beispiel für eine solche Aufnahme bilden die Sequenzen am Frühstückstisch im 2. Kapitel, wenn die Porträtierte nahezu ununterbrochen bei der Zubereitung des Frühstücks – geschlossene Ausführung einer Handlung – gefilmt wird. Konkret bleibt sie im Fokus der Kamera, die durch ihre Perspektive einen Bezug zu ihr aufbaut. S. Friedrich filmt L. Friedrich während diese am Herd steht, den Tisch deckt, der Kamera den Frühstücksteller hinstellt und (mit ihr) frühstückt.



*Abbildung 40-42:
Frühstückssequenz*



Abbildung 41



Abbildung 42

Laut Deleuze ist das Gesicht in der Großaufnahme kein individuelles Gesicht mehr. Der Ausdruck, der für das Porträt von großer Bedeutung hinsichtlich der Sichtbarmachung des Individuums ist, gerät durch intensive Bilder jedoch an die Oberfläche und wird rezipierbar. Die Großaufnahme transformiert das Gesicht zum rezeptiven Einschreibungsträger. Es wird zur Projektionsfläche der Geschichten und eigenen Assoziationen der Zuseher_innen und vermittelt Ausdruck und Affekte. Die traditionellen Funktionen von individueller Charakterisierung, sozialer Rolle und Kommunikationsorgan büßt es dabei ein.



Abbildung 43-45: Detail- und Großaufnahmen

Abbildung 44

So changiert das mimetische Prinzip des Porträts in *THE TIES THAT BIND* zwischen einer Dokumentation, die in den Totalen und Inserts des Films geschehen, dem intensiven Ausdruck, der auf das Gesicht verweist und dem entindividualisierten Nichtgesicht, das nur noch als System „Weiße Wand-Schwarzes Loch“ existiert.

Die Verbindung von mimetischem und narrativem Prinzip skizziert das Porträtsubjekt. Narration und mimetische Darstellung ergänzen sich beim Vorgang der Konstruktion und erschaffen während des Porträtprozesses die vielschichtige Identität L. Friedrichs.

2.2.6.2 *HIDE AND SEEK* – Skizze eines Identitätskomplexes

HIDE AND SEEK (US, 1996) befasst sich weniger mit dem klassischen Porträtsubjekt einer Person, sondern mit der Skizzierung eines abstrakteren Identitätskomplexes, der Identität lesbischer Frauen, als Identität einer Gesellschaftsschicht. Diese Identitätskonstruktion zeichnet sich durch Differenzen aus, sie entzieht sich einem homogenen Zugriff und kann als Sichtbarmachung nur in ihrer Vielfältigkeit – unter Ausschluss einer eindeutigen Repräsentation – erfolgen.

Su Friedrich thematisiert die Suche nach Identität in der vorpubertären Phase und setzt sich explizit mit der Sichtbarmachung und Rekonstruktion „lesbischer Kindheit“ auseinander. Sie konfrontiert Kindheitserinnerungen mit der Erfahrung der Erwachsenen und Footage aus Wissenschafts- und Aufklärungsfilmern aus der Perspektive des Queer Cinema. Das Thema des Porträts, die Sichtbarmachung und Konstruktion von Identität und Individuum, wird reflexiv selbst zum Subjekt des Porträts.

Der bisher längste Film Su Friedrichs verwebt Fiktion, Dokumentation und Found Footage in s/w innerhalb von 63min (auf 16 mm gedreht) und ist das einzige Werk, das nicht im Alleingang entstanden ist. Das Drehbuch wurde von Cathy Nan Quinlan mitgestaltet, die Kameraposition mit Jim Denault besetzt. Friedrich thematisiert das sexuelle Erwachen zwischen Kindheit und Jugend und legt den Fokus auf lesbisches Begehren. Sie zeigt zum einen, wie Identitätsbildung anhand von rekonstruktiver Erinnerung funktioniert und zum anderen, wie gesellschaftliche Normen, Rollenzuschreibungen und Identitäten erlernt (performat) und konstruiert werden. Homosexualität (unter Frauen) wird zum Forschungsthema des Films und stellt poetisch und journalistisch aufbereitete Lebenserfahrung gegen eine Sezierung des ethnografischen Blicks in biologischen (Gentheorie), psychologischen, soziologischen Kategorien des Neobiologismus.

HIDE AND SEEK (auf Deutsch: „Versteckspiel“) montiert einen narrativen Film, der in die 60er Jahre verlegt ist, mit den Erinnerungen und Geschichten von erwachsenen homosexuellen Frauen, die in 17 aktuellen Interviews (circa um 1996 entstanden) über ihre Kindheit und Jugend berichten. Zahlreiche psychologische Aufklärungsfilmern aus den 50er und 60er Jahren, sowie Found Footage von Naturfilmern³⁸, Liebesfilmern und Fernsehshows, als auch eine Vielzahl von

³⁸ Es handelt sich hierbei um den Forscherfilm *SIMBA: THE KING OF BEASTS* (Martin und Osa Johnson, US, 1928).

Kinderfotos und Popsongs kommentieren und ergänzen das selbst gedrehte Material.

Die Spielfilmsequenzen skizzieren den Alltag der 12jährigen Lou und bearbeiten in tagebuchartiger Form die Themen des Erwachsenwerdens. Lou, die zwischen Träumereien im Baumhaus, Mutproben im Industriegebiet und einer Welle von Aufklärungsfilmern und Pyjamaparties bemerkt, dass sie sich zu Mädchen hingezogen fühlt und sich nicht mit heteronormativen Wertvorstellungen identifizieren kann, führt dramaturgisch durch den Film. Sie und ihre Freundinnen lernen zwischen Beginn und Ende des Films über die Veränderungen ihrer Körper, erste Verliebtheit und Sex; sie spielen, tanzen, streiten, gehen zur Schule und sind am Ende gezwungen ihre Freundschaften neu auszuloten.

Auch in HIDE AND SEEK finden sich Anknüpfungspunkte an den *personal film*. Die Regisseurin ist selbst homosexuell und hat nach eigenen Angaben (vgl. Interview mit Lydia Marcus, 1997) ihre Erfahrungen als Anstoß und Basis für Film und Drehbuch genommen. Einige der Kinderfotos zeigen sie sogar selbst als junges Mädchen (vgl. Abspann). Die Einbettung des fiktiven Teils in den Kontext der 1960er Jahre verweist zudem auf Friedrichs eigene Kindheit und Jugend und die Protagonistin des Films heisst ganz ähnlich wie die Filmemacherin (Su) Lou.

Friedrich erschafft einen offenen Raum für eigene Erinnerungen der Rezipienten_innen an ihre Kindheit. Der Film beschäftigt sich zwar explizit mit der Sichtbarmachung lesbischer Kindheit, er erweitert sich jedoch anhand eines Blicks auf das Erwachsenwerden an sich und der Beleuchtung der Identitätsbildung als gesellschaftlichem, performativem Prozess in medialen und sozialen Kontexten. Identität wird als kulturelle Konstruktion sichtbar, die sich in Erfahrung verwebt.

Die beiden ineinander greifenden Hauptkomplexe, Interviews und Spielfilmsequenzen, gestalten den Zugang zum Thema durch die Nähe zu Dokumentation und einer narrativen Handlung zugänglich und lassen eine Verortung innerhalb des „new narrative“ zu.

Um die Struktur der Sichtbarmachung in HIDE AND SEEK zu zeigen, wird eine Sequenz analysiert und anschließend hinsichtlich der Anwendung narrativer und mimetischer Prinzipien der Sichtbarmachung des Porträtsubjekts besprochen. Es handelt sich hierbei um die erste Szene, in der Lou und ihre Freundin Betsy in ihrem Baumhaus einziehen – sowie die zweite Szene, in welcher Marie als erste Interviewpartnerin von den intimen Spielen mit ihrer Freundin in der Kindheit berichtet und Cindy (eine weitere Interviewte) die Begeisterung für ihre Lehrerin

bezeugt. Die abgebildeten Stills³⁹ sollen eine Idee des Filmbildes geben und stehen dabei exemplarisch für ganze Einstellungen und die elementare Verschachtelung von Fotografien, Found Footage, Dokumentation und Spielfilm.

-1- Das Baumhaus (0:00:00- 0:00:55)

Hundebellen. „Here Lou!“ Ein Mädchen (Betsy) reicht einen Korb mit Essen in die Höhe.



Abbildung 46

Am anderen Ende zieht Lou den Korb am Seil nach oben. Sie befindet sich in einem Baumhaus.



Abbildung 47

Der Titel des Films erscheint, umrahmt von Fotografien, die Porträts von Mädchen im Kindesalter zeigen. Blätterrauschen und Vogelgezwitscher kreieren eine idyllische Naturatmosphäre.



Abbildung 50

Die beiden Mädchen richten sich häuslich ein. Lou hämmert ein Schild mit der Aufschrift: „Private- Do Not Enter“ an den Baum.



Abbildung 51

³⁹ Abbildungen und Text aus: HIDE AND SEEK. Regie: Su Friedrich. USA: 1996, Fassung: DVD the films of Su Friedrich VOLUME 4, outcast films 2005.

-2- Interviewsegment

Found Footage der TV-Show „The Monkees“ ist verschachtelt in die Aufnahmen von Marie (0:00:56-0:2:32).

Marie:

Oh yeah, after I found out that it was wrong, there had to be a reason to do it, *you had to develop a story around it because you couldn't just do it anymore and it couldn't just happen: we had to develop a story. So The Monkees was the one we attached ourselves to, and we used to pretend to be one of the Monkees and his girlfriend. And I had learned that much: that there were boyfriends and girlfriends and that they did things. And they went away for weekends and it was always filthy. They never did nothin' else, just were filthy together. So we used to go up to her room and I'd pack a plastic bag and she'd pack a plastic bag--which were our weekend cases--and we'd go up to her room and we'd say how we were making an appointment to have this room for the weekend and I was Davy Jones and this was Patricia Canny, or I was Marie Honan and this was Davy Jones. And we'd get the key, you know, we had all this ritualistic stuff we used to do and we'd lock the door. And then she'd say, "Well, Davy, it's time to go to bed". And we'd pull back the covers and get into bed. And then we'd just rub off each other frantically. Take off our clothes sometimes. We stopped taking off our clothes after a while because we had to get ready to leap out in case anyone came. And that was part of it--listenin' for someone coming. And so we'd do that for ages and then we'd get up and pack our plastic bags and go home in our car.*



Abbildung 52: Marie



Abbildung 54: Still aus der TV-Show "The Monkees"



Abbildung 53

Das Interview mit Cindy (0:02:35-0:03:32) verschmilzt im Übergang zum Found Footage mit dem Titelsong der gleichnamigen Fernsehserie „The Monkees“.

Cindy:

Let me start early, okay? I was in third grade. No, fifth grade. And there was this teacher, her name was Miss Reed and she was about twenty three years old and she had really long, red hair and she put our desks in the form of a peace sign. She was really cool and really, really a good teacher, really cared about the kids and everything. And I remember she was forming this huge peace sign and in the middle of the peace sign she was hanging something on the ceiling and there was really



Abbildung 55: Cindy

high ceilings and she was on the top of this ladder and all the boys were under the ladder and I go under the ladder too and I look up and she's got black underwear on. I was like...I was like...I couldn't breathe.



Abbildung 56: Footage

0:03:33- 0:04:18 „The Monkees“ über Found Footage⁴⁰

*Here we come, walkin' down the street,
Get the funniest looks from everyone we meet
Hey, hey we're the Monkees
And people say we monkey around.*



Abbildung 57

*But we're too busy singing
To put anybody down.
We're just tryin' to be friendly,
Come and watch us sing and play,
We're the young generation,
And we've got something to say.*



Abbildung 58

*Hey, hey, we're the monkees,
You never know where we'll be found.
So you'd better get ready,
We may be comin' to your town.*



Abbildung 59

Der Film eröffnet mit einer Spielfilmsequenz, in der Lou und Betsy ihr Baumhaus einrichten. Zwischentitel, die mit Porträtfotografien von Kindern eingefasst sind, fungieren als Vorspann und verflechten sich in die erste Szene. Die knappe Szene verortet das Geschehen in den 60er Jahren und zeigt, um was es gehen wird: das spielerische Ausloten von Freundschaft, Verliebtheit und Differenz.

⁴⁰ Material nach Friedrichs Angaben aus einem italienischen Spielfilm, Ende der 30er Jahre, OUR FASCIST SCHOOL, (vgl. Interview mit Lydia Marcus, 1997, S. 1)

Friedrich schneidet auf das erste Interview, das in HIDE AND SEEK zu sehen ist. Marie, abgefilmt vor einem Bücherregal, erzählt ein „Growing-up tale“ aus ihrer Kindheit. Die direkte Adressierung an den_die Zuschauer_in scheint verführerisch, die Geschichte wird symptomatisch als Märchen verkauft. Wie alle Interviewsegmente, besteht das verfolgte Narrationsmuster aus *Story Telling* und kreist als Bericht, Aussage oder Stellungnahme um verschiedene Themen, die mit sexueller, lesbischer Identität zu tun haben. Die erste Verliebtheit, Sex, die Frage nach dem Grund für Homosexualität, sowie die Suche nach vermeintlich deutbaren Verhaltensmustern in der Kindheit wird thematisiert. Der faktische Wahrheitsgehalt des Erzählten bleibt offen, die Geschichte wird als Geschichte in den Raum gestellt (vgl. Interview mit Tracy: „I just have to figure out if I'm going to lie to you or not. No, no, no, I won't, I'll tell you the truth. I just might keep some of that truth to myself.“ (0:34:34-43).

Maries Erinnerung verdeutlicht zum einen, mit welchem Einfluss Geschlechterrollen propagiert und erlernt werden. Die Imitation der Fernsehliebespaare erhält einen subversiven (queeren) Charakter durch die Tatsache, dass die Mädchen ganz offensichtlich die Norm nachspielen und brechen. Sie performen das Liebespaar Mann-Frau mit den dazu gehörenden gesellschaftlichen Ritualen (das romantische Wochenende zu zweit), allerdings nicht nur um den Willen des Spiels, sondern als Legitimation ihres körperlichen Interesses aneinander.

Zum anderen markiert die erzählte Erinnerung das rekonstruierende Schema der (rückwirkenden) Identitätsbildung und restrukturiert die Vergangenheit, macht eine Entwicklung und eine Identität im Nachhinein lesbar. Marie erinnert sich mit einem Schmunzeln an ihre ersten sexuellen Begegnungen in der Kindheit und auch Cindy legt die Faszination für ihre Lehrerin als symptomatisch für ihre sexuelle Identität aus („Let me start early...“). Der Versuch mit Erinnerung Identität zu fundieren, kann mit dem Performanzbegriff gefasst werden: jeder filmische Rückruf einer Erinnerung kommt der „Aufführung“ dieses, in der Erinnerung verkörperten, Erlebnisses gleich. Autobiografische Identität stellt sich nach Sidonie Smith erst im Moment dieser „Aufführung“ ein, sei es als Erzählung oder als Darstellung (vgl. Smith: 1995, 109).

Die Verarbeitung der erzählten Geschichten zu inszenierten Szenen bzw. der Weiterführung ihrer Themen wird zum Prinzip des dramaturgischen Aufbaus von HIDE AND SEEK und schreibt Identität ein. Vor allem in den Übergängen zwischen dokumentarischen und Spielfilmszenen bewirkt eine Verschleifung des Tons die Wahrnehmung der Verwebung von Erfahrung in Fiktion. Beispielsweise erzählt Pat

im Interview von ihren „Tomboy-Erfahrungen“. Friedrich montiert dazu Fotos von Jungen in Posen, die als besonders „männlich“ gelesen werden (z. Bsp. mit Cowboyhut lässig am Baum lehnd) und lässt die visuelle Ebene in eine Szene übergehen, die Lou beim Spielen mit zwei männlichen Freunden im Industriegebiet zeigt. Die fiktive Narration wird zur offensichtlichen Projektionsfläche der Stories und Erfahrungen (der Drehbuchautorinnen) als auch der Rezipienten_innen.

An einer anderen Stelle im Film hinterfragt die interviewte Alisa dieses Prinzip der rückwirkenden Erinnerung als Strukturierung von lesbischer Identität, indem sie es als bequeme Einpassung in Klischeevorstellungen artikuliert:

Szene 6- Interviewsegment (0:10:35- 0:11:10)

Alisa:

„And I think a lot of lesbians do the tomboy thing. You know, we figure out whether we played with dolls or played with trucks or whether we ever liked to wear dresses or that type of reconstructed memory that fits nicely into how we think lesbians are supposed to be. Of course, tons of lesbians played with dolls and never thought about having crushes on girls and even thought they were going to get married and have kids. So I just don't know what I think about lesbian childhoods, although, you know, if there is such a thing I had something close it.“



Abbildung 60: Alisa



Abbildung 61

Friedrich konterkariert des weiteren das systematisierte Genderschema durch den Einsatz von Found Footage. Sie flicht Archivmaterial sowohl in die fiktiven als auch in die dokumentarischen Segmente der Arbeit ein, legt es meistens über den Originalton der Interviews. Drei Funktionen erscheinen hierfür relevant. Zum einen illustriert das Material den Kontext der 60er Jahre. Ausschnitte aus der Fernsehshow „The Monkees“ skizzieren die vorgeführten Geschlechterrollen und Wertvorstellungen der amerikanischen, westlichen Gesellschaft. Fotografien von (Klein-)Kindern und ihren Müttern zeichnen ein Bild der klassischen Familie in den 50er und 60er Jahren. Die Bilder zeigen so die Repression von allem, was sich der Heteronormativität entzieht, sowie die Systematisierung von Identität durch Schule, Gesellschaft und Massenmedien. Die Illustration erzeugt zeitgleich eine Ironisierung aufgrund der Narration.

Zum zweiten kontrastiert die Montage von Wissenschaftsfilmen und Aufklärungstreifen die Aussagen der interviewten Frauen. Die pathologische Untersuchung und soziale Verklärung von Homosexualität steht im Widerspruch zu den Lebenserfahrungen der Erzählerinnen. Die Filmemacherin entwirft



Abbildung 62

anhand der unterschiedlichen Statements einen Diskurs über die Frage nach dem Grund für die sexuelle Orientierung, gibt die teils verwegenen Archivquellen jedoch klar und deutlich ihrer Absurdität Preis.

In einer dritten Funktion begleitet das Footage metaphorisch die Suche der Mädchen nach Identität, die Verwirrung und den Versuch hineinzupassen. SIMBA (1955) wird als Kinofilm in den Spielfilmteil eingebunden und die Forscher_innen zu Identifikationsfiguren für Lou: „I'm going to live in Africa when I grow up“ (0:53:53-0:53:55). Ihr Blick auf die Tiere erscheint als Projektion des Wunsches Auszubrechen und Neues zu erforschen.

Die Sprache vertritt innerhalb des narrativen Systems wie in THE TIES THAT BIND einen Repräsentationscode und kreiert den Effekt der Selbstrepräsentation. So können die Interviews der Frauen als Versuch angesehen werden, anhand der Erzählung ihrer Geschichten eine Brücke zwischen Vergangenheit (Kindheit) und der Gegenwart zu schlagen. Wie viele andere Filmtitel Friedrichs ist auch HIDE AND SEEK der (augenscheinlich) sozial geprägten Sprache entnommen. Das Versteckspiel fasst die Unsichtbarkeit von lesbischer Kindheit zusammen, das erlernte Geheimhalten und Verstecken des lesbischen Begehrens, sowie die Suche der Filmemacherin nach den erzählten Geschichten und Kindheitserfahrungen in der Gegenwart.

Die Kinderreime, die im Film als Klatschspiele performt werden, illustrieren den Vorgang von anerzogenen Gesellschaftsspielen und Konventionen. Neben der Pyjamaparty als finaler Szene des Films, dem „Pflicht-oder-Wahrheit-Spiel“, Popsongs, Eifersüchteilen und den Diskussionen über Ohringe und Kleidung repräsentieren sie den Mikrokosmos einer „girls-culture“ (Russell: 1999, 152).

Die Identität wird zur Bezeichnungspraxis, wenn Maureen (ein drittes Mädchen im Bunde) Lou und Betsy nach einem „Eskimokuss“ naserümpfend mit: „You guys are so

queer!“ (0:53:24-0:53:25)⁴¹ bezeichnet und das Porträtsubjekt artikuliert.

Das narrative Prinzip funktioniert also über die ausformulierte Erinnerung im *Story Telling* der Interviews, die (Umsetzung in die) konkrete Spielfilmhandlung, die Sprache als Bezeichnungspraxis und Effekt der Selbstrepräsentation, sowie die Montage, die in den fiktiven Sequenzen die Continuity der narrativen Handlung unterstützt, als auch Eindeutigkeiten anhand von kontrastierendem Found Footage in Frage stellt.

Obwohl das Porträtsubjekt keine Person darstellt, führt das mimetische Prinzip zur Sichtbarmachung desselben, unter anderem anhand der Sichtbarmachung vieler Einzelpersonen. HIDE AND SEEK wartet mit einer Flut an Gesichtern auf.

Da wären zunächst die Abbildungen der interviewten Frauen, die in Halbnahen von einer statischen Kamera porträtiert werden. Jede der Zehn, von insgesamt 17 Personen, ist, ähnlich einer klassischen Porträtaufnahme in der Fotografie, vor einem Hintergrund sitzend im Viertelprofil oder frontal aufgenommen (vgl. Abb. 49, 52, 57). Im Unterschied zu der Statik der Porträtfotografien sind sie es, die flexibel im (bewegten) Bild agieren und von Angesicht zu Angesicht ihre Memoiren mit der Porträtierenden und in der Folge mit den Rezipienten_innen teilen. Das Bild repräsentiert die Frauen als Körper. Ihre Geschichten konstruieren einen Teil ihrer Identität, indem sie sich selbst als Subjekte repräsentieren und konkret als lesbische Frauen artikulieren. Sie werden anhand der Kombination von narrativem und mimetischem Prinzip sichtbar.

Eine Zuordnung per Name ist ausschließlich durch die Lektüre der Filmscripts möglich (die Namen der Interviewten werden auch im Abspann genannt) und auch nicht notwendig.

Im Spielfilm sind die Gesichter der Mädchen am häufigsten frequentiert und werden sowohl in Großaufnahmen als auch in Halbnahen und Totalen von der Kamera eingefangen. Lou ist als Protagonistin die Hauptidentifikationsfigur, die in den Aufnahmen einerseits als Charakter präsent ist, wenn ihr Affektgesicht in eine Handlung mündet (an den Zeit-Raum gekoppelt ist). Sie steht beispielsweise einer Mutprobe skeptisch gegenüber und will ihren Freunden dennoch um nichts nachstehen. Die Anspannung zeichnet sich in der Bewegung ihrer Gesichtszüge ab und lässt Empathie, als Nachvollziehen ihres Zustandes als Figur im Film, zu.

⁴¹ In der Zoosequenz kommt es zum dramatischen Höhepunkt des Films. Lou befindet sich in einer Art „reality-check“ (vgl. Russell: 1999, 154). Sie möchte mit Betsy nach Afrika gehen, doch diese träumt von einem Familienleben Tür an Tür mit ihren Freundinnen. Lou beginnt ihre eigene soziale Konstruktionen als Abgrenzung und Ausschluss zur Welt der Anderen zu begreifen.

Andererseits ermöglichen es die Aufnahmen ihr Gesicht als Identifizierungs- und Projektionsfolie zu sehen. Die Aufnahme des „Eskimokusses“ in der Zoosequenz setzt beispielsweise definitiv den Affekt von Leidenschaft und Neugierde eher in Szene als die Figur Lou. Damit gelingt es Friedrich beispielsweise den Ausdruck des Gefühls von lesbischem Verlangen zwischen kindlichem Spiel und ernsthaften Neigungen zu porträtieren.

Eine weitere Unmenge an – teilweise unbekanntem – Gesichtern stellen die unzähligen, eingeblendeten Porträtfotografien der Kinder und Familien dar. Hauptsächlich finden sich Mädchen im Kindesalter als Sujets. Aber auch ein Gruppenfoto, das Mütter mit ihren Babies in den 50er Jahren zeigt, Väter mit ihren Töchtern und Kinder beim Spielen werden als Zwischentitel auf schwarzem Hintergrund platziert und den gesamten Film über montiert. Friedrich verweist auf die Kunstform des Porträts. Sie nutzt es exemplarisch, allerdings ohne an der *einen eindeutigen* Identität *eines* Subjekts festzuhalten. Die Masse an Bildern macht es fast unmöglich, sich auf einzelne Porträts zu konzentrieren und jedem Bild ein Individuum zuzuordnen. Zusätzlich lässt der Film nur für ein paar Sekunden die Betrachtung der Fotografien zu, die aufgrund ihrer hohen Anzahl und dichten Frequenz nicht mehr auseinander zu halten sind. Als monumentale Serie verschwimmen die Gesichter zu einem Verweis auf das Porträt(foto) per se und auf die Kindheit (vieler lesbischer Mädchen und Frauen).



Abbildung 63: Der "Eskimokuss"



Abbildung 64: Lou vor der Mutprobe



Abbildung 65: Kinderfotografien

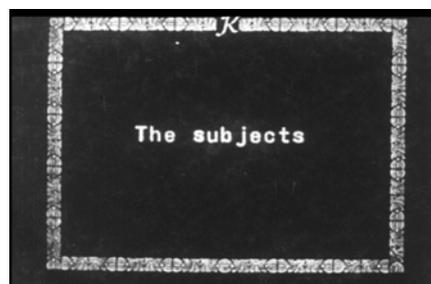


Abbildung 66: Zwischentitel

Das Thema Porträt wird in den Fokus gerückt, das Subjekt einmal selbstreflexiv als solches in den Film eingeschrieben. Friedrich filmt den Zwischentitel eines Archivfilms auf dem „subjects“ steht. Die Subjekte werden im Sinne Babkas lesbar

und wiederholbar, zitierbar und somit schreibbar. Das Bild bleibt als Exposé des nächsten Themenkomplexes im Film – der Frage: „why am I gay?“ – stehen.

Das Porträt erforscht reflexiv den Prozess der Sichtbarmachung. Die Filmemacherin agiert bewusst als Porträtierende, setzt sich jedoch nicht als allwissendes Ich voraus und stützt die Sichtbarmachung des Subjekts „Sichtbarmachung von lesbischer Kindheit“ auf die, sich ergänzenden, Prinzipien der Narration und der Mimetik sowie der exzessiven Einschreibung durch Porträtfotografien in der Kindheit. Die Repräsentation von lesbischen Frauen findet in Einzelbildern erst in Kombination mit deren rhetorischer Selbstrepräsentation statt und verliert sich gleichzeitig in der Flut an Gesichtern und Geschichten. Auch in der Narration schlägt eine eindeutige Repräsentation fehl. Im letzten Interview bekennt Kelly:

And I think I went through a period of time to try to find the lesbian bits and then kind of realized that that wasn't a narrative I could really impose on those years, 'cause those years were more about, well, especially when I was twelve to eighteen, just holding it together. Or realizing that I was one thing and feeling like I was one thing, but knowing that I was moving through this whole world that I wasn't a part of.⁴²

Die Unmöglichkeit einer eindeutigen Sichtbarmachung und Zuschreibung im Repräsentationsprozess wird sichtbar. Fokussiert auf das Gesicht der Protagonistin Lou muss sie Fiktion bleiben.

⁴² Text aus dem Script zu HIDE AND SEEK, www.sufriedrich.com

2.2.6.3 RULES OF THE ROAD – Porträt auf Umwegen

Der dritte Film der Analyse porträtiert die verflossene Liebesbeziehung der Filmemacherin Su Friedrich. Das Porträtsubjekt ist einerseits sehr individuell, persönlich und autobiografisch, andererseits universell, denn jede_r weiss wovon die Rede ist, wenn in 31 Minuten „a film like a perfect short story“ (Stuart Klawans in: *The Nation*, Mai 1993) als *Memento mori* von dem Auseinanderbrechen eines Liebespaars erzählt. Vor allem ist das Subjekt eines – verschwunden und daher nicht mehr greifbar.

Friedrich versinnbildlicht die vergangene Beziehung in einem Auto. Sie erzählt die Geschichte im Bezug auf den Wagen, welchen das Paar einst teilte und der nun, ebenso wie die (Ex-) Freundin, verschwunden ist. So wird das Auto, ähnlich wie beim Kryptoporträt, zum visuellen und narrativen Stellvertreter der Beziehung, und zu einem versteckten Selbstporträt.



Abbildung 67: Station Wagon

Su Friedrich erzählt chronologisch vom Verlauf der Romanze und verknüpft sie mit dem Auto, das zur Erinnerung an die vergangene Liebe und den gegenwärtigen Verlust wird. Die Kamera fängt unentwegt Images dieses Automodells und die Straßen von New York City in Farbe auf 16mm Filmmaterial ein. Unterbrochen werden sie von einer (Friedrichs) Hand, die Patienzen legt, neu mischt und mit sich selbst spielt. Montierte Radiosongs (vgl. z. Bsp. "I Want You" von Bob Dylan, "Freeway of Love" von Aretha Franklin, "Breakaway" von Irma Thomas) bilden die metaphorischen Überschriften der Etappen der Liebesgeschichte. Poetisch und humorvoll forcieren sie die Erinnerung an eine bestimmte Zeit, schaffen Raum für Assoziationen bei den Rezipienten_innen und verlinken die verschwundene LiebhaberIn mit der ErzählerIn und dem Auto:



Abbildung 68: Solitaire

„But whenever I got the car from her, I couldn't stop wondering where it might have been. She had a tendency to leave the radio on, and when I started the engine I was often greeted by a burst of music. I would listen for a while to the station she'd chosen and imagine her alone in the afternoon running a few errands, or late at night with a woman beside her as she drove home over the bridge, steering with one hand while she lit a cigarette with the other“ (0:15:42-0:16:10).

Friedrich beginnt ihre selbst gesprochenen, inneren Monologe mit der Anschaffung des Autos, einer alten Familienkutsche, die ihre Freundin von ihrem Bruder geschenkt bekam. Ironie und Nostalgie sprechen dabei simultan aus ihrer Stimme: „It was a 1983 Oldsmobile Cutlass



Abbildung 69: Stoßstange eines Station Wagons

Cruiser: a sensible, family car.“ Sie berichtet von den Eigenheiten des Autos, eines „big old beige station wagon with a luggage rack on top and fake wood paneling along the sides“, seinem Geruch, sowie seiner Beschaffenheit und verbindet es mit der Zeit, die sie zusammen mit der Ex-Freundin darin verbracht hat. Poetisch fasst die Erzählerin die Vergangenheit in Worte: „When I was doing the driving, I felt as though I was carrying her in my arms (...)“ (0:10:41-0:10:46).

Ausflüge an den Strand und eine Beschreibung der Rituale vor Reisen reihen sich an die Erwähnung von angehenden Streitigkeiten, dem Steckenbleiben in Belanglosigkeiten und dem Stau und steuern schließlich auf das Ende der Beziehung zu. Eine Weile teilt das ehemalige Paar das Auto noch, dann gibt Friedrich den Kontakt auf. Doch die Erzählerin kommt nicht über die Beziehung hinweg. Die Begegnung mit den *Station wagons* nimmt groteske Züge an. Jedes Auto entwickelt sich zur potenziellen Begegnung mit der vermissten Person. Friedrich schafft Ambivalenz, indem sie Auto und Beziehung am Ende gleichsetzt. Der Vergleich wirkt gleichzeitig berührend und komisch.

„However, despite my negligence and its relative old age, the car ran like a dream and seemed destined for a long and happy life. I liked to imagine myself driving it many years from now, when it had become one of the old and familiar things in my life, a part of my small and precious universe of close friends, favorite objects, and her.“

Die Ich-Erzählungen benennen autobiografische, tagebuchähnliche Erinnerungen an Erlebnisse, die in irgendeiner Art und Weise mit dem Auto verknüpft sind. In gewisser Weise porträtiert die Porträtierende sich selbst als Teil des Porträtsubjekts und legt die sprichwörtlichen Karten offen auf den Tisch. Allerdings charakterisiert die Narration nicht nur die Beziehung, sondern beschreibt in zweiter Ebene die Fixierung der amerikanischen Gesellschaft auf Autos und erreicht so die Sichtbarmachung eines Wesenszuges eben dieser. Janet Cutler, die in ihrem Artikel „Su Friedrich. Breaking the Rules.“ (2007) Friedrich als Erneuerin des *personal films* benennt (vgl. Cutler: 2007, 314-315), verweist auf die doppelte Sichtbarmachung in RULES OF THE ROAD:

„Like First Comes Love, Rules of the Road is a film about a cultural phenomenon, in this case, the place of cars in American life. A shared possession, it comes to stand for the relationship, simultaneously providing adventure and claustrophobia“ (ebd. 328).

Die Erzählerin verknüpft ihre eigene Begeisterung für ein Auto mit der prägenden Erinnerung an die Einstellung der Eltern, die ein Auto als Luxus wahrnahmen. Sie erinnert sich an Familienzwiste bei Ausflügen aufs Land, berichtet von „Kickstarts“ an Ampeln und kritisiert sich selbst für ihre Bequemlichkeit:

„Meanwhile, I let the car make me so lazy that I even started driving to the laundromat two blocks from my house. I knew I should feel ashamed about causing more pollution, but I was too giddy with relief at leaving behind my parents' Spartan ways“ (0:08:53- 0:09:08).

Das Autofahren kriert ein Zugehörigkeitsgefühl. Friedrich wird durch den Wagen der Freundin zum Mitglied der gesellschaftlichen Gruppierung der „Autofahrer_innenfamilie“: „By becoming the owner of one, she seemed to have been initiated into a special clan. And by sharing the car with her, I felt I had become an honorary member of that same family.“ Am Ende des Films beschließt sie, sich ein eigenes Gefährt zuzulegen.



Abbildung 72: Fahrt über die Brooklyn Bridge

Abbildung 71: auf den Straßen New Yorks

Abbildung 70: parkender Station Wagon in Brooklyn

Über ihre eigene Stimme montiert die Filmemacherin die Aufnahmen unzähliger *Station Wagons* und Schauplätze der vergangenen Beziehung. Die Bilder skizzieren und illustrieren ein Gesicht der Straßen New Yorks, einen Parkplatz am Meer, die Skyline New Yorks, Tunnel, Stau, die Idylle von Landstraßen und eine Fahrt über die Brooklyn Bridge. Die Handkamera bleibt meistens in Bewegung, erweitert den Frame teilweise auf drei Frames im Bild, wenn sie durch Windschutzscheibe und Rückspiegel nach *Station Wagons* Ausschau hält.

Zu Beginn des Films verweilt sie in einem fast andächtigen Gestus auf den Autos, streift ihre Oberfläche ausgiebig und fokussiert Details während die Porträtierende die Ausstattung des Wagens ausführlich beschreibt.

„The conservative beige and wood exterior was complemented by an interior the color of bittersweet chocolate. The seats were upholstered in a slightly fuzzy, synthetic fabric in a matching shade of brown. But those ugly seats were surprisingly soft and comfortable, and they didn't stick to your legs on hot summer days“ (0:05:50- 0:06:14).



Abbildung 73: Kofferraum eines Station Wagons

Im Verlauf des Films steigert sich sowohl die Bewegung der Kamera innerhalb der Einstellungen, als auch die Frequenz der gesichteten *Station Wagons*, bis gegen Ende des Films der Eindruck entsteht, die Kamera würde von ihnen heimgesucht.

Das mimetische Prinzip des Porträts macht kein menschliches Antlitz sichtbar. Stattdessen hat das bestimmte Modell des *Station Wagons* ein Gesicht bekommen. Es wird zum Affekt und einer Zustandsbeschreibung der Trauer um die vergangene Liebe, der Erinnerung an zerstörerische Auseinandersetzungen. In einer Verknüpfung von Narration und Gesicht illustriert die Perspektive hinter dem Steuer eines Wagens mit völlig demolierter Windschutzscheibe das Zerbrechen der Liebesbeziehung.

„Sometimes when we were racing to get away from each other we'd hit a traffic jam and then be stuck together, sullen and fuming, for an extra hour. Sometimes it got so scary that we'd have to pull into a rest stop to try and reach a truce before moving on. We'd sit there in the parking lot with the windows rolled up for privacy and the sun baking down“ (0:13:03 -0:13:17).



Abbildung 74: das Auto als Affektgesicht

Das Gesicht spricht für sich. Zusätzlich fokussiert es anhand der Kopplung mit der Erzählung ein bestimmtes (Auto-)Gesicht. Das Original erscheint nie (gekennzeichnet) im Film. Die vielen anderen Autos werden mit Bedeutung aufgeladen und zitieren so den Verweis auf das abwesende Porträtsubjekt. Die vergangene Beziehung ist durch das *Story Telling* Su Friedrichs und das Gesicht des Autos repräsentiert.



Abbildung 75

Im Laufe des Films kommt es zu einer Überflutung an Gesichtern. Das Gesicht-Bild vervielfältigt sich und bricht zusammen. Die Filmemacherin verliert sowohl das Auto als auch ihre ehemalige Liebe in der Masse aus den Augen.

„When I first laid eyes on the car I was disappointed by its homeliness but consoled by the thought that it was unique. At least no one I knew--besides her--had ever owned, or wanted to own, such a car. Consequently, I was surprised to find that there are many thousands of them on the streets of New York. Almost overnight I went from barely noticing their existence to realizing that I lived in a world swarming with station wagons“ (0:18:26- 0:18:53).

Das Auto wird zum Gesicht und technisch reproduzierbaren Readymade des Gesichts im Porträt. Es verschwindet als Nichtgesicht in der Masse. Die Lyrics des Songs „Another Night“ von Aretha Franklin gehen einher mit Schwarzbildern und montierten *Station Wagons* (vgl. 0:21:30-0:22:10: *Another night, without you. Another night, I know I can get through. Another night without you, it's only. Another night without you, I won't be lonely...*), die Filmemacherin hält (sich) an der Erinnerung fest. Der Film versucht als Porträt gegen das Verschwinden anzugehen und konstruiert anfangs das Subjekt der Liebesbeziehung, das sich am Ende auflöst und symbolisch in der Masse verschwindet.

2.3 Der Blick im Porträt

Der Blick stellt neben der Repräsentation und der Sichtbarmachung von Identität anhand von indexikalischen, narrativen und mimetischen Prinzipien eine klare Funktion innerhalb des Porträts dar und bildet das letzte Unterkapitel innerhalb der Transformation von Porträt auf den Film. Die Funktionen des Blicks im Porträt werden erläutert, um rückblickend auf die, bereits analysierten, Filme eingehen zu können. Schließlich analysiere ich DAMNED IF YOU DON'T (Friedrich, US 1987) als Porträt des Blicks.

Calabrese unterscheidet für die Kunstgeschichte klassisch zwei Typen des Porträts aufgrund der Blicksituation von Frontalbild oder Profilbild. Das Bildkonzept der Frontalität setzt voraus, dass das betrachtete Subjekt und der/die (außerhalb des Bildraumes befindliche) Betrachter_in gleichzeitig präsent sind. Das Frontalbild impliziert ein gleichzeitig anwesendes Gegenüber. Es gibt eine Person, ein Gesicht, die/ das den/die Betrachter_in anblickt: Man bemerkt die Tatsache, dass man angesehen wird, nur während man selbst den/die Dargestellte_n anschaut, und reproduziert damit die Situation des sprachlichen Diskurses (vgl. Calabrese: 2006, 130).

Das Profilbildnis zeichnet das menschliche Antlitz genau nach, verlangt aber nicht nach einer direkten Ansprache (ebd.132-133). Ein Individualisierungsprozess vollzieht sich im Blick. „Das Profil kennzeichnet also eine biographische und physiognomische Funktion, während das frontale Bildnis eine stärkere Verallgemeinerung erhält“ (ebd. 133). Calabrese unterscheidet also: „(...) die Biographie – die historische, detaillierte Erzählung – sowie deren Gegensatz, das eigentliche Porträt oder der im Begriff befindliche, allgemeine Diskurs, auch wenn Letzteres oft als vorwiegend beschreibende Gattung aufgefasst wird“ (ebd. 134).

Das Auge wird zur Schnittstelle zwischen den Betrachter_innen und dem (Film-)Bild. Auge, Blick und das Sehen an sich bilden die Komponenten der Wahrnehmung und Konstruktion eines jeden Bildes. Sehen als Wahrnehmungsform beinhaltet ein Machtpotenzial und eine Kontrollfunktion. Die Psychoanalyse hat den Blick (und das Sehen an sich) als Basis der Subjektkonstitution vorausgesetzt, die feministische Filmtheorie die Strukturierung des Kinos durch den dominierenden männlichen Blick kritisiert, Michel Foucault den Blick als *gaze* – das Starren ohne klaren

Ursprung, als Dispositiv der Überwachung⁴³ – dargelegt.

Im Porträt findet eine Pluralität von Blickstrukturierungen statt. Seine Wahrnehmung unterliegt zunächst dem Blick der Betrachter_innen, der im Wesentlichen der Konstruktion und den Blickfunktionen des Porträts folgt.

2.3.1 Die Funktion des Blicks im Porträt

Der Blick erfüllt drei Funktionen, die der Gattung des Porträts zugerechnet werden. Eng verknüpft mit dem Gesicht ermöglicht er sowohl die Identifikation mit einem Porträt (Subjekt) als auch die Kommunikation zwischen dem Porträt und den Betrachter_innen. Als Vermittlungsinstanz organisieren Blicke letztendlich die Narration. Die Anordnung der blickenden Subjekte und der Schnitt (im Film) konstruieren konkrete, narrative oder assoziative Blickgeschichten.

„Die Wahrnehmung des Porträts ist daher auch als Akt der Identifikation beschrieben worden, als ein Sich-Wiederfinden in einer austarierten Gemengelage des porträtierten Gegenübers, die Einzigartigkeit und damit Differenz zu den anderen signalisiert, gleichzeitig aber immer auch verallgemeinert die Spezies Mensch bedeutet und damit das Individuum als Teil einer Gattung darstellt“ (Sykora: 2003, 17-18).

Mit dem Blick auf das Porträt, das einem Blick in den Spiegel gleicht, greift der narzisstische Vorgang der Selbstverortung. Bei einer Identifizierung des_der Lesers_in im Bild kommt es zu einem Wiedererkennen einer Identität anhand des Blicks, einer Erfüllung der konstituiven Spiegelfunktion des Porträts. Bricht das Porträt in einen fragmentarischen, „zerbrochenen“ Spiegel auf, so wird eine Vielfalt an Spiegelungen möglich. Das betrachtende Individuum eignet sich dann (eine von) vielen Identitätsschichten an. Die Konstituierung einer Identität erfolgt dabei über die Gleichsetzung und Abgrenzung zum Porträtsubjekt bzw. verortet sie sich in der Differenz, einem Dazwischen – der *inappropriate(d) otherness* Trinhs. Dem_der

⁴³ Michel Foucault entwirft in *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1976) das Panoptikum als Gesellschafts- und Subjektivitätsmodell. Der Blick des Anderen ist bereits so verinnerlicht und in die eigene Subjektivität integriert, dass es keiner realen Person mehr bedarf, um diese Ordnung aufrecht zu erhalten. Die Tatsache, dass wir immer angeblickt werden können, hält uns in dieser Ordnung gefangen. Der panoptische Blick ist ein „Angesehen-Werden“, dessen Struktur sich dazu eignet, das Kino als Dispositiv der Macht und Disziplin zu konzeptualisieren. Gegenseitige Verflechtungen von Blick und Sprache definieren Herrschaftsverhältnisse und zeigen Mechanismen von Selbstüberwachung auf. „Unsere Gesellschaft ist nicht eine des Schauspiels [spectacle], sondern eine Gesellschaft der Überwachung. [...] Wir sind nicht auf der Bühne und nicht auf den Rängen. Sondern eingeschlossen in das Räderwerk der panoptischen Maschine, die wir selber in Gang halten – jeder ein Rädchen“ (Foucault: 1976, 278). Foucault geht es weniger um die Situation des Überwacht-Werdens als um eine Subjektconstitution durch die Lenkung des Blicks nach außen.

Betrachter_in bietet sich die Gelegenheit, sich selbst zu begegnen und mit verschiedenen, multiplen „Gegenüber“ zu identifizieren. „I/ i can be I or i, you and me both involved“ (Trinh: 1989, 90).

Dabei lenkt der_die Porträtierende den Blick der Zuseher_innen. Kadrage (und Montage im Film) erschafft so (einen) Raum für Empathie, Identifikation und Abgrenzung mit den abgebildeten Personen oder anderen Porträtsubjekten im Film. Die Wahrnehmung und Lesbarkeit beruht allerdings auch auf (erlernten) Konventionen und der Betrachter_innen-Perspektive. Die Autor_innenschaft der Leser_innen wird wirksam.

In der zweiten Funktion vermittelt der Blick zwischen den Positionen des Sehens und des Angesehen-Werdens. Das Porträt entwickelt sich zum Kommunikationsort der Blicke. Zum einen blickt der_die Porträtierende auf das Porträtsubjekt und bildet seinen_ihren Blick im Porträt ab. Die Art und Weise der Abbildung konvergiert dabei eindeutig mit der subjektiven Sicht der_ Autoren_. Zum Zweiten fällt der Blick der Betrachter_innen auf das Porträt und korrespondiert mit dem Blick der Porträtierten, der auf die Rezipient_innen zurückfällt. Katharina Sykora hat auf diesen dritten Blickaspekt als signifikantestes Merkmal hingewiesen:

„(...) Es ist in erster Linie der Blick der Porträtierten, der in den Raum jenseits der Bildoberfläche vorstößt, sei dies der imaginäre Raum, den das Gemälde in der Tiefendimension entwickelt, sei dies der reale Raum der BetrachterInnen“ (Sykora: 2003, 18).

Der Blick trifft den_die Betrachter_in. Der_die Porträtierende hat anhand von Kadrage (und Montage im Film) ein Blickfeld abgesteckt, welches den wechselseitigen Zugang der Blicke ermöglicht.

Der Akt der Betrachtung ist selbst ein Ereignis, das auf Interaktion basiert. „Das, was ich betrachte, ereignet sich vor meinen Augen und im Chiasmus der Blicke, die ich aussende und vom Bild empfangen“ (Barck, 2004, 181). Johanna Barck spricht in ihrem Aufsatz „Im Blick des Porträts. Von den ‚Zurichtungen‘ des Gesichts im Film.“ (2004) von der Entstehung einer Disziplinierungs- und Normierungsmacht des Blickregimes, das vom Porträt aus gesteuert wird. Das Verhältnis zwischen dem Porträt und dem_der Betrachtenden wird entscheidend, wenn es darum geht, wie regulativ oder autoritativ sich die Wirkung auf die Rezipient_innen gestaltet (vgl. Barck: 2004, 181 ff.).

Im Unterschied zum Gemälde und zur Porträtfotografie bleibt der Film nicht auf ein Einzelbild beschränkt. Die Bewegung, die im Mienenspiel eines Gesichts erkennbar ist, wird im Film durch die Bewegung der Bilder gedoppelt. Das Bild changiert

zwischen der Binarität von Bewegung und Stillstand. Der Schnitt versetzt den_die Porträtierende_n in die Lage, die Blickwinkel auf das Porträtsubjekt zu variieren. Kameraführung und Montage bestimmen den Zugang zum Porträtierten, konstituieren narrative oder assoziative Bildfolgen.

2.3.2 *Rückblick*

In den bisher besprochenen Porträts *THE TIES THAT BIND*, *HIDE AND SEEK* und *RULES OF THE ROAD* ist das Blickhafte sowohl als Identifikationsstrategie, Kommunikationsmittel und Narrationsträger eingesetzt worden. Aus Platzgründen erfolgt eine kurze Betrachtung von *THE TIES THAT BIND* und *RULES OF THE ROAD*.

In *THE TIES THAT BIND* hat Friedrich einen fragmentarischen Blick auf das Porträtsubjekt der Mutter geworfen, der seine Umsetzung in der Montage von assoziativ zusammen geschnittenem (Found) Footage findet und mit einem traditionellen Continuity-Verständnis bricht. Aufnahmen der Mutter eröffnen in knappen Sequenzen ihre Blicke auf ein Gegenüber (S. Friedrich hinter der Kamera) bzw. den metaphorischen Blick in die Vergangenheit, zum Beispiel wenn L. Friedrich gedankenverloren den Blick auf einen Karton mit Plastikblumen oder das Meer richtet. Der Blick entspricht weder klar einer Frontalansicht, noch einem Profilbild und changiert in einem Crossover zwischen Biografie und Porträt.

In *RULES OF THE ROAD* sucht die Kamera förmlich nach den *Station Wagons* auf der Straße und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Subjekt an sich. Stetig füllt es das Bild mit seiner Präsenz, wird in spontan wirkenden Schwenks verfolgt, in langen Zooms konkret in den Blick genommen, durch Gitter (heimlich) beobachtet und als „Objekt der Begierde“ ausführlich vom Blick der Filmemacherin gestreift. Catherine Russell vergleicht die Kameraführung mit der Präsenz eines Teleskops oder Mikroskops (vgl. Russell: 1998, 362). Obwohl kein menschliches Porträtsubjekt zurückblickt, entsteht der Eindruck eines Flirts zwischen der Porträtierenden und dem porträtierten Stellvertreter: „The effect is a kind of flirtatious game between the camera person and her subject in which even performance is subverted by a lack of 'correct' framing“ (Russell: 1998, 362).

HIDE AND SEEK ermöglicht mit weitaus weniger experimentellen Filmelementen den Blick auf dokumentarische und fiktionale Bildstrukturen und macht deren Mechanismen sichtbar. Catherine Russell verlinkt die detaillierte Auseinandersetzung mit Repräsentation und Organisation der Blickstrukturen mit dem ethnografischen Blick und dem Queer Cinema:

„In *Hide and Seek*, the gaze operates as a form of projection and desire, linking the possibility of being seen to the act of seeing. By way of the look at the animals, it is also a means of locating otherness in visual culture and opens up a place for lesbian identity within a specifically cinematic space“ (Russell: 1999, 152-153).

Friedrich adaptiert verschiedene Perspektiven aus Wissenschafts- und Aufklärungsfilmern mit der Agenda, die Erfahrung eines ethnografischen Subjekts herauszustellen. Ihre Montage hinterfragt die Modi visueller Repräsentation und visueller Kultur und verweigert sich einer zoologischen Art von Blick, die, in einem überspitzt formulierten Vergleich, lesbische Mädchen und Frauen mit Schimpansen gleichsetzt. Stattdessen setzt sie den Diskurs des Begehrens ein, um lesbische Identität sichtbar zu machen.

Der Blick auf Tiere und fremde Kulturen in den montierten Sequenzen von SIMBA (1955) nimmt den ethnografischen Blick direkt ins Auge und evoziert einen generellen Diskurs, der in der Betrachtung lesbischer Identität als kultureller Schauplatz aufgegriffen wird (vgl. ebd. 153). Zusätzlich funktioniert dieser als metaphorische Erkundungstour der Protagonistin Lou. Lou bewundert die Forscherin im Film (Osa Johnson), beklebt in einer Sequenz ihre Wand mit ausgeschnittenen Tierbildern und flüchtet in ihren Tagträumen nach Afrika. Russell hat diesen Blick des Begehrens in seiner Ambiguität beschrieben: „A fantasy figure such as Osa Johnson might thus appeal to the young Lu as both role model and love object; and for the spectator of *Hide and Seek*, Lu herself is an object and identity that is configured differently, but not as the Other“ (Russell: 1999, 154).

Die Protagonistin Lou wird zur Identifikationsfigur, das Geschehen handlungsmotiviert nach den klassischen Montageprinzipien des Continuity-Systems unter dem Primat der Narration aufgebaut. Selbstreflexive Querverweise thematisieren den Blick der Betrachter_innen auf das Subjekt anhand eines Films im Film. In einer Spielfilmsequenz sieht sich Lou im Klassenzimmer einen Aufklärungsfilm an, dessen Inhalt die „Zuschauerhandlung“ des Blickens selbst doppelt. Als Zuseher_innen hören wir das Voice-Over des Sprechers – „At about twelve and a half Mary reached puberty. At around this time her friends wanted to talk about sex.“ – sehen Footage des Aufklärungsfilms und sind im Gegenschuss mit dem Anblick Lous konfrontiert, die wir als Subjekt des Films ansehen.

Die Interviews in HIDE AND SEEK stehen im Gegensatz zum strukturierten diegetischen Raum der Spielfilmsequenzen wie Einzelbilder einer Serie im Blick. Die Frauen blicken, wie im klassischen Porträt, frontal aus dem Bild hinaus. Sie sehen in die Kamera und damit den_die Zuseher_in an oder kehren den Blick in sich. Die offensive Frontalansicht macht die Betrachter_innen zu direkten Gegenübern und Dialogpartner_innen, forciert einen Blickwechsel. Der in sich gekehrte Blick hingegen lässt das Publikum zu expliziten Beobachter_innen des Subjekts werden.

Das Crossover der Genres von Fiktion, Dokumentation und Experimentalfilm im Porträt HIDE AND SEEK destabilisiert essenzielle Beziehungen zwischen Subjekt und Betrachter_in und erschüttert konventionelle Sehpraxen. Die differenzierten Perspektiven konfrontieren den Blick der Subjekte mit dem Blick des Publikums auf die Subjekte und gestalten so eine Wahrnehmung, die im Sinne von Trinh's „to speak nearby“ mit den Frauen statt auf sie blickt. Im Bezug zu Foucaults Blickdispositiv können Blickregime nicht ausgehebelt werden, ihre Strukturen und Mechanismen – in Bezug auf Trinh – als Readymades jedoch bewusst sichtbar gemacht und umgedeutet (gequeert) werden. „Once the subject of vision is destabilized and fragmentated, the gaze is transformed into a new way of knowing. The gaze is both a structure of vision and a condition of visibility, and its disciplinarity is always tenuous“ (ebd. 156).

2.3.3 DAMNED IF YOU DON'T (1987) – eine Analyse des Blicks

Die Arbeit DAMNED IF YOU DON'T (US, 1987) untersucht vor allem das Blickhafte im Film. Als Porträt kombiniert es das Thema lesbischer Sexualität mit dem expliziten Blick auf den Blick (im Film). Eine Nonne wird zur Protagonistin passiver und aktiver erotischer Fantasien. Drei Ebenen verflechten drei Formen von Bildern in dreiundvierzig Minuten Film (s/w, 16mm). Scott MacDonlad hat DAMNED IF YOU DON'T als Verschmelzung von Elementen verschiedener Kino-Traditionen eingeordnet (vgl. MacDonald: 1988). Zum einen sieht die Protagonistin des Films



Abbildung 76: Protagonistin vor dem Fernseher

in der Eingangssequenz einen klassischen Hollywoodfilm im Fernsehen. Sie wird zur Einstiegsfigur, mit der die Betrachter_innen sich identifizieren können. Der assoziative Blick der Frau fällt auf den Film im Fernsehgerät. Unser Blick als Zuseher_in verfolgt ihre Perspektive und sieht, was sie sieht: einen Nonnenfilm. Friedrich verdoppelt den Frame und weist auf die Selbstreflexion des Filmes im Bild hin. Protagonistin und Publikum befinden sich in derselben Situation, werfen denselben Blick (sie sehen einen Film).

Dieser Film ist eine Bearbeitung des originalen Melodrams THE BLACK NARCISSUS (1947), den Friedrich in Schwarz-weiß abfilmt und neu montiert. Sie führt anhand der Kadrage und Montage die Konstruktion der Beziehung von Blicken vor und fasst die Story, die thematisch um Verführung, Sexualität und Nonnen kreist, auf der Tonebene zusammen. In der Filmgeschichte verlieben sich zwei Nonnen in denselben Mann. Während die eine ihrem Verlangen widersteht und zur „guten Nonne“ skizziert wird, gibt die andere dem Begehren nach und den Schleier ab. Sie repräsentiert die „böse Nonne“ und muss deshalb später mit dem Filmtod büßen. Friedrich montiert die Blicke des Begehrens neu, sodass die Betrachtung der Filmbilder einen erotischen Blickwechsel zwischen den beiden Nonnen ergibt. Der traditionell männliche Blick des Hollywoodklassikers wird ausgestellt und ironisiert. Friedrich macht aus dem Farbfilm eine Schwarz-Weiß-Malerei des „good nun/ bad woman“-Schemas“ (ebd. 2), entkräftet die Kaschierung des Blicks durch Narration, indem sie den Inhalt zusammenfasst; und queert den begehrenden Blick, anhand der Gegenüberstellung und Neuverortung der lustvollen Blicke der Frauen. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren entsteht eine erotische Spannung zwischen den Nonnen (die im Originalfilm kaum vorzufinden ist).

(0:06:47-0:06: 52): The bad nun has become a bad woman. *Her dress is red, to match her lips.*



Abbildung 79: Schuss

Abbildung 78: Gegenschuss

Abbildung 77

In einer zweiten Bildebene erzählt sich eine Geschichte nur über Blicke. Im New York der Gegenwart (1987) begegnet die Protagonistin einer Novizin, die sie verfolgt und am Ende des Films verführt. Friedrich führt hier selbst eine Geschichte aus, die sich über den Kommunikationsaspekt des Blicks konstituiert. Das Filmmaterial ist ohne Ton aufgenommen und die beiden Frauen wechseln kein einziges Wort miteinander⁴⁴. Durch die Abwesenheit der Sprache steigert sich die Bedeutung der Blicke.

Es ist nicht zu erkennen, von wem der erste Blick ausgeht, wenn die beiden Frauen im Freien aufeinander treffen. Die Protagonistin verfolgt die zukünftige Nonne und sucht ihren Blickkontakt. Die Handkamera erzeugt dabei den Eindruck der

Flüchtigkeit des Blicks, der frei umher schwebt und sich immer wieder auf die Suche nach dem anderen Blickpartner begibt. Dokumentar- und Archiv-Aufnahmen von Klöstern, Friedhöfen und Landschaften sind zwischen die Verfolgungspassage montiert. Auch die Nonne wird zur Voyeurin und wirft einen Blick auf die andere Frau. Das Verhältnis von Beobachterin und der Beobachteten dreht sich umeinander wie die Tümler im Wasser des New York City Aquariums, welche die Novizin bei einem Besuch auf Coney Island anschließend fasziniert begutachtet. Die Blicke verfolgen sich, spielen miteinander und verunsichern die Organisation von Subjekt, Objekt und Bildraum. Der Kinoapparat kennzeichnet nicht länger Kontrolle oder Herrschaft.



Abbildung 80: Der erste Blickkontakt



Abbildung 83:



Abbildung 82: die Frau verfolgt die Novizin in die Kirche



Abbildung 81

⁴⁴ DAMNED IF YOU DON'T ist mit vorgelesenen Passagen des Romans *Immodest Acts. The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy* (1986) von Judith C. Brown, selbstreflexiven Diskussionen während der Aufnahme eben dieser und einem Interview der Filmemacherin mit einer ehemaligen Nonne unterlegt. Interviewsegmente und Vorlesepassagen finden sich teilweise auch synchron zu den Aufnahmen der „Blickgeschichte“ zwischen Protagonistin und Novizin.

Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren funktioniert als Dialog und bindet den_die Betrachter_in mit ein. Zum einen überträgt sich der Ausdruck des Filmgesichts auf den_die Zuschauer_in. Zum anderen geschieht die Verfolgung der Narration über die Perspektiven der Figuren und Empathie durch den Blick auf die schauenden Gesichter.

Spiegelungen erweitern den Frame und erinnern an die Rahmung von Porträts. Auf dem Weg nach Coney-Island spiegelt sich beispielsweise das Gesicht der Novizin in der Fensterscheibe der U-Bahn. Sie richtet den Blick auf sich selbst und blickt durch die Reflexion der Scheibe den_die Betrachter_in direkt an.



Abbildung 84: Spiegelblick

Des Öfteren wird der Blick durchkreuzt. Optische Barrieren wie Säulen, Jalousien, Zäune und Schleier durchziehen den Film und stellen sich zwischen die begehrenden Körper. Die Kadrage lässt den Blickkontakt häufig nur durch Gitter zu, trennt die Protagonistinnen durch Scheiben und verhüllt und enthüllt ihre wechselseitigen Blicke. Eine Zuspitzung von Verschleierung bildet das Ornat der Novizin, das sie bis auf das Gesicht den Blicken anderer unzugänglich macht.



Abbildung 85: die Entschleierung der Novizin

„All diesen Grenzen, die zwischen den beiden Protagonistinnen oder quer durch deren Phantasien verlaufen, ist gemeinsam, daß sie zwar die Körper voneinander trennen, aber durchlässig sind für den Blick. Er ist es auch, der schließlich gegen die realen Bedingungen das Begehren konstituiert und zu ihrer Überschreitung führt“ (Sykora: 1988, 105).

In der Schlussequenz wird sie von der anderen Frau entschleiert, die sie Stück für Stück ihren und unseren Blicken freisetzt. An die Stelle des Blicks tritt der Kontakt zwischen den beiden Frauen. Friedrich löst die Wahrnehmungsstruktur von Auge und Blick in diesem Moment durch Haut und Berührung in der intersubjektiven Wahrnehmung ab. Ihr Vorgehen läuft den Prämissen der frühen feministischen Filmtheorie entgegen, indem sie Sexualität und Nacktheit von/ unter Frauen abbildet. Sie ermöglicht eine Blickposition, die Schaulust im Blick der Betrachter_innen einbezieht, ohne dabei patriarchalischen Strukturen zu unterliegen. Um mit Vivian Sobchack zu kommentieren: „Wir erfahren Film nicht

nur durch unsere Augen. Wir sehen und verstehen und fühlen Filme mit unserem ganzen körperlichen Sein, gegründet auf der gesamten Geschichte und dem fleischlichen Wissen unseres akkulturierten Sinnesapparats“ (Sobchack: 2004, 63). Dem Körper wird ein großer Bedeutungsraum in der Beziehung zwischen Leinwand und Zuschauer_in zugesprochen, die Haut/ Berührung bleibt doppeldeutig und voller Widersprüche. Zum einen ist sie eine bedeutungsleere Oberfläche ohne Anfang und Ende. Zum anderen wird sie zur semantisch produktiven Fläche.

In der dritten Bildebene fällt die Konzentrierung sexuell konnotierter Bildsymbolik auf. Ein schlangenartiges Meerestier windet sich im Aquarium der Frau, Tümmler gleiten durchs Wasser und Jesusfiguren blicken erschöpft in den Himmel. Als kultureller Komplex „imaginiertes Männlichkeit“ finden sich vor allem Images mit religiösem Ursprung wieder (vgl. Sykora: 1988, 1), die in das lesbische Begehren eingeflochten werden. Friedrich recycelt diese Klischees, in dem sie sie ironisiert, aufbricht und ihre Repräsentationsformen umcodiert. Sie verweist auf die Konventionen des Sehens im Film und im alltäglichen Leben. Das Auge wird explizit zum Thema, als die Protagonistin ein Jesusbild sticht und dabei mit der Nadel direkt durchs Auge sticht.



Abbildung 87: Schlange im Aquarium

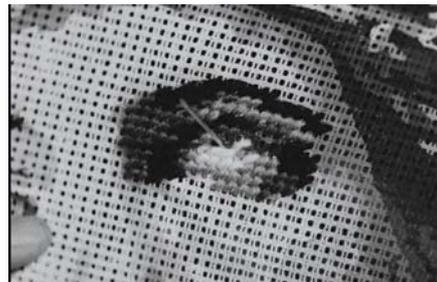


Abbildung 86: Das durchstochene Auge

Subsumierend zeigt sich der reflexive Zitatcharakter des Porträts in den Blickstrukturen der behandelten Filme, welcher immer wieder auf den_die Rezipient_en_innen zurück weisen.

„Die Malerei und speziell das Porträt bringen eine eigene Kulturgeschichte des Sehens ins Bildgefüge ein. Es wird spätestens seit der Renaissance mit dem Stichwort des ‚autonomen‘ Werks und darüber hinaus als ‚selbst-bewusstes‘ d.h. als reflexives Bild verknüpft“ (Sykora: 2006, 16).

Der Film ist als visuelles Medium grundlegend mit dem Blick konfrontiert und gestattet einen zeitlich begrenzten Anblick der Subjekte. Die porträtspezifischen Blickstrukturen der Narration und der Kommunikation sind größtenteils gleichzusetzen mit den Funktionen der Blicke, im und aus dem Bild. Der direkte

Blick eines Porträtsubjekts auf den_die Betrachter_in zeichnet als Adressierung an ein Gegenüber und als Möglichkeit der Identifikation in der Spiegelung, das Porträt als solches aus. Dieses, von Calabrese als „eigentliches Porträt“ (siehe oben) skizzierte im Blick deckt sich mit Trinh's metaphorischem Blick in den Spiegel. Der_die Betrachter_in kann sich im Porträt wiederfinden und ist dabei der narzisstischen Veranlagung der Selbsterkennung ausgesetzt.

„All is empty when one is plural. Yet how difficult it is to keep our mirrors clean. We all tend to cloud and soil them as soon as the older smudges are wiped off, for we love to use them as instruments to behold ourselves, maintaining thereby a narcissistic relation of me to me, still me and always me“ (Trinh: 1989, 22).

3. Das Selbstporträt im Film

Nach der Transformation von Porträtthaftigkeit in Bezug zum Film im Allgemeinen erweitert das letzte Kapitel der Arbeit den Porträtbegriff auf das Selbstporträt. Diese Sonderstellung des Porträts rückt in die Nähe von Autobiografie, Essay und Tagebuchfilm und verdeutlicht die Flexibilität des Genres bzw. untersucht sie die Auflösung von dessen Grenzen. Die Gegenüberstellung des Filmtraumtagebuchs GENTLY DOWN THE STREAM (FRIEDRICH, US 1980) mit dem *diary film* SEEING RED (Friedrich, US 2005) thematisiert vor allem die Strategien der Künstlerin im Blick auf das Selbst. In Abgrenzung zum Porträt stellt die nachfolgende Skizzierung spezielle Eigenschaften des Selbstporträts heraus.

Ein Selbstporträt ist ein Stellvertreter für die eigene Person (der_des Künstlers_in) und repräsentiert sie_ihn. Es spiegelt die_den Porträtierende_n, der_die sich ansieht, um sich selbst darzustellen und so auch den_die Betrachter_innen anblickt. Der_die Porträtierende richtet den Blick auf sich selbst und bildet die eigene Perspektive und Wahrnehmung von Identität ab. In einer zweiten Funktion spiegelt das Selbstporträt zusätzlich die Welt (sicht), die im Bild erscheint. „Das Selbstbildnis führt uns also die Subjektivität unserer gesamten Erkenntnis vor Augen“ (Calabrese: 2006, 316).

Die Sonderstellung des Selbstporträts besteht im Vergleich zum Porträt darin, dass alle Prinzipien auf den_die Autor_in selbst angewandt werden. Der_die Künstler_in repräsentiert sich selbst, macht sich anhand es narrativen und mimetischen Prinzips sichtbar, blickt sich selbst an und reproduziert diese Sicht für den_die Betrachter_in. Der Porträtierende und der_die Porträtierende sind eins. Das Selbstporträt verweist damit auf die explizite Autor_innenschaft.

Ein Selbstporträt definiert sich über die Absicht ein Bild von sich vermitteln zu wollen, in dem man auf die eigene (problematische) Identität hinweist. Wenn das nicht der Fall ist, handelt es sich um ein Werk, das zwar somatische Spuren der Identität der Verfasser_in zeigt – wie ihre_seine Signatur – aber kein Bild vom Selbst schafft (vgl. ebd. 30). (Rhetorische) Verweise auf Kategorien, die das „ich – hier – jetzt“ charakterisieren, schaffen Bezüge zum Leben der_des Künstlers_in, seiner_ihrer Tätigkeit und ermöglichen so eine Lesbarkeit. Sie positionieren das Subjekt in einer Haltung, an der man es erkennen kann. Das Selbstporträt impliziert Selbstbezüglichkeit und die Absicht zur Kommunikation.

3.1 *Das Selbstporträt als Genremix zwischen Autobiografie, Tagebuchfilm und Selbstbildnis*

Selbstporträts finden als Bekenntnisse, Dokumentationen und Konstruktionen des Selbst statt. Sie konvergieren mit der Autobiografie und Selbstreflexion (des Porträts) und verbinden sich so intermedial mit anderen Genres wie der Literatur oder dem Film, in Tagebuch(-filmen) oder Essays.

Das Tagebuch stellt Erinnerungsmaterial bereit. Es bewahrt persönliche Kommentare, skizziert Alltagsrealitäten und formuliert subjektive Perspektiven in der Ichform. Der *diary film* und der *personal film* greifen es als Vorlage auf, machen das Private öffentlich und begreifen es als Projektion von Reflexion einer persönlichen Geschichte in einem sozialen, medialen Kontext, in einem historischen Prozess. Catherine Russell hat diese Entwicklung zur „new autobiography“ als „art of memory“ beschrieben (vgl. Russell: 1999, 276-281).

Anna Babka hat in ihrem Aufsatz „Die (autobiographische) Provokation des Genres: Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst“ (2008) das Genre der Autobiografie mit Jacques Derrida und Paul de Man als Negation des Genres, bzw. als Teilhabe an allen Genres problematisiert. Die Abgrenzung eines Genres bewirkt gewöhnlich dessen Identität, die Genredefinitionen lassen dabei keine Grenzüberschreitungen zu. Es zeigt sich eine Widersprüchlichkeit und Ironie in diesem Postulat, denn das „Genre“ überschreitet kontinuierlich Grenzen und konstituiert sich auf diesem Weg: „(...) ihre Identität [wird] überhaupt erst denkbar (...) vor einer Grenze zum „Anderen““. Und weiter: „Die Autobiographie, die als Genre auf Hybridität und Androgynie (Derrida: 1988, 138), also auf (geschlechtliche) Vielfalt verweist, ist der Zugang zur Verbindung von Gender und Genre als deren sprachlich-rhetorische Verfasstheit“ (Babka 2008: 82). Die Grenzen, die das Genre erst ermöglichen oder hervorbringen, werden potenziell überschritten und die Unmöglichkeit die „Reinheit“ des Genres zu gewährleisten, wird zur Produktivität hinsichtlich der Vielfalt von Genres.

Babka kommt zu dem Schluss, dass das Genre Autobiografie als System rhetorischer Figuren den die Referenten_in als Effekt einer Figuration hervorbringt, die zugleich das Selbst als Effekt und das „biologische Geschlecht“ performativ konstruiert (vgl. Babka: 2008, 88). Das autobiografische Ich ist seiner Identität nicht vorgängig, es wird erst anhand rhetorischer Mittel in der Sprache systematisiert, die der herrschenden Geschlechterordnung unterliegen (ebd. 92).

In der konkreten Anwendung auf die Prinzipien des (Selbst-)Porträts lassen sich folgende Erkenntnisse festhalten.

Nicht das historische Subjekt steht im Zentrum des Porträts, sondern die Repräsentation des Subjekts. Die gelebte Erfahrung erhält eine Form – die Umformung in (Bild-)Sprache – und wird so für das autobiografische Subjekt selbst als auch für die Betrachter_innen kommunikativ zugänglich. Das Selbstporträt restrukturiert Vergangenheit und spielt mit dem Gestus des Authentischen.

Die Sichtbarmachung von Identität liegt der eigenen Wahrnehmung zugrunde, die wiederum durch ein „Außen“ konstituiert wird: „I write to show myself showing people who show me my own showing. I-You: not one, not two“ (Trinh: 1989, 22). Die Dimension des Adressaten formt das Subjekt. Wahrnehmung findet als soziale und individuelle Praxis statt. So vernetzen sich auch die individuellen mit den kollektiven Narrationsmustern. Autobiografische Texte greifen auf verfügbare narrative Erzählmuster zurück, die durch die herrschende Geschlechterordnung gesellschaftlich bestimmt werden.

„If I try to give an account of myself, if I try to make myself recognizable and understandable, then I might begin with a narrative account of my life, but this narrative will be disoriented by what is not mine, or what is not mine alone. And I will, to some degree, have to make myself substitutable in order to make myself recognizable. The narrative authority of the ‚I‘ must give way to the perspective and temporality of a set of norms that contest the singularity of my story“ (Butler: 2001, 26).

Ein Selbst erzeugt sich anhand rhetorischer Figuren. Die Sprache wird nach Derrida zum einzigen Mittel, das Selbst zu setzen – als Figur und als Fiktion. Die Fiktion ist dabei der Referent selbst. Beim *Story Telling* bringt der_die Selbstporträtierende etwas, das keine (sprachliche) Form hat in eine (Bild-) Sprache, womit eine Version davon entsteht und so die sprachliche Dimension des Selbst pointiert (vgl. Babka: 2008, 82-83). Eine komplette Sichtbarmachung des „Ich“ schließt Babka aus, wenn sie auf Trinh und Butler rekurriert: „Das Ich kann nicht vollständig (wieder)erkannt werden, niemals ganz ausgefüllt werden, es ist brüchig, instabil, aber zugleich ‚beseelend‘ (...) und vielschichtig (...)“ (ebd.).

3.2 *Das Selbstporträt als Nichtbild*

Calabrese versteht das mimetische Prinzip im Selbstporträt als Zitat und Verweis auf den/die Selbstporträtierende, das nicht mit der konkreten physiognomischen Abbildung einher gehen muss:

„Künstler spiegeln sich wieder. Nicht konkret reflektiert wie in einem Spiegel (Realitätsbezug), sondern weil sich im Objekt, das stellvertretend für den Künstler steht, automatisch die Identität des Künstlers manifestiert. So ist zu verstehen, dass jedes Werk irgendwo autobiografisch ist“ (Calabrese: 2006, 377).

Nach kanonischem Verständnis ist das klassische Selbstporträt ein Abbild. Mit der Abkehr der zeitgenössischen Kunst von der gegenständlichen Darstellung bzw. vom Aspekt der Ähnlichkeit, ist ein referentielles Abbild nicht mehr notwendig.

„Genau genommen erkennt man ein Selbstporträt nicht an der physiognomischen Ähnlichkeit, die man zunächst ja für das wichtigste Merkmal halten könnte. Die Identifizierung der im Gemälde dargestellten Figur erfolgt normalerweise anhand von gewissen Indizien und Attributen, die auf den Porträtierten verweisen und einem Repertoire stereotyper Symbole entnommen sind“ (ebd. 316).

Die Gattung des Selbstporträts beginnt historisch sogar als versteckte Darstellung in Kryptoporträts, bis das Selbstporträt zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert autonom wurde. In sakralen Szenen besetzten die Künstler_innen Assistenzfiguren (um 1500) und setzten sich betend, oder als Stifterfiguren ins Bild, um zu kommentierten und den Blick der Betrachter_innen zu lenken. Die Verneinung des mimetischen Spiegelbildes beginnt vor allem in der Moderne, doch eine Verweigerung des klassischen Abbildes im Selbstporträt zeigt sich bereits im Barock. Mit der Gattung des Stillebens verschwinden im 17. Jahrhundert allmählich die Figuren aus den Bildnissen. Die Menschen sind durch Indizien im „Atelierbild“ oder in der „Wunderkammer“ allerdings immer noch indirekt präsent. Eine exakte (Bild-)Sprache ersetzt anhand von Attributen ein Individuum. „Im Grunde handelt es sich hier um ein Selbstporträt, jedoch fehlt der Porträtierte – zumindest teilweise“ (ebd. 346). Der Körper wird durch eine andere Darstellungsform ersetzt.

Die Absenz des/der Porträtierten beschreibt eine Strategie der Verweigerung im Selbstbild, die paradoxerweise zu ihrer Redundanz führt – die Absenz betont die Abwesenheit des/ der Künstler_in und bewirkt dadurch deren Präsenz im Nachdenken über die Leerstelle.

Eine weitere Möglichkeit, ein traditionelles Selbstporträt zu untergraben, bietet die rhetorische Figur der verallgemeinernden Synekdoche, bei der ein Teil

stellvertretend für das Ganze steht, oder der ausführlichen Synekdoche, bei der das Ganze einen Teil vertritt (vgl. ebd. 377).

Selbstporträts repräsentieren eher die Autor_innen als ein Bildnis. „Sie sind folglich als rhetorische Figuren zu verstehen, die auf die Persönlichkeit des Künstlers im allgemeinen verweisen, letztere ist nicht als individuelle Persönlichkeit darstellbar“ (ebd. 377).

3.3 *Filmanalyse: GENTLY DOWN THE STREAM und SEEING RED im vergleichenden Blick auf die Darstellung des Selbst*

Ein persönlicher Zugang findet sich in allen Filmen Su Friedrichs, die hier besprochen wurden und es ließen sich einige Werke, wie beispielsweise RULES OF THE ROAD (1993) unter dem Aspekt des (versteckten) Selbstporträts analysieren. Ich stelle dennoch GENTLY DOWN THE STREAM (1980) und SEEING RED (2005) gegenüber, die beide über eine offensichtlich autobiografische Perspektive verfügen. Der zeitliche Abstand der Arbeiten von 25 Jahren macht zusätzlich einen weiteren, interessanten Aspekt sichtbar – ihre differenzierte Form zeigt die filmsprachliche Entwicklung der Künstlerin.

GENTLY DOWN THE STREAM (1980) basiert auf den Tagebuchaufzeichnungen der Träume Su Friedrichs. Aus 96 Geschichten hat sie 14 Traumgedichte in Form von *scratched words* Wort für Wort, Frame für Frame, in assoziative, grobkörnige Schwarz-Weiß-Filmbilder eingeschrieben und einen abstrakten Bilderstrom ins Unbewusste geschaffen, der in seiner Struktur eher an die flüchtige Wahrnehmung von Träumen erinnert, statt sie analysierend einzuordnen. Ein Themenkomplex formt sich anhand der Auswahl der Träume zu einem Konflikt zwischen sexuellem, lesbischen Begehren und katholischer Erziehung – sowie zu einer Kollektion von Angstträumen. Ironisch kommentiert der Filmtitel – ein amerikanischer Kinderreim: *Row, row, row your boat gently down the stream; merrily, merrily, merrily life is but a dream.* – die Perspektive auf den stillen Gedankenstrom des (Alb-)Traums.

SEEING RED (2005) spiegelt ebenfalls sprichwörtlich im Titel den grundlegenden Ausgangspunkt für den Film wieder. Friedrich „sieht rot“. Sie behandelt in der Form des *diary film* eine persönliche und professionelle (Lebens-) Krise. Nach dem Filmtraumtagebuch GENTLY DOWN THE STREAM, einem Porträt der Mutter, der Auseinandersetzung mit dem Vater in SINK OR SWIM (1990), dem verarbeiteten Ende einer Liebesbeziehung und Erinnerungen an die Kindheit in HIDE AND SEEK – sowie weiteren Filmen über Identität und Sexualität, erscheint die finale Therapiesitzung des Videotagebuchs als logische Konsequenz dieser Chronik von Selbstkritik und analytischer Aufarbeitung der eigenen Lebenserfahrung und dem Film als Medium.

GENTLY DOWN THE STREAM besteht visuell aus der Montage von grobkörnigen Schwarz-Weiß-Aufnahmen und *scratched words*, welche die Tagebucheinträge in das Filmmaterial eingekratzt und so einen Zugang für die Zuschauer_innen ermöglichen. Die Images zeigen keine Bebilderung der Träume, in ihrer Verdichtung versuchen sie den Strukturen und der Wahrnehmung von Träumen nahe zukommen. Rhythmisch montiert Friedrich in 13 Minuten Aufnahmen einer Madonna und Christus, unscharfe Umrisse zweier Menschen, die sich zu einer Nonne und einem Schulmädchen klären, eine Frau im Ruderboot, eine andere Frau, die in einen Swimmingpool steigt und im Wasser schwimmt, Blicke von der Fähre Staten Island ins Wasser – sowie abstrakte Lichtblitze.

Dabei erscheinen die assoziativ montierten Bilder und *scratched words* in zwei Varianten. Friedrich wechselt die Kadrage der Aufnahmen, die manchmal in voller Bildgröße als Full-Frame zu sehen sind und andererseits eine doppelte Rahmung im Sinne eines medienreflexiven Frame im Frame annehmen. Das Image befindet sich dann zentral im Bild oder ist oben rechts angeordnet, umrahmt von einem schwarzen Hintergrund bzw. auf eine weiße Wand projiziert. Die *scratched words* differenzieren in Größe und Erscheinungsform. Während die ursprünglich eingeschriebenen Buchstaben und Worte ihre direkte Umsetzung anhand eines Ruckelns im Bild markieren, bewegen die erneut abgefilmten *scratched words* sich weniger und können als glattere Oberfläche rezipiert werden. Diese



Abbildung 89: Rudernde Frau, Frame im Frame



Abbildung 88: Nonne



Abbildung 90: Kind

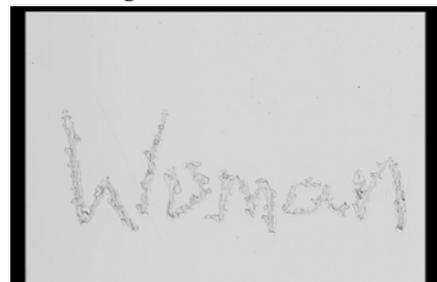


Abbildung 91: scratched word



Abbildung 92: Frame im Frame

Variationen konvergieren mit den Geschichten der Traumgedichte. „Alle visuellen Texte, die von Erfahrungen mit Frauen handeln, sind unruhig, bewegt, scheinen mitunter sogar aufgeregt zu hüpfen. Friedrich bezeichnet sie als ‚moving scratched words‘ “ (MacDonald: 1992, 292). Jene, die mit Männern zu tun haben, sind weit weniger energetisch und wirken beinahe eingefroren.

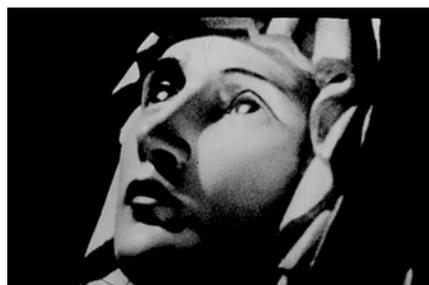


Abbildung 93: Madonnenfigur

In der Umsetzung dramatischer Sätze mimt die, sich verändernde, Größe der Buchstaben den Affekt des Ausdrucks. So bläst sich das *scratched word* „NO“ im Moment großer Aufregung auf und schrumpft anschließend wieder zusammen.

Formal verweigert die Filmemacherin zunächst bewusst ihr visuelles und narratives Abbild. Indexikalisch schreibt sie sich über die Signatur der eigenen Handschrift ein und lässt einen narrativen autobiografischen Zugang anhand der Verwendung ihrer persönlichen Traumerinnerungen zu. Die *scratched words* fungieren ein mal mehr als Einschreibung und Konstituierung des Selbst, als *Story Telling* und ersetzen in ihrer Handschriftlichkeit „as the most elemental form of self-expression“ (Drucker: 1994, 122) letztendlich den akustischen und den visuellen, mimetischen Ausdruck. Lyrisch offenbart Friedrich ihr unterbewusstes Innenleben als „Ausdruck der Seele“ und öffnet das Selbstporträt für die Rezipient_en_innen – „You hear your own voice as you read“ (Su Friedrich in: Cutler: 2007, 319).

Dieser poetischen, kunstvoll verwebten, stillen Struktur setzt *SEEING RED* 25 Jahre später einen farbig schrillen, kantigen Affront im Homevideo-Stil entgegen. Zwölf Sequenzen des – eigens für den Film angefertigten – Videotagebuchs überlappen sich mit ebenso vielen Variationen eines Schemas aus J.S. Bachs Goldbergvariationen und Aufnahmen, welche die Farbe rot in jeglicher Ausführung zeigen. Die Filmemacherin montiert Images von Rotkehlchen, rotem Plastik, Kirschbäumen, rot gekleideten Passanten et cetera unter und zwischen ihre selbst-referenziellen Videoperformances, die einer Therapiesitzung mit der Kamera gleichen und sich medial am „Problemgenre Tagebuch“ abarbeiten.



Abbildung 94

Friedrich artikuliert die Krise sowohl inhaltlich als auch formell, konzentriert auf 27 Minuten Video. Narrativ wird das Traumtagebuch von freien Assoziationen der Alltäglichkeit abgelöst, die sich um die aktuellen Ängste, Sorgen und Gedankengänge der Filmemacherin anordnen. Sie rollt den autobiografischen Rückblick von einem konkreten Punkt aus auf und setzt die gegenwärtigen Probleme in Bezug zu den erinnerten Verhaltensweisen in der Vergangenheit. Mit dem Statement: „The fact is that I’m fifty years old and I don’t seem to have any much more control over my feelings and my behavior towards other people than I did thirty years ago.“⁴⁵ beginnt SEEING RED und steigt in das Videotagebuch als formales Setting ein. Rückblicke versichern die Bestandsaufnahme und geben den Blick auf innere Konflikte frei. Die Artikulation erfolgt im Gegensatz zur artifiziellen Sprache in GENTLY DOWN THE STREAM relativ ungefiltert und vermeintlich direkt – Friedrich raucht, klagt, schimpft, weint, lacht.



Abbildung 96: Friedrich befestigt ihr Mikrofon



Abbildung 95: Rotkehlchen



Abbildung 97: red footage

Die Verflechtung zweier Gedichte in die Erzählungen des Videotagebuchs schlägt zum einen die (inhaltliche) Brücke zum frühen Traumfilm in den Zeilen Emily Dickensons:

*To make a prairie it takes a clover and one bee,--
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do
If bees are few.*

---Emily Dickinson (1830–86).

Zum anderen ironisiert das zweite Gedicht „O Me –O Life!“ (Walt Whitman: *Leaves of Grass*, 1867) die Selbstbezüglichkeit der Tagebuchform:

⁴⁵ Text aus dem Skript zu SEEING RED, siehe www.sufriedrich.com

(0:16:49-0:17:11)

*O me, O life! Of the questions of these recurring,
Of the endless trains of the faithless, of cities fill'd
with the foolish,
Of myself, forever reproaching myself, (for who more
foolish than I, and who more faithless?)*



Abbildung 98: O Me! O Life!

Friedrich repräsentiert sich anhand der eigenen Stimme und ihrer Bekenntnisse als Effekt der Selbstrepräsentation.

Auch visuell positioniert sie sich dieses mal selbst im Bild. Die Kadranze begrenzt dabei ihre mimetische Abbildung auf den Torso, der meistens auf einer Couch positioniert ist. Friedrich ist selbst in rot gekleidet, ihr Gesicht nur bis zur Kinnhöhe angeschnitten.

Mit der Zitation von „O Life!“ – die plakativ im Bild gedoppelt wird bzw. durch die ironisierende „Schattierung“ eigentlich verdreifacht wird– leitet sie die nächste *diary film*-Sequenz ein, welche die Problematik desselben reflexiv thematisiert.

(0:17:23-0:18:50)

*It's really scary, it's really scary...And what really is
fucked about
making a diary is that, you know, I come in here
thinking, "Oh, I'm gonna do that," and then it takes
me a good seven minutes or more to set up the
equipment and I've gotten so preoccupied with the
equipment that I've kind of forgotten my upsetness.
Then I start talking and I feel like, "Well, now I have
to get back in touch with my upsetness so that this
will be an interesting performance," and this is not
about a performance. And then I get worked up to the
point where I feel really upset, like now I'm saying
it's really scary and it actually is incredibly scary and
I feel like crying but then I think, "Well, now, if you
cry that'll be good 'cause you'll be crying and that'll
be really emotional and, you know, moving." But then
I'm just doing it like a fucking performance!
And part of the problem...part of what is so fucked up
is that I feel like most of life is about performing for
people--it's like, being the nice teacher, being the good
child, being the good parent, being the good lover,
being the good neighbor, being the good citizen, you
know and probably a lot of, like, being bad is also
performance, and my god, my god, I'm sick of it!*



Abbildung 99: Friedrich vor der Videokamera



Abbildung 100: Su Friedrich zieht sich aus, Torsoabbildung

Friedrich beschäftigt sich hier mit dem Problem der Selbstdarstellung. Sie versucht, ein Videotagebuch zu führen und sieht sich mit der Schwierigkeit der zwischen geschalteten Apparatur einerseits und dem Paradoxon der unverfälschten Darstellung – im Sinne einer authentischen Darstellung des unmittelbaren Ausdrucks – andererseits, konfrontiert.

Diese Darstellung autobiografischer Gefühle und Gedanken fokussiert ein Spektakel für den_die Zuseher_in und erfordert deren Umformung in narrative Erzählmuster. Die umgeformte Geschichte kann nur repräsentativ ausgedrückt werden, sie obliegt der sprachlich, gesellschaftlich hervorgebrachten Konstruktion. Der performative Charakter der Selbstkonstruktion zeigt sich in dieser Sequenz exemplarisch in der rhetorischen Figur der Tautologie – „It’s really scary, it’s really scary...“. Friedrich überträgt diesen nun erneut (inhaltlich) auf ihre persönlichen Erlebnisse. Sie verunsichert nun im Hinblick auf den vorherigen selbstreflexiven „Vortrag“ und spielt mit der Ungewissheit ihres Status’ als Figur und Autorin.

Der Blick auf das Selbst fügt sich zwangsläufig in eine Tautologie der Erinnerung. Als Erinnernde_r kann die Vergangenheit nicht mehr ohne die getroffenen Entscheidungen vergegenwärtigt werden und beeinflusst so die Erinnerung bzw. die Vergangenheitsrekonstruktion im Nachhinein. Für die_den Verfasser_in der Autobiografie entsteht eine ziemlich genaue Vorstellung ihrer_seiner Persönlichkeit, was die Selbstdarstellung zwischen Selbstkonstruktion und Selbstdokumentation platziert.

In GENTLY DOWN THE STREAM erfolgt der Blick auf das Selbst zunächst im Modus des Traums. Der Traum ermöglicht eine (gefühlte) Selbstbetrachtung, denn man betrachtet sich von außen, als ob man jemand anderes wäre. In einem nächsten Schritt schreibt Friedrich sich anhand des *Scratchings* doppelt in den Film ein. Zwei Ebenen, von Trinh mit „write about your life, your fears, your inner life“ und „write yourself, write your body“ definiert, überlappen sich beim Schreiben. Die Traumverse sind autobiografisch und konstituieren Identität. Sie vollziehen sich zudem als einschreibender Akt und verknüpfen das Schreiben zu einem organischen Schreiben.

SEEING RED geht noch einen Schritt weiter. Die Filmemacherin konzipiert ihre multiplen Identitätsschichten anhand formaler und inhaltlicher Variationen. Die Filmmusik – J.S. Bachs Goldbergvariationen – liefert das grundlegende Muster für eine systematische Verschränkung der Vielfalt ein und desselben Themas. Am Ende des Videos sind die erzählten Identitätsaspekte ihrer Person so verwoben mit den

Variationen desselben musikalischen Themas und einem „Stimmknäuel“, dass die übereinander gelagerten Tonebenen in ihrer Vielfalt gegenseitig als einzelne Teile und als Ganzes (einer Person) aufeinander verweisen.

Friedrich thematisiert sich in dieser letzten Sequenz zusätzlich als Künstlerin und Schöpferin des Selbstporträts. Sie hinterfragt „die eigene Meisterschaft“ als allwissende Filmemacherin, die ihren Student_en_innen beibringt – „red doesn't look good on video“ und „metaphores have to be handled carefully“. Infolge dessen verweigert sie diese Position und macht ihren Gemütszustand als visuelle Metapher und formale „Revolution“ zum Thema – „Why can 't I use red?“ Stück für Stück entledigt sie sich in der letzten Einstellung ihrer – übereinander gezogenen – roten Kleidungsschichten und provoziert mit der zunächst plakativ erscheinenden Metapher der Identitätsschichten. Gleichzeitig bewirkt sie deren Sichtbarmachung als Performance. „Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a ‚staging of subjectivity‘ – a representation of the self as a performance“ (Russell: 1999, 276).

Durch die komplexen Selbstthematizierungen des Films tritt die Schöpferfigur auf die Bühne des Porträts (vgl. Sykora, 2006, 14). Im Gegensatz zum offensiven, expliziten Spiel der Selbstdarstellung in SEEING RED verfügt GENTLY DOWN THE STREAM über einen impliziten Zugang. So könnte die Madonnenfigur (vgl. Abb. 6) als Assistenzfigur und Repräsentation der Künstlerin gelesen werden. Ein Traum verweist auf das Thema der Künstlerin/ Schöpferin an sich. Es handelt sich hierbei um den – bereits in der Einleitung genannten – Traum, welcher von Friedrich selbst als Bühnensituation interpretiert wird: „As a filmmaker, I'm doing just what the woman in the dream is doing. I think there's something about making work that has to do with your wanting to please people, to make love with the audience. This dream is a bald statement of desire [...]“ (MacDonald: 1992, 291).

*A woman sits on a stage
hunched over in the corner
She calls up a friend from
the audience
asking her Come and make love to me
She does
I can't watch*

*She mutters I CAN'T
can't hold you
The last time was too
tense So many
memories (Su Friedrich, 1980)*



Abbildung 101: Still aus GENTLY DOWN THE STREAM

Schlussbemerkung

Die Betrachtung des Porträts als historisch konzipiertes, wandelbares Genre hat dessen flexible Verortung zwischen mehreren Genres bestätigt. Die Definition oder „Identität“ von Porträt bewegt sich – wie das Identitäts- und Repräsentationskonzept Trinh T. Minh-ha – im Überschreiten und Ausloten der „eigenen“ Grenzen. Wie die Arbeit gezeigt hat, überlebt das Porträt als Genre gerade in der Überwindung von Ein- und Abgrenzung seiner starren Definition. Michel Foucault hat in diesem Antagonismus, der „Geste der Überschreitung“, die eigentliche (Un-) Möglichkeit des Genrebegriffs – im Allgemeinen – erkannt. Demnach verortet sich das Genre erst im Moment seiner Überschreitung im *Crossing* mit anderen Genres:

„Die Überschreitung treibt die Grenze bis an die Grenze ihres Seins; sie bringt sie dazu, im Moment ihres drohenden Verschwindens aufzuwachen, um sich in dem wiederzufinden, was sie ausschließt (genauer vielleicht, sich darin zum ersten Mal zu erkennen), und um ihre tatsächliche Wahrheit in der Bewegung ihres Untergangs zu erfahren“ (Foucault: 2003, 69).

Die Demonstration der Öffnung und Überschreitung eben dieser Genregrenzen des Porträts vollzieht sich in dieser Arbeit hauptsächlich aufgrund der methodischen Entscheidung, das Porträt vorwiegend hinsichtlich seiner metaphorischen Ebene zu betrachten, wobei formale Kategorien bei der Transformation von Porträthaftigkeit auf den Film nicht weggelassen wurden. Die Zielsetzung des Genres Porträt, respektive der metaphorische Gesichtspunkt der Sichtbarmachung und Repräsentation von Identität, sowie die Funktionen der Erinnerung als *Memento mori* und der Archivierung und Konstruktion von Vergangenheit, als auch die Kommunikation im Blick des Porträts, bilden für mich die fixen „Eigenschaften“, die das Genre konstituieren. Filme, denen diese Eigenschaften zugesprochen werden können, sind als Porträts lesbar bzw. verfügen sie über eine Porträthaftigkeit. Ich spreche von Porträthaftigkeit, da der Film kein klassisches Porträt darstellen kann und soll. Er ist viel mehr die Erweiterung oder Überschreitung eines Porträts – erfüllt im metaphorischen Sinne den Anspruch des Porträts und setzt ihn medienspezifisch um.

Der Film verändert und entgrenzt das Porträt. Er verändert die Narration des Porträts aufgrund der Bewegtheit der Bilder und betont deren Flüchtigkeit. Er fügt mit der Tonebene einen weiteren Repräsentationsmechanismus hinzu und ermöglicht in der Montage – mit der Ton-Bild-Schere – eine zusätzliche Reflexionsebene.

Allerdings scheint das Genre nicht nur bezüglich des Films erweiterbar. Das letzte Kapitel hat die Tendenz der Grenzüberschreitungen im Porträt verdeutlicht. Die zuletzt besprochene Sonderstellung des Selbstporträts indiziert ein Genre-Crossing in der Verhaftung des Porträts mit dem – ebenfalls fragilen – Genre der Autobiografie, dem Tagebuch, dem *personal film/ diary film* und dem Essay.

In der Betrachtung des Selbstporträts hat sich zudem exemplarisch die Problematik der Subjektkonstitution im Porträt allgemein gezeigt. Eine *eindeutige, wahre* Repräsentation eines Subjekts, das nach Butler (im Bezug auf Derrida) nur als rhetorischer Effekt der Selbstrepräsentation rezipierbar ist, wird unmöglich. Die dekonstruktivistischen, queer-feministischen Theorien von Trinh und Butler haben die Performativität der Identität(en) im, kulturell und sozial geprägten, Porträt heraus kristallisiert, die Unmöglichkeit von Authentizität und den Einschluss von Repräsentation in die Bezeichnungskette selbst, indiziert.

Trinhs Perspektive einer vielschichtigen Identität eröffnet in Kombination mit dem *organischen Schreiben* – unter dem sie die Vereinigung von Körper und Geist versteht – die Option der Sichtbarmachung von „zersplitterten Identitäten“, die sich – wie das Genre des Porträts selbst – stetig wandeln. So wird auch der_die Zuseher_in Teil der stetigen Identitätsaneignung im Porträt. Im Blickregime des Porträts sehen sich die Rezipienten_innen einem Spiegel gegenüber, der in seiner fragmentarischen Vielfalt sowohl die Identifizierung im Anderen, mit Anderen, bewirken kann und die Pluralität der Identitätsschichten repräsentiert. Dieser Spiegel ist letztendlich selbst Symbol einer Repräsentation:

„(...) the mirror is the symbol of an unaltered vision of things. It reveals my double, my ghost, my perfections as well as my flaws. Considered an instrument of self-knowledge, one in which I have total faith, it also bears a magical character that has always transcended its functional nature. In this encounter of I with I, the power of identification is often such that reality and appearance merge while the tool itself becomes invisible“ (Trinh 1989, 22).

Das Porträt wird zum Zitat. Es versammelt nicht nur „Bilder der Welt“ als Verweise, sondern konzipiert mithin im Prozess des Porträtierens das Porträtsubjekt als auch den_die Porträtierende. In der Kombination von Indexikalität, Mimetik und Narration werden die Subjekte im Porträt produziert und damit sichtbar. Die Entsprechung einer vielschichtigen, flexiblen Identitätskonstruktion der Porträtsubjekte findet ihre Übersetzung als *fragmentarisches* Äquivalent in Visualität und Akustik des Films. Eine bewusste Lücke in der Wahrnehmung öffnet das Porträt einem beweglichen Raum. So löst die Dekonstruktion des mimetischen

Abbilds eindeutige, formale, sexuelle und soziale Identitäten auf und bewirkt um so mehr ein Nachdenken über die Leerstelle. Die Subjektkonstitution erfolgt performativ über rhetorische Einschreibung – wobei die narrativen und mimetischen Prinzipien der Sichtbarmachung als Effekt der Selbstrepräsentation immer nur im Nachhinein als Readymades funktionieren können. Sie werden als Performances wahrnehmbar. „Identität“ ist laut Butler nicht vordiskursiv und somit nicht im Porträt abbildbar. Sie entsteht erst durch die performative Wiederholung im Prozess des Porträtierens selbst.

Bibliografie:

Austin, John: *Zur Theorie der Sprechakte*. Reclam, Stuttgart, 2005.

Babka, Anna: „Die (autobiographische) Provokation der Genres: Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst.“ in: Hof, Renate (Hg.), *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Stauffenburg-Verlag, Tübingen 2008.

Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp, Frankfurt/ Main, 2001.

Bálazs, Béla, *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Globus, Wien 1972.

Bálazs, Béla, *Schriften zum Film, Band 1*, S.100, in: Koch, Gertrud: „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Bálazs.“ In: *Frauen und Film*, Heft 40, August 1986, S. 74-82.

Barck, Johanna: „Im Blick des Porträts. Von den >Zurichtungen< des Gesichts im Film.“ in: Löffler, Petra/ Scholz, Leander (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. DuMont Verlag Köln, 2004, S. 181-202.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1985.

Buci-Glucksmann, Christine: „Das Verschwinden des Gesichts in der Kunst.“, in: Blümlinger, Christa, Sierek, Karl (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien, 2002, S. 199-209.

Blümlinger, Crista: „Gesichtsverlust, ein Vorwort.“ in: Ders.: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien, 2002, S. 7-16.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main, 1991.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main, 1997.

Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main, 2001.

Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts*. Hirmer Verlag, München, 2006.

Camper, Fred: „The End of Avantgarde-Film.“, in: *Millenium Film Journal*, 1987, 109-122.

Cutler, Jane: „Su Friedrich. Breaking the Rules.“ in: Blaetz, Robin (Hg.): *Women's*

- Experimental Cinema: critical frameworks*. Duke University Press, Durham, 2007, S. 312-338.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*. Suhrkamp, Frankfurt/ Main, 1989.
- Derrida, Jacques: *Mémoires. Für Paul de Man*. Passagen Verlag, Wien, 1988.
- Devitt, Amy: „Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre.“ in: *College English* 62:6, 2000. <http://www.californiawritingproject.org/Anniversary/documents/Devitt.pdf>
- Drucker, Johanna: *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*. Columbia University Press, New York, 1994.
- Elm, Michael: *Zeugenschaft im Film*. Metropol, Berlin, 2008.
- Fischer, Lucy: *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre*. Princeton University Press, Princeton 1996.
- Foucault, Michael: *Schriften zur Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main, 2003.
- Foucault, Michael: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main, 1976.
- Franke, Peter, Robert/ Hirmer, Max (Hg.): *Römische Kaiserporträts im Münzbild*. Hirmer Verlag, München, 1961.
- Friedrich, Su. <http://sufriedrich.com>
- Gunning, Tom: „In Deinem Antlitz: Dir zum Bilde.“ in: Blümlinger, Christa, Sierek, Karl (Hg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien, 2002.
- Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Vorwerk8, Berlin, 2000.
- Holmlund, Chris: „The Films of Sadie Benning and Su Friedrich.“ in: Dixon, Wheeler Winston, Foster, Gwendoly Audrey (Hg.): *Experimental Cinema, The Film Reader*. Routledge. London New York 2002.
- Jutz, Gabriele: „Die Physis des Films. Techniken der Körperrepräsentation in der Filmavantgarde.“ in: Felix, Jürgen (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im*

- Kino der Körper*. Gardez! Verlag, St. Augustin 1998.
- Jutz, Gabriele: „Handschriftlichkeit und Subjektkonstitution im Filmtagebuch.“ in: Hof, Renate (Hg.), *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Stauffenburg-Verlag, Tübingen 2008.
- Klaans, Stuart: „Midlife Fury, Glowing in Glorious Red“, *The New York Times*, September 24, 2006.
- MacDonald, Scott: „Reappropriations.“ in: *Film Quarterly*, 1988, S. 34-43.
- MacDonald, Scott. *Screen writings : scripts and texts by independent filmmakers*. University of California Press, Berkeley 1995.
- MacDonald, Scott: „Su Friedrich“, in: Ders. *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley/ Los Angeles, 1992, S. 283-318.
- Marcus, Lydia: „Girls Out of Uniform: Su Friedrich Remembers Being 12 Years Old and Gay“. release print, 1997.
http://sufriedrich.com/PDFs/PDFs//single/reviews/HS/reviews/as/PDFs/HS_Marcus_REL_EASE_PRINT_1997.pdf (17.03.2010)
- Matt, Gerald (Hg.): *Das Porträt. Fotografie als Bühne*. Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2009.
- Metz, Christian: „Foto. Fetisch.“ in: *Kairos*, 4. Jg., Nr. 1 u. 2/ 1989, S.4-9.
- Nochlin, Linda: „Some woman realist.“, in: *Arts Magazine*, New York, May 1974, N. 3, S.29.
- Russell, Catherine: „Culture as Fiction. The Ethnographic Impulse in the Films of Peggy Ahwesh, Su Fiedrich, and Leslie Thornton.“ in: Lewis, Jon (Hg.), *The American Cinema*. Duke University Press, Durham, London 1998.
- Russell, Catherine: *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*. Duke University Press, Durham, 1999.
- Schlanstein, Beate: „Echt wahr! Annäherungen an das Authentische.“ in: Fischer, Thomas, Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Gesichte im Fernsehen*. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2008.
- Simmel, Georg: „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Suhrkamp, Frankfurt/ Main 1995.
- Smith, Sidonie: „Performativity, Autobiographical Practice, Resistance“ (1995), in: Smith,

- Sidonie/ Watson, Julia (Hg.): *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Madison 1998, S. 108-115.
- Sobchack, Vivian: „What my fingers knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, in: Ders.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press, 2004, S. 53-84. Siehe auch: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html> (10.02.2010)
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Carl Hanser Verlag, München Wien, 1978.
- Sykora, Katharina: *As You Desire Me. Das Bildnis im Film*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2003.
- Sykora Katharina, Derenthal Ludger, Ruelfs Esther (Hg.): *Fotografische Leidenschaften*. Jonas Verlag, Marburg, 2006.
- Sykora, Katharina: „'When form takes as many risks as the content.' Zu Su Friedrich's Damned if you don't.“ in: *Frauen und Film*, Heft 46, Basel, Frankfurt/M. 1989, S.100-106.
- Treusch-Dieter, Gerburg: „Die Politik der Verwandtschaft im Kontext einer Diskursgeschichte der Neuen Frauenbewegung.“ in: Hofmann, Martin u.a.: *Culture Club*. Suhrkamp Verlag, 2004, S. 276-296.
- Trinh T. Minh-ha: *Framer framed*. Routledge, New York, 1992.
- Trinh T. Minh-ha: *Trinh T. Minh-ha Texte/ texts*. Seccession, Wien, 2001.
- Trinh T. Minh-ha: *When the moon waxes red. Representation, Gender and Cultural Politics*. Routledge, New York, 1991.
- Trinh-T. Minh-ha: *Woman, native, other. writing postcoloniality and feminism*, Indiana Univ. Press, Bloomington, Ind., 1989.
- Tröhler, Margit: „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation.“ in: Lotman, Juri (Hg.): *montage av*, 13/2/2004, S. 149-169.
- Weiermeier, Peter: „Zur Ausstellung.“ in: Matt, Gerald (Hg.): *Das Porträt. Fotografie als Bühne*. Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2009.

Filmografie:

BLACK NARCISSUS (Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger, Großbritannien 1947)

DAMNED IF YOU DON'T (Regie: Su Friedrich, USA 1987)

GENTLY DOWN THE STREAM (Regie: Su Friedrich, USA 1980)

HIDE AND SEEK (Regie: Su Friedrich, USA 1996)

RULES OF THE ROAD (Regie: Su Friedrich, USA 1993)

SEEING RED (Regie: Su Friedrich, USA 2005)

SIMBA (Regie: Martin und Osa Johnson, USA 1928)

SINK OR SWIM (Regie: Su Friedrich, USA 1990)

THE TIES THAT BIND (Regie: Su Friedrich, USA 1984)

Zusammenfassung

Die Arbeit stellt den Versuch dar das, im stetigen Wandel begriffene, Genre des Porträts auf den Film zu transformieren. Dabei geht es mir weniger darum, Filme ausschließlich als Biopics oder Dokumentationen zu charakterisieren. Ausgehend von einem zielgerichteten, grenzübergreifenden Gattungsbegriff verfolgt die Argumentationslinie viel mehr die metaphorische Erweiterung des Porträtbegriffs in den filmischen Kontext.

Die beiden Hauptmerkmale des Porträts – die Sichtbarmachung von Identität und die Repräsentation – bilden das Fundament dieser Überlegungen. Unter ihrer Prämisse werden Untersuchungskategorien erarbeitet, die ausgehend von Porträtmalerei und Porträtfotografie das Werkzeug für die Analyse von Porträtthaftigkeit im Film darstellen. Diese Aufschlüsselung der indexikalischen, mimetischen und narrativen Prinzipien des Porträts – sowie eine Untersuchung des Blicks mündet in die Betrachtung einer speziellen Porträtform – der flexiblen Gattung des Selbstporträts, die sich zwischen Autobiografie, Essay und Selbstbildnis verorten lässt.

Definitionen von Identitäts-, Repräsentations- und Subjektbegriffen werden der queer-feministischen Theorie entlehnt, um einerseits die Komplexität und Performativität der Termini im sozialen, politischen, kulturellen Kontext zu erfassen und deren signifikante Bedeutung für das Porträtthafte sichtbar zu machen. Andererseits soll die Betrachtung von Porträtsubjekten anhand eines nicht-essentialistischen Identitätsbegriffs nachvollziehbar werden.

Die Analyse begrenze ich auf den Experimentalfilm, konkret auf die Auswahl einiger genreübergreifenden Arbeiten der Filmemacherin Su Friedrich. Bei den Filmen handelt es sich um sechs Arbeiten, die sich explizit mit Identität(en) und Repräsentation auseinandersetzen, Genregrenzen neu ausloten und keine manifesten Einordnungen zulassen – *THE TIES THAT BIND* (US, 1984), *DAMNED IF YOU DON'T* (US, 1989), *RULES OF THE ROAD* (US, 1993), *HIDE AND SEEK* (US, 1996), *GENTLY DOWN THE STREAM* (US, 1980) und *SEEING RED* (US, 2004).

Lebenslauf

Geboren am 19. Januar 1984 in Hof, Deutschland.

- 06/ 2003 Abitur am Schiller Gymnasium, Hof
- 01-07/ 2004 Regieassistentin am Stadttheater Hof
- 2004-2006 Studium der Theater- und Medienwissenschaft, Psychologie und
Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-
Nürnberg
- seit 2006 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien
- 09-10/ 2007 Hospitanz in der Theaterpädagogik am Maxim Gorki Theater, Berlin
- 11/ 2007 Dramaturgieassistenz für Markus Weckesser
(performancereviewcommittee), Wien-Berlin
- 01-06/ 2008 Regiehospitanz am Schauspielhaus Wien
- 03-06/ 2008 Dramaturgiehospitanz am Schauspielhaus Wien