

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Grenzgänge von Fiktion, Improvisation und Dokumentation

Gespräche in und zum ethnografischen Film *Transfiction* – Eine Filmanalyse

Verfasserin

Ingrid Reitinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2012

Studienkennzahl : A 308

Studienrichtung: Volkskunde

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Klara Löffler

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	4
EINFÜHRUNG – Grenzgänge im Film.....	5
TEIL I – DER ETHNOGRAFISCHE FILM	8
1. PLÄDOYER FÜR DIE ERFORSCHUNG FILMISCHER REPRÄSENTATIONEN	8
2. EIN MULTIDIMENSIONALES MEDIUM	12
3. VON PIONIEREN ZU PROVOKATEUREN	19
4. IM FILM DER WISSENSCHAFT VORAUSS	29
5. WELLE DER WISSENSCHAFTLICHEN <i>turns</i>	35
6. EINHEIT VON THEORIE UND PRAXIS	40
TEIL II – DAS GESPRÄCH ALS KULTURTECHNIK	45
1. IMMATERIELLES HANDWERKSZEUG (FÜR KULTURWISSENSCHAFTLERINNEN).....	47
2. PRINZIP DES DIALOGISCHEN	52
3. DIE FRAU, DIE FREUNDIN UND DAS GESPRÄCH	58
4. GESPRÄCHSFORMAT I	64
5. GESPRÄCHSFORMAT II	68
TEIL III –TRANSFICTION – Grenzgänge von Genre und Geschlecht.....	73
1. MEIN WEG ZU UND MIT DEM FILM.....	74
2. REDUKTION ODER ÖFFNUNG DER PERSPEKTIVEN?	77
ZWISCHENSPIEL	
1. Körperstile	84
2. Transsexualität	87
FORTSETZUNG – TEIL III	
3. JENSEITS DER GENREGRENZEN	92
4. MATERIALIEN UND MEDIEN	98

TEIL IV – FILMANALYSE – Choreographien des Gesprächs	104
1. METHODISCHE GRUNDLAGEN	104
2. CHOREOGRAPHIEN DES GESPRÄCHS	107
3. GESPRÄCHE IM DETAIL	110
3.1. Freundschaftliche Hilfe im klassischen Dialog	110
3.2. Klassischer Monolog?	117
3.3. Einleitendes Dreiergespräch	123
4. FAZIT	127

ZUSAMMENFASSUNG	130
------------------------------	-----

ANHANG

1. LITERATURVERZEICHNIS UND FILMOGRAPHIE	133
2. FILMPROTOKOLLE	140
3. GEDÄCHTNISPROTOKOLL - SKYPEGESPRÄCH	157
4. SCREENSHOTS	165
5. LEBENS LAUF	167
6. ABSTRACTS	172

Danksagung

Vor etwa einem Jahr begann ich mich intensiv mit meiner Diplomarbeit als Abschluss meines 5-jährigen Studiums zu beschäftigen. Diese Zeit und die gesamten Studienjahre zuvor waren für mich eine sehr prägende Zeit, in der mich einige wichtige Menschen begleitet haben. Bei ihnen möchte ich mich im Zuge dieser Arbeit explizit bedanken.

Allen voran gilt der größte Dank meinen lieben Eltern, Johann und Mag. Rosemarie Reitinger, die mir mein Studium erst ermöglicht haben und mich dabei stets finanziell und moralisch unterstützt haben. Durch sie habe ich auch gelernt, was offenes, kritisches und reflektiertes Denken heißt. Eine Gabe, die mich erfolgreich durch meine Studienzeit geführt hat und mir mein ganzes Leben lang eine wichtige Eigenschaft bleiben wird. Meinen vier Geschwistern, Christine, Agnes, Hans und Florian, und meiner Großmutter, Cäcilia Reitinger, möchte ich ebenfalls tief danken. Sie waren immer mit offenen Ohren und Augen für mich da, das auch in schwierigen Zeiten. Durch meine große Familie habe ich außerdem gelernt, Diskussionen zu führen, die nicht zwingend im Streit enden müssen, und konstruktive Kritik zu formulieren, aber auch annehmen zu können. Ich schätze mich glücklich, derart gesegnet mit Euch aufgewachsen zu sein!

Während meines Studiums und der Entstehung meiner Diplomarbeit waren es neben meiner Familie vor allem zwei Freunde, ohne die ich diese intensive Zeit nicht so gut durchgestanden hätte. Meiner besten Freundin Magdalena und meinem Freund Lukas danke ich für ihr Durchhaltevermögen und ihren freundschaftlichen Beistand. Auch wenn ein Jahr lang das Thema *Diplomarbeit* fast leidig gesprochen wurde, haben die beiden meine Sorgen angehört und mir stets ihre Hilfe angeboten. Ich danke Euch beiden und hoffe, dass sich diese enge Beziehung noch lange hält!

Zuletzt bedanke ich mich sehr bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Klara Löffler. Danke für alle Anregungen, Tipps und noch mehr für die Geduld innerhalb der Anfertigung meiner Diplomarbeit und während der vielen Besprechungstermine! Ihre stete Freundlichkeit hat mich immer wieder sehr motiviert und das Studium mitunter zu einer unvergesslichen und positiven Zeit gemacht.

Einführung

Grenzgänge im Film

Dokumentierte Fiktion? Fiktionalisierte Dokumentation? Improvisierte Dokufiktion? Die Frage nach einer Genrezuordnung bedarf im Falle des Films *Transfiction* längeren Nachdenkens. Als *Ethnofiction* bezeichnet der Kulturwissenschaftler und Regisseur des Films, Johannes Sjöberg, sein Projekt und bezieht sich dabei explizit auf die Arbeiten des französischen Filmemachers Jean Rouch, der bereits in den 1950ern die Grenzen des Genrebegriffs in seinen Filmarbeiten sprengte.¹ Heute stellt sich aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Frage, ob der Anspruch einer Eindeutigkeit im Filmgenre gestellt werden kann oder überhaupt soll. Dokumentationen als authentische Abbilder von Wirklichkeit anzunehmen, würde am heutigen Selbstverständnis wissenschaftlicher Repräsentation vorbeizielern. Fiktion als reine Erfindung abzutun würde ebenfalls zu einer eindimensionalen Erklärung fiktionaler Filme führen und ihren kulturellen Gehalt ignorieren. Auch in der Improvisation steckt mehr als nur ein Stehgreifschauspiel, das aus leerem Raum zu kommen scheint. „Grenzgänge im Film“ meint in diesem Fall ein Bewegen zwischen diversen Stilen der Repräsentation und in einem genremäßigen Grenzbereich. Tendenzen zu einem dieser Stile, beispielsweise dem dokumentarischen Stil, können dabei in manchen Punkten stärker in manchen schwächer sein.

Für diese Arbeit habe ich den Film *Transfiction* analysiert und sehe ihn als Beispiel für einen zeitgenössischen Zugang² zur wissenschaftlichen Repräsentation durch das Medium Film. In vielerlei Hinsicht ist er eine Form wissenschaftlicher Repräsentation. So war der Film Teil von Johannes Sjöbergs Dissertationsprojekt, der damit den Anspruch auf eine Qualifikationsarbeit im Bereich der wissenschaftlichen Forschung und Arbeit stellt. Zweitens repräsentiert der Film eine aktuelle Form des

¹ Mehr dazu siehe Teil I, Kapitel 4.

² Der Film wurde 2007 produziert.

ethnografischen Filmemachens, welche Umsetzungsformen also zur Zeit seiner Entstehung durch diverse Diskurse zum Film möglich waren, welche aus ethischen, technischen oder anderen Gründen aber nicht.³ Schließlich stellt der Film auch eine inhaltliche Repräsentation dar, er zeigt wie zwei Transsexuelle Frauen⁴ in improvisiertem Schauspiel ihre Erfahrungen und Geschichten zum Thema Transsexualität in São Paulo vor der Kamera darstellen.

Es fließen somit mehrere Ebenen und Ansprüche an den Film in das fertige Produkt ein, den Film, wie ihn das Publikum schließlich zu sehen bekommt. Darum konzentriere ich mich in meiner Filmanalyse⁵ auf den Bereich des Filmprodukts an sich und spare die Rezeptionsebene aus. Die Produktionsebene fließt teilweise in meine Arbeit hinein, stellt aber nicht deren Schwerpunkt dar. Der Film bietet den Vorteil, dass das Analysematerial gewissermaßen fixiert bereit liegt, in diesem Falle existieren auch einige Publikationen von Johannes Sjöberg zu seiner Filmarbeit, die als zusätzliche Quellen und Kontexte herangezogen werden können. Die drei Ebenen, Produktion, Produkt und Rezeption, zu trennen, ist nur innerhalb der Analyse denkbar. Tatsächlich wirken sie zusammen, beeinflussen sich und verweisen aufeinander. So legt der Film in seiner Art und Weise der Produktion für das Publikum *eine* Lesart näher als andere mögliche. Dieses Beispiel zeigt die Vernetzung aller drei Ebenen.

Als Wissenschaftlerin sehe ich den Film wiederum aus einer eigenen durch meine kulturwissenschaftliche Sozialisation geprägten Perspektive. Auch das oftmalige Sichten des Films eröffnete mir während der Analysearbeit viele unterschiedliche Blicke und Perspektiven. So stellt sich mir in dieser Arbeit die grundsätzliche Frage, inwieweit der Film *Transfiction* von bisherigen filmischen, dokumentarischen und wissenschaftlichen Diskursen geprägt ist. Kann er als Beispiel eines aktuellen Diskurses des ethnografischen Films bezeichnet werden? Oder weicht er von aktuellen Tendenzen des

³ Es wäre zum Beispiel innerhalb des aktuellen Diskurses des Ethnografischen Films kaum möglich den ProtagonistInnen ihren Subjektstatus, z.B. die über ihre Stimme, zu nehmen und einen hörbaren Kommentar über sie zu legen.

⁴ Für die Begrifflichkeiten im Bezug auf Transsexualität beziehe ich mich auf Gesa Lindemann und ihr Buch *Das paradoxe Geschlecht*. 2011.

⁵ Vgl. Mikos. 2008. S.12.

kulturwissenschaftlichen Films ab bzw. „sträubt“ sich gegen eine Einordnung in ein Genre? Eine weitere Frage, die durch die Arbeit führt, lautet: Welche Rolle spielt im Dreieck von FilmemacherIn, Produkt – also Film – und wissenschaftlich filmischen Diskurs jeder einzelne Part und wie schlägt sich dieses Zusammenwirken im Film nieder? Hinter diesen Fragen steckt vor allem auch der Versuch, den Film, und im Speziellen den Film *Transfiction*, als alternative Form wissenschaftlicher Repräsentation nach seiner Funktionsweise zu prüfen.

TEIL I – Der ethnografische Film

“IT IS ONLY SHALLOW PEOPLE WHO DO NOT
JUDGE BY APPEARANCES. THE TRUE MYSTERY
OF THE WORLD IS THE VISIBLE, NOT THE
INVISIBLE.”⁶

1. Plädoyer für die Erforschung filmischer Repräsentationen

Eine Einführung

Mehr denn je scheinen Repräsentationen über das bewegte Bild, dem Film in seinen unterschiedlichsten Ausformungen, in unserer Umwelt und Gesellschaft präsent zu sein. Sei es im Kino, im Fernsehen, in Museen oder im selbst gedrehten Home-Video, Filme umgeben uns ständig, wirken auf uns bewusst sowie unbewusst ein und sind Spiegel kultureller und gesellschaftlicher Bedeutungen. Visuelle Repräsentationsformen erwecken gegenwärtig auch innerhalb der Wissenschaften mehr Interesse denn je, in Form des Visuellen als Forschungsobjekt per se. Lucien Taylor bemerkt dazu im Jahr 1998:

„Indeed, a striking feature of the contemporary spate of interest in visual anthropology – so striking, in a sense, that it seems to have gone unremarked – is that it claims the visual, not as its medium of analysis, but as its object. In other words, it masquerades as ‘visual’ anthropology, but in fact displaces a truly visual anthropology by a call for enlarged anthropological attention to the visual.”⁷

Repräsentation hat in dem Zusammenhang eine Doppelbedeutung. Zum einen kennzeichnet der Begriff eine Darstellungsweise, gewissermaßen eine über ein Medium

⁶ Wilde, Oscar: „The Picture of Dorian Gray“. 1891.

⁷ Taylor, Lucien. 1998. S.15.

präsentierte Vertretung einer Institution, Disziplin, Geisteshaltung etc., andererseits liegt dem Begriff auch immer eine bestimmte Ideologie zu Grunde, was auf gewisse Machtverhältnisse hindeutet, die in jeder Repräsentationsform mitschwingen.⁸ Birgit Maier beschreibt dieses Phänomen treffend, wenn sie die Bilder „[...] *als visuelle Codes* [, die] *zum eingefleischten Repertoire unseres kulturellen Selbstverständnisses gehören* [...]“⁹ bezeichnet, und so auf die Ebene eines unbewussten Umgangs mit bildlichen Objektivierungen hinweist. Filme seien dabei die „[...] *gegenwärtig* [...] *wichtigsten Medien gesellschaftlicher Kommunikation*.“¹⁰ Wie Anna Grimshaw und Amanda Ravetz ihn im Gegensatz zum semiotischen Zugang begreifen, fungiert der Film als „*not text*“. Dabei machen sie sich einmal mehr für die bildliche Dimension des Films innerhalb des wissenschaftlichen Gebrauchs stark.¹¹

Die **visuelle Anthropologie**, als ein Teilgebiet kulturwissenschaftlicher Disziplinen, scheint *das* Fach schlechthin zu sein, welches sich zur Aufgabe macht, das überaus breite Feld visueller Manifestationen ins Zentrum seines Interesses zu rücken. Dieses Interesse nährt sich in gewisser Weise aus einer begrifflichen Ratlosigkeit wie David MacDougall unterstreicht, indem er seinen Aufsatz *Visual Anthropology and the Ways of Knowing* folgendermaßen beginnt: „*THERE is mounting interest today in visual anthropology, even if no one knows quite what it is.*“¹²

Diese wachsende Aufmerksamkeit für die Visuelle Anthropologie, die MacDougall feststellt, hängt mit einem neuen wissenschaftstheoretischen Bewusstsein gegenüber den Bedeutungen des Visuellen in unserer Gesellschaft zusammen. Vor allem im Bezug zur poststrukturalistischen Wende Ende der 1980er, innerhalb welcher den linguistischen explizit visuelle Ausdrucksweisen gleichgestellt werden sollten. Diese Diskussion brachte in der *scientific community* die Frage nach adäquaten Beschreibungs- und Repräsentationsmitteln wissenschaftlicher Forschung mit sich, wodurch rein textuelle Arbeiten nicht mehr die einzige Möglichkeit boten, Forschungsergebnisse darzustellen bzw. die Basis von ethnografischen Forschungen darzustellen. Zuletzt wird

⁸ Vgl. Spivak. 2008. S.28.

⁹ Maier, Birgit. 1995. S.223.

¹⁰ Ebd. S.223 f.

¹¹ Vgl. Grimshaw/ Ravetz. 2009. S.XIV.

¹² MacDougall, David. 1998. S.61.

heute eine Anthropologie der Sinne zunehmend wichtiger, in der die Beschäftigung mit Körperlichkeit und der äußeren Erscheinung nicht ausgespart werden kann.¹³ „*In these areas, visual representation may be seen as offering an appropriate alternative to ethnographic writing*“.¹⁴

Grimshaw und Ravetz sehen in diesem Interesse für materielle, emotionale, affektive, körperliche und sinnliche Formen der Existenz eine vor allem phänomenologisch geprägte Neuorientierung innerhalb der kulturwissenschaftlichen Forschung.¹⁵

Vor allem die Nutzung visueller Formen innerhalb kulturwissenschaftlicher Repräsentation ist für das Thema dieser Arbeit zentral. *Wie* kommt also dem Film in der Erforschung soziokultureller Phänomene *welcher* Status zu? Lucien Taylor formt in ihrem Vorwort zum Buch *Transcultural Cinema* ein Plädoyer für die Erforschung des Visuellen im Allgemeinen, welchem ich mich anschließe und es deshalb an dieser Stelle rekonstruiere. Um zu verstehen, in welchem diskursiven Rahmen, aus welchen neuen wissenschaftlichen Bedürfnissen in puncto Repräsentation heraus und mit welchen Möglichkeiten für eine Neukonzeption des Ethnografischen Films *Transfiction* entstanden ist, kommt Taylors Text an dieser Stelle eine einführende Funktion zu.

Sie spricht an, dass eine visuelle Kultur als Ganzes geradezu danach verlangt, auch über den *visuellen* Weg repräsentiert zu werden.¹⁶ Damit kritisiert sie das Monopol des Textes innerhalb wissenschaftlicher Repräsentation und setzt dem ein Gegenüber. Außerdem erweitert sie den Begriff des Visuellen um die Ebene der Erfahrung mit dem Visuellen bzw. der symbolischen Bedeutungen visueller Formen der Gesellschaft. Insofern spricht sie von der Kamera als einen „[...] *inherent unfair advantage over our pens and keyboards*.“¹⁷ Eine Problematik bereitet nach Taylor die Undeutlichkeit in der Definition des Visuellen, das es zu erforschen gäbe. Diese Unschärfe sieht sie durch drei Aspekte verstärkt. Erstens sei eine Ethnografie der Sinne, zu der die Visuelle Anthropologie ihren Beitrag leisten könnte¹⁸, nachwievor unterschätzt und vernachlässigt. Zweitens ergibt sich das Paradoxon, dass das Visuelle stets auch von Unsichtbarem durchdrungen ist, denn es sei „[...] *in all its cultural and historical*

¹³ Vgl. MacDougall. 1998. S.61.

¹⁴ MacDougall, David. 1998. S.61.

¹⁵ Vgl. Grimshaw/Ravetz. 2009. S.XIV.

¹⁶ Vgl. Taylor 1998. S.16.

¹⁷ Ebd. S.16.

¹⁸ Immerhin gilt das Sehen zu den fünf Sinnen, die ebenso kulturell geprägt sind, wie etwa die Sprache.

*modalities [...] clearly inseparable from sociality.*¹⁹ Als dritten Aspekt bezeichnet sie einen visuellen Moment in den Humanwissenschaften, und zwar die große Unruhe und Uneinigkeit bezüglich der zu bewältigenden Bilderflut, die auch MacDougall erkennt.²⁰ In diesem Sinne sieht Taylor die Zeit für eine Neukonzeption des ethnografischen Films, der sich genannten Schwierigkeiten stellt und sie über einen visuellen Zugang reflektiert. Um nach Andrew Irving zu argumentieren, es ist schließlich das Oberflächliche, das visuell Wahrnehmbare, was wir von den unzähligen Menschen um uns herum primär und ungefiltert wahrnehmen.²¹

Im folgenden Kapitel werde ich die Veränderung der Diskurse rund um den ethnografischen Film innerhalb der Kulturwissenschaften nachzeichnen, um die Basis für die spätere Beschäftigung mit einem konkreten Film zu legen. Weiter kann die historische Gewachsenheit des Umgangs mit Filmen in einer Disziplin als Kontext für einen aktuellen Film aus genau jener Disziplin nicht ausgespart werden. Diesem Anspruch werden vor allem das zweite und dritte Kapitel gerecht, in welchem ich einen historischen Überblick zu jenen Filmdiskursen schaffe, welche ich als zentrale Entwicklungslinien für die Art Film sehe, wie es *Transfiction* ist. Auf eine herausragende Figur des ethnografischen Filmschaffens werde ich dabei genauer eingehen, Jean Rouch und seinen pionierhaften Umgang mit dem Medium Film. Schließlich werde ich im letzten Kapitel dieses ersten Teils der Arbeit über ein aktuelles Filmprojekt, an dem ich teilgenommen habe, reflektieren. Innerhalb dessen sollte innerhalb von zehn Tagen ein ethnografischer Film entstehen. Wie Theorie und Praxis der kulturwissenschaftlichen Filmproduktion einhergehen können, und welche aktuell möglichen Zugänge zum wissenschaftlichen Film mitunter existieren, wird dabei ersichtlich. Ziel ist es weiter nachzuvollziehen, wie der ethnografische Film direkt und indirekt über die Arten wissenschaftlicher Repräsentation und Wissensgenerierung bzw. kulturwissenschaftlicher Diskurse Auskunft geben kann.

¹⁹ Taylor. 1998. S.16.

²⁰ Vgl. MacDougall, David. In: Teil I S.2 dieser Arbeit.

²¹ Aus einem Vortrag am 22.05.2012 am Ethnocineca Filmfestival in Wien.

2. Ein multidimensionales Medium

Funktionen und Bedeutungen des Films in der Kulturwissenschaft

Wenn sich auch der Zugang zum Film und zur visuellen Anthropologie seit der Entstehung der technisch-visuellen Medien innerhalb der Kulturwissenschaft verschoben hat, nahmen diese Medien von Beginn an eine große Bedeutung ein. Dem Film kommt dabei eine vielfache Bedeutung auf unterschiedlichen Ebenen zu. Diese Bedeutungen aber zu erschließen, erweist sich als ein Unterfangen, das am ehesten indirekt über den Blick auf Funktionen des Films umsetzbar ist. Es liegt nahe, hier seine vieldimensionalen Gebrauchsweisen in der Kulturwissenschaft zu diskutieren, um so seiner Bedeutung näher zu kommen.

Umgang und Gebrauch filmischer Produkte

Welche Möglichkeiten kann filmisches Material und der technische Apparat der Kamera innerhalb kulturwissenschaftlicher Forschung eröffnen?

Alleine Footage-Material²² kann der Forschung, der Dokumentation, dem Unterricht, oder als Ausgangsmaterial für einen strukturierten Film dienen. Mit Film meine ich hier gefilmte Szenen, hinter denen sowohl in der Produktion als auch Nachproduktion intellektuelle Arbeit steckt, also Bilder im Sinne einer „extension of the mind“ im Gegensatz zu Footage-Material, das wie unüberlegtes Ablichten und „extension of the eye“ gesehen werden kann.²³ Dies soll nicht den Anschein erwecken Footage-Material sei authentischer, echter oder einer vorfilmischen Realität näher als ein ausgearbeiteter Film. Solch eine Unterscheidung würde jahrelange Theoretisierungen des Films als Medium mit eigenen Filmrealitäten untergraben und Wahrheit als eine außerhalb des Films verortbare und eindeutige Kategorie darstellen.²⁴ Schon Dziga Vertov beispielsweise baut in seine Filmtheorie Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff

²² Footage-Material meint die ungeschnittene Form des Filmmaterials, das während der Dreharbeiten aufgezeichnet wird und noch keiner Nachbearbeitung unterzogen wurde.

²³ Aus der Vorlesung „Einführung in die Visuelle Anthropologie“ im Sommersemester 2011 bei Walter Leimgruber.

²⁴ Der Wahrheitsanspruch oder die Realität wissenschaftlichen Arbeitens und Repräsentationen wird in Kapitel 5 von Teil I thematisiert.

des „Kino-Auges“ oder „kinok“ den Hinweis auf die eigene Realitätsdimension des Films und seiner Akteure ein. Demnach gibt es zwischen den verschiedenen Wahrheiten, seien es mediale, filmische oder außermediale, keine authentischere Realität gegenüber der jeweils anderen. Damit existiert auch keine natürliche Hierarchie der Realitäten.²⁵

Lange Zeit existierte sowohl in der Wissenschaft als auch im Kino, als Populärkultur, der Glaube an eine 1:1 im Film abbildbare Wirklichkeit. In den Kulturwissenschaften machten der Reiz und die Begeisterung darüber, kulturelle Phänomene in ihren bewegten Abläufen dokumentieren und bewahren zu können, die Kamera zu einem zentralen Werkzeug für etliche Feldforschungen des frühen 20. Jahrhunderts. Filme wurden zwar Bestandteile ethnografischer Forschungen, doch genügten jene aus heutiger Sicht kaum dem Anspruch ethnografischer Filme. Die Frage danach, was ein Film in der Forschung zu leisten hatte, war zu Beginn seiner Entstehung nicht relevant. Es schien klar zu sein, dass Filme die Wirklichkeit schlicht dokumentierten. Das Bedürfnis das Medium Film zu theoretisieren oder zu analysieren, bestand demnach nicht.

Bis in die 1970er Jahre herrschte in der kulturwissenschaftlichen Forschung ein Paradigma des Films als illustrativ-dokumentierendes Medium.²⁶ Irene Ziehe und Ulrich Hägele sprechen von einem „visuellen Analphabetismus“²⁷, der den Umgang mit Bildern, seien es bewegte oder unbewegte, in der Wissenschaft prägte. Die Faszination über das Wunderwerk Film und der positivistische Blick der Wissenschaft darauf verhinderten lange Zeit einen reflektierten Umgang mit dem Medium. Diese Annahme, der Film sei Dokument einer einzigen Wirklichkeit, wirkt bis heute nach, ansonsten gäbe es keine Diskussionen um Genreunterscheidungen wie Fiktion und Dokumentation. Nur, wenn in der vermeintlichen Dokumentation nach einer außerfilmischen Realität innerhalb der filmischen Darstellung gesucht wird, und die eigene filmische Realität nicht anerkannt wird, macht eine rigide Unterscheidung zwischen Dokumentation und Fiktion Sinn. Dann wäre nämlich die Dokumentation tatsächlich eine Präsentation der einzigen außerfilmischen Realität, die Fiktion eine erfundene Geschichte, die nichts mit der Wirklichkeit außerhalb des Films zu tun hat.

Zusammenfassend dient der Film in der kulturwissenschaftlichen Forschung:

²⁵ Näheres dazu vgl. Teil I, Kapitel 3, S.21f.

²⁶ Vgl. Ziehe/Hägele. 2011 S.9.

²⁷ Vgl. ebd. S.9.

1. als erforschbares Material, im Falle eines Spielfilms etwa, also als Untersuchungsgegenstand, 2. im Speziellen in Form eines Dokumentationsmediums²⁸, als Werkzeug zur Schaffung von Daten, 3. als Hilfsmittel bzw. Katalysator innerhalb einer Feldforschung, um beispielsweise mit der Kamera Nähe zum Feld aufzubauen oder bestimmte Verhaltensweisen zu provozieren und 4. als Form wissenschaftlicher Repräsentation.

Ein Film kann mehrere dieser funktionalen Ebenen abdecken, wie *Transfiction* zeigt.

Wird ein Film zum **Untersuchungsgegenstand**, also zur Quelle für eine kulturwissenschaftliche Forschungsarbeit, kann jeder Film qualitativ analysiert werden. Diese Vorgehensweise kann filmwissenschaftlichem Arbeiten ähneln, und verlangt somit interdisziplinäres Arbeiten, in der Phase der konkreten Filmanalyse vor allem methodisch. Liegt der Fokus medienwissenschaftlicher Arbeiten meist auf Techniken der filmischer Gestaltung und Ästhetik, Vergleichen innerhalb von Genregrenzen oder Produktionsbedingungen, so kann in einer kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Medium Film die Fragestellung sehr viel offener und vielschichtiger sein. Grundsätzlich kann ein Film auf drei Ebenen betrachtet werden. Der Fokus der Analyse kann auf die Produktion, den Film als Produkt und die Rezeption gelegt werden.²⁹ Das Miteinbeziehen außerfilmischer Kontexte darf in einer kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Medium Film nicht fehlen.

Wird der Film als **Dokumentationsmedium** eingesetzt, erhält das bewegte Bild einen Abbildcharakter, und die Differenzierung von filmischer und außerfilmischer Realität wird aufgehoben. Diese Form eines eher unreflektierten Einsatzes von Filmmaterial kommt in der Kulturwissenschaft kaum mehr vor. Dennoch vermittelt der Film immer noch den Glauben eine stärkere Unmittelbarkeit zwischen Gezeigtem und Publikum schaffen zu können als etwa ein Text. Ich denke, dass der Film dies tatsächlich vermag, da er audiovisuell wirkt, die Sinne anders anspricht als ein Text, und so für die Vermittlung bestimmter Inhalte vorteilhaft ist. Die audiovisuelle Wirkung des Films steht zuletzt alltäglichen zwischenmenschlichen Aushandlungen näher als textuelle Kommunikation, wie etwa im Briefwechsel. Inhalte, die sich im Alltag primär über eine

²⁸ Nachwievor erzeugt ein gewisser Realismuseffekt des Films in der wissenschaftlichen Befassung damit starkes Vertrauen in das Medium als ein Wiedergabeinstrument von Wirklichkeit.

²⁹ Vgl. Mikos. 2008. S.12.

audiovisuelle Ebene abspielen, können dadurch im Film adäquater als im Text dargestellt werden.

Der Apparat der **Kamera** kann während der Feldforschung **als** „can-opener“ oder **Katalysator** dienen. Durch die Anwesenheit von ForscherInnen mit Kamera kann eine eigene mediale Realität provoziert werden, die nur durch die spezielle Aufnahmesituation entstehen kann. Der Umgang der gefilmten Personen mit der speziellen Situation kann dabei zur filmischen Manifestation einer Zeit und Gesellschaft werden, in der audiovisuelle Medien zu den wichtigsten Kommunikationsmitteln zählen.

Innerhalb der Wissenschaft kann der Film in bewusster Auseinandersetzung damit als **Repräsentationsmedium** eingesetzt werden. Mit dem Begriff „bewusst“ deute ich den wissenschaftlichen Anspruch auf einen reflektierten Umgang mit Repräsentationsformen und Wissensgenerierung an. Der speziell ethnografische Film dient dabei in jedem Fall kulturwissenschaftlicher Repräsentation. Einerseits werden aktuelle kulturwissenschaftliche Paradigmen und Diskurse vermittelt und mitproduziert, andererseits werden inhaltliche Auseinandersetzungen präsentiert und haben für das Publikum eine Wirkung auf die Bedeutung des jeweiligen Themas. Hierzu bemerkt Rainer Alsheimer ein wachsendes Interesse an der filmischen Alternativform zur textuellen Darstellung von Forschungsprozessen. Er zieht als Beispiel den Studiengang Kulturwissenschaft an der Universität Bremen heran, in dem der Schwerpunkt auf Filmgestaltung gelegt wurde.³⁰

Das Ethnografische am ethnografischen Film

Was zeichnet den ethnografischen Film nun aus?

Der kulturwissenschaftliche oder ethnografische Film kann in seiner gestalterischen und stilistischen Eigenart schwer als Genre unter einen definitiven Begriff gefasst werden. Von Beginn an haben sich die Pioniere des Dokumentarfilms einer Vielfalt an Filmstilen bedient. Diese Vielfalt im ethnografischen Film³¹ ist bis heute nicht verloren gegangen, im Gegenteil, sie sei sogar gewachsen, wie Beate Engelbrecht schreibt. Und dennoch merkt sie an, dass es *den* ethnografischen Film nicht gibt, und weist so auf die heute

³⁰ Vgl. Alsheimer. 1995. S.79.

³¹ Der, wie später erörtert wird, eng mit der Entwicklung des Dokumentarfilms verbunden ist.

stilistische Offenheit hin, die ein ethnografischer Film bieten kann.³² Diese Offenheit erlaubt sowohl fiktionale, dokumentarische, improvisierte Elemente, Filmmusik, Kommentare oder experimentelles Arbeiten im Film, solange die Stilistik reflektiert wird.

Eine Möglichkeit den ethnografischen Film zu verorten ist, dies über seinen Anspruch und seine Zugänge zu tun. Walter Leimgruber beschreibt einige Voraussetzungen, die einem Film das Prädikat „ethnografisch“ verleihen können.³³ Es sind dies das grundlegende Interesse der Filmmachenden am Thema³⁴, eine theoretische Basis, das heißt ein Wissen um kultur- und filmtheoretische Diskurse³⁵, eine ausgedehnte Feldarbeit, also exploratives induktives Vorgehen, eine analytisch reflexive Montage³⁶ und zuletzt die Art des Films. Vor allem der observatorische Filmstil wird allzu oft als genuin dokumentarisch und ethnografisch angesehen.³⁷ Dem stehe ich kritisch gegenüber, da fiktive Elemente im ethnografischen Film legitim sind, solange ihr Stil thematisiert und reflektiert wird und sie einem bestimmten Zweck dienen.³⁸ Als wichtigen Punkt für den ethnografischen Film nennt Leimgruber außerdem die Nähe zwischen WissenschaftlerIn und ProtagonistInnen bzw. Gefilmten, deren Einbeziehen in die Filmarbeit und die Möglichkeit Feedback zu geben. Es steht der kommunikative Prozess, der sich zwischen FilmemacherIn und gefilmten Subjekten entwickelt, ihre Nähe oder Distanz zueinander, kurz ihre Beziehung, im Zentrum. Diesen Aspekt und die Vermittlung von Bedeutungen oder Kultur nennt Engelbrecht als *die* zwei Aspekte, die kulturwissenschaftliche FilmemacherInnen beschäftigen (sollten).³⁹

Ramón Reichert führt den Begriff der „paratextuellen Verfahren“⁴⁰ ein und erweitert diese um Publikationen, Vorträge, Rezensionen zum Film. Erst die textuellen Auseinandersetzungen mit der filmischen Arbeit also „[...] prädikatisieren den

³² Vgl. Engelbrecht. 1995. S.7.

³³ Aus der Vorlesung „Visuelle Anthropologie“ im Sommersemester 2011 an der Universität Basel.

³⁴ Dies ist sehr generell ausgedrückt und würde so keinerlei filmische Einordnung rechtfertigen.

³⁵ Dies soll ein reflektiertes Arbeiten fördern.

³⁶ Unter „Montage“ ist hier das gesamte filmische Eingreifen von Seiten der WissenschaftlerInnen gemeint, also auch das Setzen von Schnitten, die Postproduktion, das Hinzufügen von Musik, Titeln usw.

³⁷ Zum Begriff des observatorischen Stils vgl. Kapitel 3.3. S.16.

³⁸ Näher werde ich darauf in Teil III eingehen, wo der Film *Transfiction* thematisiert wird.

³⁹ Vgl. Engelbrecht. 1995. S.8.

⁴⁰ Vgl. Reichert 2007. S.53.

wissenschaftlichen Film und versehen ihn mit dem Adelstitel ‚Wissenschaftlicher Film‘“.⁴¹
Bedeutet dies, der Film selbst kann den Anspruch an Wissenschaftlichkeit nicht erfüllen?

Dem steht Leimgrubers Beschreibung des ethnografischen Films entgegen, da schon im Verfahren der ethnografischen Filmarbeit der Grundstein für das Ethnografische am Film gelegt werden kann. Dennoch stellt er sich gegen eine klare Definition des ethnografischen Films, wie auch Beate Engelbrecht, was der Tradition des offenen Kulturbegriffs der heutigen Kulturwissenschaften Rechnung trägt, in dem Kultur als prozessual und situativ verstanden wird.

Dem Film kommt auf unterschiedlichen Ebenen ethnografischer Forschung eine Vielzahl an Funktionen zu. Aus heutiger Perspektive ist die Bedeutung des Films als alternative Form zur textuellen Wissensrepräsentation zentral. Der Film ist ein wichtiges Kommunikationsmedium, das sehr viel offener für Interpretationen ist, als etwa sprachliche Abhandlungen. Viele Phänomene einer Kultur, die „[...] zunehmend zu einer ‚visuellen Kultur‘“⁴² wird, können nicht adäquater als über das Medium Film vermittelt werden.

“These latter forms of knowledge require a direct acquaintance with social moments, physical environments, and the bodies of specific social actors. It is in these relations that film is of most value to anthropology. While anthropological writing is effective in speaking about human cultures in general, film, like the imaginative arts, can say much about how individuals live within (and transmit) a ‘culture’.“⁴³

Doch den Film allein darauf zu reduzieren, ein Ersatz für textuelle Vermittlungsformen innerhalb wissenschaftlicher Repräsentation zu sein, wäre verwegend. Über den Film kann auf einzigartige Weise ethnografisch methodisches Vorgehen bildlich reflektiert werden. Der Film kann so einen Raum für all das schaffen, was zwischen den Zeilen

⁴¹ Reichert, Ramón. 2007. S.53.

⁴² Maier, Birgit. 1995. S.223.

⁴³ MacDougall, David. 1998. S.80.

wissenschaftlicher Forschungsberichte zu lesen wäre und damit eine weitere mögliche Wahrheitsebene propagieren.⁴⁴

⁴⁴ Ich gehe von einem Konzept aus, in dem es viele Realitäten gibt und somit unterschiedliche Ebenen von Wahrheit, die je nach Situation und Perspektive verschieden sein können.

3. Von Pionieren zu Provokateuren

Historische Entwicklung von Robert Flaherty bis Jean Rouch

Die Entwicklung eines speziell ethnografischen Films kann nicht gesondert von der Entstehung des Dokumentarfilms betrachtet werden. Insbesondere durch den Umstand, dass sich die Pioniere des *ethnografischen* Films eben dieser begrifflichen Einordnung ihrer Filmprodukte kaum bewusst gewesen sein dürften. Wenngleich die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation mehr und mehr verschwimmen und das eine Genre sich Stile des anderen aneignet⁴⁵, beziehe ich mich in diesem Kapitel hauptsächlich auf Bill Nichols, der Unterschiede zwischen beiden Genres herausgearbeitet hat, die mir sinnvoll erscheinen. Denn auch, wenn der Film *Transfiction* nur schwer eine genremäßige Einordnung zulässt, lehnt er sich an unterschiedliche Modi des Dokumentar- und ethnografischen Films an. Dadurch ist es notwendig diese unterschiedlichen Modi anzuführen, deren Verortung sich bei Nichols jenseits der Wahrheits- und Abbilddebatte bewegt. Auch Eva Hohenberger reduziert den Dokumentarfilm nicht auf eine Abbildfunktion. Auf die Frage, wie man die Theorie des Dokumentarfilms konstruktiv vorantreiben kann, antwortet sie: „*Indem man ihm dadurch zu entkommen versucht, daß [sic] man den Film als Film und die Wirklichkeit als Wirklichkeit ernst nimmt.*“⁴⁶

Diesem Vorschlag die Theoretisierung des Dokumentarfilms außerhalb jener Abbilddebatte zu führen folgt die Vorstellung von einem alternativen Forschungszugang in der Beschäftigung mit dokumentarischen Filmen. Es sei für eine aktuelle Dokumentarfilmtheorie wesentlich, das Verhältnis von Wirklichkeit und filmischer Wirklichkeit beiseite zu legen und sich auf das filmische Produkt an sich und dessen Funktionsweisen zu konzentrieren.⁴⁷

Nichols zieht die Grenze zwischen fiktionalen Filmen, wie etwa Horrorfilmen, Science-Fiction-Filmen, Abenteuerfilmen, Melodramen u.a. und dem Dokumentarfilm auf einer

⁴⁵ Vgl. Nichols. 2010. S.11.

⁴⁶ Hohenberger, Eva. 1988. S.5.

⁴⁷ Vgl. ebd. S.5.

basalen Ebene. Er unterscheidet dabei die Darstellung einer imaginierten Welt von der Auseinandersetzung mit einer Welt, in der wir tatsächlich leben. Ersteres sei Fiktion, letzteres Dokumentation.⁴⁸ Wenn er dafür wie oben genannte Beispiele, also etwa den Science-Fiction-Film, heranzieht, scheint diese Unterscheidung schlüssig. Nehme ich jedoch an, dass auch in der Welt, in der wir leben, Imaginationen und Träume, die surreal erscheinen mögen, eine Rolle spielen, so wird Nichols erstes Unterscheidungskriterium vage. Wichtiger erscheint mir der Blick auf die Ansprüche und Zugänge der FilmemacherInnen zu sein. Dokumentationen und Fiktionen „[...] are made with different assumptions about purpose, they involve a different quality of relationship between filmmaker and subject, and they prompt different sorts of expectations from audiences.“⁴⁹ Vor allem die Beziehung zwischen gefilmten Subjekten und FilmemacherIn ist ein wichtiges Kriterium, das auch für den ethnografischen Film gilt. Weder stilistischer Realismus noch der Anspruch auf Authentizität können länger als Merkmale von Dokumentarfilmen oder ethnografischen Filmen gelten.

Nichols setzt mit der historischen Entwicklung des Dokumentarfilms bei den französischen Brüdern August und Louis Lumière an. Ende des 19. Jahrhunderts erweiterten sie mit ihrer Erfindung des Kinematographen, der erstmals Bewegungen aufnehmen und auch projizieren konnte, die Horizonte tausender Menschen. Die ersten Filme zeigten aus einer starren Perspektive alltägliche Bewegungsabläufe, wie etwa in den Filmen *Workers Leaving the Lumière Factory* oder *Arrival of the Train*, die nichts mehr als Footage-Material waren. Dennoch ging von diesen Filmen eine enorme Faszination aus. Die wahrgenommene Bewegung im Bild verlieh dem Film einen bis dahin nicht dagewesenen Realitätscharakter.

*„People had never seen images that possessed such extraordinary fidelity to their subject, and they had never witnessed apparent motion that had imparted such a convincing sense of motion itself.“*⁵⁰

Das Publikum vertraute also in den frühen Jahren des Films auf dessen Wahrhaftigkeit, die Demut vor neuen Technologien unterstützte diesen Effekt. Die ersten Filmemacher

⁴⁸ Vgl. Nichols. 2010. S.11.

⁴⁹ Ebd. S.11.

⁵⁰ Nichols, Bill. 2010. S.121.

bewegten sich in der Umsetzung ihrer Ideen nicht in begrenzten Räumen bestimmter Genres. Vielmehr leitete sie in der Filmproduktion die Leidenschaft Grenzen der neuen Technik und die Faszination für das bewegte Bild und der Arbeit damit zu erforschen. Es entstanden auf diese Weise zwei Mythen um den frühen Film.⁵¹ Der Filmemacher wurde zum Helden, der weit reiste um verborgene, einzigartige und bemerkenswerte Phänomene, die Teil der Realität waren, mit der Kamera einzufangen um sie mit der Welt im Kino zu teilen. Dazu besaß das filmische Bild für seinen Teil die Macht und Glaubwürdigkeit die Welt des Visuellen durch einen fotochemischen Prozess zu reproduzieren.

Der Dokumentarfilm kann jedoch nicht als eine logische Folge der frühen Lumière-Filme gesehen werden. Es fehlte ein Schritt zum dokumentarischen Filmstil, der sich in den 1920er Jahren entwickelte und dessen wichtiger früher Vertreter *Nanook of the North* (1922) von Robert Flaherty ist. Was den ersten Filmen von Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre fehlte, war ein Narration, kurz: eine Geschichte, die filmisch dargestellt sein sollte. Hohenberger spricht dabei von einer „Literarisierung des Films“, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzte und rudimentär in den Filmen der Brüder Lumière angelegt war. Die Filme bezogen sich in ihrer Erzählweise auf diejenige von Romanen des Vorjahrhunderts, welche das Bürgertum kannte und so auch im Film schnell zu verstehen lernte.⁵²

Flaherty, selbst kein Ethnologe, war in seinem Filmprojekt bei den nordamerikanischen Inuit bestrebt, „[...] nicht nur das Leben der Inuit auf Zelluloid zu erhalten, sondern – sofern möglich, auch dieses durch ihre eigenen Augen zu zeigen [...]“⁵³ Dahinter steht eine Idee des unschuldigen Auges der Kamera, das Geschehnisse 1:1 abzubilden vermag. Wenngleich Flaherty kein Kulturwissenschaftler war, erfüllt er in seinem Filmprojekt dennoch einige Voraussetzungen einer ethnografischen Feldforschung. Er verbrachte vor Beginn der Dreharbeiten zu seinem Kassenschlager *Nanook of the North* zwölf Monate mit seinen zukünftigen ProtagonistInnen an der Hudson Bay. Außerdem entwickelte Flaherty während der Dreharbeiten die Feedback-Methode, welche bis heute nicht an Bedeutung für den ethnografischen Film verloren hat. Es handelte sich

⁵¹ Vgl. Nichols. 2010. S.122.

⁵² Vgl. Hohenberger. 1988. S.16.

⁵³ Christolova, Lena. 2011. S.57.

dabei um eine Art kollaborativen Filmens, er besprach und selektierte jeden Abend das bereits aufgenommene und entwickelte Filmmaterial mit den ProtagonistInnen. Es entstand ein Film, in dessen Mittelpunkt ein Held und sein Kampf mit der rauen Natur stand – eine Geschichte mit Anfang, Konflikten im Hauptteil und Ende. Wenn Flaherty auch Szenen nachstellen, oder beispielsweise ein halboffenes Iglu bauen ließ um genügend Licht für die Szene, die im Iglu spielen sollte, zu erhalten, unterschied sich sein Zugang zur „fremden“ Kultur der Inuit von zeitgenössischen Reisefilmen. Flaherty schaffte es durch seinen Film „[...] auf Augenhöhe mit den Eingeborenen zu kommunizieren, zu denen er über die Jahre auch eine tief menschliche Bindung entwickelt hatte.“⁵⁴

Was Flaherty mit *Nanook of the North* für die Etablierung einer Narration im Dokumentarfilm erreichte, forderte John Grierson auf institutioneller Ebene. Er schuf im Großbritannien der 1930er Jahre die institutionelle Basis für den Dokumentarfilm. „Grierson spearheaded the government sponsorship of documentary production [...] as Dziga Vertov had done throughout the 1920s in the Soviet Union [...]“⁵⁵

Erst der eigene Stil und der institutionelle Rahmen konnten den Weg für den Dokumentarfilm als eigenes Genre ebnen, nicht alleine die indexikalische Qualität des bewegten Bildes.⁵⁶ Dies bedeutet, der Dokumentarfilm kann auch heute nicht durch eine Abbildfunktion beschrieben werden, sondern muss nach Stilistik analysiert werden.

Nichols fasst vier Schlüsselemente zusammen, die in den 1920er Jahren zur Entstehung des Dokumentarfilms beitrugen. Die indexikalische Dokumentation, poetische Experimente durch den Bezug zur modernistischen Avantgarde-Bewegung, eine narrative Erzählweise über Bilder und schließlich eine rhetorische Argumentationskraft. Letzteres Element impliziert eine bestimmte Perspektive, oft

⁵⁴ Christolova, Lena. 2011. S.59.

⁵⁵ Nichols, Bill. 2010. S.123.

⁵⁶ Vgl. Nichols. 2010. S.122.

durch den Einsatz eines Off-Kommentars, der eine bestimmte Lesart des Films favorisiert und das Publikum davon zu überzeugen versucht.⁵⁷

Eine eigene Entwicklung stellt der frühe sowjetische Film der 1920er Jahre dar, mit dem wichtigen Vertreter Dziga Vertov, dessen Einfluss bis zu Jean Rouchs Werk und somit bis heute reicht. Das sowjetische Kino war vor allem durch seine Nähe zum Konstruktivismus gekennzeichnet. Der Film hatte dadurch den Anspruch durch eine stark organisierte Form des Edierens bzw. Schnitts die Welt neu zu ordnen. Dziga Vertov entwickelte diese Theorie des reflexiven Edierens, das schon vor jeglichen Filmaufnahmen die Beobachtung strukturieren sollte.⁵⁸ Vertovs Theorie implizierte einen Unterschied zwischen der Realität des Kinos und der Wirklichkeit des Lebens außerhalb des Films. Er schuf somit einen reflexiven Blick auf das bewegte Bild, das nicht als Abbild der Realität gesehen wurde. Der Begriff des „kinok“, des „Kino-Auges“⁵⁹ als Modell für eine eigene Filmrealität, drückt diese Reflexivität bezüglich des damals neuen Mediums aus. Wenngleich Vertov einen Anspruch von Realismus an seine Filme stellte, welchen er durch einen improvisierten observatorischen Stil gewährleisten wollte, nimmt er im Bezug auf den reflexiven Umgang mit der Technik des Films und seiner eigenen produzierten Filmrealität eine Vorreiterrolle innerhalb der Filmtheorie ein.

Ausgehend von den Filmen des frühen 20. Jahrhunderts beschreibt Nichols in seinem Buch *Introduction to documentary* sechs Stile bzw. Modi des Dokumentarfilms.⁶⁰ Nichols geht dabei chronologisch vor, beginnend um 1900 bis hin zu aktuellen Trends im Dokumentarfilm, unterstreicht jedoch die fließenden Übergänge der einzelnen Stile und betont, dass in einem Film mehrere Stile ablesbar sein können. Die Trennung also in sechs unterschiedliche stilistische Formen kann nur auf analytischer Ebene gehalten werden.⁶¹ In diesem Kapitel werde ich die ersten drei Modi darstellen, um im Kapitel zu Jean Rouch und dem Kapitel zu heutigen filmischen Diskursen in der Kulturwissenschaft die letzten drei Modi zu diskutieren.

⁵⁷ Vgl. Nichols. 2010 S.136.

⁵⁸ Vgl. ebd. S.138.

⁵⁹ Vgl. Feld. 2003. S.13.

⁶⁰ Es folgen bis zu Kapitel 5 dieses Teils Beschreibungen dieser sechs Modi, vgl. dabei jeweils Nichols 2010. Ab S.162.

⁶¹ Vgl. Nichols. 2010. S.162 ff.

Der „poetic mode“:

Diese Form des Dokumentarfilms zeichnete sich schon in dessen Kinderschuhen, also in den 1920ern, ab. Poetisch waren diese Filme durch ihre bildliche Wirkung und stilistische Verbindung zur modernen Avantgarde-Bewegung des frühen 20. Jahrhunderts. Im Zentrum stand der Filmemacher im Spiel mit dem Medium Film. Soziale Akteure als Subjekte kamen in den Filmen selten vor. Der Zugang zu Raum, Zeit und Menschen sollte offen und assoziativ in bildlicher Form umgesetzt werden. Dies bedeutete für die Anfangsphase des Films generell eine erste Öffnung für alternative Formen der Filmproduktion und des Kinos als Institution und Vermittlungsinstanz unterschiedlicher filmischer Formen. „*We learn in this case by effect or feeling, by gaining a sense of what it feels like to see and experience the world in a particular, poetic way.*“⁶²

Wie dieses Zitat verdeutlicht, zeichnete sich erstmals eine andere Funktion des Films, als der reinen Dokumentation, ab. Das bewegte Bild erhielt in dieser Stilrichtung den Anspruch Gefühle, Atmosphären und Assoziationen zu vermitteln. Ein Beispiel ist Joris Ivens' Film *Rain* (1929), in dem Amsterdam impressionistisch während eines Regenschauers dargestellt ist. Sanfte Musik und atmosphärische Totalen vermitteln dieses träumerische Element des poetischen Filmstils. Dieser Trend steht dem heutigen ethnografischen Film näher als beispielsweise der Anspruch an Authentizität.

Der „expository mode“:

Der erklärende Modus stellt für Nichols die erste Form des Dokumentarfilms dar, die alle vier Elemente⁶³, welche jenem erstmals seine eigene Filmsprache verliehen, eint. Seinen ersten Höhepunkt erfuhr dieser Filmstil während der 1930er Jahre und in der Folge des Zweiten Weltkriegs, in Form von politischen Propagandafilmen. Das Publikum wird dabei direkt adressiert, sei es mit Titeln oder durch einen „Voice-of-God“-Kommentar, einer erklärende Stimme aus dem Off. Der Off-Kommentar leitet das Publikum durch den Film und suggeriert durch eine bestimmte und eindeutige Perspektive auf die Bilder Allwissenheit. In Robert Gardners Film *Dead Birds* aus dem

⁶² Nichols, Bill. 2010. S.162.

⁶³ Siehe S.12 dieser Arbeit.

Jahr 1963 findet sich dieser Einsatz des Off-Kommentars genauso, wie im aktuelleren Beispiel von Michael Moores *Fahrenheit 9/11* von 2004. Die Filme sollten damals wie heute vor allem informativ sein, und über das Format des gesprochenen Wortes argumentieren. Die gezeigten Bilder nehmen dabei eher die Funktion von Illustrationen ein. Der Off-Kommentar, der scheinbar aus dem Nichts kommt, suggeriert dabei eine objektive Sicht auf den Inhalt. Die Propagandafilme des Zweiten Weltkriegs können auf erschreckende Weise die Funktions- und Wirkungsweisen dieses Filmmodus' verdeutlichen und gleichzeitig die Vorsicht unterstreichen, mit der sich FilmemacherInnen heute solcher Stilelemente, wie etwa dem appellierenden Off-Kommentar, bedienen sollten.

Der „observational mode“:

In den 1950er und 60er Jahren war es vor allem eine technische Entwicklung, welche einen neuen Filmstil und somit Filmdiskurs ermöglichte, die 16mm Synchronkamera. Ihr relativ geringes Gewicht erlaubte es erstmals, sie auf den Schultern zu tragen und Film und Ton synchron aufzuzeichnen. Von Beginn an wurde sie von KulturwissenschaftlerInnen genutzt. Die besondere Flexibilität beim Filmen und die dadurch größere Nähe zum gefilmten Feld machte die 16mm Kamera zum beliebten Werkzeug für ethnografische Forschungen und wird bis heute gern in der Produktion ethnografischer Filme eingesetzt. Vor allem die Möglichkeit mit den flexiblen Handkameras Nahaufnahmen und längere Einstellungen von Gesichtern zu filmen, rückte die Ebene des Gefühlsausdrucks der gefilmten Personen im ethnografischen Film ins Zentrum.⁶⁴ Generell lässt sich die Entwicklung, die aus der neuen Technik resultierte, in zwei Linien teilen. Es bildete sich in den USA und in Frankreich⁶⁵ Strömungen eines neuen Filmdiskurses heraus. In den USA war es das „Direct Cinema“ bzw. der observatorische Filmstil, wobei der Begriff des „Observational Cinema“, als ein Dialog zwischen AnthropologInnen und DokumentarfilmerInnen, erst während der 1970er Jahre geprägt wurde.⁶⁶ In diesem Kapitel werde ich vor allem die amerikanische Linie des ethnografischen Films der 1950er und 60er Jahre erörtern, um in Kapitel 4 näher auf Jean Rouch, und mit ihm auf den französischen Filmstil dieser Zeit einzugehen.

⁶⁴ Vgl. Fraller. 2007. S.45.

⁶⁵ Zur französischen Linie des *Cinéma Vérité* komme ich in Kapitel 4 dieses Teils.

⁶⁶ Vgl. Grimshaw/ Ravetz. 2009. S.IX.

Elisabeth Fraller sieht in der Entwicklung dieses neuen Filmstils eine „Suche nach Authentizität“, wobei sie eine Parallele zur heutigen medialen Situation zieht. Ein Sehnen nach Wahrheitsbildern in Filmtheorien sei auch „[...] in der heutigen digitalen, von Fakes, Simulationen, Remakes und Remixes geprägten Medienkultur [...]“⁶⁷ zu erkennen. Eine Renaissance des Dokumentarfilms, den sie in den 1990er Jahren ansiedelt, sei Indiz dafür.⁶⁸

Die FilmemacherInnen des Direct Cinemas bedienten sich eines observatorischen Stils insofern, dass sie die Kontrolle über die gefilmte Szene abgaben und wie eine Fliege an der Wand⁶⁹ als schweigende BeobachterInnen des Geschehens fungierten. Die gefilmten Personen sollten die aktive Rolle einnehmen und im Idealfall die anwesende Kamera vergessen. Das gefilmte Geschehen sollte so durch Spontaneität geprägt sein. Im Prozess des Schneidens wurde die Chronologie der Bilder bewahrt, um den Anspruch an eine „echte“ Realitätswiedergabe gewährleisten zu können. Somit wurde auch auf Filmmusik oder Kommentare aus dem Off verzichtet. Szenen wurden im Dreh nicht wiederholt um etwa bestimmte Ergebnisse im Film zu erhalten. Dies brachte eine speziell laienhaft wirkende Filmqualität mit sich.

„Die Aufnahmen waren oft verwackelt oder schlecht belichtet, auch der Ton war manchmal schwer zu verstehen, aber das vermittelte den ZuseherInnen den Eindruck von Authentizität und Nähe zum Geschehen.“⁷⁰

Eine große Veränderung lässt sich zu den Dokumentarfilmen vor den 1950er Jahren im Bezug auf den Anspruch der FilmemacherInnen feststellen. Ganz im Gegensatz zum informativ argumentierenden Charakter der Propagandafilme der 1930er etwa, die dem „expository mode“ zuzuordnen sind, sollten die Filme des Direct Cinemas mehr Fragen in den Raum stellen und eher Bewusstsein für Inhalte schaffen, als Antworten zu geben. Somit legten geisteswissenschaftliche FilmemacherInnen die politische Mission ab und verneinten den Anspruch soziale Veränderungen bewirken oder steuern zu wollen⁷¹. Ein weiteres Novum am Direct bzw. Observational Cinema war der Zugang, nicht durch

⁶⁷ Fraller, Elisabeth. 2007. S.42.

⁶⁸ Vgl. Ebd. S.41.

⁶⁹ Der Begriff des „fly-on-the-wall“-approach ist innerhalb der Theorie des ethnografischen Films geläufig.

⁷⁰ Vgl. Fraller. 2007. S.44.

⁷¹ Vgl. ebd. S.47.

Sprache vermitteln zu lassen, sondern gezielt durch den Gebrauch des Bildes Ideen oder Phänomene darzustellen.⁷²

Als bedeutende FilmemacherInnen und FilmtheoretikerInnen, die dem observatorischen Filmstil zuzuordnen sind, gelten bis heute Judith und David MacDougall. Lucien Taylor merkt jedoch in ihrem Vorwort zum Buch *Transcultural Cinema* ein gewisses Paradoxon in David MacDougalls Film- und Theoriearbeit an. Obwohl er den observatorischen Filmstil kritisiere, zähle er dennoch zu den großartigsten Umsetzern dieses Stils.⁷³ Was David und Judith MacDougall aus den rein observatorischen Filmen des Direct Cinemas herausstechen lässt, ist ihr Fokus, nicht auf der Beobachtung an sich, sondern auf der Teilnahme am filmischen Prozess, der Selbstreflexion innerhalb dessen und der Eingliederung in und persönlichen Nähe zu den gefilmten Subjekten. David MacDougall war es auch, der 1984 den Begriff der „nicht-privilegierten Kamera“ prägte und somit einen Stil umschrieb, zu dem eine Kameraposition in Normalposition, also in Augenhöhe, lange Sequenzeinstellungen, und eine Kamerabewegung, die sich an der Bewegung des gefilmten Subjekts orientiert, zählen. FilmemacherInnen haben in diesem Fall also nicht das „Privileg“, das zu filmen, was sie für wichtig, ästhetisch oder notwendig halten. Ziel dieses Kamerastils sollte eine größtmögliche „[...] Distanzverringern zwischen Zuschauer und Abgebildeten [...]“⁷⁴ sein. Dies ist der Punkt, an dem Hohenberger MacDougall Positivismus vorwirft und den Anspruch an Realismus in seinen Dokumentarfilmen kritisiert. Diese Kritik teile ich insofern, dass der Rückzug von FilmemacherInnen gerade in ethnografischen Filmen Authentizität suggeriert. Mit dem historischen Hintergrund des Dokumentarfilms sollte also solch ein Filmstil kritisch praktiziert werden. Aus heutiger Sicht füge ich hier jedoch auch eine Kritik an Hohenberger an. Lange Einstellungssequenzen oder eine Kamerabewegung, die den ProtagonistInnen folgt, kann heute aus kulturwissenschaftlicher Sicht nicht mehr als Garant für den Realismus-Effekt im Film angesehen werden. Selbst diese stilistischen Charakteristika bedürfen einer bewussten Entscheidung seitens der WissenschaftlerInnen. Solange Entscheidungen über den Filmstil reflektiert und begründet werden, sind sie auch legitim.

⁷² Vgl. Grimshaw/ Ravetz. 2009. S.X.

⁷³ Vgl. Taylor. 1998. S.4.

⁷⁴ Hohenberger, Eva. 1988. S.157.

Anna Grimshaw und Amanda Ravetz machen sich gegenwärtig wiederum für den observatorischen Filmstil als experimentellen Zugang zur ethnografischen Forschung stark. Dies tun sie gerade vor dem Hintergrund einer wachsenden Flut an Dokumentar- und ethnografischen Filmen, die sich bewusst oder unbewusst an das Observational Cinema in Stilistik und ethischem Anspruch anlehnen. Die beiden Autorinnen sehen, ähnlich wie Hohenberger, die Problematik und Kritik, die sich der observatorische Filmstil zu stellen hat(te), nicht im *filmischen* Zugang selbst, sondern im filmtheoretischen kulturwissenschaftlichen Diskurs um adäquate Repräsentationsformen.⁷⁵

⁷⁵ Vgl. Grimshaw/ Ravetz. 2009. S.113ff.

4. Im Film der Wissenschaft voraus

Jean Rouch und ein neuer Zugang zum Film – *Cinéma vérité* und *Ethnofiction*

Jean Rouch zählt mit seiner Filmarbeit zum wichtigsten historischen Bezug dieser Arbeit. Johannes Sjöberg lehnte sich in der Produktion von *Transfiction* explizit an Rouchs Methode der Ethnofiction an, wie er in diversen Publikationen zum Film und im Interview unterstreicht.⁷⁶ Rouchs Filme hatten außerdem in ihrem speziellen Zugang zum filmischen Prozess einen größeren Einfluss auf heutige ethnografische Filme als andere filmische Diskurse, auf die ich mich beziehe. Zudem war der französische Filmemacher in seinen Forschungen, was die späteren Debatten um wissenschaftliche Repräsentationen⁷⁷ und die Beziehung zu Beforschten betrifft, den Filmen der 1950er und 60er Jahre Jahrzehnte voraus, was seine Bedeutung für den Einsatz neuer Medien innerhalb der wissenschaftlichen Wissensproduktion unterstreicht.

Entwickelte sich in den 1950er und 60er Jahren vor allem in den USA der Stil des *Direct Cinema*, so kann in der französischen und kanadischen Linie das *Cinéma vérité* als dessen Pendant gesehen werden. Nichols unterscheidet die beiden Trends mit dem bereits beschriebenen „observational mode“ und dem „participatory mode“⁷⁸, von denen letzterer mit Jean Rouch im Zentrum dieses Kapitels steht. Gemeinsam ist dem *Direct Cinema* und dem *Cinéma Vérité* „[...] ein Verständnis des filmischen Prozesses als Entdeckungsarbeit. Was [...] [sie] unterscheidet, ist die Beziehung des Filmemachers zum dargestellten Subjekt und zum Publikum.“⁷⁹ Fraller sieht die Filme des *Cinéma vérité* als selbstbezogener und reflexiver an als die des *Direct Cinema*. Ein Fokus des Films soll dabei immer auch auf dem Herstellungsprozess und der Vielzahl an möglichen Realitäten liegen. Bill Nichols beschreibt diesen Trend ähnlich⁸⁰.

⁷⁶ Vgl. dazu Teil III, Kapitel 5.

⁷⁷ Vgl. dazu Teil I, Kapitel 4.

⁷⁸ Vgl. Nichols. 2010. S.179ff.

⁷⁹ Fraller, Elisabeth. 2007. S.45.

⁸⁰ Die Nummerierung bezieht sich auf die sechs Modi nach Bill Nichols, die ich hier weiterführe.

Der „participatory mode“:

Die FilmemacherInnen treten hier, anstatt in den Hintergrund des Filmsets, in Interaktion mit den gefilmten Personen und sind häufig im Film zu sehen, werden also zu DarstellerInnen. Interviews und Gespräche werden zu einem wichtigen filmsprachlichen Mittel um Aushandlungsprozesse während des Filmens zu verdeutlichen. Die Beziehung der FilmemacherInnen und der Subjekte vor der Kamera wird zum zentralen Vermittlungsanspruch für das Publikum. Einerseits zeigt dies, dass der Fokus des Films hierbei auf einer Erweiterung des Realitätsbegriffs liegt. Die Wirklichkeit der spezifischen Filmsituation und der daran Beteiligten soll filmisch umgesetzt werden. Diese Art zu filmen kann auch als kollaboratives Arbeiten beschrieben werden. Der Kreis der gefilmten Personen beschränkt sich nicht länger auf eine Gruppe, die es zu erforschen gilt. Die FilmemacherInnen gelangen ins Bild und somit ins Bewusstsein und die Kritik des Publikums. Eine Hierarchie zwischen ForscherIn und Erforschten löst sich auf. Der Zugang der „shared anthropology“⁸¹ ist auch heute für ethnografisches Arbeiten, sei es mit oder ohne Film, zentral. Nicht nur Inhalte sondern auch methodisches Vorgehen werden dabei im Repräsentationsmedium reflektiert.

Jean Rouchs Film *Chronicle of a Summer* (1960) “[...] involves scenes that result from the collaborative interactions of filmmakers and their subjects [...]”.⁸² Nichols sieht in Rouch den Paradevertreter einer damals neuen reflexiv-teilnehmenden Art des ethnografischen Films. Vielleicht ist es erst dieser Stil, der den Begriff des ethnografischen Films Konturen verleihen konnte, wenn reflexives Arbeiten zu den Kernvoraussetzungen dieses Filmformats zählt.

Hohenberger sieht in Jean Rouchs Arbeit ebenfalls einen Beitrag, der nicht auf seine Wirkungszeit während der 1950er bis 70er Jahre beschränkt werden kann:

„Mit Jean Rouch hat [...] gerade dieses Genre [des ethnografischen Films] einen Außenseiter sowohl der Ethnologie wie des Dokumentarfilms hervorgebracht,

⁸¹ Vgl. dazu S.31f.

⁸² Nichols, Bill. 2010. S.185.

*dessen Filme somit als praktische Kritik an den Konventionen nicht nur ethnografischen Dokumentierens verstanden werden können.*⁸³

Er gilt als der Wissenschaftler und Filmmacher, der nicht an die Abbildfunktion des Films und einer klaren Realität glaubte und dies in seinen Filmen gekonnt in Frage stellte. Hohenberger beschreibt es als ein Transparenzverhältnis, das der Dokumentarfilm behauptet, herstellen zu können. Es ist dabei die Transparenz zwischen dem Medium und der Realität, wie sie ohne eine Filmsituation existieren würde, gemeint. Dieses Verhältnis habe Rouch, und das sei sein größter Verdienst für den ethnografischen Film, verneint und als Konstruktion entlarvt.⁸⁴

Johannes Sjöberg beschreibt Jean Rouchs Arbeitsweise in der Filmproduktion als wichtigstes Vorbild für seinen Film *Transfiction*. Da Rouchs Arbeit und seinem Beitrag zum ethnografischen Film ein eigenes Buch gewidmet werden könnte, beschränke ich mich in diesem Kapitel und meiner Diplomarbeit auf diejenigen Zugänge, die auch Sjöberg für sich und seinen Film genutzt hat. Dazu zählt die Idee einer „**shared anthropology**“, **Reflexivität durch Partizipation** sowie „**improvisational cinema**“ und „**improvised acting**“.⁸⁵ All diese Ideen der Filme Rouchs, eint der Begriff der „**Ethnofiction**“, eine Bezeichnung für das Mischgenre, das in seiner multiperspektivischen und genreunabhängigen Arbeit entstanden ist.⁸⁶ In der Ethnofiction kann weder das Publikum noch der/die FilmmacherIn zu jeder Zeit im Film zwischen Fiktion und Dokumentation unterscheiden, was wiederum die Frage nach Echtheit obsolet werden lässt und das Hauptaugenmerk des Films auf die Möglichkeit zur Empathie des Publikums für die DarstellerInnen legt.

Unter dem Begriff „shared anthropology“ kann einerseits der bewusste Miteinbezug der ProtagonistInnen eines ethnografischen Films in das Filmprodukt und die Produktion gesehen werden, darüber hinaus auch die Offenheit der FilmmacherInnen für die Situation des Films und der Teilhabe an der spezifischen Situation. „**Ciné-trance**“

⁸³ Hohenberger. 1988. S.25.

⁸⁴ Vgl. Hohenberger. 1988. S.284.

⁸⁵ Vgl. Sjöberg. 08/2006. S.1.

⁸⁶ Der Begriff „Ethnofiction“ wurde erst nachträglich im Bezug auf Rouchs Filmarbeit geprägt.

beschreibt Rouch als einen Zustand, in dem er sich der Kameramann selbst als Teil des filmischen Mediums begreift und durch die Kamera die Situation einzigartig erlebt und dementsprechend filmen kann. Abgeleitet aus seinen Forschungen zu Besessenheitsritualen beschreibt er den Begriff folgendermaßen: *„It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, ‘ciné-trance’ ”*⁸⁷

Rouch macht hier deutlich, dass Filmsituationen nicht auf allen Ebenen rational greifbar sind und die Beziehung zwischen ihm als Filmemacher, dem gefilmten Subjekt und dem Publikum sich individuell unterschiedlich gestalten können und hohe Flexibilität erfordern. Durch die starke Verwobenheit von FilmemacherIn, Kamera, Filmsituation und ProtagonistInnen, welche die gesamte Filmproduktion prägen, ist die Partizipation der FilmemacherInnen im filmischen Bild und Ton kein Bruch, sondern erwünscht. Über die explizite Teilhabe der WissenschaftlerInnen als DarstellerInnen im Endprodukt Film erschließt sich darin eine reflexive Ebene. Der Effekt der Ciné-trance kann weiter auf die ProtagonistInnen des Films übergreifen und schafft so eine spezifisch medial filmische Situation und eine eigene Film-Realität. Rouch bezieht sich in seiner Filmtechnik explizit auf Dziga Vertov und seiner Theorie des Kino-Auges, „kinok“ und Flahertys Filmarbeit in *Nanook of the North*:

*„For me then, the only way to film is to walk with the camera, taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming. I consider this dynamic improvisation to be a first synthesis of Vertov’s ciné-eye and Flaherty’s participating camera.”*⁸⁸

“Improvisational cinema” meint im Bezug auf Rouchs Filme eine improvisierte und ungeplante Art der Filmproduktion. Dies kann nicht jeden Bereich der Produktion betreffen, da Absprachen über Termine des Drehs, Orte usw. durchaus geplant werden müssen. Was jedoch ungeplant bleiben kann, ist die Art des Filmens selbst. Damit meine ich die Regiearbeit, die in diesem Fall nicht nur den WissenschaftlerInnen zukommt,

⁸⁷ Rouch, Jean. 2003. S.39.

⁸⁸ Ebd. 2003. S.38f.

sondern im Sinne einer „shared anthropology“ im besten Fall eine Zusammenarbeit aller am Dreh Beteiligten darstellt. Sjöberg drückt es als einen Dialog aus zwischen dem ethnografischen Filmemacher und seiner Umwelt im Prozess der Filmarbeit. Der Filmemacher soll dabei versuchen, seinen ProtagonistInnen mit der Kamera flexibel in ihren Handlungen zu folgen.⁸⁹ In diesem Zugang bezieht sich Sjöberg wiederum auf Rouchs Arbeitsweise, den zu sogenannten „**cineprovoactions**“⁹⁰. Die Kamera dient dabei als Katalysator, sie lässt Situationen entstehen, die es ohne die filmische Aufnahmesituation in dieser Form nicht gegeben hätte. Cineprovocations und ciné-trance sind beides Techniken, die das Medium Film und seine eigene Film-Realität betonen und somit über diese Methode der Wissensgenerierung reflektieren.

„Improvised acting“ hängt eng mit der allgemein improvisierten Form des Films zusammen. Es bezieht sich auf die Ebene der DarstellerInnen, derjenigen, die ehemals in ethnografischen Dokumentarfilmen oftmals zu Forschungsobjekten degradiert wurden, indem ihre Stimme durch einen Off-Kommentar überdeckt wurde, oder eine Sinnkonstruktionsebene über ihre Handlungen gelegt wurde, die aus einer eindeutig außenstehenden Perspektive stammte. Die Methode, DarstellerInnen improvisiert handeln zu lassen, gibt ihnen einen Freiraum in ihrer Art, sich und ihr kulturelles Wissen zu gestalten. Improvisation ist das zentrale Element der Ethnofiction.⁹¹ In dieser filmischen Form wird auch das psychologische Moment der Improvisation genutzt. Entlang abgesprochener Themen, die während einer vorhergegangenen längeren Phase der Feldforschung erarbeitet wurden, lassen sich die DarstellerInnen von ihren Rollen assoziativ führen. Ob tatsächlich Erlebtes oder Wünsche, Träume, Ideen zu einem Thema gespielt werden, bleibt sowohl für das Publikum als auch für den/die FilmemacherIn latent. Neben dem Schutz, den diese Art der Filmproduktion für die Privatsphäre der ProtagonistInnen gewährt, eröffnet sich dabei eine weitere Bedeutungsebene. Rouch meinte auf diese Weise des Film- und Schauspielprozesses eine

⁸⁹ Vgl. Sjöberg. 2006. S.3.

⁹⁰ Vgl. ebd. S.3.

⁹¹ Keith Johnstone beschreibt in seinem Buch *Improvisation und Theater* in einer Anekdote aus einer Improvisationsübung im Theaterbereich deren transformative Kraft. Über improvisiertes Schauspiel verändert sich die Wahrnehmung des eigenen Seins. Johannes Sjöberg, selbst Schauspieler und Theaterregisseur, wendet in seiner Filmarbeit Elemente des Theaters, wie sie Johnstone erwähnt, an und erweitert damit seinen eigenen Begriff der Ethnofiction.

tiefere „hidden truths“ einer Kultur zu entdecken, die durch den rein observatorischen Dokumentarfilm nicht erreicht werden könnte.⁹²

Diese Annahme, die Rouch bereits während der 1960er Jahre formulierte, führt mich zur Theorie einer Gesellschaft der Performativität und Inszenierung. Jo Reichertz versteht in Anlehnung an Goffman

„[...] Inszenierungen weder [als] plumpe noch feinsinnige Lügen zwecks Vortäuschung falscher Tatsachen und Umstände, sondern Inszenierungen sind unhintergehbare, weil unverzichtbare Formen des menschlichen Ausdrucks.“⁹³

In performativen Handlungen oder Inszenierungen können Menschen sich nur eines gewissen Fundus‘ an Darstellungsweisen ihres sozio-kulturellen Hintergrunds bedienen. Andernfalls würden diese von ihrer Umgebung nicht erkannt werden und gingen ins Leere. Im folgenden Kapitel werde ich auf die poststrukturalistische Wende der Wissenschaft in den 1980er Jahren eingehen. Vor dem Hintergrund der Veränderung des grundlegenden wissenschaftlichen Verständnisses von Wissen und Wissensgenerierung, hin zu einer Destabilisierungstendenz des wissenschaftlichen Monopols, werde ich im Anschluss den „reflexive mode“ und den „performative mode“ behandeln, die letzten beiden Modi des Dokumentarfilms nach Nichols.

⁹² Vgl. Sjöberg. 2006. S.3.

⁹³ Reichertz, Jo. 2007. S.37.

5. Welle der wissenschaftlichen *turns*

Die Krise der wissenschaftlichen Repräsentation der 1980er Jahre

Als wissenschaftshistorischer Kontext für den geisteswissenschaftlichen Paradigmenwechsel, der sich vor allem in den 1980er Jahren abzeichnete und bis heute zu Diskussionen innerhalb der *scientific community* führt, darf die Bewegung der Postmoderne nicht ausgespart bleiben. Alexandra Stäheli situiert die Entstehung des Poststrukturalismus⁹⁴ im Frankreich der 1960er Jahre. In der Auseinandersetzung einiger Theoretiker mit der Nachkriegszeit und deren Philosophie formierte sich eine kritische Haltung gegenüber den beiden zentralen Strömungen, der Phänomenologie⁹⁵ und dem Strukturalismus.⁹⁶ Während die Phänomenologie mit der Beschäftigung der individuellen Erfahrung seit den 1930er Jahren die westeuropäische Philosophie prägte, war der Strukturalismus in den 60er Jahren eine relativ junge Bewegung. Es ist grundsätzlich die theoretische Beschäftigung mit diesen beiden Strömungen, die später als Postmoderne oder Poststrukturalismus zusammen gefasst werden sollte.⁹⁷

Jean-François Lyotard steht im Kontext der immer weitgreifenderen Bewegung der Postmoderne dem Begriff der Repräsentation, als einen Mechanismus der Darstellung des Außen im Inneren⁹⁸, kritisch, wenn nicht feindselig gegenüber. Dieses Außen und Innen der Gesellschaft zeichnet er über die Metapher des Theaters nach. Es existieren demnach zwei grundsätzliche Welten, die der Öffentlichkeit, und die des Theaters bzw. der Bühne, auf der die Außenwelt fiktiv dargestellt wird. Zwischen diesen beiden Bereichen entstünde eine Sphäre, die weder zum Innen, noch zum Außen gezählt werden könne.⁹⁹ Es könnte auch als Raum der Aushandlung von Bedeutungen gesehen werden, wobei bei Lyotard dem Publikum eine rein passive Rolle zugesprochen wird. Im Speziellen das fotografische Bild sei dem Prinzip der Repräsentation untergeordnet, weil

⁹⁴ Stäheli verwendet die beiden Begriffe, Postmoderne und Poststrukturalismus, synonym. Vgl. Stäheli. 2004. S. 25.

⁹⁵ Als bekannte Vertreter gelten Maurice Merleau-Ponty und Jean-Paul Sartre.

⁹⁶ Vor allem Ferdinand de Saussure mit seiner linguistischen Zeichentheorie, Roland Barthes und Claude Lévi Strauss haben diese Strömung maßgeblich beeinflusst.

⁹⁷ Vgl. Stäheli. 2004. S.25.

⁹⁸ Vgl. ebd. S.60.

⁹⁹ Vgl. ebd. S.59.

das Dargestellte mit seinem Referenzpunkt dem menschlichen Gedächtnis gleichgesetzt werde. Lyotard geht dabei von einer „tautologischen Verdopplung des Abgebildeten“¹⁰⁰ aus, was ihn dazu bringt eine Subversion der Repräsentation anzustreben und das Nicht-Repräsentierbare erretten zu wollen.

Zunehmend wird im Zuge der postmodernen Kritik am Strukturalismus die Sprache als determiniertes Kommunikations- und Repräsentationsmedium dargestellt. Der aktuelle Trend der Anthropologie der Sinne und auch die Neuformierung des ethnografischen Films, finden in dieser wissenschaftlichen Umbruchphase der 1980er und 90er Jahre seinen Ursprung. Es sei ein „[...]Projekt einer Erfahrung der Dinge in ihrer materiellen Beschaffenheit, eines Erfassens der sinnlichen Materialität des Daseienden in seinen haptischen, olfaktorischen, auditiven Empfindungsmöglichkeiten, das sich die postmoderne Ästhetik im Umfeld Lyotards nach '68 zum Ziel gemacht hat.“¹⁰¹

Noch während dieser Umbruchphase zeichnet sich innerhalb der Geisteswissenschaften auf Basis dieses wissenschaftlich kritischen Paradigmenwechsels eine immer stärker werdende Formierung der Kulturwissenschaften ab. Ihr Ziel ist es, das Nachdenken über gesellschaftliche Phänomene an einem anderen Punkt als der Sprache zu situieren, wodurch eine Gegenteilendenz zur Prädominanz des linguistischen Paradigmas entsteht.¹⁰² Horst Bredekamp beschreibt dies als einen Versuch sich vom „linguistic turn“, der bereits 1967 von Richard Rorty geprägt wurde, abzusetzen.¹⁰³

Die Disziplin der „**Visual Culture**“ dient als Ausgangspunkt eines Ansatzes, innerhalb dessen W.J.T. Mitchell später, über die zunehmende Dominanz der neuen Medien und einer gar betäubenden Bilderflut in unserem Alltag, den Begriff des „**pictorial turns**“ beschreibt. Dieser meint eine kulturwissenschaftliche Wendung zum Bildlichen, eine Anpassung der Theorie an eine gegebene „visuelle Erfahrung“.¹⁰⁴ „Was immer der pictorial turn [...] ist, so sollte doch klar sein, daß [sic] er keine Rückkehr zu naiven Mimesis-, Abbild- oder Korrespondenztheorien von Repräsentation oder eine

¹⁰⁰ Vgl. Stäheli. 2004. S.61.

¹⁰¹ Stäheli, Alexandra. 2004. S.71.

¹⁰² Vgl. ebd. 2004. S.172.

¹⁰³ Rorty betonte zu der Zeit die Offenheit der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten ohne eine „visuelle Metaphorik“ zu erwähnen.

¹⁰⁴ Vgl. Stäheli. 2004. S.172.

erneuerte Metaphysik von piktorialer ‚Präsenz‘ darstellt: Er ist eher eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität. Er ist die Erkenntnis, daß die Formen des Betrachtens [...] ebenso tiefgreifende Probleme, wie die visuelle Erfahrung oder ‚die visuelle Fähigkeit zu lesen‘ nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürften.“¹⁰⁵

Etwas allgemeiner über die Verschiebung des Blicks innerhalb der Geisteswissenschaften sprechen Christine Pries und Wolfgang Iser. Für sie ist es der „aesthetic turn“¹⁰⁶, mit dem eine Sensibilisierung hin zu ästhetischen Kriterien der Wahrnehmung gemeint ist. Als wichtigste Erkenntnis, welche die poststrukturalistische Wende mit sich gebracht hat, beschreibt Stäheli „[...] die Feststellung, daß [sic] die Welt im Laufe der Moderne in mehrere Teilbereiche zerfallen ist [...]“¹⁰⁷. Dies bedeutet auch, dass es in der Gegenwart nicht nur eine, sondern viele adäquate Formen der wissenschaftlichen, ethnografischen und filmischen Repräsentation geben kann, und je nach Anspruch und Inhalt des Films verschiedenste Zugänge ihre Daseinsberechtigung haben. Somit schlagen sich in heutigen ethnografischen Filmen alle sechs Repräsentationsmodi, die Nichols herausgearbeitet hat, nieder.

Was der Kern dieser programmatischen Wende der Wissenschaftstheorie war, nämlich eine Kritik und Reflexion der eigenen Wissensproduktion- und Repräsentation, baute Rouch schon in den 1950er Jahren als methodisch reflexive Elemente in seine Filme ein und war der Wissenschaftstheorie der 1980er Jahre in diesem Punkt voraus. Die letzten beiden Modi, die Bill Nichols zur Konturenziehung des Dokumentarfilms festlegt, sehe ich unter anderem als Folge der reflexiven Wende Ende des 20. Jahrhunderts.

Der „reflexive mode“:

¹⁰⁵ Mitchel, W.J.T. 1997. S.18f.

¹⁰⁶ Vgl. Pries/Welsch. 1991. S.3ff.

¹⁰⁷ Stäheli, Alexandra. 2004. S.175.

Die Beziehung und Aushandlung von Bedeutungen verschiebt sich in der reflexiven Form des Dokumentarfilms auf die Ebene zwischen FilmemacherIn und Publikum. Ging es in den Filmen der 1920er Jahre in ihrem poetischen Stil vor allem um den Bezug von FilmemacherInnen zum Film, so verschiebt sich der Anspruch des Dokumentarfilms hier auf die Ebene der Vermittlung für die Außenwelt. Wenn die Anthropologin Trinh T. Minh-ha in ihrem Film *Reassemblage* (1982) betont, sie wolle zum Thema des Films eher „nahe daran“ („to speak nearby“) als „darüber“ („to speak about“) sprechen, verdeutlicht sie damit den Anspruch über Probleme, die Welt als Wissenschaftlerin in ihrer eigenen spezifischen Situation zu repräsentieren, zu reflektieren. Die Frage dieser reflexiven Form des Dokumentarfilms lautet nicht *was* gefilmt wird, sondern auf *welche Weise* dies geschieht. Filmischer Realismus gilt nun mehr als Stil, den es durch filmästhetische Mittel herauszufordern gilt, wodurch ein Spiel mit Fiktion und Reflexion entsteht und die Konventionen des Dokumentarischen bewusst gemacht werden.

Der „performative mode“:

Auch der performative Filmstil stellt eine Folge der Krise der Repräsentationsformen der 1980er Jahre dar. Stilistisch können solche Filme heute experimentell sein. Im Zentrum steht bei performativen Filmen die Frage, wie Wissen transportiert und vermittelt werden soll. In ethnografischen Filmen kann dabei der Weg des experimentellen Zugangs eingeschlagen werden. Die Erkenntnis, dass ein Film sozial handelt¹⁰⁸ und gewisse filmästhetische Mittel und Strategien bestimmte Bedeutungen an das Publikum in unterschiedlichsten Formen übertragen können, birgt eine große Herausforderung für zeitgenössische FilmemacherInnen der Kulturwissenschaft. Aus heutiger Perspektive sollten die Subjekte im Film und die Intensität ihrer Erfahrungen im Vordergrund stehen. Die Vermittlung dessen, wie es sich anfühlt in einer gewissen Situation zu sein, ist Ziel solcher Filme. Vor allem inkorporiertes Wissen in Form von körperlichen Praktiken soll performativ dargestellt werden.

¹⁰⁸ Vgl. Reichert. 2007. S.48.

Performativ meint hier nicht etwa wie in John Austins Zugang des „performativen Sprechakts“¹⁰⁹, das Aussprechen eines Wortes oder Satzes, das in Folge eine Handlung impliziert, wie „Ich taufe dich auf den Namen...“, sondern eine Inszenierung, Schauspiel oder Performance. Reichert hebt hervor, dass durch Performativität und performative Handlungen Tatsachen und Identitäten sich erst konstituieren und nicht Ausdruck derer sind. Dies würde zwar eine Unterscheidung zwischen Performance und Performativität verlangen, jedoch bin ich der Meinung, dass auch eine improvisierte Performance oder Performanz konstitutiv wirkt. Somit ist die Kategorie des Performativen im Allgemeinen eine Möglichkeit die *„[...] autoritativen und subjektkonstitutiven Funktionen des Films herauszustreichen.“*¹¹⁰ Durch die Erweiterung der Analysekatgorie der Performativität verschiebt sich auch die Bedeutung des Films innerhalb der Kulturwissenschaften. *„Entlang performativer Selbstreflexion fungiert Film nicht bloß als ein Speichermedium wissenschaftlicher Repräsentationen, sondern tiefenstrukturell als ein soziales Speichermedium. Der Film inkorporiert soziale Strategien, die als Archiv sozialer Performativität entziffert werden können.“*¹¹¹

Dieser Zugang macht eine multistilistische Auseinandersetzung mit dem ethnografischen Film, wie es heute der Fall ist, plausibel. Es steht nicht mehr der Anspruch, einem bestimmten Filmmodus, der gerade wissenschaftlich en vogue ist, gerecht zu werden im Vordergrund, sondern der Blick auf den Filmprozess und das Filmprodukt, unter dem Aspekt seiner Bedeutungsgenerierung, also der Performativität. Dies bringt ein verstärktes Bewusstsein ethnografischer FilmemacherInnen im Bezug auf ihre Repräsentationsform mit sich.

Im folgenden Kapitel verzichte ich bewusst größtenteils auf Literaturverweise theoretischer Art. Ich werde über einen Filmworkshop, an dem in im Mai 2012 teilgenommen habe, in Form eines Erfahrungsberichts reflektieren. Dadurch erlaube ich mir an dieser Stelle eine dezidiert subjektive Perspektive in die Arbeit einzubringen. Ziel dieses Workshops war es, Interessierten die Produktion eines ethnografischen Films innerhalb von sieben Tagen zu ermöglichen.

¹⁰⁹ Vgl. Austin. 2002. S.28.ff.

¹¹⁰ Reichert, Ramón. 2007. S.48.

¹¹¹ Ebd. 2007. S.48.

6. Einheit von Theorie und Praxis

Erfahrungsbericht über die Projektwerkstatt der *Ethnocineca 2012*

Die Frage, die sich für den ethnografischen Film mit seinem wissenschaftlichen Anspruch bezüglich der Produktion und Repräsentationsfähigkeit stellt, ist, ob sich die Praxis der Produktion mit der Theorie des ethnografischen Films decken kann. Eine Forderung diesbezüglich besteht, wie MacDougall schreibt, auf theoretischer Ebene:

„This tendency questions and begins to shift, even reverse, the conventional relation between data and anthropology theory. Or rather it tends to bind theory more closely to data, suggesting that anthropological ideas must at times be articulated through data.”¹¹²

Theorie und die Daten, die man filmisch generiert, sollten sich also decken. Durch den Film sollen weitere Ideen wissenschaftlicher Arbeitsweisen praktisch umgesetzt und gezeigt werden. In welcher Weise dies innerhalb des Workshops des Filmfestivals *Ethnocineca 2012* in Wien umgesetzt wurde, kann als Beispiel aktueller Formen ethnografisch filmischer Praxis gesehen werden.

Der Workshop wurde hauptsächlich vom Institut für Kultur- und Sozialanthropologie Wien beworben, die *Ethnocineca* ist jedoch ein universitätsunabhängiges Projekt. Den Workshop konnten so nicht nur Studenten, sondern auch Berufstätige nutzen. Die Vorträge wurden teilweise von DozentInnen und StudentInnen, aber auch freiberuflichen FilmemacherInnen, FotografInnen und FilmtheoretikerInnen gehalten. Dies führte zu vielschichtigen Inputs mit unterschiedlichen Blicken auf das Medium Film, und vor allem zu regen Diskussionen innerhalb der gesamten Gruppe von TeilnehmerInnen, OrganisatorInnen und Vortragenden.

¹¹² MacDougall, David. 1998. S.80.

In der Beschreibung des Workshops beziehe ich mich auf zwei Ebenen, einerseits thematisiere ich die Art der Vorträge während der ersten vier Tage der Einschulungszeit. Zusätzlich werde ich über meine Erfahrung innerhalb der Filmproduktion reflektieren und die Schwierigkeiten ansprechen, in gegebenen Umständen bestimmten theoretischen Ansprüchen treu zu bleiben.¹¹³

Während der ersten vier Tage des Workshops bzw. der Projektwerkstatt der *Ethnocineca 2012* wurden diverse Vorträge zum ethnografischen und dokumentarischen Film im Konkreten¹¹⁴ und im weiteren Sinne¹¹⁵ gehalten. Ziel dieser Einschulungstage war es, wie der von mir gewählte Begriff der Einschulung schon nahe legt, die heterogene Gruppe der am Workshop Teilnehmenden¹¹⁶ in die Theorie und Praxis der ethnografischen Filmproduktion einzuführen. Über die historische Entwicklung zeigte die erste Vortragende, Julia Binter, unterschiedliche Diskurse zum wissenschaftlichen dokumentarischen und ethnografischen Film auf, um auf diesem Weg seine Bedeutung in den heutigen Kulturwissenschaften zu lokalisieren. Multiperspektivität, als ein zentraler Zugang zum ethnografischen Film, wird auch in der Broschüre zum Filmfestival 2012 deutlich, wo die Behandlung unterschiedlicher Themen aus unterschiedlichen Blickwinkeln Programm ist.¹¹⁷ Der interdisziplinäre Zugang, der den ethnografischen Film ebenso ausmacht, spiegelte sich innerhalb des Workshops auf zwei Ebenen wider. Zum Einen kamen die Vortragenden der Projektwerkstatt aus unterschiedlichen Disziplinen und Berufsfeldern, wie schon erwähnt. Die zweite Ebene der Interdisziplinarität spiegelt sich in der Zusammensetzung der Kuratorinnen der *Ethnocineca 2012*. Ulrike Davis-Sulikowski, Ethnologin, Aylin Basaran und Klaudija Sabo, beide vom Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, wählten die Filme für das Festival aus.

¹¹³ Damit meine ich vor allem die zeitliche Knappheit, in nur einer Woche einen ethnografischen Film zu produzieren, und den Umstand in einer interdisziplinären Kleingruppe eigene Ansprüche geltend zu machen.

¹¹⁴ Zum Beispiel ein Vortrag zur Entstehungsgeschichte des ethnografischen Films.

¹¹⁵ Etwa ein Vortrag zu „story-telling“ im Dokumentarfilm.

¹¹⁶ Es nahmen Studenten aus unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Fächern und auch Berufstätige aus verschiedenen Berufsfeldern teil. Manche mit Filmerfahrung, manche mit Erfahrung in ethnografischer Forschung, einige ohne jegliche Vorkenntnisse bezüglich beider Themen.

¹¹⁷ Vgl. Programmheft der *Ethnocineca 2012*. S.3.

Ein weiterer Punkt, der aus den Vorträgen während der Einführungstage ersichtlich wurde, ist, die große formale und inhaltliche Vielfalt, die der ethnografische Film heute abdeckt. Solange bestimmte Ansprüche in der Produktion beachtet werden, kann ein wissenschaftlicher Film das Prädikat ethnografisch für sich beanspruchen. So kann ein Dokumentarfilm, der unter Umständen nicht den Anspruch hat ethnografisch zu sein, durchaus Züge ethnografischer Repräsentation aufweisen.¹¹⁸ Es sind der reflexive Zugang zum Medium Film und zum erforschten Feld, der Respekt vor gefilmten Personen, die in ihrem Subjektstatus nicht verletzt werden sowie das in den Film implizierte, im Sinne von in der Produktion mitgedachte, Publikum.

Diese Punkte sollten somit auch in der Praxis der Filmproduktion innerhalb der Projektwerkstatt beachtet werden. Das bedeutete einerseits für die eigene Filmproduktion eine enorme Offenheit, was Stil und Thema des Films, den wir kreieren sollten, betraf. Neuere Trends in der ethnografischen Filmarbeit, die vorgestellt wurden, wie etwa „Indigenous media“¹¹⁹, „Auto-ethnography“¹²⁰ oder (fiktionale) Trickfilme¹²¹, zeigen diese stilistische Offenheit des Genres, mit der wir konfrontiert waren. Wichtig erschien während der Vorträge die Thematisierung des Publikums und der Vermittlung. Dahinter steckt die Frage, *was* ein Film *für wen* leisten soll. Ist es sinnvoll ethnografische Filme zu produzieren, die ein Publikum außerhalb einer bestimmten Fachgruppe¹²² nicht versteht? Der Vortrag von Chris Christodolou der University of Manchester über die narrativen Strukturen von Dokumentarfilmen beantwortete unter anderem diese Fragen. Ein Film ohne Narration kann vom Publikum kaum verstanden werden. Im ethnografischen Film muss es den FilmemacherInnen somit gelingen, über den Weg der Bildmontage, im Sinne einer Aneinanderreihung von Filmteilen, nachvollziehbare Bedeutungen zu generieren. Er befürwortet somit den narrativen Zugang zum

¹¹⁸ Siehe dazu Kapitel 3. S.21f. Robert Flaherty gilt als der Pionier des ethnografischen Films, obwohl er kein Ethnologe war und der Begriff des ethnografischen Films seinerzeit noch nicht existierte.

¹¹⁹ Terence Turners Filmprojekt *The Kayapo Project* (1990), das in Zusammenarbeit mit indigenen Brasilianern entstand, ist ein bekanntes Beispiel für diesen Zugang des ethnografischen Films, wo den ehemals gefilmten Menschen, die erforscht werden sollten, die Kamera in die Hand gegeben wird um sich selbst zu repräsentieren.

¹²⁰ Chris Markers Film *Sans Soleil* (1982) kann als Beispiel herangezogen werden. In diesem Zugang liegt der Schwerpunkt des Films auf der eigenen Situiertheit als FilmemacherIn innerhalb einer Kultur oder auch innerhalb des Filmprojekts. Vgl. dazu den „reflexive mode“ nach Bill Nichols, in dieser Arbeit in Teil I, Kapitel 5.

¹²¹ Der französische Film *Persepolis* (2007) ist zwar ein fiktionaler Zeichentrickfilm, zeigt aber dadurch nicht weniger eindrucksvoll die harte Realität einer jungen Frau innerhalb der Islamischen Revolution im Iran.

¹²² Seien es nun Ethnologen, Filmwissenschaftler oder Künstler o.a.

wissenschaftlichen Film. Narration wird dabei nicht als Verfälschung von filmischen Inhalten gesehen, da es ohnehin keine Möglichkeit der 1:1 Übersetzung von vorfilmischer in filmische Realität gibt. Somit werden Eingriffe seitens der WissenschaftlerInnen bzw. FilmemacherInnen eher befürwortet, wenn dies über einen reflektierten und begründeten Weg geschieht.

Diese Offenheit des ethnografischen Films in seiner stilistischen Produktgestaltung verweist auf eine zunehmende Verflüchtigung von Genregrenzen. Wenn überhaupt noch von Genres gesprochen werden kann, so muss dies über die Reflexion der Zugänge und Ansprüche von Filmen geschehen.

Konkret stand ich mit meinen beiden KollegInnen vor der Situation, zwischen Montag und Samstag einen ethnografischen Kurzfilm zum Thema „Unsicheres Terrain“ zu produzieren, das heißt zu konzipieren, zu filmen und nachzubearbeiten.¹²³ Diese zeitliche Dimension bringt mich zur ersten Problematik, mit der wir uns konfrontiert sahen. Das Prinzip ethnografischer Forschung impliziert eine vorangegangene längere Phase der Feldforschung zum jeweiligen Thema, bevor die Analyseergebnisse (re)präsentiert werden. Im Falle des ethnografischen Films dient zwar das Filmen an sich schon zur Generierung von Nähe zwischen ForscherIn und Beforschten, dennoch ist der Aufbau einer fundierten Beziehung zu einem Feld innerhalb weniger Tage äußerst schwierig. Dies führte uns zu der Entscheidung, nicht Menschen ins Zentrum unseres Films zu stellen, sondern wir versuchten, Atmosphären zu vermitteln. Dabei unterschied sich unser Film von den Kurzfilmen der meisten anderen Kleingruppen innerhalb des Workshops. Bis auf eine Ausnahme¹²⁴ standen Menschen, Gespräche und subjektive Beziehungen im Zentrum der Filme.

Unser Film sollte einen Perspektivenwechsel ermöglichen, und zwar die Perspektive auf den Wiener Donaukanal, vom Land aus hin zur Flussperspektive aus einem Boot. Im Prozess des Filmens waren wir dennoch mit Menschen konfrontiert, die mit dem Boot in Verbindung standen, auf dem wir filmten, sei es der Kapitän, der Besitzer, oder dessen Lehrling. So führten wir doch kürzere Interviews, die wir filmten, um in der Phase des Editierens verschiedenes Filmmaterial zur Auswahl für das Endprodukt zu haben. In

¹²³ Damit ist hauptsächlich das Verfahren des Schnitts gemeint.

¹²⁴ Ein Film stellte einen Fotoautomaten mit seinen Funktionen ins Zentrum des Films.

dieser Phase entschieden wir uns schließlich gegen Interviewsequenzen im Film. Dies bringt mich zur nächsten Problematik. Im Endeffekt entscheidet sich im Schnitt, welche Szenen im Film aufscheinen und welche zum Vergessen verdammt sind, als ewiges Footage-Material in Form einer Datei auf der Festplatte des PCs. Kann es Anspruch eines ethnografischen Films sein, alles Gefilmte Endprodukt aufscheinen zu lassen? Dies würde an den Zugang des Direct Cinemas erinnern und jeden zeitlichen Rahmen eines Kurzfilms sprengen. Weiter muss sich jede(r) FilmemacherIn die Frage stellen, was zu vermittelt werden soll. Dieser Frage sind, wie in einem wissenschaftlichen Text, die Bilder in einer bestimmten Reihenfolge zuzuordnen. Eine Selektion ist somit unumgänglich. Dies muss nicht unbedingt in einer Reduktion von Bedeutungen resultieren, solange eine offene Form der Filmgestaltung bewahrt werden kann.

Eine letzte Problematik, mit der ich mich in der Filmarbeit konfrontiert sah, war das Durchsetzen von eigenen Vorstellungen, die in meinem Fall kulturwissenschaftlich geprägt sind, im Fall meiner GruppenkollegInnen journalistisch bzw. filmästhetisch. Interdisziplinäres Arbeiten bringt so auch den Verzicht auf bestimmte Umsetzungen mit sich und ein aneinander Angleichen unterschiedlicher Perspektiven für das Endprodukt. Gewisse Zugänge und Ansprüche werden dadurch relativiert, können entweder nicht gehalten werden oder verändern sich. Kollaboration ist somit ein Prozess der Aushandlung von Bedeutungen und Bedeutungsproduktion, deren Ziel im Idealfall eine Balance diverser Perspektiven ist. Abschließend ist zu sagen, dass Filmproduktion ein grundlegendes Überraschungsmoment in sich birgt. Vom Verlauf des Films, über den Schnitt hin zur Präsentation auf einer großen Leinwand und anschließender Diskussion, veränderte sich unser Film für mich immer wieder aufs Neue und eröffnete eine Vielzahl an Bedeutungen und Lesarten.

TEIL II – Das Gespräch als „Kulturtechnik“

„DAS ZWIEGESPRÄCH IST DAS VOLLKOMMENE GESPRÄCH, WEIL ALLES, WAS DER EINE SAGT, SEINE BESTIMMTE FARBE, SEINEN KLANG, SEINE BEGLEITENDE GEBÄRDE IN STRENGER RÜCKSICHT AUF DEN ANDEREN, MIT DEM GESPROCHEN WIRD, ERHÄLT.“¹²⁵

Im Prozess der Filmanalyse wurde aus dem Sequenzprotokoll deutlich, dass ein wesentlicher Teil des Films inhaltlich und gestalterisch über das Gespräch konstituiert ist.¹²⁶ Nicht nur wegen des relativ breiten Raums, den das Gespräch im Film in diversen Formen einnimmt, habe ich den Fokus in meiner Analysearbeit auf das Format des Dialogs gelegt. Auch die Nähe, die sich dadurch zum ethnografischen Arbeiten ergibt, erscheint mir zentral. In der ethnografischen Form wissenschaftlichen Arbeitens werden vorrangig Informationen, Einblicke und Bedeutungen über Gespräche jeglicher Art erarbeitet, da gerade im Dialog eine besondere Nähe und Verbindung mit den zu erforschenden Personen aufgebaut werden kann.

Die Grundlage meiner Diplomarbeit stellt eine Ethnofiction dar, produziert vom Kulturwissenschaftler Johannes Sjöberg, als Teil seines Dissertationsprojekts aus dem Jahr 2006/07. Dies legt nahe, dass eine spezielle Form der Repräsentation in den Film eingeschrieben ist und ein bestimmter wissenschaftlicher Diskurs darin manifest wird. Folgende Annahme gilt es zu überprüfen:

Inwieweit folgt der Filmemacher Johannes Sjöberg bestimmten Formen des ethnografischen Films und in welcher Weise entwickelt er diese für sein Filmprojekt weiter?

¹²⁵ Nietzsche, Friedrich. Werke I – Menschliches, Allzumenschliches. 1878-1880.

¹²⁶ Im Konkreten wird im gesamten Film in nur drei Szenen *nicht* gesprochen, weder im Dialog, noch im Monolog.

Zu reflektieren ist das Gespräch auch im Bezug auf meinen eigenen Zugang zum Film. In der Phase der Informationssuche zu *Transfiction* wählte ich ebenfalls das Gespräch als einen Weg über Film und Filmemacher zu recherchieren, indem ich erst E-Mail-Kontakt mit dem schwedischen Kulturwissenschaftler aufnahm, um schließlich bei einem Gespräch via Skype mit ihm über den Film und dessen Machart und Forschungsprozess zu sprechen. Zum Gespräch *im* Film kommt als Subtext innerhalb meiner Diplomarbeit somit das Gespräch *zum* Film hinzu, worauf der Titel dieser Arbeit hinweist.

1. Immaterielles Handwerkszeug (für KulturwissenschaftlerInnen)

Zum Begriff der *Kulturtechnik*

Bevor ich den analysierten Film in den Fokus rücke, sehe ich es als notwendig an, den Begriff der Kulturtechnik näher zu betrachten, da es sich um eine Bezeichnung handelt, die innerhalb der Kulturwissenschaft oft eingesetzt wird, aber häufig unreflektiert bleibt. Für die Auseinandersetzung mit *Transfiction* kommt dem Gespräch der Status einer Kulturtechnik zu. Obwohl Johannes Sjöberg den Film, also eine visuelle Form wissenschaftlicher Repräsentation, wählt, werden Inhalte besonders stark im Gespräch ausgehandelt. Der zwischenmenschliche Dialog wird dabei nicht willkürlich oder regellos in Szene gesetzt, sondern folgt bestimmten Techniken, die auf gemeinsames Verständnis und eine geteilte kulturelle Praxis des Gesprächs hindeuten. Im Folgenden werde ich verschiedene Annäherungen an den Begriff der Kulturtechnik zusammenfassen und ein Verständnis für den von mir verwendeten Zugang zu eben diesem Begriff schaffen.

Im Bereich der Kulturwissenschaft ist das *Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik* in Berlin¹²⁷ eine Institution, die einen Einblick in die Bedeutung des Begriffs der Kulturtechnik geben kann. In der Beschreibung des institutsinternen theoretischen Zugangs¹²⁸ wird zwar deutlich, dass sich die Themen der Forschungsprojekte am Institut auf Kulturtechniken des Geschriebenen konzentrieren¹²⁹, sein Zugang zum Begriff ist dennoch allgemein kulturtheoretisch brauchbar. Die Kulturtechnik wird als in ihrer Ganzheit unbeschreiblich erklärt. Einen Anspruch auf Vollständigkeit lehnen die ForscherInnen somit ab. Der Blick wird auf

¹²⁷ Das *Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik* ist Teil der *Humboldt-Universität zu Berlin* und arbeitet interdisziplinär.

¹²⁸ Vgl. www.kulturtechnik.hu-berlin.de. Aufgerufen am 04.05.2012.

¹²⁹ Etwa auf „Bild, Schrift und Zahl“ in Zeiten einer digitalen Revolution, wie auf der Homepage beschrieben wird.

Entstehungs- und Änderungsprozesse kultureller Elemente gerichtet. Ziel sei „[...] die präzise Bestimmung des Transfers von Vorstellungen, von Kultur und von Technik [...]“¹³⁰

Aus der Perspektive der Wissenschaft benennen Petra Streng und Gunter Bakay mit der Kulturtechnik das, was sie tagtäglich tun. „Denn als Kulturarbeiter beschäftigen wir uns mit der Herstellung von Kultur.“¹³¹ Diesen Satz formuliere ich insofern um, als dass ich weitere Akteure außer den WissenschaftlerInnen als an der Kulturproduktion beteiligt hinzufüge. Die Kulturwissenschaft ist demnach mitbeteiligt an der Kulturproduktion, ist aber nicht die einzige Institution, die sich einer Kulturtechnik bedienen kann. Dies wird vor allem im Bezug auf das Gespräch im Film wichtig, da sich die Protagonistinnen der Kulturtechnik Gespräch genauso bedienen, wie es Johannes Sjöberg als Wissenschaftler und ich als angehende Wissenschaftlerin tun.

Als abschließende Funktion einer Kulturtechnik wird die „Vermittlung“ genannt. In diesem Sinne begreifen die AutorInnen die Volkskunde als Erlebnisagentur, wie es der Titel verspricht.¹³² Als Vermittlung dient auch das Gespräch im Film, wenn dieses zu Repräsentationszwecken eingesetzt wird, wodurch es wiederum zur Kulturtechnik wird. Allgemein kann zum Aufsatz von Streng und Bakay gesagt werden, dass sie nicht nur von einem offenen Kulturkonzept, sondern auch von einem offenen Konzept der Kulturtechnik ausgehen. Sie bieten unterschiedliche Perspektiven auf den Begriff und seine Funktionen an und erörtern diese. Grundsätzlich gehen sie von einer Eigenart des Wissens aus. Dieses wird benutzt und im Prozess der Aneignung transformiert, und so zu etwas Eigenem gemacht. Dieses Charakteristikum macht kulturelles Wissen zur Kulturtechnik.

Sowohl die Ebene der Produktion, als auch die der Aneignung zeichnet Kulturtechniken aus. Beide können nur in der Analyse getrennt betrachtet werden. Tatsächlich bedingen sich die beiden Ebenen und stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander. Das Wissen kann ohne beide Bezugspunkte, Produktion und Rezeption, nicht existieren, was eine Positivismus-Kritik andeutet und dem Glauben an eine objektive Wissenschaft entgegen steht. Eine ähnliche Annäherung an den Begriff der Kulturtechnik ist Eva Illouz' Sicht in ihrem Buch *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die*

¹³⁰ www.kulturtechnik.hu-berlin.de. Aufgerufen am 04.05.2012.

¹³¹ Streng, Petra/Bakay, Gunter. 1999. S.128.

¹³² Der Titel des Aufsatzes lautet: *Volkskunde als Erlebnisagentur oder: Von der Technik des volkskundlichen Überlebens*.

Kultur der Selbsthilfe. Sie spricht zwar nicht direkt von einer Kulturtechnik wenn sie in ihrer Einleitung schreibt:

„Ich fühle mich vielmehr der Einsicht des Pragmatismus verpflichtet, dass wir Bedeutungen und Ideologien als nützliche Werkzeuge verstehen sollten, Werkzeuge also, die es uns ermöglichen, bestimmte Dinge im alltäglichen Leben zu erreichen“¹³³

In der Erklärung zu ihrer Herangehensweise an die Kulturanalyse des therapeutischen Diskurses¹³⁴ schlägt sie indirekt vor, die Kulturtechniken in ihrer Produktivität und Alltäglichkeit zu untersuchen. Somit arbeitet sie auf der Ebene der Kultursoziologie, in der Kultur ähnlich wie bei Streng und Bakay als dynamisch, prozessual und produktiv angesehen wird und Kulturtechniken mit der Metapher des Werkzeuges umschrieben werden.

Konrad Köstlin und Herbert Nikitsch äußern sich im Vorwort zum Band *Ethnografisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne* ebenfalls im Bezug auf den Begriff der Kulturtechnik. Sie betrachten diesen als „[...] selbstverständlich ausgeübte Alltagspraxis.“¹³⁵ Es kommt keine explizite Begriffsdefinition vor, was mich überrascht, da ich im Vorwort eine dezidierte Erklärung der im Titel vorkommenden Begriffe erwarte. Dennoch kann folgendes Zitat Aufschluss darüber geben, was Köstlin und Nikitsch unter einer Kulturtechnik verstehen:

„Wissen, besonders jenes um das Eigene und das Fremde, ist nicht nur stets von dazu mehr oder weniger befugten Interpreten mundgerecht gemacht und für jeweilige Intention zugeschliffen worden – die Anverwandlung und Adaption akademischen Kalküls zu gesellschaftlichem Gebrauch scheint jenen Ethnowissenschaften, die mit der Moderne eingesetzt und deren Entwicklung erklärend und deutend flankiert haben, geradezu immanent zu sein.“¹³⁶

¹³³ Illouz, Eva. 2009. S.15f.

¹³⁴ Vgl. ebd. S.13ff.

¹³⁵ Vgl. Köstlin/Nikitsch. 1999. S.6.

¹³⁶ Köstlin, Konrad/ Nikitsch, Herbert. 1999. S.6.

Was deutlich wird, ist die Unterscheidung zwischen der Gesellschaft auf der einen und den universitären Institutionen auf der anderen Seite, wenn es heißt, manche Interpreten seien mehr denn andere dazu befugt, ethnografisches Wissen zu benutzen bzw. zu adaptieren. Der Kulturtechnik wird zusätzlich ein funktionaler Charakter zugeschrieben. In ihrer Adaption dient sie einer speziellen Intention. Was hier vergessen wird ist, dass Akademiker Teil dieser Gesellschaft sind, von der sie in diesem Zitat getrennt werden, und die Transformation von ethnografischem Wissen mittragen, ebenso wie die Gesellschaft an der Produktion von Wissen teil hat.

Weiter kann einer Kulturtechnik die Funktion als Sinnstifterin zukommen. So kann ein Sammelsurium an Deutungsmustern, die produziert werden und der Gesellschaft zu Verfügung stehen, als Kulturtechnik gesehen werden.¹³⁷ Eine Gefahr sehen die beiden Autoren in der Instrumentalisierung von Sinnstiftungselementen, wenn Teile ethnografischen Wissens zum „Kampfmittel“ bzw. zu „scharfe[r] Munition“ werden.¹³⁸

In ihrem Beitrag im selben Tagungsband erweitert Regina Bendix die Diskussion über das *ethnografische Wissen als Kulturtechnik* um eine Perspektive. Im Aufsatz *Der Anthropologieladen. Plädoyer für eine Internationalisierung der Wissensproduktion*, spricht sie sich für eine Öffnung der Wissensproduktion- und teilhabe über nationale Grenzen hinweg aus. Auf diese Weise könnten Forschungsschwerpunkte erweitert und neu definiert werden. Durch die Fluidität des Kulturbegriffs und der damit verbundenen Legitimationskrise innerhalb der Kulturwissenschaften sieht sie die Chance auf eine „Kulturtechnik der globalisierten Welt [...]“¹³⁹.

Christian Doelker verwendet in seinem Band *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums* ein für mich besonders brauchbares Konzept der Kulturtechnik. Der Medienpädagoge¹⁴⁰ hebt in seinem Buch den dynamischen Charakter des Mediums Fernsehen und des Begriffs der Kulturtechnik hervor, ohne letzteren explizit zu bestimmen. Im Versuch, das Medium aus einer angemessenen Perspektive zu

¹³⁷ Köstlin, Konrad/ Nikitsch, Herbert. 1999. S.6.

¹³⁸ Ebd. S.7.

¹³⁹ Vgl. Bendix. 1999. S.101.

¹⁴⁰ Vgl. <http://www.medienpaedagogik.ch/seiten/buecher.html>. Aufgerufen am 23.04.2012.

betrachten, kommt Doelker zum Begriff der Kulturtechnik. Kultur versteht er dabei als ganzheitlich:

*„Aus einer [...] ganzheitlichen Betrachtungsweise der Kulturtechnik ergibt sich sozusagen organisch das Verständnis auch für einen medienorientierten Kulturbegriff: Jede Technik war stets auch Anlass [sic] und Anstoss [sic] zu neuen Kulturschöpfungen [...]“.*¹⁴¹

Mit dem Gebrauch des Begriffs Kulturtechnik fasst Doelker die breiten Auswirkungen und Bedeutungen des Fernsehens zusammen, die sich nicht mit nur einem Zugang, etwa dem der Semiotik, greifen lassen.¹⁴² Mit diesem mediennahen Gebrauch des Konzepts der Kulturtechnik kann ich den Begriff für das Thema „Gespräch als Kulturtechnik im Medium Film“ operationalisieren.

Um ein Fazit in puncto der Kulturtechnik auf Basis genannter Texte zu ziehen, ist es wichtig, die Wechselwirkung zwischen Funktion, Gebrauch und Kulturtechnik selbst zu betrachten. Im Fall der Gespräche in *Transfiction* wird der Kulturtechnik des Gesprächs eine andere Funktion zukommen, als beispielsweise dem ethnografischen Wissen als Kulturtechnik. Für eine grundsätzliche Annäherung an das Konzept der Kulturtechnik ist zu beachten, dass durch Aneignung und Brauchbarkeit von Ordnungen, Kategorien, Bedeutungen, Ideologien oder Kommunikationsweisen diese zur Kulturtechnik machen. Eine Kulturtechnik entsteht somit im Prozess des Gebrauchs. Diese Nutzung passiert innerhalb und auch außerhalb einer *academic community*, welche spätestens seit der Repräsentationskrise der 1980er Jahre in den Geisteswissenschaften nicht als hermetisch abgeschlossener Kreis von Intellektuellen beschrieben werden kann. Die Produktivität der Kultur wird also von allen darin verstrickten AkteurInnen angetrieben, welche so unterschiedlichste Transformationen von, in diesem Fall, Kulturtechniken fördern.

¹⁴¹ Doelker, Christian. 1989. S.11.

¹⁴² Ebd. S.9.

2. Prinzip des Dialogischen

Stellenwert des Gesprächs in einer (post)modernen Gesellschaft

„Der Weg zur völligen Vereinigung führt über die Fähigkeit, zu kommunizieren.“¹⁴³ Die Art, wie Dale Olen Kommunikation hier im Allgemeinen beschreibt, deckt sich mit dem Modell der sprachlichen Kommunikation als dem Königsweg intimer Beziehungen und von Konfliktlösungen. Dieses Modell wird heute kaum hinterfragt. Vor allem in der Gestaltung von Partnerbeziehungen wird „[...] Intimität mit Sprechen und verbaler Kommunikation gleichgesetzt.“¹⁴⁴ Eva Illouz führt dies auf die Naturalisierung von Konflikten¹⁴⁵ seitens der frühen Psychologie des 20. Jahrhunderts zurück, für deren Lösung die Psychologie selbst Techniken anbieten konnte. Das Modell der sprachlichen Kommunikation wurde dabei deren Paradetechnik.

Somit gelten auch das Gespräch oder der Dialog als positiv besetzte Begriffe, die innerhalb unserer Gesellschaft keiner weiteren Erklärung bedürfen. Zwei oder mehrere Menschen treten im Dialog miteinander in einen kommunikativen Prozess. Ein Austausch von Inhalten unterschiedlichster Art soll dabei stattfinden. Dass jedoch „[...] bei der Frage [...] des Gesprächs zwischen zwei Personen Machtverhältnisse, Hegemonieansprüche und Hierarchien ebenso mitein[zu]beziehen [sind,] wie die Tatsache, dass diese mit den Strukturen von Zeichen zu tun haben, ist heute so selbstverständlich geworden, dass die Begriffe zunehmend an Differenzierungspotenzial einbüßen [...]“¹⁴⁶ Gerade unbewusste Faktoren, die ein Gespräch mitbestimmen, und historisch gewachsene Strukturen, ich nenne es Choreografien¹⁴⁷, des Dialogs verweisen auf eine Technik der zwischenmenschlichen Bedeutungsaushandlung. Es folgen in diesem Kapitel historische Schlagworte zur Bedeutung des Dialogs und deren Veränderungen, wobei es sich um einen punktuellen und keinen generellen geschichtlichen Abriss handelt.

¹⁴³ Olen, Dale R. 1993. S.6.

¹⁴⁴ Illouz, Eva. 2009. S.227.

¹⁴⁵ Konflikte waren vor allem durch die Schaffung der Kategorien des persönlichen Bedürfnisses und Interesses des Selbst entstanden. Vgl. Illouz. 2009.

¹⁴⁶ Burtscher-Bechter, Beate/ Sexl, Martin. 2011. S.9.

¹⁴⁷ Auf den Begriff der Choreografie des Gesprächs gehe ich in Teil IV, Kapitel 2 ein.

Um den geschichtlichen Einfluss des Umgangs mit Dialogen, auch im Film, nachvollziehen zu können, ist es notwendig sich auf andere Medien als den Film zu beziehen. Da in *Transfiction* bestimmte Formen des Dialogs und Monologs dargestellt werden, ist die Beschäftigung mit diesem kommunikativen Format hilfreich. Das Gespräch in einer stilistisch eigentümlichen Form existierte lange bevor es den Film gab.

Unter dem Titel *Der Mythos vom „natürlichen Gespräch“* beschreibt Jürgen Wertheimer historische Entwicklungen des literarischen Dialogs.¹⁴⁸ So setzt er für die Erörterung der westlichen Tradition des Dialogs bei der griechischen Antike und dem sokratischen Dialog an. Im Alltagsgespräch wie in literarischer Verwendung scheint das „Prinzip des Dialogischen“¹⁴⁹ der unangefochtene Königsweg für das Umgehen möglicher Konflikte zu sein. Seit der Entwicklung einer regelrechten Dialogrhetorik, die bestimmten Strukturen folgt, sei dem kommunikativen Verfahren der Rang eines wahren Mythos zugekommen. Regelrecht meine ich hier im buchstäblichen Sinn, da die Darstellung eines Dialogs über bestimmte Medien und auch der Alltagsdialog einem Regelwerk folgen. Auch Wertheimer unterstreicht die positive Konnotation des Gesprächsbegriffs: das dialogische Gespräch werde als etwas „[...] per se [...] Positives in Szene gesetzt.“¹⁵⁰ Der Autor fragt demnach, ob der Dialog nur ein „machtpolitisches Sedativum“, ein „Gerechtigkeitsplacebo“¹⁵¹, sei und analysiert *wie* dialogisch das Gespräch ist. Er beschreibt dieses kommunikative Format dabei als „[...] Maske längst feststehender Dogmen [...]“¹⁵², und verweist so indirekt auf die erlernten und traditionsreichen Stile und Formen, in denen eine Kultur sich im Gespräch auszudrücken vermag. Über die Analyse der Gesprächschoreografien, in diesem Falle im Film, können daher Charakteristika bestimmter Lebens- und Ausdrucksformen erarbeitet werden, selbst wenn diese improvisiert schauspielerisch dargestellt sind.

Ende des 17. Jahrhunderts sei, wie Wertheimer schreibt, zunehmend die Vermittlung subjektiver Gemütszustände in der Literatur des entstehenden Bürgertums im Zentrum gestanden. Es ging um eine möglichst objektive Darstellung subjektiver Zustände der ProtagonistInnen. Die Debatte um den Wahrheitsanspruch analoger medialer¹⁵³

¹⁴⁸ Vgl. Wertheimer. 2011. S.24f.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S.23.

¹⁵⁰ Ebd. S.23.

¹⁵¹ Vgl. ebd. S.23.

¹⁵² Vgl. ebd. S.24.

¹⁵³ Ich meine hier das Medium Buch.

Darstellungsformen begann auch in der Literatur an Brisanz zu gewinnen. Anfang des 20. Jahrhunderts stieg die Skepsis um das Konzept der Natürlichkeit des Gesprächs im Bezug auf seine Tauglichkeit zur Findung *einer* Wahrheit innerhalb literarischer Ausdrucksformate.¹⁵⁴ Die Vorstellung des Dialogs als Möglichkeit mit dem Gegenüber in eine wahrhafte und intime Verbindung zu treten, jenseits körperlicher Annäherungen, hat sich bis heute gehalten.

Der Dialog suggeriert in der heutigen westlich geprägten Gesellschaft eine Stellung der Beteiligten auf gleicher Augenhöhe.¹⁵⁵ Dieser Punkt ist enorm wichtig, wenn es um die Situation zwischen ForscherInnen und Beforschten geht. Das Gespräch im Film kann zur Vermittlung einer gleichrangigen Beziehung beider Parteien instrumentalisiert werden. Weiter hat die dialogische Form des Redens einen konkreten Wirklichkeitsanspruch im Sinne von Alltagsanspruch. Durch die Darstellung eines Dialogs wird eine räumlich zeitliche Situierung im Jetzt der Gesprächsteilnehmer vermittelt, sei es in einem Roman oder im Film. In der Gegenwart des Publikums im Prozess des Filmschauens kann so ein Bewusstsein für die Wirklichkeit der filmischen Realität entstehen – dieses Gespräch, das ich soeben sehe und höre hat auch so stattgefunden.

Ein tragender Faktor, den Wertheimer in seinem Artikel beschreibt ist die Funktion des Gesprächs als Problemkonstruktion.¹⁵⁶ Erst durch das Aussprechen und die sprachlich dialogische Beschreibung eines Zustands kann dieser als Problem konstituiert werden. Das Teilen eines inneren persönlichen Problems mit dem Gegenüber über die Form des Gesprächs trägt wesentlich zur Konstruktion des Problems bei. Hierzu beziehe ich mich auf Illouz, die in ihrem Buch *Die Errettung der modernen Seele* den Begriff des therapeutischen Diskurses ausformuliert. Seit etwa 40 Jahren wird das Phänomen der Therapie als ein genuin modernes gesehen und in seiner Erforschung mitunter zu einem Teil der Moderne gemacht. Etliche Studien zum therapeutischen Diskurs und seiner Verbindung zu „[...] Bürokratisierung, Narzißmus [sic], der Erzeugung eines falschen Selbst, der staatlichen Kontrolle des modernen Lebens, dem Zusammenbruch kultureller und moralischer Weltordnungen, in einer weitgehenden, durch die kapitalistische

¹⁵⁴ Vgl. Wertheimer. 2011. S.29.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S.24.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S.33. zitiert aus Deleuze, Gilles/ Parnet, Claire: *Dialoge*. Frankfurt am Main 1983. S.9.

Gesellschaftsordnung verursachten Privatisierung des Lebens, der Leere des modernen, von gemeinschaftlichen Bindungen abgetrennten Selbst, in umfassender Überwachung, der Ausweitung staatlicher Macht und Legitimität und schließlich der ‚Risikogesellschaft‘ sowie der Kultivierung der Verletzlichkeit des Selbst [...] geben uns ein Kompendium der diversen Themen an die Hand, die zusammengenommen die Soziologie (und die Kritik) der Moderne ausmachen.“¹⁵⁷ Illouz selbst möchte in ihrem Buch Bedeutungen des therapeutischen Diskurses als Werkzeuge, in diesem Sinne als Kulturtechnik, verstehen, die uns eine Orientierung und Handlungsfähigkeit im Alltag ermöglichen oder erleichtern.¹⁵⁸ Sie meint dabei im Speziellen eine Sprache und Techniken, die in unserer Gesellschaft dazu dienen, bestimmte Kategorien, wie etwa „Gefühle“ oder aber „Probleme“ hör- und sichtbar zu machen und vor allem auf uns selbst zu beziehen. So ist es für sie nicht verwunderlich, dass etwa 50 Prozent der Bevölkerung¹⁵⁹ schon einmal eine Psychotherapie in Anspruch genommen haben und der therapeutische Diskurs im Laufe des 20. Jahrhunderts mehr und mehr institutionalisiert worden ist, etwa durch Unternehmen, Massenmedien, Erziehung, Schule usw.

„Der therapeutische Diskurs hat scheinbar die undurchlässigen Sphären der Moderne durchdrungen, ihre Grenzen verwischt und ist auf diesem Wege zu einem der wichtigsten Codes geworden, um das Selbst auszudrücken, zu gestalten und anzuleiten.“¹⁶⁰

Nicht nur der Diskurs um die Zentrierung des Selbst, sondern überhaupt das Selbst sei seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Etablierung der Psychoanalyse zunehmend institutionalisiert worden und habe eine völlig neue „kulturelle Matrix“ geschaffen.¹⁶¹ Zentrales Werkzeug für das Vorantreiben dieser Institutionalisierung ist die Sprache. Es sei ein dynamisches Mittel um Gefühle, innere Zustände oder Probleme ausdrücken, im Sinne der Funktion einer Problemkonstruktion überhaupt erst konstruieren und gestalten zu können.

¹⁵⁷ Illouz, Eva. 2009. S. 9f.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S.16.

¹⁵⁹ Es wird nicht deutlich, welche Bevölkerungsschicht Illouz dabei meint.

¹⁶⁰ Illouz, Eva. 2009. S.17.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S.21ff.

„Die Sprache definiert Gefühlskategorien, legt fest, was als ‚emotionales Problem‘ gilt, stellt die kausalen Bezugsrahmen und Metaphern zur Verfügung, um diese Probleme zu verstehen, und beschränkt die Möglichkeiten, wie Gefühle ausgedrückt, verstanden und gehandhabt werden können.“¹⁶²

Somit kann der therapeutische Diskurs als ein Kollektiv an sprachlichen Praktiken gesehen werden, der heute stark an Institutionen gebunden ist und vor allem in der neuen Mittelschicht und insbesondere für Frauen ein zentrales Handwerkszeug alltäglicher Aushandlungen des Ichs darstellt. Lionel Trilling bezeichnet dies als einen „Slang unserer Kultur“.¹⁶³ Der therapeutische Diskurs kann dabei nicht nur auf die Ebene der Sprache reduziert werden. Er muss nach Illouz als ein Wissenskorpus und kulturelles Bezugssystem verstanden werden, die wiederum neue „emotionale Praktiken“ hervorbringen. Dieser neue emotionale Stil, der sich zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg etabliert hat, eröffnete Möglichkeiten mit dem eigenen Gefühlsleben und dem des Gegenübers umzugehen.¹⁶⁴ Es ist naheliegend, dass im intimen persönlichen Gespräch zwischen zwei Personen dieser emotionale Stil des therapeutischen Diskurses zum Vorschein kommt. Vor allem in fiktionalisierter, improvisierter Form¹⁶⁵ werden im Sinne der Performativität¹⁶⁶ Regelwerke des sprachlichen, aber auch körperlichen und räumlichen Umgangs mit Situationen des Gefühlsaustauschs manifest

Sowohl das Gespräch als Problemkonstruktion, das emotionale Sprechen als Etablierung des Selbst als auch die filmische Inszenierung der intimen Freundschaft, die wiederum über das Gespräch konstituiert wird, zeigen ihren performativen Charakter. Im Bezug auf Goffman und sein Konzept der Wahrnehmung und Darstellung der „Alltagswirklichkeit“, kann dabei das *„dialogische [Wort] als Ausdrucksmedium an der Schnittstelle der unterschiedlichen und unterschiedlich funktionierenden ‚Wirklichkeiten, Weltanschauungen und Wahnvorstellungen‘“* gesehen werden.¹⁶⁷ Wertheimer knüpft dabei an Bachtins Aussage zum Dialog in literarischen Gattungen an, welcher das

¹⁶² Illouz, Eva. 2009. S.24.

¹⁶³ Vgl. ebd. S.25. zitiert Lionel Trilling aus *Freud and the Crisis*. 1955.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. 2009. S.33.

¹⁶⁵ Wie es im Film *Transfiction* und den für diese Arbeit ausgewählten Gesprächsszenen der Fall ist.

¹⁶⁶ Vgl. dazu Teil I, Kapitel 5. S.38f.

¹⁶⁷ Vgl. Wertheimer. 2011. S.36.

Gespräch als Handlung ansieht und es als prozessualen, vieldimensionalen und offenen Kontrast zu autoritären Vermittlungsformen beschreibt.¹⁶⁸

Somit kann zusammenfassend gesagt werden, dass der Dialog durchwegs positiv konnotiert wird, indem er Nähe zwischen zwei oder mehreren Menschen aufbaut und sie in eine absolute Verbindung treten lässt, innerhalb derer Bedeutungen ausgehandelt werden können. Weiter suggeriert er eine gleiche hierarchische Stellung der Beteiligten und scheint so ein optimales Kommunikationsmittel für Forschungssituationen zu sein, wo Hierarchien zwischen ForscherInnen und Beforschten ein zentrales Dilemma darstellen. Als Prinzip der Moderne wird der Dialog bei Illouz durch seine Position im therapeutischen Diskurs, der eine Möglichkeiten bietet, das Ich im Sprechen zu konstituieren und inszenieren, was wiederum die Gesprächsfunktion der Problemkonstruktion- und lösung andeutet. Postmodern ist das Gespräch im Sinne seiner performativen Kraft. Das Gespräch ist nicht bloß eine sprachliche Form, auf der Menschen das ausdrücken, was schon immer existiert hat. Vielmehr konstruieren sich Sachverhalte, Bedeutungen und soziokulturelle Praxen erst mit dem Gespräch in seinen spezifischen Funktionen und Regelwerken. Diese Praxen beschränken sich dann nicht mehr nur auf die Ebene des Sprachlichen, sondern betreffen auch körperliche, räumliche und zeitliche Umstände, in die das Gespräch eingebettet ist. Somit kann das Gespräch als eine Kulturtechnik unserer Gesellschaft gesehen werden, in dem die kulturelle Produktivität Ausdruck findet.

Ich beschäftige mich in dieser Arbeit mit dem Format des Gesprächs im Medium Film, was eine neue performative Ebene eröffnet. Ziel des Gesprächs, das in einem Medium improvisiert inszeniert wird, ist eine offene Vermittlungsform zu finden, gleichzeitig aber Nähe zwischen den Gesprächspartnern und Nähe zwischen Publikum und ProtagonistInnen zu konstituieren und nicht bloß auszudrücken. Insbesondere Freundinnenschaft bedient sich der Inszenierung des intimen Gesprächs, um sich selbst medial zu konstituieren, wie ich im nächsten Kapitel näher erörtere.

¹⁶⁸ Vgl. Wertheimer. 2011. S.36. bezieht sich auf Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971.

3. Die Frau, die Freundin und das Gespräch

Perspektivenwechsel (zur Frauen- und Geschlechterforschung)

Die zweite Welle der feministischen Bewegung der 1960er Jahre bezog sich in ihrer Strategie, die beklagenswerte Situation der Frauen zu überwinden und diese überhaupt zu verstehen, vor allem auf den schon erwähnten therapeutischen Diskurs, der mit der Etablierung der Psychologie und Psychoanalyse in der westlichen Gesellschaft des Bürgertums der Zwischenkriegszeit Einzug hielt. Illouz zeichnet in einem weiteren Kapitel ihres Buchs *Die Errettung der modernen Seele* die Parallelen zwischen der Psychologie und dem Feminismus in ihren anfänglichen Vorgehensweisen und Zielsetzungen nach und beschreibt beide Disziplinen als „[...] ultimative Verbündete, weil sie gemeinsame Schemata bzw. grundlegende kognitive Kategorien teilten, die letztlich aus der sozialen Erfahrung von Frauen abgeleitet waren.“¹⁶⁹ Vor allem über den Weg medialer Populärkultur¹⁷⁰ wurden psychologische Bedeutungskodes aktiv zu einem „weiblichen Überzeugungssystem“¹⁷¹. Psychologische und feministische Schemata wurden ineinander übersetzt und übertragen, wodurch „[...] das Projekt der Befreiung der Frauen in höchstem Maße mit der Sprache und dem Vokabular der Therapie [verknüpft war]“¹⁷². Ein zentraler Punkt dabei war die Vorstellung, dass eine Erforschung des Ichs etwas Befreiendes an sich habe, dass Privatheit bewertet und verändert werden konnte, und dass vor allem Gefühle in der Öffentlichkeit, wo sie doch Teil der Privatsphäre waren (sind), gezeigt werden sollten. Dies wurde, wie in der Form der Psychotherapie, über sprachliche und nicht etwa körperliche Artikulation im Gespräch verwirklicht.

Eine weitere fundamentale Parallele zwischen Psychologie und Feminismus sieht Illouz in den gegensätzlichen aber erstrebten Eigenschaften der Fürsorge und der Unabhängigkeit, die sich auszuschließen scheinen. So streben beide genannte Disziplinen nach der individuellen Etablierung eines unabhängigen und freien Ichs und fordern gleichzeitig zum humanen und loyalen Umgang miteinander auf. Vor allem im

¹⁶⁹ Illouz, Eva. 2009. S.208.

¹⁷⁰ Z.B. frühe psychologische Zeitschriften mit hohen Auflagen, die sich vor allem an Frauen richteten.

¹⁷¹ Vgl. Illouz. 2009. S.209.

¹⁷² Vgl. ebd. S.209.

feministischen Programm bildeten Hilfsbereitschaft und Unabhängigkeit Aspekte und gleichzeitig eine Hürde, die es im Entwurf einer neuen Frau, zu überwinden galt.¹⁷³

Zuletzt verbindet die Autorin Psychologie und Feminismus durch die Sozialisation der Frauen, welche eher sprachvermittelnd und gefühlsbetonter abläuft als die männliche Sozialisation. Diesen Ansatz greift auch Jean-Claude Kaufmann in seinem Buch *Was sich liebt, das nervt sich* auf, wenn er davon ausgeht, dass das, worüber wir uns in einer heterosexuellen Paarbeziehung ärgern, nicht geschlechtlich determiniert, jedoch in seinem Kern sehr wohl unter dem Aspekt des Geschlechts strukturiert ist.¹⁷⁴ So argumentiert er weiter, dass Frauen traditionell¹⁷⁵ eher über Vertrauliches sprechen, als Männer. Diese seien weniger bereit in der Öffentlichkeit über Gefühle zu sprechen, wie es Frauen sind. Dabei würde die klassische Rollenverteilung von Mann und Frau in einer Paarbeziehung den historisch gewachsenen Rollenunterschied noch verstärken. Nach Illouz hingegen habe die Psychologie Frauen *und* Männer dazu aufgefordert, vermehrt über die eigenen Gefühle nachzudenken und sie auszudrücken. Diese Disziplin förderte somit „[...] eine Verweiblichung der Gefühlkultur schlechthin, was für die Männer bedeutete, daß sie artikuliert, reflexiv und emotional werden mußten.“¹⁷⁶ Heute sind beide diagnostizierten Trends, sowohl derjenige von Kaufmann als auch jener von Illouz, in der vergeschlechterten Rollenverteilung zu beobachten. Dies weist darauf hin, wie stark sich historisch entwickelte, naturalisierte Bilder von Männern und Frauen, vor allem in Paarbeziehungen, halten können und gleichzeitig von anderen Diskursen, wie etwa dem therapeutischen, durchzogen sind, ohne dass sich beide ausschließen.

Das Gespräch konstituiert Intimität und Nähe nicht nur zwischen Menschen in einer Paarbeziehung. Es zeichnen sich vor allem Frauenfreundschaften über die Kulturtechnik des Gesprächs aus. Es „[...] konnte beispielsweise in verschiedenen Studien gezeigt werden, daß [...] Freundschaften unter Frauen auf den verbalen Austausch von Gefühlen ausgerichtet sind.“¹⁷⁷ Kernpunkte der Beziehung zwischen Freundinnen sind nach Illouz also das Sprechen zum Einen und das Thema der Gefühle zum Anderen, was sie auf von

¹⁷³ Vgl. Illouz. 2009. S.211.

¹⁷⁴ Vgl. Kaufmann, Jean-Claude. 2008. S.64.

¹⁷⁵ Dabei versucht er mit dem Begriff der Tradition auf die historische Gewachsenheit der Geschlechterrollen- und zuschreibungen hinzuweisen.

¹⁷⁶ Vgl. Illouz. 2009. S.214.

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S.214.

der Gesellschaft als typisch weiblich definierte Charakteristika zurückführt. Auch Fern Johnson und Elisabeth Aries unterstreichen in ihrem Artikel *The Talk of Women Friends* den zentralen Stellenwert des miteinander Redens und Sprechens über Gefühlsangelegenheiten sowie Probleme des jeweiligen Alltags innerhalb weiblicher Freundschaften.¹⁷⁸

„Was spielt sich ab in Küchen, Cafés und Kneipen, wenn Freundinnen ihrer Hauptbeschäftigung nachgehen: Reden, reden, reden...?“¹⁷⁹, fragen sich Michaela Huber und Inge Rehling in ihrer Studie zu Frauenfreundschaften in den unterschiedlichen Lebensphasen. Ist denn die beste Freundin eine Art Psychotherapeutin für ihre platonische Partnerin? – fragen sie weiter und ziehen, wie Illouz, eine Verbindung zwischen dem therapeutischen Diskurs und dem Gespräch. Auf der Basis von Tiefeninterviews mit 60 Frauen im Alter zwischen 20 und 40 Jahren, wovon 50 Prozent während der Zeit der Studie in einer lesbischen Beziehung lebten, gehen Huber und Rehling der Bedeutung der besten Freundin im Leben von Frauen nach und beziehen sich dabei inhaltlich auf drei Arten von Beziehungen: der Beziehung zur eigenen Mutter, der Pubertätsfreundin und der Freundin im Erwachsenenalter. Da im Film *Transfiction* die beiden ProtagonistInnen, deren Gespräche ich analysiert habe, eine Freundschaft im Erwachsenenalter pflegen, werde ich mich hauptsächlich auf diesen Teil der Studie beziehen. Die existenzielle Bedeutung der gleichaltrigen Freundin in der gleichen oder ähnlichen Lebenssituation seien die Vorbildfunktion und die Rettung in einer Orientierungslosigkeit. Die Freundschaft im Erwachsenenalter ähnelt somit auch einer Verantwortungshaltung, die zwischen Eltern und Kindern herrscht.

Huber und Rehling sehen in der Mutter-Tochter-Beziehung den Beginn einer meist langen Folge von unterschiedlichen Frauenfreundschaften, die eine Frau in ihrem Leben erfährt. In der Konstitution späterer Freundinnenschaften bildet die Mutter-Tochter-Freundschaft die Basis für den gegenseitigen Umgang miteinander. Hier nehmen die Autorinnen erstmals Abstand von dem zentralen Wert des Redens innerhalb von Freundinnenschaften und setzen an der körperlichen Nähe zwischen Mutter und Tochter im Säuglingsalter an.

¹⁷⁸ Vgl. Helgert, Irmtraud Gia. 1993. S.9. Zitiert Johnson, Fern/ Aries, Elisabeth: *The Talk of Women Friends*. In: *Women's studies International Forum*. 1983, 6 (4). S.353-361.

¹⁷⁹ Huber, Michaela/ Rehling, Inge. 1989. S.9.

„Denn: das Wort ist nicht der Anfang der Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Mindestens ebenso wichtig wie später der sprachliche Kontakt zwischen beiden ist das, was unaussprechlich ist, weil das Kind dafür noch keine Worte hat: das grenzenlos Einssein und Verschmolzensein mit der Mutter [...]“¹⁸⁰

Ab wann entwickelt sich die Basis für spätere Frauenfreundschaften? Wann erlernt das Mädchen, was eine Freundinnenschaft ausmacht, dass *„Freundinnen [...] das ganze Leben lang für Frauen die emotional wichtigeren Bezugspersonen [bleiben]?“¹⁸¹*

Die Verbindung zwischen Müttern und Töchtern zeichnet sich im Laufe der Erziehung weniger an gemeinsamen Aktivitäten ab, wie es sehr wohl zwischen Vätern und Töchtern der Fall ist, sondern vielmehr am fraglosen emotionalen Da-Sein¹⁸² und am *Reden*. Es kann sich zwischen Mutter und Kind eine tiefere Intimität und Sprachbereitschaft aufbauen als zwischen Vater und Kind. Eine Reproduktion dessen, was in unserer Vorstellung als weiblich, zum Beispiel das Sprechen über Gefühle, und männlich gilt, tut das Seine zum Phänomen: *„Männer tun etwas zusammen, Frauen reden. Und: Frauen tun etwas mit Männern, mit ihren Freundinnen sind sie ‚einfach füreinander da‘ – und sie reden.“¹⁸³*

Aus der Studie der beiden Autorinnen, geht hervor, dass die „Mutter-Sprache“ eine zentrale Rolle in der weiblichen Sozialisation einnimmt. Von Beginn an, erklärt die Mutter der Tochter die Welt, antwortet auf Fragen und übermittelt ihr Weltbild. So schätzen Frauen auch später die Fähigkeit zur Kommunikation an sich. Dies impliziert eine Macht, die von der Sprachausübung ausgeht.

„Sprach-Vermittlung wie Sprach-Verweigerung – der ‚Liebesentzug‘ durch Nicht-mehr-Sprechen –, das ist eine Macht, die den Müttern [und Frauen im Allgemeinen] oft durchaus bewußt ist.“¹⁸⁴

¹⁸⁰ Huber, Michaela/ Rehling, Inge. 1989. S.18.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S.25.

¹⁸² Vgl. ebd. S.30.

¹⁸³ Ebd. 1989. S.30.

¹⁸⁴ Ebd. 1989. S.31.

Somit fassen die beiden Autorinnen im Bezug auf die Mutter-Tochter-Beziehung zusammen, dass das Wesentliche, was die beiden verbindet, was sie miteinander tun, das Reden sei.¹⁸⁵ Nun hüte ich mich davor alle Mutter-Tochter-Beziehungen auf die sprachlich-emotionale Ebene zu reduzieren, doch bin ich einer Meinung mit den Autorinnen, dass diese sprachlich-emotionale Sozialisation der Mädchen besondere Auswirkungen auf die Bedeutung des Gesprächs und der Freundinnenschaft in deren späteren Lebensverlauf hat. Es bleibt, selbst in der Ausübung gemeinsamer Aktivitäten, die zentrale Neben-oder Hauptaktivität zwischen Freundinnen, wenn sie Zeit miteinander verbringen, *das Gespräch*, das Reden über Dinge, Probleme, Gefühle, die sie betreffen, zentral.¹⁸⁶ Die besondere Bedeutung von Freundinnen entspringt auch der heteronormativen Vorstellung, dass also Frauen bei einer platonischen Freundin kein oder kaum sexuelles Interesse vermuten oder vorfinden, und so Sexualität ein gemeinsames Tabu zwischen Freundinnen wird.¹⁸⁷

Im Bezug auf das Phänomen der Transsexualität nimmt die Bedeutung des Redens innerhalb der Frauenfreundschaft eine zentrale Rolle ein. Für transsexuelle Frauen, die als Kind noch als Jungen angesehen wurden, besteht hierbei ein Bedarf, sich spezifisch als weiblich angesehene Verhaltensmuster anzulernen. Dies verweist auf den performativen Charakter der Geschlechterrollen, wie Judith Butler erörtert.¹⁸⁸

Die Art und Weise, wie über sprachliche und auch körperliche Akte Geschlechtsidentität hergestellt wird, kann über den Begriff des Stils beschrieben werden. Deborah Tannen erwähnt dabei Erving Goffman, der illustriert hat, dass Menschen im Gespräch nicht nur und nicht zwingend primär Informationen kommunizieren, sondern Bilder ihrer selbst vermitteln, sei es bewusst oder unbewusst. Sprachstile und deren Elemente, wie Lautstärke, Tonhöhe, Sprachgeschwindigkeit, Länge der Rede, Pausen, Veränderungen der jeweiligen Elemente usw. werden einerseits individuell und persönlich unterschiedlich gebraucht und eingesetzt. Sie haben aber auch situative, kulturelle und soziale Komponenten, wobei beide Ebenen in Wechselwirkung zueinander stehen. Der jeweilig persönliche Sprachstil, wie Tannen beschreibt, ist also gefärbt von Gender,

¹⁸⁵ Vgl. Huber/ Rehling. 1989 S.32.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S.147,163.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S.148.

¹⁸⁸ Vgl. dazu das Kapitel Zwischenspiel. S.85-92.

Ethnie, Klasse, regionalem Hintergrund und, wie ich hinzufüge, Alter.¹⁸⁹ Weiter kann sich innerhalb einer intimen Beziehung, wie es eine Freundinnenschaft ist, ein eigener sprachlicher Stil etablieren.

Der Begriff des Stils meint nach Tannen keineswegs ein dekoratives Element der Sprache, sondern vielmehr die Art und Weise, wie sich jemand im Sprechen und Gespräch grundlegender sprachlicher Werkzeuge aus einem Topf möglicher Elemente bedient. Durch die Kombination jeweiliger Elemente kann die Intention des Gesagten hergestellt werden. Zu den rein sprachlichen Elementen, die Tannen zum Sprachstil zusammenfasst, füge ich an dieser Stelle körperliche Elemente hinzu, die das Gespräch mitgestalten, wie etwa Gestik, Mimik, räumliche Bewegungen bzw. Aneignungen, und im Allgemeinen Körperlichkeit, also auch den Umgang mit Dingen im Gespräch. Es sind „*[...] all these elements that make up not only what you say but how you say it.*“¹⁹⁰ Die Begriffe des Stils und der Stilelemente, die als Werkzeuge beschrieben werden, verweisen wiederum auf den kulturtechnischen Charakter des Sprechens und des Gesprächs als genuin kommunikative Form des menschlichen Ausdrucks und der (Re)Produktion der eigenen Identität.¹⁹¹

¹⁸⁹ Vgl. Tannen. 1984. S.1.

¹⁹⁰ Tannen, Deborah. 1984. S.2.

¹⁹¹ Vgl. dazu Teil II Kapitel 1.

4. Gesprächsformat I

Der Dialog als Stilmittel im Fernsehen

Um den Dialog als fernsehspezifisches Stilmittel zu erläutern habe ich zwei Formate ausgewählt, in denen die sprachliche Aushandlung von Inhalten zentral ist, die Talkshow und die Soap. In modernen Kommunikationsmedien ist die Sprache ein zentrales Werkzeug, wobei gerade das Fernsehen auf eine Gesellschaft verweist, die ihrerseits durch das sprachliche Kommunikationsformat geprägt ist und dieses wiederum selbst formt. Dabei beschreibt Susanne Meyer-Büser eine „Paradoxie der Kommunikation“, trotzdem der Fluss des Sprachverkehrs im Fernsehen immer größer wird, scheint die subjektive Verständigung immer geringer zu werden.¹⁹²

„Die durch die heutigen Medien verursachte Distanz oder Unerreichbarkeit der Gesprächspartner [...] [lässt] Verständigungsprobleme ganz neuer Art entstehen.“¹⁹³

Aller Gefahr von Missverständnissen zum Trotz bildet das Gespräch bzw. die sprachliche Selbstinszenierung den Kern von Talkshows. In den 1990er Jahren haben sich laut Meyer-Büser die Daytime-Talkshows zum „[...] Ort der Inszenierung und Simulation von privaten Alltagsgesprächen [entfaltet].“¹⁹⁴ Sie deutet mit dem Begriff des „Verbalexhibitionismus“ die Verwischung der Grenze zwischen fernsehmedialer Öffentlichkeit und privatem Gesprächsinhalt an. Talkshows scheinen einen Raum zu geben, wo über alles gesprochen werden kann. Diese Art der verbalen Selbstentblößung im Fernsehen habe sich jedoch zu „Tabubrechungsritualen“ verfestigt und das Gespräch bzw. die Rede in Talkshows zu einem eigenen Format des Sprechens werden lassen.

¹⁹² Vgl. Meyer-Büser. 1999. S.17.

¹⁹³ Ebd. S.18.

¹⁹⁴ Ebd. S.21.

„Bekennendes Reden, Seelen- und Nabelschau, Exhibitionismus wurden so zu Bestandteilen eines pseudoauthentischen Sprechens, das die Differenz von privaten und öffentlichen Belangen nach und nach zum Verschwinden bringt.“¹⁹⁵

Auch Soaps oder Seifenopern konstituieren sich maßgeblich über die Fokussierung auf gefühlsbetonte Aushandlungen alltäglicher Sachverhalte und Konflikte einer Gruppe von ProtagonistInnen. Die ZuschauerInnen können durch den seriellen Charakter und den Bezug zur Alltäglichkeit dieses TV-Formats eine emotionale Verbindung zu den DarstellerInnen aufbauen. Spezifische Handlungsstränge, eine überschaubare Gruppe von zentralen Handlungsträgern, die Aushandlung von Alltagsproblematiken und vor allem auch die Parallelität von erzählter Zeit und Zeiterleben der RezipientInnen zählen zu wichtigen Eigenschaften von Soaps.¹⁹⁶ Bezüglich der Darstellung und Inszenierung emotionsgeladener Alltäglichkeiten, ist eine Überspitzung der Konflikte und Reduzierung der Kontexte und Perspektiven hin zu einem sozialen Drama bedeutend. Dabei sind „Gut und Böse“ meist eindeutig voneinander unterscheidbar. Dies macht es dem Publikum einfacher sich gegenüber den Handlungsträgern in Soaps zu positionieren. Nathan Katzmann versteht den emotionalen Konflikt der ProtagonistInnen in Soaps als zentral. Thematisch legt er dabei vier konkrete Handlungsinhalte fest. „Kriminelle Aktivitäten“, „soziale Konflikte“, „Liebesgeschichten“ und „medizinische Sachverhalte“.¹⁹⁷ Diese Themen werden auf alltagsweltlicher Ebene ausgehandelt, wobei auf kommunikative Prozesse in privatem Raum fokussiert wird. Dies verleiht dem Format der Seifenoper eine geschlechtsspezifische Note, da sprachliche Aushandlungen von Konflikten als primäre Strategien zur Lösung von Problemen vorrangig Frauen zugesprochen wird.¹⁹⁸ Allgemein dienen emotionale Fokussierungen in den Soaps nach Lothar Mikos zur Bildung eines medialen Realismus, wobei vor allem zwischenmenschliche Beziehungen und Freundschaften primäre Vermittlungsträger der individuellen Gefühlswelten der ProtagonistInnen sind.¹⁹⁹

Stilistisch kommt dem Gespräch zur Vermittlung der oben genannten Thematiken und Charakteristika von Soaps eine primäre Rolle zu. Durch den dargestellten Dialog können die ZuseherInnen an der subjektiven Sicht der ProtagonistInnen auf bestimmte

¹⁹⁵ Meyer-Büser, Susanne. 1999. S.21.

¹⁹⁶ Vgl. Kallinger. 2002. S.9f.

¹⁹⁷ Vgl. Katzmann. 1986. S.30.

¹⁹⁸ Vgl. Teil II, Kapitel 3 dieser Arbeit.

¹⁹⁹ Vgl. Mikos. 1994. S.354ff.

Ereignisse und an deren emotionalen Befindlichkeiten teilhaben. Sie werden so emotional an die Handlung und deren TrägerInnen gebunden. *„Die Figuren teilen in den Dialogen ihre innere, subjektive Welt, ihre Wünsche, Bedürfnisse, Ängste, Phantasien [und] Gefühle mit.“*²⁰⁰

Das Gesprächsformat des Dialogs konstruiert innerhalb der Soap eine imaginäre Nähe zwischen SchauspielerInnen und RezipientInnen. Zur Unterstützung dieses Nähegefühls, das über den Dialog produziert wird, dienen bezüglich der bildlichen Ästhetik die Groß-, Nah- und Detailaufnahmen von Personen und Gesichtern bzw. Gesichtsausdrücken.

*„[...] the close-ups of faces, of important objects, the deliberate movement of a character across a room, the lingering of the camera on a face at the end of a scene, the exchange of meaningful glances, work to make every gesture and action seem highly coded and significant marking out emotional relationships and enabling the audience to understand the significance of every action.“*²⁰¹

Christine Geraghty verweist in diesem Zitat auf die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen, innerhalb derer den Figuren in Soaps, im Fernsehen und Film allgemein Wichtigkeit zugeschrieben wird. So ist auch das Gespräch nicht auf seine sprachliche Bedeutungsebene zur Konstruktion und Vermittlung von Nähe und Gefühlen zu reduzieren, sondern muss in seinem stilistischen, räumlichen, situativen und individuellen Kontext gesehen werden. Innerhalb der Seifenoper wird der Dialog bewusst inszeniert und choreographiert, wobei es an der Regie liegt, wie stark das Gespräch als Element der zwischenmenschlichen Beziehung in Szene gesetzt wird und andere ausgespart werden. Mary Ellen Brown betrachtet das Gespräch im Bezug auf Soaps von der Rezipientinnen-Perspektive, und relativiert die zugeschriebene Homogenität bezüglich des TV-Formats. Seifenopern können eine Bandbreite an Charakteristika aufweisen, was sich aus ihrer Betrachtung von Soaps unterschiedlicher Nationen und Kontinente ergab. Was sich jedoch in jedem Fall feststellen ließ, war ein Netzwerk von Frauen, das durch den sprachlichen Austausch über die „Soap-Kultur“

²⁰⁰ Mikos, Lothar. 1994. S.149.

²⁰¹ Geraghty, Christine. 1991. S.30.

aufgebaut wurde.²⁰² Brown sieht in der filmischen Repräsentation von Frauen in Soaps, die Möglichkeit, einen feministisch kritischen Diskurs im Fernsehen einzubringen, der sich wiederum im Gespräch darüber auch in den Alltag der Rezipientinnen niederschlagen kann. Dies kann den Dialog über Soaps zu einem subversiven Genuss machen. *„I intend to outline how after watching soap operas [women] use them to create and support a social network in which talk becomes a form of resistive pleasure.”*²⁰³

Dieses Beispiel deutet erneut die Verwobenheit vom Gespräch *im* Film und Fernsehen und dem Gespräch *über* filmische Medien an. Beide Ebenen des Gesprächsformats²⁰⁴ beeinflussen sich und formen die medienspezifische Art zu sprechen, welche als weiblich konnotiert beschrieben wird.

Innerhalb des wissenschaftlichen Gebrauchs ist der Dialog, vor allem zwischen ForscherInnen und Beforschten, ebenfalls ein zentrales Werkzeug zur Vermittlung von Inhalten und der Schaffung von Nähe.²⁰⁵ Dabei folgt der Verlauf keinem vorstrukturierten Drehbuch, wie im Falle der Soap. Wie der Dialog speziell im ethnografischen Film eingesetzt wird und welche Funktionen ihm darin zukommen, beschreibe ich im folgenden Kapitel.

²⁰² Vgl. Brown. 1994. S.X.

²⁰³ Brown, Mary Ellen. 1994. S.IX.

²⁰⁴ Es sind die produktimmanente Ebene und die Rezeptionsebene gemeint.

²⁰⁵ Diese beiden Punkte betreffen sowohl die Beziehung zwischen ForscherIn und Beforschten, als auch diejenige zwischen Forschungsergebnissen und Publikum, und die Wechselwirkungen zwischen den drei Gruppen.

5. Gesprächsformat II

Sprechen und das Interview im kulturwissenschaftlichen Film

Seit der Krise der wissenschaftlichen Repräsentation²⁰⁶ gilt es Forschung als Dialog zwischen den ForscherInnen und Beforschten zu artikulieren und umzusetzen. Die „[...] *Forschung als Dialog zu verstehen und wissenschaftliche Sichtweisen als Fragmente oder Teilwahrheiten zu handeln, führte in den 80er und 90er Jahren insbesondere zu Experimenten auf der Darstellungsebene von Forschungsergebnissen.*“²⁰⁷ Das Gespräch im kulturwissenschaftlichen Film kann dabei als Symbol für dieses wissenschaftliche Paradigma gesehen werden. Mit dem Begriff des „Anti-Dokumentierens“ beschreibt Elisabeth Mohn eine Filmmethode, in der die Dekonstruktion naturalistischer Eindrücke und die Schaffung polyphoner Texte zentral sind.²⁰⁸ Mit dem Begriff der polyphonen Ethnografie lehnt sie sich dabei an Ivo Strecker an, der den Begriff geprägt hat: *„Ethnographie ist ein kooperatives Unterfangen und die Stimmen aller Beteiligten sollten voll zu Geltung kommen.“*²⁰⁹

In ihrer eigenen Videoforschung zum Arbeitsalltag in einem Labor für Molekularbiologie, erkannte Mohn die Bedeutung der Dialoge und Gespräche für die Verständlichkeit der filmischen Ergebnisse. Das Gespräch wurde dabei zum Instrument bzw. Format, durch das über die reine Darstellung von oberflächlich Sichtbarem hinausgegangen werden konnte. Es ging in dieser Forschung darum, Unsichtbares durch Dialoge zwischen den MolekularbiologInnen filmisch kommunizierbar und existent zu machen. So fand das Filmforschungsteam *„[...] mit einem Tonband unterm Arm die massive Bedeutung der Gespräche am Arbeitsplatz für die Konstruktion molekularbiologischer Forschungsergebnisse heraus.“*²¹⁰ In einer Fußnote beschreibt Mohn die Bedeutung der Sprache für mediale Vermittlungsformate:

²⁰⁶ Vgl. dazu Teil I, Kapitel 5.

²⁰⁷ Mohn, Elisabeth. 2002. S.67.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S.67.

²⁰⁹ Strecker, Ivo. 1995. S.90.

²¹⁰ Mohn, Elisabeth. 2002. S.77.

„Technologien der Verschriftlichung, Vertonung oder Visualisierung erschaffen einen ethnographischen Gegenstand unterschiedlich: medienspezifisch. So lenken z.B. Tonaufzeichnungen auf die Sprachlichkeit von Kultur und sind Ergebnis von für Audio-Aufzeichnung geeigneten Situationen. [...] Ein an audiovisuellem Material betriebener Wissensprozess lenkt [dabei] auf die sich räumlich entfaltenden, verkörperten Formen kulturellen Wissens.“²¹¹

Da audiovisuelle Darstellungsformen, um wissenschaftlich nutzbar zu werden, eines kommunikativen Settings zwischen allen an der Forschung beteiligten Parteien bedürfen²¹², wird das Sprechen und der Dialog im Film einerseits zum Ausdruck dieses Forschungsvorsatzes der Kommunikation und andererseits zum Indiz, dass die sprachliche Kommunikation in der westlichen Gesellschaft ein primäres kulturelles Werkzeug darstellt.

Als weiteres gezielt eingesetztes Gesprächsformat im Zusammenhang mit Film und wissenschaftlichem Anspruch wird das Interview genutzt. Das filmische Interview im Speziellen scheint ein paradoxes Phänomen zu sein, ist es doch eine sprachlich fokussierte Forschungsmethode innerhalb der Forschungsmethode Film, welche, wie immer häufiger gefordert wird, bildlich sprechen soll. Kathryn Roulston beschreibt das Interview als gesellschaftlich überaus weit verbreiteter Art sozialer Interaktion. *„Interviews are a format to which we are so accustomed in contemporary society that it is difficult to imagine a world without them.“²¹³*

Roulston verweist damit auf die Gefahr eines unreflektierten Umgangs mit dem Interview, welchem sie mit ihrem Buch entgegensteuern will. Als Forschungsmethode wird das Interview in diversen Handbüchern für ethnografische Forschungen explizit oder implizit als der „Königsweg“ der Datengenerierung beschrieben. So schreibt Christel Hopf: *„Qualitative Interviews sind im Vergleich zu anderen Forschungsverfahren*

²¹¹ Mohn, Elisabeth. 2002. S.77.

²¹² Vgl. Mohn. 2002. S.97.

²¹³ Roulston, Kathryn. 2010. S.1.

*in den Sozialwissenschaften besonders eng mit den Ansätzen der verstehenden Soziologie verbunden.*²¹⁴

Sie deutet im Bezug auf den Begriff der verstehenden Soziologie die Möglichkeiten an, in einen offenen kommunikativen Prozess mit den Beforschten zu treten und Situationsdeutungen, Handlungsmotive, Alltagstheorien oder Selbstinterpretationen differenziert in Erfahrung bringen zu können.

Je nach Form des Interviews übernimmt der/die ForscherIn mehr oder weniger Kontrolle über das Gespräch. Die lange andauernden Diskussionen innerhalb der Volkskunde und Europäischen Ethnologie, welche Forschungsmethoden des Fachs am adäquatesten für die Transformation von subjektiven Deutungen in einen wissenschaftlichen Diskurs seien, haben den hohen Rang des Interviews als Forschungsmethode nicht verändert. Auch im Bereich des Dokumentarfilms kreisten die Diskussionen lange Zeit in ähnlicher Weise um die Frage *„[...] wie die abgebildeten Menschen mit ihren Anliegen, Überlegungen und Befindlichkeiten adäquat ins Bild gesetzt und zu Wort kommen könnten, ohne im ‚Beutezug‘ des Wissenschaftlers für dessen Interessen vereinnahmt zu werden.*²¹⁵

Der Film wurde im Zusammenhang kulturwissenschaftlicher Forschung sehr bald dazu genutzt, Menschen sprechen zu lassen und über sprachliche Kommunikation ihr Wissen bzw. ihr Befinden zu vermitteln. *„Das Medium Film [schien] – nachdem die technischen Möglichkeiten dies erlaubten – geradezu prädestiniert dazu, den Menschen das Wort zu geben.*²¹⁶

Sobald die Synchronon-Technik der Kameras es erlaubte, wurde also im kulturwissenschaftlichen Dokumentarfilm das Wort, der Dialog, das Interview zum zentralen Werkzeug der Vermittlung diverser Ansprüche seitens ForscherInnen, InformantInnen und wissenschaftlichem Diskurs. Es scheint mir paradox, dass im Film, wo das visuelle Moment ins Zentrum der Datengewinnung hätte rücken können,

²¹⁴ Hopf, Christel. 2000. S.350.

²¹⁵ Vgl. Ballhaus. 2003. S.11f.

²¹⁶ Ballhaus, Edmund. 2003. S.12.

dennoch die sprachliche Vermittlung wichtiger wurde als die bildliche. Wurden zu Beginn Kommentare aus dem Off über das Gesprochene der ProtagonistInnen „gestülpt“, ohne den Transformationsprozess der mehr oder minder adäquaten Übersetzungen zu reflektieren, führten erst die wissenschaftsinternen, kritischen Diskussionen der 1980er Jahre²¹⁷ zu neuen Formen die Menschen tatsächlich „[...] als Experten in ihren Handlungsfeldern selbst zu Wort kommen zu lassen.“²¹⁸Im Laufe der Jahre haben sich speziell im Film unterschiedlichste Arten der Gesprächsführung bzw. des filmischen Interviewformats entwickelt, welche Edmund Ballhaus beschreibt. Je nach Art der Inszenierung des Interviews im Film kommt den WissenschaftlerInnen und den ProtagonistInnen unterschiedlich viel Handlungsfreiheit im Gespräch zu. Dies zeigt, dass es für das Interview im kulturwissenschaftlichen Film zwar kein vorgefertigtes Skript gibt, dem die Involvierten folgen, jedoch das Gespräch einer gewissen Lenkung von unterschiedlichen Seiten geformt und stilistisch geprägt wird. Grundsätzlich unterscheidet Ballhaus zwischen nach außengerichteten und nach innengerichteten Redeweisen, sowie Dialogen und Monologen. „Nach außen-“ und „nach innen gerichtet“ bezieht sich auf das von den DarstellerInnen imaginierte Publikum, das den Film später sehen wird. Wird dieses Publikum adressiert, indem zum Beispiel in die Kamera geblickt wird, handelt es sich um eine nach außen gerichtete Redeweise.²¹⁹ Diese Richtungsanzeige von Aussagen erscheint mir nützlich, da sie die Ebene außerhalb des Films insofern andeutet, als dass beim außengerichteten Sprechen im Film ein Zuhörer außerhalb der filmischen Realität imaginiert wird. ZuseherInnen werden beispielsweise schon durch den Blick in die Kamera, der zeigt: es gibt etwas, was nicht in der Realität des Films liegt, in das Gespräch impliziert. Beim innengerichteten Gespräch steht nicht die Vermittlung an Rezipienten im Vordergrund, wobei die Filmsituation während der Produktion stets auch diese Form des Gesprächs beeinflusst. Beispiele für nach außen oder nach innen gerichtete Redeweisen wären folgende Situationen: Zwei ProtagonistInnen führen im Film ein Gespräch über ein zentrales Thema des Films und wenden sich entweder immer wieder der Kamera und somit dem späteren Publikum zu, oder ignorieren das technische Gerät. Ob die WissenschaftlerInnen in diesen Szenen zu sehen sind, oder nicht, ist in der Unterscheidung von nach innen und nach außen gerichtet irrelevant. Eine weitere Differenzierung, die Ballhaus vornimmt, ist die

²¹⁷ Siehe dazu Teil I, Kapitel 5.

²¹⁸ Vgl. Ballhaus. 2003. S.12.

²¹⁹ Mit außen und innen ist somit auch die Ebene innerfilmischer und außerfilmischer Realität angedeutet.

Einteilung in Monolog und Dialog. Klassischerweise spricht er von Monolog, wenn sich ein(e) ProtagonistIn im Film alleine sprachlich äußert, ohne eine(n) ZuhörerIn anzudeuten.

*„Der Protagonist scheint keinen Gesprächspartner zu haben, er wendet sich an eine imaginäre Person, die der Rezipient oder ein unsichtbarer Ansprechpartner in der vorfilmischen Situation sein können oder er spricht in einen ‚leeren Raum‘“.*²²⁰

Im Falle des „außengerichteten Monologs“, wie Ballhaus beschreibt, wird nicht deutlich an wen sich die sprechende Person in ihrer Aussage wendet. Die Intention des Erzählten bleibt somit unklar, geht jedoch in Richtung einer Vermittlung. Außerdem beschreibt er diese Form als offen, sie füge sich in die Filmerzählung ein, ohne diese zu stören. Somit weicht die Transparenz des Entstehungsprozesses eines solchen Filmmonologs dem Erzählfluss im Film, der hauptsächlich zugunsten der Rezipienten und ihrer Sehgewohnheiten einem bestimmten Anspruch gerecht werden soll. Diese Inszenierung eines Monologs, aus dem sich FilmemacherInnen herausnehmen, erfüllt neben dem formal-stilistischen, den aktuellen Anspruch ethnografischer Filme, das Film-Subjekt ins Zentrum zu rücken und es „zu Wort kommen zu lassen“.²²¹ Diese, letzten Endes von den FilmemacherInnen bewusst gesetzte, Entscheidung beschreibt Ballhaus als Privileg, das den ProtagonistInnen gegeben werde. Der Hinweis, diese Inszenierung sei ein Privileg, weist auf eine Geschichte des ethnografischen Films hin, in dem das „beforschte Subjekt“ lange Zeit *nicht* zu Wort kommen konnte. Es darf an dieser Stelle vor allem dann nicht vergessen werden, dass die gefilmte Situation immer eine inszenierte²²² ist, wenn die Aussage der Protagonisten „[...] im besten Fall scheinbar einer ‚natürlichen Situation‘[...]“²²³ entspringt.

²²⁰ Ballhaus.2003, S.29.

²²¹ Vgl. ebd. S.12.

²²² Mehr zu meinem hier verwendeten Begriff der Inszenierung siehe TEIL I, Kapitel 4.

²²³ Ebd. S.29.

²²⁴ Vgl. Tabelle in: Ballhaus. 2003. S.43.

TEIL III – Transfiction

Grenzgänge von Genre und Geschlecht

“ONCE YOU ALLOW FILM SUBJECTS SOME FREEDOM TO IMPROVISE WHAT THEY SAY, OR DO, YOU GET THE POSSIBILITY THAT THEY WILL REVEAL VALUES AND FEELINGS WHICH THEY MIGHT OTHERWISE NOT DIRECTLY EXPRESS, NOT BECAUSE OF REPRESSION OR INHIBITION NECESSARILY, BUT SOMETIMES BECAUSE THEY ARE ‘TAKEN-FOR-GRANTED’ ”²²⁵

Um die Basis für das Verständnis der späteren Analyse zu schaffen, ist es notwendig, Inhalt, Kontexte und Besonderheiten des Films zu beschreiben. „Zwischen Genre und Geschlecht“ beschreibt dabei die beiden Leitlinien, die ich im Bezug auf den Film für meine Arbeit festgelegt habe. Ein verbindendes Glied beider Themen, der Transsexualität und der Ethnofiction, ist es, nicht eindeutig in scheinbar feste Kategorien von Geschlecht und Film einordenbar zu sein. Beginnend von dem Zeitpunkt an, an dem ich angefangen habe, mich mit dem Film zu beschäftigen, führe ich über den Weg der Reflexion in diesen Teil der Arbeit ein. Es folgt eine Beschreibung des Filminhalts und seiner besonderen methodischen und gestalterischen Form. Abschluss des dritten Teils dieser Arbeit bilden Quellen und Kontexte, die nötig waren, um mich mit dem Material in adäquater Weise zu beschäftigen.

²²⁵ Peter Loizos, in einer E-Mail-Konversation zwischen ihm und Johannes Sjöberg. In: Sjöberg, Johannes. 2009. S.2.

1. Mein Weg zu und mit dem Film

Reflexion zum Umgang mit Material und Thema

Vor gut einem Jahr, im Juni 2011, wurde ich das erste Mal auf den Film *Transfiction* aufmerksam. Innerhalb einer Vorlesung an der Universität Basel zur „Einführung in die Visuelle Anthropologie“ wurde der Film vorgeführt.²²⁶ Es mag naiv klingen, doch bis dahin hatte ich mir kaum über das Thema der Transsexualität bewusst Gedanken gemacht, und dies, obwohl ich Europäische Ethnologie, eine gegenwartsbezogene Kulturwissenschaft, studiere, und mich auch damals schon im 9. Semester des Studiums befand. Es ist nicht verwunderlich, dass mich der Film, vor allem inhaltlich, sofort fesselte und tief beeindruckte. Die Lebensweise von transsexuellen Frauen in ihrem Alltag sehen zu können, empfand ich als äußerst spannend, und dennoch konnte ich das Gefühl gewisser Bedrücktheit im Bezug auf die prekäre Situation der Protagonistinnen nicht ablegen. Hatte der Film die Darstellerinnen auf eine Opferrolle reduziert? Aus heutiger Sicht würde ich meine eigene Befremdung durch das Thema und die Machart des Films als Grund für jene Bedrücktheit sehen. So war mir einerseits das Thema der Transsexualität neu, andererseits wusste ich nicht recht, wie die besondere Machart des Films kulturwissenschaftlich und filmisch einzuordnen sei. Dies blieb mir während der ersten Sichtung ein Rätsel, trotz der einführenden Worte zum Film vom Lehrveranstaltungsleiter. Ethnofiction – eine Mischung aus dokumentarischen und fiktional improvisierten Teilen – auch diesen Begriff hatte ich bis dahin nie gehört. Aus dieser Unwissenheit und Begeisterung heraus, entschied ich, mich dem Film näher zu widmen, und machte ihn zum Thema meiner Diplomarbeit. Im weiteren Verlauf versuchte ich durch Internetrecherche zum Film, seiner Produktion und zum Filmemacher erste Kenntnisse zu gewinnen und mein Forschungsinteresse einzugrenzen. Es stellte sich heraus, dass der Film nicht auf DVD erhältlich ist und bisher nur auf spezifischen Filmfestivals für ethnografischen Film gezeigt worden war. Glücklicherweise konnte ich eine Kopie des Films organisieren, mit der ich ab diesem Zeitpunkt arbeitete. Die mediale Transformation, von der ersten Sichtung auf einer

²²⁶ Die Vorlesung wurde von Walter Leimgruber innerhalb des Instituts für Kulturanthropologie gehalten.

großen Leinwand, zu etlichen weiteren Sichtungen der DVD am heimischen PC und das wachsende Wissen um die Filmproduktion führten zu einer größeren Vertrautheit mit dem Analysematerial.

Dieser Phase der ersten Annäherung an den Film und den Kontexten seiner Produktion, folgte eine intensive Literaturrecherche, vor allem zum Thema *Ethnografischer Film*, *Dokumentarfilm* und *Film* im Allgemeinen. Die enorme Breite dieses Feldes verlangte, dass ich mich immer wieder auf den konkreten Film *Transfiction* besann, und erste Fragestellungen für die Analyse entwickelte. Auf welche Weise würden die spezielle Form der Ethnofiction und das inhaltliche Thema der Transsexualität zusammenwirken und wie würden sich die Ansprüche des Filmemachers und der Darstellerinnen im Film manifestieren? Darauf basierend wählte ich im Anschluss passende Literatur für die weitere Arbeit aus. So wechselten Annäherung und bewusste Distanzierung vom Material in dieser etwa vier-monatigen Phase des Einlesens einander ab.

Eine wachsende Nähe und Vertrautheit bemerkte ich auch zum Thema der Transsexualität. Ich besuchte während dieser Phase einige Vorlesungen im Bereich der gender studies und legte langsam die Befremdung mit dem Phänomen ab. Dies zeigte sich nicht nur in den Sichtungen des Films, sondern auch in meinem Alltag. Transsexuelle zu sehen, reflektierte ich zwar bewusster, und tue dies noch immer, doch blieb eine schockierte und befremdende Neugier mehr und mehr aus. Auch Gesa Lindemann beschreibt diese Normalisierung im Bezug auf ihre Studie mit transsexuellen GesprächspartnerInnen:

„Ich habe mir zunächst die ‚anderen Augen‘ geliehen, mit denen meine transsexuellen Gesprächspartner und z.T. ihre Beziehungspartner sowie die Gutachtenden auf die Geschlechterwirklichkeit schauen. Die Leihgabe wirkt aber derart sozialisierend, daß nach einiger Zeit die transsexuelle Geschlechtszugehörigkeit und die damit implizierten Prozeduren selbst zu einer unbefragten Normalität werden.“²²⁷

²²⁷ Lindemann, Gesa. 2011. S.25.

Zwar führte ich innerhalb meiner Diplomarbeit keine Gespräche mit Transsexuellen, doch *Transfiction* hat für mich die Qualität angenommen, einen Einblick in einige Lebensausschnitte der beiden Protagonistinnen, welche sich im Film vor allem in ihrer Transsexualität darstellen, ermöglichen zu können. Dies verstehe ich nicht als eine Reduktion der komplexen Realität dieser beiden Frauen, sondern als eine notwendige Auswahl für die Repräsentation eines bestimmten Themas, über den Weg des Films. *Transfiction* wurde so nicht nur zum Analysematerial für meine Diplomarbeit, sondern Basis meines Interesses für zwei Themen: Transsexualität und neue Formen des ethnografischen Films bzw. kulturwissenschaftlicher Repräsentation.

2. Reduktion oder Öffnung der Perspektiven?

Beschreibung des Filminhalts

Notwendigkeit einer Inhaltsbeschreibung:

Transfiction ist als Beispiel wissenschaftlicher Repräsentation zu sehen. In einem bestimmten Medium wird ein Thema im wissenschaftlichen Kontext dargestellt und bearbeitet. Unabhängig von dieser Funktion bietet der Film einen Einblick in das Thema der Transsexualität aus der Perspektive von zwei transsexuellen Frauen. Der Filminhalt gibt somit Aufschluss über mehrere Perspektiven auf zwei unterschiedliche Themen – den ethnografischen Film als Forschungsmethode und auf das Phänomen der Transsexualität. Es fließen hier sowohl der Blickwinkel eines Wissenschaftlers, in Form einer bestimmte Forschungsmethode, und die Sichtweisen zweier betroffener Transsexueller, in Form ihres Schauspiels, in das filmische Produkt ein.

Das Analysematerial inhaltlich zu beschreiben ist für die spätere Feinanalyse, in der ich aus dem Film ausgewählte Szenen näher betrachte, sehr bedeutend. Für diese Szenen dient der Inhalt des Gesamtfilms als wichtiger Kontext. Ein Film erschließt sich vorrangig über das, was gesehen und gehört wird, über die Geschichte, die aufgebaut wird. Dabei ist zu beachten, dass Filme „[...] über Inhalt und Repräsentation mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden [sind]“.²²⁸ Dies bedeutet auch, dass der Inhalt eines Films eine gezielte Auswahl an Themen mit einem bestimmten Blickwinkel auf diese Themen darstellt. Im Falle von *Transfiction* gibt es nicht nur *eine* Perspektive, die den Inhalt prägt, zu beachten, sondern zwei, die des Wissenschaftlers und Filmemachers und die der Protagonistinnen und der Darsteller, die im Film durch improvisiertes Schauspiel mitwirken.²²⁹

²²⁸ Mikos, Lothar 2008. S.107.

²²⁹ Mehr dazu siehe in Teil III Kapitel 3.

Zuletzt ist die Beschreibung des Analysematerials bereits ein wichtiger Schritt der Analyse, weil dabei meine spezielle Perspektive als Wissenschaftlerin für die LeserInnen deutlich wird. Dies bringt eine Reduktion an Bedeutungen mit sich, doch führt dieser Umstand zu keinem Verlust oder oberflächlichem Arbeiten, sofern ich meinen Blick auf den Film verständlich mache. Ich sehe in der Inhaltsbeschreibung außerdem eine Addition einer Lesart an den Film und somit eine neue Bedeutungsgenerierung. Der Umstand, dass ich diese Bedeutung womöglich erst maßgeblich schaffe, ist mir dabei bewusst.

Lothar Mikos unterscheidet in seinem Buch *Film-und Fernsehanalyse* für die analytische Arbeit an Filminhalten zwischen *Plot* und *Story*. Beide sind Teile des Inhalts bzw. der Repräsentation, die auf struktureller Ebene nach Francesco Casetti und Federico di Chio in drei Teile geordnet werden kann. Die erste Ebene erschließt dabei den Inhalt, wie er in den Bildern gezeigt wird. Dem füge ich das auditive Element der Geräusche und der Sprache hinzu. Die zweite Ebene verweist auf die Art und Weise, auf die „Modalitäten der Repräsentation“²³⁰. Zuletzt soll die dritte Ebene die Montage berücksichtigen, also die Verknüpfung der Bilder und Töne, die maßgeblich zur Bedeutungsgenerierung beiträgt und sinnstiftend wirkt.²³¹ Plot und Story unterscheiden sich über die drei von Casetti und di Chio beschriebenen Ebenen des Inhalts bzw. der Repräsentation. Der Plot besteht dabei aus dem, was audiovisuell in Film- und Fernsichtexten, wie Mikos schreibt, dargestellt ist. Er „[...] beinhaltet alles, was auf der Leinwand oder dem Bildschirm zu sehen ist.“²³² Bei der Story fließt das Wissen der Zuschauer in die Deutung des Inhalts mit ein. Sie beinhaltet dadurch auch den Umgang mit dem Film, der durch Emotionen, Affekte und einen praktischen Sinn geprägt ist. Die Story meint somit das individuelle Zusammenfügen einzelner Filmelemente- und -ebenen zu einem sinnhaften Ganzen.²³³ Plot und Story decken somit sowohl die denotative als auch die konnotative Ebene der Filmwahrnehmung ab.

In der folgenden Inhaltsbeschreibung gehe ich auf Plot und Story ein, da auch für mich, als Wissenschaftlerin, eine Aussparung der konnotativen Ebene kaum möglich ist. Den

²³⁰ Vgl. Mikos. 2008. S.107.

²³¹ Vgl. ebd. S.107.

²³² Mikos, Lothar. 2008. S.134.

²³³ Vgl. ebd. S.112.

Schwerpunkt lege ich hier dennoch auf den Plot, und bemühe mich weitestgehend persönliche Bewertungen des Filminhalts zurück zunehmen.

Transfiction:

Der Film Transfiction wurde zwischen Oktober 2005 und Februar 2006 in São Paulo, Brasilien, als Teil eines Doktorandenprojekts gedreht.²³⁴ Der Kulturwissenschaftler und Filmemacher Johannes Sjöberg gestaltete den Film als Ethnofiction, das heißt dokumentarische und fiktive Sequenzen fließen in den Film ein, wobei der fiktive Hauptteil als improvisiertes Schauspiel gestaltet ist. Durch die Montage erhält der Film eine narrative Struktur, das heißt er hat in seiner Dramaturgie einen Anfang, in dem die Personen vorgestellt werden, einen Hauptteil, in dem die Protagonistinnen einem Konflikt gegenüber stehen, und ein Ende mit einer vermeintlichen Lösung des jeweiligen vorher aufgebauten Problems. Da in einer Ethnofiction nicht genau zwischen Fiktion und Dokumentation unterschieden werden kann, ist auch nicht zu beurteilen, inwieweit die im Film behandelten Konflikte und deren Lösungen offen oder real sind. Narrative Strukturen wurden innerhalb der Diskussion um den ethnografischen Film lange Zeit abgelehnt, gelten heute jedoch nicht mehr als Verfälschung einer vermeintlich authentischen Wirklichkeit. So meinte auch Johannes Sjöberg im Gespräch, dass er sich bewusst *für* eine narrative Struktur seines Films entschieden hat. Dadurch wollte er sich an einen, dem breiten Publikum vertrauten Erzählstil anlehnen, um ein möglichst hohes Verständnis bei den ZuseherInnen gewährleisten zu können.²³⁵ Er unterstrich dabei seinen Anspruch, einen Film sowohl für eine „scientific community“ als auch für ein breiteres Publikum zu produzieren. Anstatt Transsexuelle in eine Opferrolle zu bringen, sollte es über seinen Film möglich sein, Empathie für die Protagonistinnen zu entwickeln.

In der Inhaltsbeschreibung folge ich der narrativen Struktur des Films und werde diesen chronologisch beschreiben. Die Problematik, Bilder in Worten zu beschreiben, ist ein

²³⁴ Vgl. Sjöberg 2006. S.6.

²³⁵ Vgl. Gesprächsprotokoll des Skype-Gesprächs mit Johannes Sjöberg am 10.01.2012 im Anhang.

Dilemma, das innerhalb einer schriftlichen Diplomarbeit, die sich hauptsächlich mit Film beschäftigt, nur beschränkt über Screenshots zu lösen ist.²³⁶

Transfiction ist grundsätzlich in drei dramaturgisch von einander zu trennende Elemente geteilt. Der Anfang, der Hauptteil und der Schluss sind an erster Stelle als Wechsel von Dokumentation, Fiktion und wieder Dokumentation zu sehen. Im Bezug auf die zeitliche Einteilung des Films können die beiden dokumentarischen Sequenzen, jeweils am Anfang und am Ende, als Rahmenhandlung für den Hauptteil gesehen werden. Sie setzen die Narrationen und Darstellungen von Fabia und Savana über ihre Rollen *Meg* und *Zilda* in den Kontext der spezifischen Filmproduktion, worauf ich in Kapitel 3 dieses Teils eingehen werde.

Innerhalb des fiktiven improvisierten Hauptteils, der im Verhältnis zu Anfang und Endsequenz bedeutend länger dauert²³⁷, wird wiederum eine eigene zweite dramaturgische Linie deutlich. Auch diese folgt einer Narration mit Anfang, Hauptteil und Schluss. In den ersten drei Minuten des Films baut der Regisseur eine Einführung in die Art der Filmproduktion auf, erklärt also die Methode der Ethnofiktion, und die Filmcharaktere werden vorgestellt. Im Dialog während der ersten Szene, zwischen Johannes Sjöberg, Fabia Mirassos (25) und Savana Meirelles (37), erklärt der Filmemacher den beiden Protagonistinnen die Eigenart des Filmprojekts, jene haben wiederum die Möglichkeit, Fragen dazu zu stellen.²³⁸ Im Anschluss werden in kurzen Szenen einige der DarstellerInnen des fiktiven Hauptteils vorgestellt. Nach ca. drei Minuten leitet eine musikalische Blende zum zweiten Teil des Films über. Der Filmemacher bleibt während der nächsten ca. 50 Minuten nur implizit präsent, während er in der dokumentarischen Rahmenhandlung explizit im Film auftritt.²³⁹

Durch den Einblick in zwei Lebenssituationen, derer von *Meg* und *Zilda*²⁴⁰, erschließen sich dem Publikum zwei Geschichten von transsexuellen Frauen und ihren Träumen, Vergangenheiten und Alltagen in der brasilianischen Großstadt São Paulo. *Meg* und *Zilda*

²³⁶ Siehe im Anhang S.165.f.

²³⁷ Die Anfang- und Endsequenz dauern gemeinsam etwa 5.min, der Hauptteil im Vergleich dazu fast 50 min.

²³⁸ Näheres dazu in Teil IV, Kapitel 3.3.

²³⁹ Mit impliziter Präsenz des Filmemachers meine ich seine Anwesenheit im Film beispielsweise durch die englischen Untertiteln, die eine Übersetzung seinerseits darstellt.

²⁴⁰ *Meg* wird von Fabia Mirassos, *Zilda* von Savana Meirelles gespielt.

kennen sich augenscheinlich aus früherer Zeit. Beide erleben ihre Transsexualität als Prozess, befinden sich aber in jeweils unterschiedlichen Phasen dieses Prozesses. Zudem befinden sie sich in je eigenen Lebensumständen. Zilda verdient als Sexarbeiterin auf der Straße und in ihrer Wohnung ihren Unterhalt. Sie thematisiert ihren Werdegang, von einem Jungen, der gerne mit Mädchenkleidern spielte und seine Eltern damit zum Streit veranlasste, über einen Homosexuellen, zum Transvestiten hin zur transsexuellen Frau, die durch die Einnahme von Hormonen und diversen Operationen die geschlechtliche Transformation soweit wie möglich vollzog.²⁴¹ Ihre Freundin Meg arbeitet in ihrem eigenen Friseursalon „Roma“ und ist mit Carlos verheiratet, der als verständnisvoller und loyaler Ehemann auftritt. Im Film arbeitet sie vor allem ihre schwierige Vergangenheit während der Schulzeit auf. Zudem geht Meg einen neuen Schritt in Richtung geschlechtlicher Transformation, indem sie erstmals Hormone einnimmt und sich Silikon in die Brüste spritzen lässt, beides mit der Hilfe ihrer Freundin Zilda, welche solche Eingriffe schon am eigenen Leib erlebt hat.

In den zwei Geschichten erschließen sich über unterschiedliche Szenerien, Gespräche und symbolische Einschübe in Form von aussagekräftigen Bildern Konflikte der Darstellerinnen mit sich selbst und ihrer sozialen Umwelt. Etwa in Szene 14, als Zilda scheinbar monologisch über ihren Werdegang spricht, sind zwei Einschübe zu sehen, in denen Straßenprostitution bildlich thematisiert wird. Es sind junge leicht bekleidete Mädchen zu sehen, einmal nichts tuend an einer Mauer sitzend, einmal mit anhaltenden Autofahrern sprechend.²⁴² Neben der Thematisierung von Konflikten werden alltägliche Handlungen gezeigt, etwa ein Einkauf im Kosmetikladen, durch den Zilda das Publikum führt, oder ein Gespräch im eigenen Heim zwischen Meg und ihrem Ehemann, oder ein Friseurbesuch, indem Zilda von Meg geschminkt wird.

Die Konflikte erschließen sich in beiden Fällen auf unterschiedlichen Ebenen. Zildas Konflikt besteht in der Konfrontation mit ihrer sozialen Umwelt. Sie ist auf der Suche nach einem neuen Beruf mit geregelterem Einkommen. Dabei führt sie zwei Vorstellungsgespräche, in denen sie wegen ihrer offiziellen geschlechtlichen Zweideutigkeit und Transsexualität unhöflich abgewiesen wird. In ihrem Lebenslauf heißt sie Paulo, sie *ist* jedoch Zilda, eine Frau. Es scheint als würde die Namensfrage als

²⁴¹ Vgl. Filmprotokoll, Szene 14 im Anhang auf S.140ff.

²⁴² Näheres dazu siehe Teil IV, Kapitel 3.2.

Vorwand für eine grundlegende Diskriminierung verwendet werden.²⁴³ Ohne Vorwand wird sie während ihrer Suche nach einer größeren Wohnung abgewimmelt. Nach vielversprechenden Telefonaten mit Vermietern, schicken diese Zilda bei den ersten Verabredungen für jeweilige Wohnungsbesichtigungen wieder weg. Die Wohnungen seien nun doch schon vergeben, heißt es beide Male. Mit dem letzten Vermieter gerät sie dabei in ein kurzes Streitgespräch im Flur, das er mit dem Zuschlagen der Wohnungstüre abrupt beendet. Zilda befindet sich in einer finanziellen Notlage, wie sie beschreibt.

Megs Konflikt ist ein innerer, unter anderem aufgrund ihrer Vergangenheit. Sie möchte größere Brüste, stört sich an Barthaaren, die sie akribisch vor dem Spiegel sucht, und fühlt sich in manchen Situationen unangenehm beobachtet, wie aus einem Gespräch mit Carlos hervorgeht. In einer längeren Sequenz arbeitet Meg gemeinsam mit Carlos ihre früheren Konflikte, während ihrer Schulzeit, auf. Sie besuchen den Schulhof, in dem verprügelt und gehänselt wurde. Später habe sie die Schule aus mentaler Schwäche verlassen, sagt sie. In der Konfrontation mit dem Ort des früheren Konflikts und durch das Nacherzählen der Vorfälle entwickelt Meg eine wichtige Position, die sie gegen Ende des Films ausspricht. Nicht die Umwelt wird sich ändern und mehr Toleranz für Transsexualität entwickeln, es ist sie selbst, die sich ändern muss.

Auch Zildas Geschichte wird mit einem guten Ende erzählt. Ein französischer Kunde ermöglicht ihr, mit ihm nach Paris zu gehen und erfüllt ihr damit den Traum, ein neues, vielleicht normales Leben zu beginnen. Megs Konflikt endet mit dem Frieden, den sie mit sich und ihrer Vergangenheit schließt. Sie findet in ihrem Ehemann den nötigen Rückhalt und ihr Zuhause. Die Freundschaft und gegenseitige Hilfestellung der beiden Protagonistinnen bildet den roten Faden zwischen den Geschichten und macht den fiktionalen Teil von *Transfiction* zu einer geschlossenen Narration.

Den Schluss des Films bildet wiederum eine dokumentarische Sequenz von etwa sechs Minuten, in der *Meg* bzw. *Fabia* ihre Schlusszene erläutert²⁴⁴. Sjöberg, *Carlos*, *Meg* und *Zilda* stoßen auf das Filmprojekt an und der Filmemacher wird im Nachspann von *Fabia*

²⁴³ Diese Sichtweise mag aus meiner persönlichen Lesart hervorgehen, wobei die gesamte Inhaltsbeschreibung aus einer persönlichen Perspektive hervorgeht, die in manchen Punkten stärker in manchen schwächer von subjektiven Einschätzungen geprägt ist.

²⁴⁴ Während *Fabia* zuerst vor der Kamera, dann aus dem Off-Kommentar, das Ende von Megs Geschichte erklärt, wird dieses Ende auch in Bildern vermittelt.

Meirelles in der Art eines Transvestit geschminkt – inklusive starkem Gesichts-Make-up und unterschiedlichen Perücken.

An dieser Stelle sehe ich es als notwendig an, näher auf das Thema der Transsexualität einzugehen, um die Bedeutung des Schauspiels und der Improvisation der beiden transsexuellen Protagonistinnen zu verdeutlichen. Ein Zwischenspiel soll diesem Punkt innerhalb meiner Arbeit Rechnung tragen. Der Begriff des Zwischenspiels soll dabei die Stellung dieses inhaltlichen Einschubs deutlich machen. Es handelt sich beispielsweise um keinen Exkurs, der schon durch den Begriff an sich dem übrigen Text der Arbeit untergestellt wäre, sondern um die Behandlung eines Themas, das zentral mein Verständnis für den Film mitgeprägt hat. Ohne die geschlechtliche Dimension der Transsexualität zu beachten, wäre das Verständnis von *Transfiction* ein gänzlich anderes, als hier erarbeitet.

Zwischenspiel

1. Körperstile

Das performative Geschlecht nach Judith Butler

Als eine der ersten GeisteswissenschaftlerInnen wandte sich Judith Butler gegen Theorien feministischer Bewegungen, die seit den 1960er Jahren für mehr Frauenrechte und Emanzipation von der patriarchalen Herrschaft kämpften und das Subjekt der Frau zum Mittelpunkt ihres „Kampfes“ machten. In ihrem Buch *Gender Trouble*²⁴⁵, in der deutschen Übersetzung, mittlerweile ebenfalls ein Klassiker: *Das Unbehagen der Geschlechter*, kritisiert sie diesen Ansatz des Feminismus, die Frau als Subjekt zu konstruieren, während, sowohl innerhalb der Bewegung als auch in der Politik, kaum Einigkeit darüber herrscht, was dieses programmatische Subjekt der Frau innerhalb des Feminismus konstituiert. Weiter ist es in der feministischen Bewegung unmöglich, für sämtliche Frauen der Welt sprechen und politisch aktiv sein zu wollen, wenn nicht jede Frau den Subjektstatus besitzt, den der Feminismus verlangt.²⁴⁶

Zudem war Butler eine Pionierin bezüglich der Kritik an der Philosophie des Strukturalismus'. Sie stellt sich in ihrem Buch der Annahme entgegen, es gäbe vordiskursive Subjekte bzw. eine natürliche binäre Ordnung des Geschlechts, noch bevor diese mit Begriffen bezeichnet werden. Sie geht damit von einem Prozess der diskursiven Produktivität aus, der unter dem Zusammenwirken von Politik, Rechtssystemen und diversen Institutionen Subjekte konstruiert, gleichzeitig naturalisiert und andere Formen möglicher Subjekte ausschließt und nie Realität werden lässt.²⁴⁷

²⁴⁵ Erstmals in New York 1990 erschienen.

²⁴⁶ Vgl. Butler. 1991. S.16.

²⁴⁷ Vgl. ebd. S.17.

Um differenzierter mit der Geschlechterfrage umzugehen, führt Butler in ihrer Geschlechtertheorie die Trennung des Subjekts in drei Kategorien ein: das anatomisch biologische Geschlecht, die Geschlechtsidentität und das Begehren.²⁴⁸ Butler sieht keine logische Folgerung darin, dass das soziale Geschlecht, also gender bzw. die Geschlechtsidentität, mit dem biologischen Geschlecht im Bezug auf die Zugehörigkeit „männlich“ oder „weiblich“ übereinstimmen müsse. Vielmehr sieht sie eine Diskontinuität zwischen den sexuell bestimmten Körpern und den sozial und kulturell bestimmten Geschlechtsidentitäten.²⁴⁹ Selbst auf Basis einer strengen Binarität der Vorstellungen dessen, was männlich und weiblich ist, müsse einem weiblichen Körper nicht zwingend auch eine weibliche Geschlechtsidentität zugehörig sein. Damit bricht sie völlig mit den Annahmen eines homogenen und autonomen Subjekts, das in sich eins ist, und somit auch mit den Vorstellungen von nur zwei möglichen Geschlechtern.

Im weiteren Verlauf muss im Bezug auf diese theoretische Öffnung der Geschlechterfrage in den Blick genommen werden, welche Mechanismen die Vorstellung von zwei fixen Geschlechtern aufrecht erhalten können und welche Prozesse im Endeffekt eine binäre Geschlechterordnung konstruieren.

In dieser Frage bezieht sich Butler auf Michel Foucault und seine Vorstellung einer Verwobenheit von Sexualität und Machtstrukturen²⁵⁰ und die Theorie der performativen Identitätskonstruktion²⁵¹. Bis heute hält sich diese Vorstellung im Bezug auf die Beziehung zwischen Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren, wonach es möglich sei, dass die Seele im falschen Körper stecken würde. Es existiert ein Bild vom Körper, in dem eine von ihm unabhängige Seele gefangen sein könne. Diesen Gedanken dreht Michel Foucault um und schreibt: *„Die Seele [ist das] Gefängnis des Körpers.“*²⁵²

Somit formen, oder sollen wir den Körper idealerweise nach einer binär strukturierten Geschlechtlichkeit der Seele formen. Dies subsumiert Butler unter dem Begriff der

²⁴⁸ Diese Begriffe sind die deutschen Übersetzungen von „sex“, „gender identity“ und „desire“. In der deutschsprachigen Geschlechterforschung sind die deutschen Namen ebenfalls gängige Begrifflichkeiten.

²⁴⁹ Vgl. Butler. 1991. S.23.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S.16f.

²⁵¹ Vgl. ebd. S.198ff.

²⁵² Ebd. S.199. zitiert aus Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. 1994.

Zwangsordnung innerhalb einer heteronormativen Matrix, in der das anatomische Geschlecht, die Geschlechtsidentität und das Begehren dieser heteronormativen Vorstellung angepasst sein müssen.²⁵³ Ein biologisch weiblicher Körper zum Beispiel soll eine weibliche Geschlechtsidentität entwickeln und Männer sexuell begehren.

Bedeutend innerhalb der Diskussion um Geschlechterverhältnisse und Sexualität bleibt die Frage nach dem Körper und der Seele und deren Ausdrucksstil. Noch immer werden in der Tradition des Cartesianischen Dualismus‘ die Entitäten Körper und Seele bzw. Geist voneinander getrennt gedacht.²⁵⁴ So argumentiert Butler zum Begriff der geschlechtlichen Performativität, gegen diesen Dualismus, dass erst körperliche Praktiken, „[...] Akte, Gesten und Begehren [...] den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz [...]“²⁵⁵ bewirken, wo sie doch äußerlich, am Körper, erst erzeugt werden müssen. Somit wirken körperliche Akte performativ, weil die Identität, die sie scheinbar bloß ausdrücken, gerade durch jeweilige leibliche Zeichen und diskursive Mittel konstruiert und aufrechterhalten wird. Ohne den körperlich vergeschlechtlichten Einsatz könnte die vergeschlechtlichte Seele nicht existieren. Butler folgert aus dieser Theoretisierung:

„Wenn die innere Wahrheit der Geschlechtsidentität eine Fabrikation/Erfindung ist und die wahre Geschlechtsidentität sich als auf der Oberfläche der Körper instituierte und eingeschriebene Phantasie erweist, können die Geschlechtsidentitäten scheinbar weder wahr noch falsch sein.“²⁵⁶

Der grundlegende Mechanismus dieser Fabrikation ist die Struktur der Imitation.²⁵⁷ An dieser Stelle meint Imitation eine ständige Wiederholung und Re-Inszenierung der Akte, welche die Geschlechtsidentität symbolisieren. Darin sieht Butler nun die Möglichkeit der Veränderung von Geschlechternormen- und Vorstellungen, denn in den

²⁵³ Vgl. Butler. 1991. S.12ff.

²⁵⁴ Die philosophische Trennung von Geist bzw. res cogitans und Körper bzw. res extensa bei René Descartes bildet damit einen Grundpfeiler der abendländischen Philosophie und des Denkens in binären Strukturen. Vgl. dazu <http://www.descartes-cogito-ergo-sum.de/seite-18.html>. Aufgerufen am 29.10.2012.

²⁵⁵ Vgl. Butler. 1991. S.200.

²⁵⁶ Ebd. 1991. S.201.

²⁵⁷ Butler bezieht sich hierbei auf Esther Newton und ihr Buch *Mother Camp: Female Impersonators in America*. 1979.

Wiederholungen liegt das Potenzial des Misslingens, des Bruchs und der Transformation dessen, was wir als geschlechtliche Realitäten definieren.

Was bedeutet dieser Zugang zur Geschlechterfrage nun im Bezug auf das Phänomen der Transsexualität? Der Begriff performativ verweist auf eine inszenierte²⁵⁸ und offene Konstruktion von Bedeutungen, wobei die Konstruktion bestimmten Strukturen folgt. Diese Strukturen können auch als Stile bezeichnet werden, hier als *geschlechtlich* bestimmte Körperstile.²⁵⁹ Die stilistische Konstruktion des eigenen Körpers ist nur bedingt frei bestimmbar, da sie historische Kontexte besitzt und in ein Machtsystem eingebunden ist, somit ein bestimmtes Repertoire an körperlichen Praktiken zur Umsetzung einer Geschlechtsidentität zur Verfügung hat. Für die Transsexualität bedeutet dies, dass die operativen Eingriffe um eine Geschlechtsumwandlung zu „vervollständigen“, bestimmten körperlichen Vorbildern und transsexuelle Personen ebenfalls leiblichen Akten, Gesten, also Körperstilen folgen müssen, um ihre Geschlechtsidentität an der Oberfläche des Körpers glaubhaft zu machen.

2. Transsexualität

Möglichkeit einer modernen Geschlechterordnung

In der weiteren theoretischen Annäherung an die Frage, was Transsexualität ist und wie das Phänomen beschrieben bzw. theoretisiert werden kann, beziehe ich mich auf eine Studie von Gesa Lindemann, die in einer Doppelrolle²⁶⁰ qualitative Interviews²⁶¹ mit Transsexuellen geführt hat. Die in der Studie zentrale Frage, inwieweit die Wirklichkeit von Transsexuellen eine Geschlechterwirklichkeit darstellt, beantwortet sie dabei

²⁵⁸ Mit dem Begriff „inszeniert“ meine ich hier nicht Eigenschaften wie gespielt oder fiktiv, sondern schließe damit die Ebene des Publikums bzw. des Gegenübers ein, das bedeutsam an der performativen Konstruktion von Bedeutungen und Ordnungen beteiligt ist.

²⁵⁹ Vgl. Butler. 1991. S.205.

²⁶⁰ Lindemann forschte als Soziologin innerhalb einer Beratungsstelle, in der sie selbst als Beraterin tätig war. Sie führte Gespräche mit transsexuellen Frauen und deren PartnerInnen und Angehörigen, die sie schon im Vorfeld teilweise beraten hatte.

²⁶¹ Lindemann bemühte sich, wie sie selbst schreibt, in ihrer Datenerhebung dem narrativen Interview nach Schütze (1976) zu folgen. Vgl. dazu Lindemann. 2011. S.21.

teilweise mit der Folgerung, dass die „[...] [soziale] Konstruktion des Geschlechts reformuliert und als leiblich-affektive Konstruktion beschrieben [werden muss].“²⁶² Sie nimmt damit Abstand davon, das Phänomen der Transsexualität auf seine Geschlechterfrage zu reduzieren, und ist bemüht, einen gesamtgesellschaftlichen Kontext in ihrer Forschung aufzubauen.

Die Autorin beginnt ihr Buch mit einer Auseinandersetzung dessen, was in unserer vermeintlich modernen Gesellschaft das „Menschliche“ ausmacht. Dabei bezieht sie sich auf die „Mitwelttheorie“²⁶³ von Helmut Plessner, derzufolge unterschiedliche Einheiten als soziale Personen anerkannt werden können. Seit dem 18. Jahrhundert sei der Mensch, so Lindemann, zu einem diesseitigen und natürlichen Wesen geworden, das sich durch die Grenzen zu Pflanzen, Tieren, Toten und Maschinen auszeichnet. Anhand dieser vier Grenzziehungen, welche die Autorin als das „anthropologische Quadrat“²⁶⁴ bezeichnet, kann jemand in unserer Gesellschaft erst als Mensch begriffen werden, wobei jene Grenzen fließend sein können.²⁶⁵ Die Geschlechterunterscheidung spielt in diesem sozialen Spiel von Ab- und Eingrenzung eine zentrale Rolle, reiht sie den Menschen doch einerseits als Naturwesen, andererseits als reflektiertes Gesellschafts- und Kulturwesen ein.²⁶⁶ Der Geschlechterunterschied an sich kann dabei nur in einem rationalen Verhältnis zu einem anderen Geschlecht sichtbar werden.

Nun wurde ab den 1960er Jahren mit der Forderung nach Gleichberechtigung zwischen Männern und Frauen eine neue Form der Geschlechterunterscheidung denkbar gemacht. Zum Beispiel, dass auch Frauen ein Leben außerhalb der Betreuung des Haushalts und der Familie wählen konnten. Sowohl Gleichheit als auch Unterschiedlichkeiten zwischen den Geschlechtern werden heute je nach Situation als möglich anerkannt. Diese geschlechterspezifische Tatsache stützt die Abgrenzung des Menschlichen von anderen Entitäten:

„Gerade die Annahme der Gleichheit der Geschlechter macht empfindlich dafür, bei welchen Entitäten in dieser spezifischen Weise zwischen Männern und Frauen

²⁶² Lindemann, Gesa. 2011. S.26.

²⁶³ Siehe dazu Plessner, Helmut: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin/ New York 1975. und Lindemann, Gesa: Das Soziale von seinen Grenzen her denken. Weilerswist 2009.

²⁶⁴ Vgl. ebd. S.11.

²⁶⁵ Ich denke hier etwa an die Schwierigkeit Föten oder Hirntote innerhalb der Entscheidung über Leben und Tod als Mensch, oder Nicht-Mensch einzuordnen.

²⁶⁶ Vgl. Lindemann. 2011. S.12.

unterschieden wird: Nur bei Menschen wird so zwischen den Geschlechtern differenziert, dass diese Distinktion situativ bedeutungslos sein kann.“²⁶⁷

Ende des 20. Jahrhunderts scheint sich der Gedanke und damit eine Bewegung etabliert zu haben „[...] deren Ziel es ist, offensiv für die Möglichkeiten eines Lebens zwischen den Geschlechtern einzutreten.“²⁶⁸ Gerade das Phänomen der Transgenderbewegung und der Transsexualität kreuzen jedoch diesen Gedanken, lehnt man sich dabei doch an ein eindeutig in binäre Strukturen gehöriges Geschlechtersystem an. Das Ziel der transsexuellen Transformation ist es, eine „richtige“ Frau, bzw. ein „echter“ Mann zu werden, im Sinne einer körperlich performativen Imitation des Wunschgeschlechts. Somit wird fraglich, ob „[...] die im Rahmen der Transgenderbewegung beobachtbaren körperbezogenen Strategien tatsächlich außerhalb der Geschlechterordnung stehen, oder ob diese, wie es bei der transsexuellen Geschlechtsveränderung der Fall ist, als choreographischer Rahmen wirkt, der Handlungs- und Erfahrungsräume begrenzt.“²⁶⁹ Dadurch kommt Lindemann zur Paradoxie, dass sich zwar seit den Liberalisierungstendenzen der 1960er Jahre die lange Zeit unterstellten Wesensunterschiede zwischen den Geschlechtern immer mehr verflüchtigen, der Unterschied zwischen zwei Geschlechtern an sich jedoch bestehen bleibt, und mit ihm der individuelle und scheinbar subjektive Wunsch nach eindeutiger Einordenbarkeit. Ein drittes, viertes oder mehrere Geschlechter existieren diskursiv bis heute nicht.

Transsexualität kann diese These unterstützen. Welche Wesenszuschreibungen ein Frau-zu-Mann-Transsexueller oder eine Mann-zu-Frau-Transsexuelle haben, oder was sie beruflich tun, ist weniger wichtig, als die Frage, als was sie das tun. Als eindeutige Frau oder als eindeutiger Mann?²⁷⁰ So zählt Lindemann einige essenzielle Bestandteile von Frau- bzw. Mannsein auf, die in unserer derzeitigen Gesellschaft als eindeutige Codes bzw. Manifestationen der Geschlechtszugehörigkeit verstanden werden, etwa diverse Körperformen, wie Penis oder Vagina.

²⁶⁷ Lindemann, Gesa. 2011. S.13.

²⁶⁸ Ebd. S.14.

²⁶⁹ Ebd. S.15.

²⁷⁰ Vgl. Lindemann. 2011. S.18.

Weiter nennt sie Harold Garfinkels Studie zur transsexuellen Frau Agnes. Innerhalb dieser Studie benannte er als erster die Transsexualität als Bewusstmachung des sexuellen und geschlechtlichen Lebensstils Transsexueller. Demnach zeichnet diesen Lebensstil nicht nur ein Nachspielen einer anderen geschlechtlichen Identität aus, sondern die bruchlose Wirkung *als* das andere Geschlecht. So konstituiert sich die Geschlechtsverwandlung nach außen hin vor allem über ein bewusst eingesetztes Verhalten. Daraus ist zu schließen, dass die geschlechtliche Realität im Allgemeinen und nicht nur für Transsexuelle ein Resultat bestimmter „Darstellungsleistungen“ ist, wie Lindemann es bezeichnet. Sie folgert:

„Bei Transsexuellen wird folglich nur die Reflexivität sichtbar, die auch für das Frau-bzw. Mannsein von Nichttranssexuellen konstitutiv ist. Wir alle sind Frauen oder Männer, indem wir den Eindruck erwecken, wir seien es.“²⁷¹

Die geschlechtliche Einschätzung des Gegenübers bleibt in den meisten Fällen bei einer Schätzung, die von bestimmten Verhaltensweisen und dem Aussehen der Personen bestimmt bleibt. Wer einen Penis, eine Vagina, echte Brüste oder eine eindeutig zuordenbare DNA besitzt, bleibt uns aber in fast allen Fällen bei der ersten äußeren Einschätzung unklar.

Aus dieser Perspektive heraus würden Transsexuelle von Nichttranssexuellen nur in der Bewusstmachung des geschlechtlichen Verhaltens unterschieden. In diesem Sinne kann Transsexualität als Verfremdungsprozess und Blickwechsel auf geschlechtliche Identitäten gesehen werden, nicht aber als Seele im falschen Geschlechtskörper oder umgekehrt. Diese Perspektive deckt sich mit derjenigen Butlers und dem Zugang, dass das Geschlecht, sowohl sex, als auch gender bzw. gender identity, performativ konstruiert ist. Anette Runte stellt diesbezüglich Transsexualität *„[...] nicht nur [als] die problemlose Genese von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ infrage, sondern [das Phänomen] stellt vor allem die zentrale Frage nach den konstruktiven Beziehungen zwischen Subjektivität, Sexualität und Geschlechtlichkeit.“²⁷²* Dieser These folgend beschreibt Runte die tiefe Bedeutung der biographischen und somit performativen

²⁷¹ Lindemann, Gesa. 2011. S.19.

²⁷² Runte, Anette. 1996. S.10.

Identitätsstiftung in der geschlechtlichen Transformation.²⁷³ Das Sprechen über die eigene Lebensgeschichte, inklusive geschlechtlicher Transformation, hilft Transsexuellen, ihre geschlechtliche Rolle in das bestehende Geschlechtersystem einzuordnen.

Der Frage, wie eine solche performative Konstruktion am Körper *aussehen* kann und sprachlich aufgebaut wird, näherte ich mich in der Analyse des Films *Transfiction*. Von den Protagonistinnen werden darin teils bewusste, teils unbewusste Eindrücke vermittelt, die einen Hinweis auf das Funktionieren oder Misslingen der Konstruktion einer Geschlechteridentität geben können.

²⁷³ Vgl. Runte. 1996. S.15.

TEIL III – Fortsetzung

3. Jenseits der Genre Grenzen

Besonderheiten des Films und seiner Produktion

*Transfiction – Grenzgänge von Genre und Geschlecht*²⁷⁴, der Titel des dritten Teils dieser Arbeit, weist auf die Perspektive hin, welche ich innerhalb der Filmanalyse an das Material angelegt habe. Diese ist geprägt von einem Tendieren zwischen den Themen der Transsexualität und des ethnografischen Films, sowie deren Verknüpfung in der Analyse. Auch der Film an sich und seine Produktion können als Grenzgänge zwischen Themen, Methoden und Genres gesehen werden. Sein filmisches Dissertationsprojekt bezeichnet Johannes Sjöberg als Ethnofiction.²⁷⁵ In der Publikation zum Film, *The Ethnofiction in Theory and Practice*, erläutert er seinen Zugang zu dieser filmisch ethnografischen Methode, die er in Anlehnung an Rouchs Filmarbeit der 1950er Jahre für sich weiterentwickelt hat. Sjöbergs Fragestellung für sein Projekt lautete:

*„Could a nuanced understanding of travesti and transsexual culture in São Paulo be created, and mediated, by combining ethnographic research methods with the processes of dramatic work?“*²⁷⁶

Sjöberg schreibt, dass diese Frage im Prozess der Forschung und Filmproduktion immer komplexer wurde, wodurch eine definitive Antwort unmöglich geworden sei.²⁷⁷

²⁷⁴ Siehe S.74.

²⁷⁵ Der Titel der Dissertationsarbeit lautet: *Ethnofiction: genre hybridity in theory and practice-based research*. und wurde 2009 am *Centre for Screen Studies* der Universität Manchester eingereicht.

²⁷⁶ Sjöberg, Johannes 2006. S.1.

²⁷⁷ Die Eindrücke, die Sjöberg innerhalb der Filmproduktion von den beiden Protagonistinnen und einer transsexuellen Lebensweise bekommen hat, haben sich als vielschichtiger herausgestellt, als er in dieser Fragestellung angelegt hatte. Das Wechselspiel zwischen subjektiven Einflüssen der DarstellerInnen und etwa kulturellen Eigenarten im Film sind ebenfalls nicht in einer definitiven Antwort auf die Fragestellung zu fassen.

Stattdessen schlägt er im Text einen reflexiven Weg ein und beschreibt seine Erfahrungen innerhalb des Filmprojekts.²⁷⁸

Die Kombination an Zugängen, die in der Fragestellung verdeutlicht wird, wird auch im Film ersichtlich und stattet ihn mit Besonderheiten aus. Diese Besonderheiten ergeben sich primär in der vorfilmischen Arbeit und dem Anspruch an diese Phase von Sjöbergs Forschung. Der Filmmacher erläutert im oben genannten Artikel seine Herangehensweise, die sich schon in seiner Feldforschung und später auch im Film niederschlägt. Zunächst gehe ich auf jene grundlegenden Ansprüche und Zugänge für die Feldforschung und Filmproduktion ein. In der Filmanalyse in Teil IV werde ich deren Spuren im Filmprodukt selbst, anhand ausgewählter Szenen, nachzeichnen.

Der Produktion von *Transfiction* ging eine 15-monatige Feldforschung bei verschiedenen Gruppen von Transvestiten und Transsexuellen in São Paulo voraus. Wie auch für das Verfassen eines Abschlussberichts zu einer Feldforschung, brauchte Sjöberg für seine Filmproduktion eine fundierte Grundlage an Wissen über sein Forschungsfeld und Vertrauen zu den ausgewählten Protagonistinnen, Fabia und Savana. Zusätzlich zur Ethnofiction produzierte Sjöberg klassische Dokumentarfilme innerhalb dieser Feldforschung, *Drama Queens* und *Rome, Open Salon*. *Drama Queens* fokussiert dabei auf drei transsexuelle Frauen, Fabia Mirassos, Savana Meirelles und Phedra D. Córdoba und deren Leben als Darstellerinnen im Theater *Os Satyrus* am Rooseveltplatz. Selbiger Platz ist das öffentlich örtliche Zentrum von *Transfiction*. In *Rome, Open Salon* steht Fabia Mirassos mit ihrem Friseursalon im Mittelpunkt. Transsexuelle treffen sich dort und tauschen sich über unterschiedlichste Erfahrungen aus ihren Leben aus. Auch der Friseursalon stellt eines der örtlichen Zentren in *Transfiction* dar. In zwei Filmszenen werden Meg und Zilda beim freundschaftlichen Gespräch im Salon dargestellt. Es zeigt sich an diesem knappen Beispiel, inwiefern die Feldforschung in das Filmprodukt eingeflossen ist.

²⁷⁸ Vgl. Sjöberg. 2006. S.2.

In Sjöbergs Filmarbeit, seinem eigenen Zugang darin und der Abgrenzung gegenüber Rouch und anderen Techniken des Dokumentarfilms, formuliert jener vier Grundprinzipien:²⁷⁹

1. Ethnographic Filmmaking
2. Improvisational Cinema
3. Improvised Acting
4. Shared Anthropology

Im „**ethnographic filmmaking**“ werden typischerweise in kleinen Produktionsteams, über eine längere Zeitspanne hinweg, recherchiert und gedreht. Oft geht damit eine laienhafte technische Qualität einher, wie auch Ballhaus bemerkt, wenn er von der Drehsituation als „[...] *Gratwanderung zwischen größtmöglicher Authentizität und technischem Dilettantismus, oder andersherum, zwischen technischer Brillanz und vorfilmischer Inszenierung*“²⁸⁰ spricht. Das, was Ballhaus hier als Authentizität fasst, beschreibt Sjöberg in seiner Filmarbeit als hohen Grad an Intimität zwischen InformantInnen und ForscherIn, was er vor jene „technischen Brillanz“, um in Ballhaus' Worten zu sprechen, stellt. Ein Grundvertrauen zwischen FeldforscherIn und InformantIn ist somit nicht nur für klassische Feldforschungen die Voraussetzung, sondern auch für Filmproduktionen, die auf eine Feldforschung aufbauen.

„**Improvisational cinema**“²⁸¹ meint hier, dass sowohl die Regiearbeit als auch der Filmprozess mit der Kamera improvisiert sind. Alles, was ein Film brauche, sei ein Anfang, eine Mitte und ein Ende, mit anderen Worten eine Narration. Damit thematisiert Sjöberg einen Unterschied zwischen Rouchs Filmtheorie und seiner eigenen Arbeit in *Transfiction*. Theoretisch folgt der Filmemacher in einer minimal geplanten Produktionssituation seinen ProtagonistInnen und deren Improvisationen. Dabei bezieht er sich auf Rouchs Begriff der *ciné trance*²⁸², innerhalb derer die Kamera und die Drehsituation zum Katalysator für eine eigene Filmwahrheit werden, in die der

²⁷⁹ Vgl. Sjöberg. 2006. S.2-10.

²⁸⁰ Ballhaus, Edmund. 2003. S.20.

²⁸¹ Vgl. dazu auch Teil I, Kapitel 4. S.32f.

²⁸² Vgl. dazu Teil I, Kapitel 4. S.31.

Filmemacher stark involviert ist. In seiner eigenen Filmpraxis erkannte Sjöberg schnell, dass ein minimaler Grad an Planung jedoch für jede Drehsituation erforderlich ist, seien es zeitliche Absprachen mit dem Produktionsteam und den DarstellerInnen, oder das Vermeiden von Unsicherheiten im Bezug auf Ziele und Ansprüche jeweiliger Szenen.

Im „**improvised acting**“²⁸³ (re)präsentieren die DarstellerInnen sich und ihre Handlungen auf der Basis ihres soziokulturellen Fundus‘, und dies vor laufender Kamera. Die Improvisationen folgen dabei bestimmten Themen, die sich zuvor, während der Phase der Feldforschung, herauskristallisieren und auf den Erfahrungen der ProtagonistInnen basieren. Sjöberg unterstreicht dabei, dass es sich nicht um Darstellungen von tatsächlich stattgefundenen Ereignissen handelt, sondern oft intime oder unterbewusste Träume, Wünsche oder Sichtweisen der DarstellerInnen im Schauspiel manifest werden. Dies verweist auf eine Ablehnung der klaren Trennung zwischen Fiktion und Dokumentation, weil in der Improvisation beides nicht voneinander unterschieden werden kann. Das Prinzip der tieferen bzw. „hidden truth“²⁸⁴ deutet somit die Theorie einer performativen Identitätsstiftung an und eine Macht der performativen Realitätskonstruktion, welche die lang diskutierte Frage nach Authentizität ethnografischer Filme obsolet macht.

Als letzten Punkt bezieht sich Sjöberg mit dem Begriff der „**shared anthropology**“²⁸⁵ erneut auf Rouch und bezeichnet damit einen „[...] *collaborative spirit between the ethnographic filmmaker and the protagonists.*“²⁸⁶ Eine explizite Mitarbeit der SchauspielerInnen, im Bezug auf die Ideenfindung für Szenen und der gesamten Produktion, soll diesen kollaborativen Geist „heraufbeschwören“. Feedback-Runden zwischen InformantInnen und FilmemacherInnen werden als Methode genannt, um diese aktive Zusammenarbeit zu erhalten. Zusätzlich schließt das Prinzip der shared anthropology eine neue Art der Reflexivität mit ein, die oft durch einen filmischen Auftritt der ForscherInnen umgesetzt wird, so wie es auch in der dokumentarischen Rahmenhandlung von *Transfiction* der Fall ist, in der Sjöberg zu sehen ist. Shared anthropology kann auch als eine bewusste, teilweise Abgabe der Kontrolle über die

²⁸³ Vgl. dazu Teil I, Kapitel 4. S.33f.

²⁸⁴ Vgl. Sjöberg. 12/2006. S.9.

²⁸⁵ Vgl. dazu Teil I, Kapitel 4. S.31f.

²⁸⁶ Sjöberg, Johannes. 08/2006. S.3.

Forschungssituation bedeuten. Dadurch wird die Bereitschaft unterstrichen, die ursprünglich Beforschten an der Leitlinie der Forschung mitgestalten zu lassen.

Diesen vier Grundprinzipien der Ethnofiction und ethnographischen Filmarbeit folgten Sjöberg und die beiden Hauptdarstellerinnen, was im Film in Form von Zwischentiteln teilweise ausdrücklich hervorgehoben wird: „*There is no script. After agreeing a story outline, the camera simply follows the subjects' improvisations of their life experience.*“²⁸⁷

Sjöberg sieht die vier Prinzipien zwar als Basismodell für die Umsetzung einer Ethnofiction, warnt dabei aber gleichzeitig, diese Form des ethnografischen Films, die stark mit künstlerischen Elementen kombiniert ist, wie Schauspiel und Improvisation, zu sehr zu theoretisieren:

„[...] we have to remember to be careful when dealing with art from academic point of view, or as Rouch expressed it himself through *Yakir* in 1978 (p 10): If you start making theories about my films you are losing. You should just follow the movement. If there is a theory, there are no longer improvisations and creativity.“²⁸⁸

Sjöberg baut wie ein Programm zwei Titel zu Beginn des Films mit Erklärungen zum Begriff „Ethnofiction“ ein. Zwar ist die Rahmenhandlung des dokumentarischen Anfangs und Endes sehr knapp, programmatisch prägt sie aber den gesamten Film. Die thematisierten Geschichten im Hauptteil sind laut jenen Titeln in ihrer Eigenart als improvisierte Darstellungen zu deuten, die weder das Prädikat *fiktiv*, noch *real*, für sich beanspruchen können. Denn die filmische Improvisation ist auf einer bzw. mehreren anderen Realitätsebenen anzusiedeln, wodurch, die Methode der Ethnofiction als ein einheitliches Genre zu beschreiben, fraglich wird.

Johannes Sjöberg lehnt sich zwar stark an die Theorie und Methodik von Rouch an, doch er bemerkt, dass gerade in einer improvisierten Filmarbeit die Praxis und die Theorie je unterschiedliche Wege einschlagen können. So passt sich der Kamera- und Filmstil

²⁸⁷ Vgl. Einstellungsprotokoll im Anhang S.141.

²⁸⁸ Sjöberg, Johannes. 12/2006. S.12. Zitiert: Yakir, D.: Cine-Trance: The Vision of Jean Rouch in Film Quarterly. 1978.

beispielsweise oft automatisch den Umständen der Dreh- und Forschungssituation an. Die Art von Inhalten, welche im improvisierten Schauspiel verhandelt werden, sind kaum planbar, inwieweit Dokumentation und Fiktion eingesetzt und reflektiert werden, hängt von den ForscherInnen, den DarstellerInnen und letztlich dem Thema des Films ab.

Eine Ethnofiction bewegt sich somit auf genremäßigem Grenzland. *Transfiction* entzieht sich ebenfalls der Einordnung in vorhandene Filmgenres, da diverse Zugänge, aus der Ethnografie einerseits und der Dokumentarfilmtheorie andererseits, einfließen.

Die Entscheidung den Film über eine dramaturgisch narrative Linie aufzubauen, den Anspruch, eine kollaboratives Filmprojekt umzusetzen, und noch die Voraussetzungen einer universitären Qualifikationsarbeit erfüllen zu müssen, zeigt die multiperspektivische Ausrichtung von *Transfiction*. Die erzählte und gezeigte Geschichte soll einem breiten Publikum zugänglich sein und die DarstellerInnen sollen aktiv an der filmischen Umsetzung beteiligt sein (und damit eine aus heutiger Sicht moralisch vertretbare Forschung implizieren). Schließlich muss der Film die Bedingungen eines spezifisch akademischen Formats erfüllen. Dies sind viele unterschiedliche Ansprüche an *einen* Film. Das eröffnet die Frage, welche Elemente innerhalb und zusätzlich zum Film notwendig sind, um diesen Anforderungen auch gerecht werden zu können.

Konkreter: Welche Quellen und Medien werden zusätzlich zum Film generiert und genutzt, um vor allem den universitären Anspruch an eine filmische Forschungsarbeit gewährleisten zu können?

4. Materialien und Medien

Film und Qualifikationsarbeit

Der Film:

Transfiction, der Film in seiner Form als mediales Produkt, als wissenschaftliche und individuelle²⁸⁹ Repräsentation bestimmter Sachverhalte, stellt die Primärquelle der vorliegenden Arbeit dar. Die Thesen zur Beantwortung bzw. Erarbeitung meiner eingangs formulierten Fragestellung²⁹⁰, sowie die Frage, inwieweit *Transfiction* von bisherigen filmischen, dokumentarischen und wissenschaftlichen Diskursen geprägt ist, leite ich daher in erster Linie aus dem Filmprodukt selbst ab. Über die Auswahl bestimmter Szenen habe ich darüber hinaus weitere Fragestellungen entwickelt und das Thema *Gespräch im Film* bzw. *Gespräch als Kulturtechnik* zu einem weiteren Schwerpunkt der Arbeit gemacht.²⁹¹ In Form der Filmanalyse nähere ich mich dem Material mit einer quellenkritischen Haltung, welche die Eigenarten filmischer Repräsentation einschließt und reflektiert.

Die Texte:

Sjöberg hat zu seinem Film mehrere Publikationen verfasst, welche unterschiedlichen Zwecken dienen. Einerseits gilt es, auf Tagungen wissenschaftliche Arbeiten über sprachliche und schriftliche Formate zu präsentieren. So dienen seine Texte, welche sich dem Film widmen, einerseits zur Verbreitung neuer kulturwissenschaftlicher Kenntnisse im Bereich medialer wissenschaftlicher Repräsentation. Andererseits stellen sie eine Transformation von einem bildlichen in ein schriftliches oder mündliches Produkt dar. In den Texten, die ich für die erste Recherche zum Film herangezogen habe, geht Sjöberg hauptsächlich auf die theoretischen Hintergründe seines Filmprojekts ein. Nur in knappen Punkten beschreibt er Szenen aus dem Film, wodurch die Publikationen

²⁸⁹ Individuell deutet hier die Eigen- und Fremdrepräsentation durch die zwei Protagonistinnen an.

²⁹⁰ Vgl. Teil III, Kapitel 1.

²⁹¹ Vgl. dazu Teil II.

wie Beitexte wirken, und der Film in schriftlicher Form nur sehr beiläufig beschrieben wird. Ich deute dies als Versuch des Filmemachers, den Film in seiner Aussagekraft ernst zu nehmen, und nicht erst durch sprachliche Beschreibungen seine Bedeutungen zu produzieren. Durch die zusätzlichen Informationen zur Feldforschung, den Protagonistinnen und der akademischen Gebundenheit des Filmemachers, dienen die Publikationen als wichtige Kontexte für meine Arbeit. Dies zeigt sich in den Passagen, in welchen ich aus Sjöbergs Publikationen zitiere. Als weiterer schriftlicher Kontext könnte die Dissertationsschrift zum Film dienen - *Ethnofiction: genre hybridity in theory and practice-based research*. Da der Zugriff auf diese Arbeit derzeit noch nicht möglich ist, kann ich aber kaum darauf eingehen.

Es wird durch den Blick auf die vielen Publikationen *zum* Film dennoch deutlich, dass Filme *für sich* offenbar schwer den Anspruch an Wissenschaftlichkeit bzw. einer wissenschaftlichen Qualifikationsarbeit erfüllen können. Es scheint notwendig, Texte zu generieren, welche wiederum die Bilder in den Kontext von Worten stellen, ihre Bedeutungen somit reduzieren bzw. neue generieren und gewisse Lesarten vor anderen favorisieren. Auch ich ziehe eine Lesart vor und generiere in Form von Worten eine eigene Perspektive auf den Film. Somit produziere ich im Prozess des Schreibens einen weiteren Kontext bzw. Beitext zum Analysematerial.

Online: Texte, Bilder und Videos:

Auf der Website des *Centre for Screen Studies* der Universität Manchester finden sich Texte, Bilder und Videos zum Film *Transfiction* und zu den zusätzlichen Dokumentationen *Drama Queens* und *Rome, Open Salon*. Die schriftlichen Beschreibungen decken sich größtenteils mit den Publikationen zum Film, doch das Medium Internet trägt zu einer anderen Nutzbarkeit und einem anderem Umgang mit seinen Inhalten bei. Während die Publikationen in ihrer Gesamtform über die Website *academia.edu*²⁹² zu finden sind, bietet die Website des *Centre for Screen Studies* einen offeneren Zugang zu seinen Texten und Bildern. Eine Registration als AkademikerIn, wie sie für den Zugriff auf Inhalte von *academia.edu* nötig ist, verlangt jene Website nicht.

²⁹² Dies ist eine Plattform, auf der AkademikerInnen sich vernetzen und Forschungsarbeiten virtuell teilen können.

Öffentlich im Internet zugänglich sind also nur Ausschnitte und begrenzte Einblicke in das Filmprojekt. Um die wissenschaftlichen Publikationen zur Gänze einsehen zu können, ist es notwendig, Mitglied einer virtuellen „scientific community“ zu werden. Somit bleibt die Nutzung von Sjöbergs Publikationen einem spezifisch wissenschaftlichen Kreis vorbehalten. Das scheinbar offene Medium Internet bietet demnach interne Räume, die wiederum durch ihren Ausschluss gekennzeichnet sind, und dem Einzelnen die Position als WissenschaftlerIn oder Nicht-WissenschaftlerIn bestätigen.

Zusätzlich zu den informativen Online-Texten werden Fotos, in Form von Screen-Shots aus Sjöbergs Filmen, online gezeigt. Ein drei-minütiger Filmausschnitt aus *Transfiction* und ein acht-minütiger Ausschnitt aus *Drama-Queens* vervollständigen das Online-Angebot an Informationen und Einblicken in Sjöbergs Arbeit in São Paulo.

Auf einer weiteren Website, *faktafiktion.se*, sind ähnliche Informationen und Hintergründe zum Film und seiner Entstehung zu finden. Hier aber stellen zusätzliche Filmarbeiten von Sjöberg, *Transfiction* in einen anderen Kontext, als auf der Website der Universität Manchester. Der Schwerpunkt liegt bei *faktafiktion.se* auf Sjöbergs Arbeit im Allgemeinen. Er ist als Theaterschauspieler und -lehrer, Dozent, Filmemacher und Wissenschaftler tätig. Diese Informationen in Verbindung mit einem Skype-Interview, auf das ich als nächstes eingehen werde, erschließen einen weiteren wichtigen Kontext, im Bezug auf die Rolle und den Zugang des Filmemachers und der Bedeutung des improvisierten Schauspiels in *Transfiction*.

Im Gespräch mit Johannes Sjöberg:

Nach ersten Recherchen und bereits während des Prozesses des thematischen Einlesens, führte ich am 10.01.2012 via Skype-Telefonie ein etwa 45-minütiges Gespräch mit Johannes Sjöberg. Ziel war es, Informationen zur Filmproduktion zu erhalten, welche aus den Publikationen und Websites nicht hervorgehen. Zusätzlich schätze ich es als sehr wichtig ein, wie sich Sjöberg im Gespräch zu seiner Filmarbeit im Nachhinein äußert. Hat er vielleicht Distanz dazu aufgebaut oder übt er Kritik daran?

Nach einer intensiven Lektüre seiner Publikationen und längerem E-Mail-Kontakt mit ihm, konnten wir einen Zeitpunkt für das Gespräch festlegen. Ich habe den Gesprächsverlauf nicht durch Audio-Aufzeichnung festgehalten, sondern während und vor allem nach Beendigung des Gesprächs ein Gedächtnisprotokoll verfasst.²⁹³ Das stellt unter anderem den großen Unterschied zwischen Interview (+ Transkript) und Gespräch (+ Gedächtnisprotokoll) und deren Wertigkeiten dar. Da ich dieses Telefonat hauptsächlich als Informationsquelle und für Einblicke in die Einstellung des Filmemachers sah, war ein Transskript nicht notwendig.

In der Vorbereitung des Gesprächs stellte ich einen Leitfaden mit drei zentralen Fragen zusammen:

- Wie ist das Selbstverständnis des Regisseurs im Bezug auf seinen Film?
- Wie verliefen die Zusammenarbeit mit den Protagonistinnen und der Umgang mit Methode der Ethnofiction?
- Für welches Publikum wurde der Film produziert?

Zu jeder dieser Fragen, notierte ich mir detailliertere Stichpunkte, die ich während des Gesprächs ansprechen wollte. Auf diesem Weg sollte ein ergiebiger Dialog entstehen, der mir im besten Fall nützliche Informationen für meine Arbeit liefern würde, die über die Publikationen hinaus verweisen.

Zu Beginn des Telefonats erklärte ich Sjöberg meine eigene Position als Diplomandin, wie ich auf seinen Film gestoßen war und warum ich mich damit beschäftigt habe. Im Anschluss daran erläuterte ich, welches Interesse mich durch das Gespräch leitete und stellte die drei sehr allgemeinen Fragestellungen kurz vor. Sjöberg erwies sich als äußerst angenehmer und freundlicher Gesprächspartner. Er bot mir zu Beginn des Telefonats das „Du“ an und gab mir einige Tipps für weitere Recherchen zum Film, etwa über die Website *academia.edu*.²⁹⁴

²⁹³ Das gesamte Gedächtnisprotokoll ist im Anhang zu finden.

²⁹⁴ Ich stieß während meiner eigenen Internetrecherche zu *Transfiction* und Johannes Sjöberg nicht auf diese Website, was den eher geschlossenen Charakter der Seite, wie oben erwähnt, verdeutlicht.

In diesem ersten Austausch erwähnte er das wachsende Interesse einer jungen Generation von FilmemacherInnen an Ethnofiction. Im weiteren Verlauf erklärte Sjöberg seinen Hintergrund als Schauspieler, Regisseur und Sozialanthropologe. Sein Forschungszugang ist vor allem durch die Kombination von Kunst und Wissenschaft geprägt, was Ausdruck in einem von ihm mitgegründeten Studiengang an der University of Manchester findet – *AMP (Anthropology, Media and Performance)*. Nach und nach erklärte er seinen Weg zum Forschungsfeld für *Transfiction*. Vor allem sein Zugang zur Feldforschung in São Paulo und dem gesamten Projekt wurde mir durch diesen Teil des Gesprächs klarer.

Besonders bedeutsam innerhalb unseres Gesprächs schätze ich Sjöbergs Kritik an Rouch und seine eigene Selbstkritik ein. So nahm er, im Gegensatz zu seinen Publikationen, während der Unterhaltung weitaus mehr Abstand zu Rouchs Arbeitsweise ein. In puncto „shared anthropology“ merkte er an, dass dieser Zugang tendenziell „heuchlerisch“ sei, wenn er als rein positiv und emanzipatorisch angesehen würde. Dieses Element der kollaborativen Ethnografie sei für ihn zu einer Aushandlung von Repräsentationsformen geworden. Im Bezug auf die Methode der Ethnofiction, sprach der Filmemacher von einem „cultural sponge“. Wie bei einem Schwamm, würden durch das Prinzip des improvisierten Schauspiels unzählige unvorhersehbare Einflüsse das Produkt der Ethnofiction bestimmen. Im Fall von Savanas und Fabias Improvisationen in *Transfiction* habe sich etwa eine starke Imitation des Fernsehformats brasilianischer Telenovelas gezeigt.

Die Frage, ob sein Film als wissenschaftliche Repräsentation gelten könne, verneinte er und unterstrich die Wichtigkeit, als Forscher wissenschaftliche Filme schriftlich zu thematisieren und über diesen Weg zu reflektieren und zu analysieren. Viele Punkte, die ich bereits aus Sjöbergs Publikationen gekannt hatte, wurden im Gespräch nochmals von ihm selbst angesprochen. Dabei unterbrach ich ihn aber nicht, da ich die Vielfalt an besprochenen Themen erhalten wollte.

Diesem Telefonat kommt in Anlehnung an das Thema „Gespräch als Kulturtechnik“ ein besonderer Status zu. Als angehende Wissenschaftlerin habe ich eine Form der Informationsbeschaffung gewählt, die innerhalb der Kulturwissenschaften zentral ist,

nämlich das Gespräch.²⁹⁵ Wegen der räumlichen Distanz zum Gesprächspartner, habe ich das Internet bzw. Skype genutzt. Ein Transformationspotenzial gängiger Forschungsmethoden wird hier deutlich, da sich diese neue virtuelle Form des Gesprächs oder Interviews als mögliche Form wissenschaftlicher Recherche erweist. Es ist durch den virtuellen Raum des Internets, und einer dabei durch die Stimme konstruierten Nähe zum Gesprächspartner, möglich, Interviews mit Menschen auf der ganzen Welt zu führen. Dieser Umstand ist für kulturwissenschaftliche Forschungen eine wichtige Erweiterung, da mehr Informationen gefunden und breitere Kontexte aufgebaut werden können. Die neue Form von Online-Gesprächen verweist auf ein Charakteristikum von Kulturtechniken. Sie sind prozessual, situativ variabel und können von den AkteurInnen an jeweilige Situationen angepasst werden.

Mein Gespräch mit Sjöberg hat innerhalb dieser Arbeit den Status eines Subtexts und einer zusätzlichen Quelle. Als Subtext hat es dabei eine Doppelfunktion. Einerseits konnte ich durch das Gespräch zusätzliche Informationen zu Sjöberg, seiner Feldforschung, Filmproduktion und Einstellung zum Filmprodukt gewinnen. Andererseits verweist es auf den Film selbst und ein zentrales Format darin. Denn wie auch in *Transfiction* Gespräche zentral sind²⁹⁶, wird durch mein Telefonat mit dem Filmemacher das Gespräch für meinen Forschungszugang innerhalb dieser Arbeit ebenfalls besonders bedeutsam.

²⁹⁵ Vgl. dazu Teil II, Kapitel 5.

²⁹⁶ Darauf gehe ich in Teil IV detaillierter ein.

TEIL IV – Filmanalyse

Choreographien des Gesprächs

„FILMANALYSE ALS TÄTIGKEIT IST AUSDRUCK
EINER KOMPETENZ UND SELBST EINE KUNST
– SICH AUF DAS EXEMPLARISCHE, DAS
BESONDERE EINZULASSEN, DEN STRATEGIEN
NACHZUSPÜREN, IN DENEN HIER EINEM
GEGENSTAND DES DENKENS [...] AUSDRUCK
VERLIEHEN WIRD.“²⁹⁷

1. Methodische Grundlagen

Nach Faulstich, Keppler und Mikos

Als Aufgabe der Filmanalyse beschreibt Werner Faulstich drei zentrale Anliegen und damit einhergehende Probleme. Es sei „[...] die Komplexität ‚des Films‘ zureichend zu erfassen [...]“, sie habe „[...] nicht nur einen einzigen, speziellen, sondern prinzipiell jeden Kino-Spielfilm zu betreffen, und vor allem wissenschaftlich, d.h. methodisch rational und intersubjektiv nachvollziehbar zu sein.“²⁹⁸ Problematisch innerhalb dieses Anspruchs kann die Schwierigkeit sein, eine Methode zu generieren, welche universell für Filme angewandt werden kann. Schließlich muss jede Filmanalyse auch auf das Analysematerial abgestimmt werden. Damit drückt Faulstich die Notwendigkeit eines praktischen Werkzeuges, inklusive theoretischem Fundament, für den wissenschaftlichen Umgang mit Filmen aus. Dieser Kombination aus Praxis und Theorie soll die Methode der Filmanalyse gerecht werden und sich dadurch von der Filmtheorie

²⁹⁷ Wulff, Hans J. 2006. S.220.

²⁹⁸ Faulstich, Werner. 1994. S.14.

oder der subjektiveren Filmkritik abgrenzen.²⁹⁹ Wobei Kenntnisse aus der Filmtheorie in der Filmanalyse sehrwohl relevant sein können, wie etwa die Unterscheidung verschiedener filmischer Realitäten. So teilt Helmut Korte den Film in vier solche Realitäten ein³⁰⁰, die „Filmrealität“, die „Bedingungsrealität“, die „Wirkungsrealität“ und die „Bezugsrealität“.³⁰¹

In der weiteren Auseinandersetzung definiert Faulstich den Begriff der Filmanalyse folgendermaßen:

„[...] sie ist keine Betrachtungsweise, bei der die ästhetischen Werte allein ausschlaggebend sind, und sie will nicht in erster Linie eine Verbesserung der Filme oder ihres geschäftlichen Erfolgs erreichen. Filmanalyse ist vielmehr eine Untersuchung der Frage, inwiefern die Filme in ihrem Inhalt, ihrer sozio-kulturellen Funktion und ihrer tatsächlichen Wirkung durch die jeweilige Gesellschaft bedingt sind und auf welche Weise sie rückwirkend durch Gehalt und Gestalt ihrer Darstellungen die Gesellschaft ihrerseits zu beeinflussen vermögen.“³⁰²

Damit sind die drei grundlegenden Analyseebenen, die auch Mikos nennt, angesprochen, die Filmproduktion und deren Umstände, das filmische Produkt und schließlich die Rezeptionsebene.³⁰³ In der analytischen Konzentration auf das filmische Produkt gibt es diverse Zeichen, die Rückschlüsse auf die Entstehungskontexte als auch ein Licht auf die Rezeption werfen können. Diesen „Zeichenvorrat“³⁰⁴, wie es Faulstich nennt, unterteilt Angela Keppler in zwei Dimensionen. Unter der visuellen Dimension fasst sie Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Kameraperspektiven und Schnitt zusammen. Die akustische Dimension schließt Musik und Geräusche aus dem On und dem Off, die SprecherInnen in deren Persönlichkeit und die Art der Sprache mit ein.³⁰⁵ Auf Basis

²⁹⁹ Vgl. Faulstich. 1994. S.12.f.

³⁰⁰ Vgl. Korte. 2004. S.23.

³⁰¹ Die Filmrealität beinhaltet die Frage, wie der Film in Inhalt, Form und Handlung beschaffen ist. Die Bedingungsrealität umschreibt Korte mit folgender Frage: „*Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?*“ (ebd. S.23.). Die Wirkungsrealität bezieht sich auf die Ebene der Rezeption und des Publikums, sowohl in Vergangenheit als auch in Gegenwart. Die Bezugsrealität fasst schließlich das Verhältnis zwischen filmischer Darstellung und außerfilmischen Bedeutung des jeweiligen Sachverhalts.

³⁰² Faulstich, Werner. 1994. S.40.

³⁰³ Vgl. Mikos. 2008. S.12.

³⁰⁴ Vgl. Faulstich. 1994. S.41.

³⁰⁵ Vgl. Keppler. 2006. S.325.ff.

dieser filmischen Zeichen kann der Fokus einer Filmanalyse auf unterschiedliche Themen gelegt werden. Etwa, wie Mikos zusammenfasst, auf „Inhalt und Repräsentation“, „Plot und Story“, „Narration und Dramaturgie“, „Figuren und Akteure“, „Ästhetik und Gestaltung“ oder „filmische Kontexte“.³⁰⁶

Nach mehrmaliger Anschauung des Materials und der Entwicklung eines allgemeinen Erkenntnisinteresses, wird das Filmprotokoll zum wichtigsten Werkzeug innerhalb des Prozesses der Filmanalyse. Dabei ist zentral „[...] möglichst viele Informationen über den Film in sprachlicher Form zu sichern und dabei den Ablauf in grafischer Form sichtbar zu machen.“³⁰⁷ Auf diese Weise erschließen sich vor allem die strukturellen Eigenarten des Films. Er wird innerhalb der weiteren Operationalisierung, in Segmente, z.B. in Sequenzen oder Szenen, unterteilt. Mit Operationalisierung ist der Prozess gemeint, in dem der gesamte Film in seine einzelnen Elemente geteilt und so für die Analyse handhabbar gemacht wird. Auf der Basis eines gröberen Sequenzprotokolls können Teile des Films ausgewählt werden, die im Einstellungsprotokoll detailliert analysiert werden sollen. Damit wird bereits das Erstellen des Filmprotokolls zu einem Auswahlverfahren und zentralen Teil der gesamten Analyse. Diese erste schriftliche Form der Datengenerierung orientiert sich schon am Erkenntnisinteresse der Filmanalyse. Somit ist ein allumfassendes Protokoll weder möglich, noch notwendig. Das Filmprotokoll ermöglicht zusätzlich, Distanz zum filmischen Analysematerial zu gewinnen, ohne in der erneuten Annäherung daran, die filmischen Zeichen von Grund an neu zu sehen und zu interpretieren. So wird das es zu einem wichtigen Werkzeug der Eigenkontrolle innerhalb der Arbeit mit dem jeweiligen Film.

Die Auswertung und Interpretation basiert schließlich auf der Verknüpfung der filmischen Zeichen mit relevanten Kontexten und Inhalten bezüglich der jeweiligen Forschungsfrage. Je nach Erkenntnisinteresse aber, kann die Auswertung in unterschiedlichste Richtungen gehen. In meinem Fall habe den Fokus der Analyse auf drei Szenen aus *Transfiction*, und dabei vor allem auf die Umsetzung und Dynamiken bestimmter Themen und Inhalte innerhalb der filmischen Gespräche, gelegt.

³⁰⁶ Vgl. Mikos. 2008. S.5.f.

³⁰⁷ Mikos, Lothar. 2008. S.95.

2. Choreographien des Gesprächs

Themenwahl und meine Herangehensweise

Ich habe in Teil II dieser Arbeit das Gespräch als Kulturtechnik beschrieben, welche als offenes Vermittlungsformat im Film eingesetzt werden kann und für das Gefühl von Nähe zwischen allen am Film Beteiligten (FilmemacherIn, ProtagonistInnen und Publikum) sorgen soll. Welchen speziellen Choreografien die ausgewählten Gespräche und Dialoge in *Transfiction* folgen, welchen Bewegungen, Dynamiken und Regelwerken, will ich in der Analyse dreier Szenen herausfinden.

Da es auffällig ist, dass in *Transfiction* äußerst viel gesprochen wird, habe ich mich in der Analyse auf die unterschiedlichen Arten des Gesprächs konzentriert. Das Format des Dialogs zeugt dabei von bewussten Entscheidungen seitens der Protagonistinnen und des Filmemachers. Savana Meirelles und Fabia Mirassos setzen im Film ihre Vorstellungen, wie bestimmte Themen in den Szenen umgesetzt werden sollen, um, und zwar hauptsächlich im handlungsorientierten Gespräch. Das heißt, das Gespräch wird von einer Aktion begleitet, wodurch die Szene eine natürliche Note erhält. Weiter erwähnt Sjöberg in einer Publikation, dass sich Savana für ihre Darstellungen besonders von brasilianischen „Novelas“, also Seifenopern, inspirieren hat lassen.³⁰⁸ Diese Adaption einer medial geprägten Darstellungsform deutet auf die Vermischung von fiktiven und realen Elementen innerhalb von *Transfiction* hin. Außerdem wird dadurch die Art erkennbar, wie das Gespräch zum medial vermittelten kommunikativen Aushandlungsformat wird. Schließlich kann diese schauspielerische Anlehnung an Novelas einen Hinweis auf die aktive weibliche Sozialisation von transsexuellen Frauen geben, die ihre Körperstile (inklusive Sprache) an weibliche Vorbilder anlehnen.³⁰⁹ Die häufig geschlechterspezifische Orientierung von Soaps, hin zur Darstellung von vermeintlich weiblichen Inhalten, kann als solch mediales Vorbild weiblicher Eigenarten dienen.

³⁰⁸ Vgl. Sjöberg. 12/2006. S.6.

³⁰⁹ Vgl. dazu Teil II, Kapitel 4 und Zwischenspiel.

Eine bewusste Entscheidung für die Gespräche trifft der Filmmacher insofern, dass er entsprechende Dialogszenen in den Film integriert und im Prozess des Schnitts nicht ausspart. Er entscheidet sich so für eine sprachliche Form, um Inhalte im Film zu vermitteln.

Der Begriff der Choreographie, den ich hier verwende, kommt aus dem Bereich des Tanzes und meint dabei „[...]die Komposition, die schöpferische Gestaltung des tänzerischen Bewegungsablaufs [...]“.³¹⁰ Zentral in der Definition ist also die Bewegung, die nach einem vorher festgelegten Muster, eben der Choreographie, umgesetzt wird. Wird im Tanz dieses Muster bewusst zusammengestellt und umgesetzt, so handelt es sich bei den Choreographien der Gespräche um unbewusste Abläufe und Bewegungen, welche die jeweiligen Gesprächsarten konstituieren und als Bedeutungen im Dialog mitschwingen. Wenn in *Transfiction* beispielsweise ein Monolog durch Mimik, Gestik und Bewegungen bzw. räumlichen Aneignungen der Sprecherin filmisch konstituiert wird, zusätzlich spezielle filmästhetische Mittel zur Vermittlung der Rede eingesetzt werden, so wird ein sonst eher statischer Gesprächsbegriff zu etwas Dynamischen. Der Begriff des Gesprächs kann dann nicht nur auf seine sprachlich kommunikative Ebene reduziert werden, sondern schließt räumliche, filmische und mediale Bedeutungsebenen mit ein. Dieses dynamische Element soll der Begriff der „Gesprächschoreographien“ verdeutlichen.

Es handelt sich im gesamten Hauptteil des Films *Transfiction* um improvisiertes Schauspiel und offiziell um Fiktion, um dadurch die Protagonistinnen zu schützen. Doch die programmatische Aussage zu Beginn des Films, es sei nicht klar, was Fiktion und was Realität sei, evoziert in der Rezeption eine bestimmte Erwartungshaltung und Einschätzung des gesamten Filminhalts, die durch gestalterische Elemente hervorgerufen werden. Je nach Szene und Sequenz müssen die ZuseherInnen das Gesehene erneut einschätzen. Denn in jeder Szene gibt es Anlehnungen an sowohl dokumentarische als auch fiktive Vermittlungsformen und unterschiedlichste Hinweise auf diverse Genres. Es wird dadurch die Unfähigkeit, den Film in seiner Gesamtheit als

³¹⁰ Vgl. <http://www.ballet-world.de/Ballettlexikon/ballettlexikon.html>.

Dokumentation oder Fiktion einzureihen, deutlich. Im Sinne der Ethnofiction kann dies als positiv gewertet werden, weil dabei eine Genrezuordnung abgelehnt wird. Eine solche Genrezuordnung im Fall von *Transfiction* zu erarbeiten, wäre ebenfalls wenig sinnvoll. Die Frage, die aber gestellt werden kann, lautet, inwiefern die räumliche, die sprachlich inhaltliche und die filmästhetische Ebene in jeder der analysierten Szenen harmonieren oder sich brechen, und welchen Stellenwert das Gespräch in seiner filmischen Konstitution einnimmt.

3. Gespräche im Detail

Szenen und Sequenzen in der Feinanalyse³¹¹

3.1. Freundschaftliche Hilfe im klassischen Dialog³¹²

Es ist ein sonniger Tag, wenn sich (in Sequenz 10, Szene 16) die beiden Freundinnen, Meg und Zilda, auf einer Straße in São Paulo treffen. Diese Sequenz bildet eine von drei Sinnsequenzen, in denen die beiden im Gespräch gezeigt werden. Schon in der vierten Sequenz des Films erfährt das Publikum von der Freundschaft zwischen den beiden durch ihr Gespräch im Friseurladen. So muss in dieser Szene diese Bedeutung nicht erneut aufgebaut werden und Meg und Zilda können im Dialog schnell zum eigentlichen Thema kommen.

Im Hintergrund sind Verkehrsräusche von vorbeifahrenden Fahrzeugen zu hören. Mit einem breiten Lächeln im Gesicht bewegt sich Meg schnellen Schrittes in Richtung rechten Bildrand. Die Kamera folgt ihr bis hin zu Zilda, die sie mit einer innigen Umarmung begrüßt. Nach dieser Begrüßung gehen beide in Richtung rechten Bildrand und beginnen ihr Gespräch. Sie sprechen Portugiesisch, der englische Untertitel dient als Übersetzung.

Das Treffen der beiden hat einen bestimmten Grund. Nach kurzem Smalltalk, wie es der jeweils anderen Freundin geht, wendet sich Meg an Zilda um nach Rat zu fragen. Meg erklärt ihrer Freundin, sie wolle nun beginnen Hormonpräparate einzunehmen, um in ihrer Transsexualität einen weiteren Schritt zu gehen. Zilda hat diese Phase bereits am eigenen Körper erlebt und kann Meg aufgrund ihrer eigenen Erfahrung beraten und ihr helfen. Zilda erklärt als nächstes drei Schritte, die sie durchlaufen hat, um ihre jetzige Gestalt zu erreichen. Das Einnehmen von Hormonen ist dabei der erste Schritt, gefolgt von in die Brüste injiziertem Silikon und später Silikonimplantaten durch chirurgische Eingriffe. Meg hört gespannt zu, während ihre Freundin als Expertin der transsexuellen

³¹¹ Ich werde in den folgenden drei Unterkapiteln (3.1., 3.2. und 3.3.) drei Gesprächstypen behandeln. Meine zentralen Analyseebenen, die räumliche, die inhaltliche und die filmästhetische, werde ich dabei fett hervorheben, damit den LeserInnen klar wird, wann im Text ich explizit darauf eingehe.

³¹² Siehe Einstellungsprotokoll im Anhang. S.148 ff.

Transformation des Körpers auftritt und spricht. In der nächsten Szene dieser Sequenz steuern Zilda und Meg nun einen kleinen Supermarkt bzw. Drogerieladen an, in den Zilda voraus geht und routiniert bestimmte Hormone und Silikonspritzen kauft, während Meg abwartend im Hintergrund bleibt. Die selbstständige Injektion von Silikon ist in Brasilien verboten³¹³, wodurch Megs nervöse Haltung in dieser Situation verständlich wird. Zurück auf einem öffentlichen Platz sieht sich Meg die Tabletten und Spritze an, die Zilda soeben gekauft hat. Währenddessen erklärt diese, wofür beides gut ist. Nach wenigen Worten machen sie sich auf den Weg.

Im nächsten Bild erscheinen die beiden Freundinnen durch eine weiße Tür in einem sehr hellen, engen Raum, einem Badezimmer. Meg wirkt ernst und konzentriert, während Zilda weiter die Wirkung der Hormone erklärt und versucht ihre Freundin zu beruhigen. Meg nimmt darauf hin ihr erstes Hormonpräparat ein, wirkt danach erleichtert und beginnt zu lachen. Nun holt Zilda die Silikonspritze hervor. Meg ist wieder angespannt. Nach einer kurzen Auseinandersetzung, ob Meg das Silikon im Sitzen oder im Liegen injiziert bekommt, zeigt das nächste Bild Meg auf einem Bett positioniert, während Zilda ihre Brust befühlt und im Anschluss gekonnt das Silikon injiziert. Meg wirkt nun erschöpft. Als sich Zilda nach ihrem Zustand erkundigt und Meg sich aufrichtet, um das Resultat der Injektion zu sehen, hellt sich ihr Gesicht zu einem Lächeln auf. Sie erklärt Zilda, dass das Ergebnis genau ihrer Vorstellung entspreche. Zilda macht Meg noch weitere Hoffnungen, in Verbindung mit den Hormonen würden die körperlichen Ergebnisse immer befriedigender werden.

Es setzt eine hektische Musik ein, die aus der ersten Szene im Film bekannt ist. Die Abblende deutet das Ende dieser Sinnsequenz an, innerhalb derer die Freundschaft zwischen Zilda und Meg und die Phasen der Transsexualität inklusive aktiver körperlicher Eingriffe im Zentrum stehen.

Im diesem klassischen Dialog stehen der freundschaftliche Beistand und die Beratschlagung durch, die in ihrer Transsexualität gefestigteren, Zilda im Zentrum. Klassisch ist der Dialog im Sinne des Austauschs zwischen zwei Personen im Gespräch, wobei jede der Beteiligten zu Wort kommt und dabei auf das vom Gegenüber Gesagte

³¹³ Vgl. Sjöberg 2009. S.8.

reagiert. Zilda nimmt durch ihre Rolle als Erfahrene der dargestellten körperlichen Eingriffe mehr Gesprächszeit ein als Meg, die um Rat fragt und als konzentrierte ZuhörerIn auftritt. Im Bezug auf ethnografische Formen der Gesprächsinszenierung im Film, können die die körperlichen Praktiken der SprecherInnen den Dialog als klassisch erscheinen lassen. Zilda und Meg spazieren einher, wenn sie in Szene 16 miteinander sprechen und geben der Situation eine dynamische und natürliche Note. In Szene 17 und 18 begleiten Handlungen, wie etwa der Einkauf im kleinen Geschäft oder die Injektion der Silikonspritze, ihre Gespräche.³¹⁴ Bezüglich solch handlungsorientierter Szenen rät Ballhaus, nicht die Handlung selbst, sondern die handelnden Personen in den Mittelpunkt des Films zu stellen.³¹⁵ Dennoch scheinen Aktionen während Gesprächssituationen die Szene aufzulockern und das filmische Ergebnis vielschichtiger zu machen.

Das praxisorientierte Element in den Gesprächen von Sequenz 10 deutet die **Ebene der räumlichen Situierung** und Inszenierung an. Meg und Zilda treffen sich bei Tag an einem öffentlichen Ort. Sie besuchen einen weiteren öffentlichen Raum, das Geschäft, in dem sie Hormone und Silikonspritzen kaufen. Es handelt sich um einen engeren, halboffenen Raum, der Schutz vor der Außenwelt (zum Beispiel der Straße) bietet. Der Kauf von Hormonen und Flüssigsilikon ist in Brasilien illegal, wodurch die Aktion bei Meg Nervosität verursacht und zur prekären Situation wird. Dies zeigt sich, als Zilda und Meg Hände haltend auf das Geschäft zugehen und Zilda Meg beruhigt. Interessanterweise werden sie in der nächsten Szene, frontal zu Kamera positioniert, auf einem belebten Platz gezeigt. Meg hält nun offen eine Tablette in die Höhe, während Zilda deren Wirkung erklärt. Das Gesprächsthema, die erwünschte Verweiblichung von Megs Körper, ist intim und persönlich. Dies bricht jedoch mit der Inszenierung des Dialogs, auf einem öffentlichen Platz, wobei im Hintergrund des Bildes Passanten zu sehen sind. Die private und die öffentliche Ebene verschränken sich in dieser Szene. Das verdeutlicht wiederum, dass Öffentlichkeit und Privatheit keine fixen Sphären darstellen, sondern in ihrem Verhältnis zueinander variabel sind und einem

³¹⁴ Ich habe die drei Szenen (16,17 und 18) zur Sequenz 10 „Freundinnen II – Zilda hilft Meg“ zusammengefasst.

³¹⁵ Vgl. Ballhaus. 2003. S.14.

Strukturwandel unterliegen können.³¹⁶ In diesem Fall ist es vor allem die Medialität der Filmsituation, welche das Wechselspiel von Öffentlichkeit und Privatheit formt.

Die nächste Szene im hellen, engen und stillen Badezimmer, bildet einen räumlichen Kontrast zu den vorhergehenden Szenen, an öffentlichen, lauten Plätzen. Mit dem Wechsel vom öffentlichen in den privaten Raum, in dem sich nur Meg und Zilda befinden, verändert sich das Gespräch inhaltlich. Während Zilda zuerst hauptsächlich ihre Erfahrung mit Meg teilt und über die Phasen der aktiven körperlichen Transformation erzählt, richtet sich das Gespräch nun direkt auf Meg und die bevorstehenden Handlungen. Der Dialog bezieht sich auf die konkrete Situation, die durch Intimität gekennzeichnet ist. Sowohl die Einnahme von Hormonen und der Eingriff an Megs nacktem Oberkörper als auch ihre Nervosität und Zildas freundschaftlicher Beistand konstruieren diese Atmosphäre. Wenn bedacht wird, dass Intimität als schützenswertes Gut gehandelt wird, kann die Ermöglichung eines intimen Blicks des Publikums auf die Darstellerinnen, als Konstitution von Vertrauen gesehen werden.

„Im zwischenmenschlichen Kontakt wie auch im Umgang mit Institutionen und Medien hat Intimität etwas zu tun mit dem Aushandeln von Nähe und Distanz, mit dem Setzen, Verwischen, Verschieben und Aufheben von Grenzen. In engem Zusammenhang mit solchen Grenzverschiebungen stehen Vertrauen, Vertrautheit und Vertraulichkeit.“³¹⁷

Einerseits wird dem Publikum selbst Vertrauen, Vertrautheit und Vertraulichkeit zugesprochen, es wird aber gleichzeitig Zeuge der Nähe, welche die filmische Situation geprägt haben muss, also des Vertrauens zwischen dem Filmemacher und den Darstellerinnen, bzw. zwischen Fabia und Savana untereinander.

Auf der **sprachlichen Ebene** nimmt Zilda eine dominante Position ein, da sie die meiste Redezeit für sich beansprucht und im Bezug auf Megs Anliegen als Expertin fungiert. Die Begrüßung der beiden geschieht sowohl über die körperliche Praxis einer innigen

³¹⁶ Vgl. Fux, Beat. 2008. S.60.

³¹⁷ Tomkowiak, Ingrid/ Egli, Werner. 2008. S.7.

Umarmung als auch auf sprachlicher Ebene mit einem kurzen Smalltalk. Etwas unverständlich in diesem anfänglichen Austausch ist ein Satz von Zilda, als sie Meg damit konfrontiert, dass sie verschwunden sei, diese aber nicht auf die Aussage ihrer Freundin eingeht. Sie antwortet hingegen, dass sie sich auf ihr gemeinsames Treffen gefreut habe. Die kontextlose Bemerkung, Meg sei verschwunden, kann als Hinweis auf das improvisierte Schauspiel gedeutet werden. Die Geschichte wird durch einen bezuglosen Satz kurz in ihrem Sinn gestört. Meg ignoriert Zildas Äußerung, was darauf hindeutet, dass eine Leitlinie für die Szene und das Gespräch besteht, der sie folgen will.³¹⁸

Meg und Zilda unterstützen ihre sprachlichen Äußerungen durch besondere Formen der Gestik. Während Meg oft mit ihren Fingern spielt und dadurch ihre nervöse und zögernde Haltung verdeutlicht, unterstreicht Zilda mit offenen Handbewegungen nach vorne, die erklärende Form ihrer Rede.

Auf der sprachlichen Ebene zeigt sich auch der Eingriff des Regisseurs in den Film. Nicht alles, was gesagt wird, erscheint tatsächlich im englischen Untertitel. So bleibt etwa ein kurzer Zwischenkommentar von Meg in Szene 16 unübersetzt. Auch in der folgenden Szene bleibt der Verkäufer in der englischen Übersetzung quasi stumm, obwohl er kurz mit Zilda spricht.

Inhaltlich steht die enge Freundschaft zwischen Zilda und Meg im Fokus. Meg wendet sich mit ihrem Anliegen an die erfahrenere Zilda, welche sie zuerst im Gespräch über das Thema der Hormoneinnahme aufklärt. Diese persönliche Note des Dialogs steht für eine weiblich konnotierte Beziehungsform und Problembewältigung, wie Huber und Rehling in ihren Erhebungen zu Frauenfreundschaften feststellen.³¹⁹ Zusätzlich werden dem Publikum durch Zildas Äußerungen die Phasen der körperlichen Transformation einer transsexuellen Frau verdeutlicht, von der Einnahme von Hormonen, über die Injektion von Silikon bis hin zu plastischen Operationen.³²⁰

³¹⁸ Vgl. Sjöberg. 2006. S.6.

³¹⁹ Vgl. Teil II, Kapitel 3.

³²⁰ Vgl. Runte. 1996. Kapitel 6.

Diese Art der szenisch inhaltlichen Umsetzung der Themen „Freundschaft“ und „Transsexualität“ im vertrauten Gespräch verweist auf die sprachliche Konstitution der Problembewältigung und des Näheverhältnisses zwischen Zilda und Meg.

Im Bezug auf den Begriff der Intimität kommt die Polarisation zwischen Privatheit und Öffentlichkeit ins Spiel. Urs Dahinden argumentiert dazu, dass „[...] Jedes Konzept von Öffentlichkeit [...] auch Auskunft über die Frage geben [muss], was Privatheit und damit Nicht-Öffentlichkeit bedeutet.“³²¹ Dieser Satz deutet die Verstrickungen von privaten und öffentlichen Sphären an. Das Konzept der Intimität wird dabei als ein Element der Privatheit verstanden. Zentral ist die Verbindung zur Körperlichkeit und Sexualität, was Adjektive, wie „persönlich“, „verborgen“ und „geheim“, mit Intimität verbindet.³²² Dass jedoch Intimität auch die öffentliche Sphäre durchdringen kann, zeigt das Beispiel der öffentlichen Medien. Nicht nur Fernsehauftritte von „Nicht-Prominenten“ in *Big Brother*, wie es Dahinden als Analysebeispiel heranzieht, bezeugen die immer häufiger werdenden Grenzüberschreitungen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.³²³ Auch in *Transfiction* und allgemein im ethnografischen Film treten Privatangelegenheiten der DarstellerInnen bzw. InformantInnen an eine Öffentlichkeit. Diese öffentliche Sphäre kann im Rahmen der wissenschaftsinternen Rezeption bleiben, dessen Rahmen aber auch überschreiten und einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Die **filmästhetische Beschaffenheit** der Bilder und Töne unterstreicht ebenfalls das Nähegefühl bezüglich der Themen Freundschaft bzw. transsexuelle Praktiken und der damit verbundenen Intimität. Die Nähe zwischen Publikum und Protagonistinnen wird vor allem durch die Kameraeinstellung, dem imaginären Blick auf die filmische Realität, vermittelt. Während der gesamten Szenen werden sehr nahe Einstellungen verwendet: von der etwas weiter entfernten Totale, in der Meg und Zilda von Kopf bis Fuß in der Bildmitte zu sehen sind, bis hin zu vielen Nah- und Detailaufnahmen ihrer Gesichter oder Hände. Elisabeth Mohn beschreibt extreme Nahaufnahmen in kulturwissenschaftlichen Filmen als Mittel der Dekonstruktion von voyeuristischen Dokumentationsformen. Um den filmischen Prozess im Filmmaterial reflektierbar formuliert sie diesen Appell:

³²¹ Dahinden, Urs. 2008. S.79.

³²² Vgl. ebd. S.80.

³²³ Vgl. ebd. S.84.ff.

„Verweise durch extreme Nahaufnahmen auf den Voyeurismus der FilmemacherIn und führe die BetrachterIn direkt in das Bild hinein, anstatt gefilmte Objekte zu fokussieren.“³²⁴

Die unnatürlich nahe Kameraeinstellung wird nicht nur zum Vermittlungsinstrument von Intimität, sondern auch zum befremdenden Mittel, um dem Publikum das *Medium* der Vermittlung zu verdeutlichen.

Beide Protagonistinnen sind hauptsächlich in der Bildmitte positioniert, was sie neben der inhaltlichen auch auf der bildlichen Ebene in den Fokus stellt. Beinahe die gesamte Sequenz ist aus der Normalperspektive zu sehen. Nur einmal im Badezimmer wird die Frosch- bzw. Vogelperspektive eingesetzt, um den Blick von Meg zu Zilda hinauf und umgekehrt zu vermitteln. Die Kamera wechselt zwischen den Perspektiven der Protagonistinnen und derjenigen des Publikums. Es handelt sich dabei stets um Blickwinkel, die aus einer natürlichen Position heraus von Personen eingenommen werden können. Die Kamerabewegungen sind ebenfalls an diese Natürlichkeit der Bewegungen und Positionen angelehnt. Das Bild folgt den Protagonistinnen in ihren Bewegungen und fährt meist in Schwenks. Zooms werden kaum eingesetzt. Wenn, dann um näher an ein Gesicht heran zu filmen. Diese Art der unmittelbaren Kameraführung ist dem Prinzip des „Improvisational Cinema“ geschuldet, das der Regisseur in seinen Publikationen³²⁵ thematisiert und zu Beginn des Films in einem von zwei Titeln beschreibt.³²⁶ Der Effekt dieser Kameraführung für das Publikum, ist die gefühlte Nähe zum Filmgeschehen und so die Möglichkeit zur Empathie.

Der Regisseur verzichtet zusätzlich innerhalb dieser Sequenz auf Filmmusik aus dem Off, ausgenommen beim Übergang zur nächsten Sequenz. Durch die Kombination aus Abblende und schneller, unruhiger, schriller Musik, anstatt eines harten Schnitts, werden im gesamten Film die Enden von Sinnsequenzen und Übergänge zu neuen Kapiteln markiert. Der Verzicht auf Musik vermittelt dem Publikum ebenfalls eine besondere Unmittelbarkeit zum Filmgeschehen. Die Geräusche aus dem On, hauptsächlich Verkehrsgeräusche, setzen die Szenen 16 und 17 zusätzlich zur

³²⁴ Mohn, Elisabeth. 2002. S.112.

³²⁵ Vgl. Sjöberg. 2006. S.8f. und Teil III, Kapitel 3.

³²⁶ Vgl. Einstellungsprotokoll im Anhang auf S.140f.

räumlichen Umgebung in ihren situativen Rahmen. Die auffallende Stille in Szene 18 unterstreicht wiederum das Gefühl von Intimität, während Meg ihre Hormontabletten einnimmt und Silikon injiziert bekommt.

Die räumliche, die inhaltliche und die filmästhetische Ebene harmonieren zum größten Teil miteinander. Eine Ausnahme bildet die Szene, als Meg und Zilda an einem öffentlichen und belebten Platz bei Tag die soeben erworbenen Hormontabletten begutachten und hörbar über deren Effekt sprechen. Dies passt nicht zum intimen Bereich, in den die Einnahme von Medikamenten fällt, vor allem in diesem Fall, in dem nicht klar wird, ob es sich um legale Substanzen handelt, oder nicht. Das Gespräch begleitet die gesamte Sequenz und baut im Zusammenspiel mit Bildinhalt, räumlichen und gestalterischen Gegebenheiten das Thema der Sequenz auf bestimmte Weise auf. Das Gespräch übernimmt die zentrale Rolle, um beispielsweise die Freundschaft als spezifisch weiblich zu vermitteln. Außerdem werden über die sprachliche Artikulation die bedeutungsmöglichkeiten der Bilder auf einen Sinnzusammenhang komprimiert. Zu vergessen ist nicht, dass das Gespräch hier in den speziell filmisch medialen Rahmen eingebettet ist, und dadurch einer *filmspezifischen* Choreographie folgt.

3.2. Klassischer Monolog?³²⁷

Zu Beginn der Szene sind nur Zildas Füße und Schuhe zu sehen. Nach dem ersten Schnitt wird Zilda nun in einer Totale gefilmt und den ZuseherInnen erschließt sich ihre gesamte Gestalt, inklusive der räumlichen Umgebung. Es ist dabei Nacht. Auf einem durch Straßenlaternen beleuchteten Platz, umgeben von einigen hohen Bäumen, welche die Sicht auf die Umgebung teilweise einschränken, geht Zilda gemächlich, offenbar alleine, umher und erzählt einen Teil ihrer Lebensgeschichte.

In den folgenden fast zwei Minuten führt sie einen scheinbaren Monolog und spricht darin über ihren Werdegang: von einem Jungen, der mit „Mädchenkleidern“ spielte, hin zur heutigen transsexuellen Frau. Zilda beschreibt ihre phasenweise Selbstentwicklung. Sie wurde erst homosexuell, später zu einem Transvestiten und schließlich durch die

³²⁷ Siehe Einstellungsprotokoll im Anhang S.142ff.

Einnahme von Hormonen und mittels chirurgischer Eingriffe zu einer transsexuellen Frau. Im Zuge dessen spricht sie die Bedeutung ihrer Tätigkeit als Sexarbeiterin an. Ihre Kunden hätten ihr geholfen, sich selbst besser kennen zu lernen, wodurch sie der Sexarbeit für ihre transsexuelle Entwicklung eine große Rolle zuspricht. Am Ende der Erzählung deutet Zilda die Probleme an, mit denen sie als Transsexuelle konfrontiert war, die sie jedoch überwinden konnte: „*I am very proud I kept my dignity. As a sex worker, I never had to steal or be violent. I earned my money honestly, in spite of all the oppression...and the difficulties I had to endure...*“³²⁸ Mit den Worten „*That’s my story*“ endet schließlich die Szene. Dabei blickt Zilda nun direkt in die Kamera.

Die Szene wird in ihrer **filmischen Gestaltung** zweimal durch szenische Einschübe unterbrochen. Darin sind ebenfalls bei Nacht junge, knapp bekleidete Frauen auf der Straße dargestellt. Im ersten Einschub spricht ein der Frauen mit einer Person in einem vorbeifahrenden Auto, das vor ihr hält. Zildas Erzählung untermalt diese Bilder, wodurch ihre Geschichte auf eine dokumentarische und gesellschaftliche Ebene gerückt wird. Die Verbindung ihrer Erzählung mit den Bildern anonymer Frauen, welche augenscheinlich als Sexarbeiterinnen tätig sind, gibt der Geschichte eine allgemeinere Gültigkeit. Automatisch verbindet das Publikum die gesehenen Bilder der jungen Frauen mit Zilda, die über ihre Sexarbeit spricht. Im Zusammenschnitt dieser Bilder mit Zildas Stimme aus dem Off, ergibt sich eine erste Einheit von Bild und Ton. Diese Einheit prägt auch die restliche Szene. Zilda spricht über ein sehr intimes und persönliches Thema, ihre Lebensgeschichte. Dabei geht sie langsam und in ihre Rede vertieft auf dem leeren Platz umher. Ihre Stimme ist ruhig und ernst, sie gestikuliert mit ihren Händen, die sie nach oben, unten, rechts und links bewegt. Während der gesamten Szene ist Musik aus dem Off zu hören. Der ruhige Klang eines Glockenspiels schafft hier eine nachdenkliche Stimmung. Weiter ist der Einsatz von Musik speziell, da im restlichen Film kaum Melodien aus dem Off vorkommen. Szenen, die musikalisch begleitet sind, werden dadurch besonders hervorgehoben. Das Glockenspiel deutet wieder die Intimität innerhalb der Szene an.

Die Kamera folgt in ihrer Einstellung Zildas Gang und wechselt zwischen Totale, Amerikanischer Einstellung und Nahaufnahme. Das Zentrum des Bildes bleibt Zilda.

³²⁸ Siehe Einstellungsprotokoll. S.146f.

Auffällig ist die erste Einstellung innerhalb dieser Szene. Zuerst werden nur Zildas Füße bzw. Schuhe gefilmt. In einem Schwenk nach oben zu den Waden deutet die Kamerfahrt eine Art Musterung von Zildas Körper an, was möglicherweise den musternden Blick eines Freiers oder der Öffentlichkeit (etwa weil sie eine transsexuellen Frau ist) imitieren soll.

Inhaltlich nimmt Zildas „story“ Züge eines Dramas an, in welchem sie zur selbstbestimmten Heldin wird. Etwa, wenn sie am Ende der Szene betont, dass sie soziale Schwierigkeiten überwinden konnte und ihr Geld auf ehrliche Weise verdient. Sie weist damit indirekt auf die Probleme hin, mit welchen Transsexuelle in São Paulo konfrontiert sein können, die sie aber meistern konnte. Johannes Sjöberg erwähnt dies, basierend auf seiner Feldforschung, in einer Publikation: *„Travestis, as well as transsexuals, are generally marginalised and met with intolerance by the Brazilian society.“*³²⁹

Weiter verkörpert Zilda ³³⁰ den „typischen“ Werdegang einer Mann-zu-Frau-Transsexuellen: vom Jungen mit vermeintlich weiblichen Interessen, bis hin zur transsexuellen Frau. *„Bibi described her own transsexual development almost in evolutionist terms: going from gay to travesti, and then from travesty to transsexual.“*³³¹

Die **räumliche Situierung** der Szene baut eine Assoziation auf, die zum Inhalt der Erzählung passt. Während von der Entwicklung zur transsexuellen Frau und der Sexarbeit die Rede ist, befindet sich Zilda nachts auf einem öffentlichen Platz. Straßenlaternen und im Hintergrund vorbeifahrende Autos beleuchten den Ort.³³² Die Atmosphäre in den Zwischenszenen ist derjenigen in der Monologszene sehr ähnlich. Die jungen Frauen werden ebenfalls bei Nacht gezeigt. Vor allem die vorbeifahrenden Autos der Freier spenden in einer der beiden Zwischenszenen Licht. Die Verknüpfung von bestimmten räumlichen und zeitlichen Dimensionen und dem Thema Sexarbeit sind

³²⁹ Sjöberg, Johannes. 08/2006. S.1.

³³⁰ Im folgenden Zitat benutzt Sjöberg Savanas (*Zildas*) Spitznamen, „Bibi“.

³³¹ Ebd. 12/2006. S.1.

³³² Unter Umständen wird die Szene auch durch filmtechnische Geräte beleuchtet. Diese Anmerkung betrifft aber die außerfilmische Realität bzw. die Produktionsbedingungen, welche ich nicht ins Zentrum der Analyse stellen möchte.

hier nicht neu. So schreibt Roland Girtler etwa in Bezug auf Sexarbeit im öffentlichen Raum: *„Diese beiden Seiten, die der Öffentlichkeit der Straße und die der zu verheimlichenden Sexualität, werden bei der Straßenprostitution miteinander konfrontiert.*³³³

Die Dunkelheit der Nacht wirkt so auch in der filmischen Darstellung wie ein schwarzer Schutzmantel, der diese Heimlichkeit und Marginalisierung der Sexarbeit, die Girtler formuliert, symbolisieren kann. Nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit wird zum zentralen Auslöser einer Assoziation mit dem Thema. Es seien beispielsweise am Straßenstrich die späten Stunden des Abends und der Nacht, in denen SexarbeiterInnen mit der größten Zahl an Freiern zu rechnen haben.³³⁴ Die Assoziation von Nacht, Öffentlichen Raum und Prostitution wird durch Zildas Erzählung verstärkt, welche über dieses Thema explizit spricht. Ihre Stimme nimmt während der Zwischenszene die Form eines Off-Kommentars ein, in ihrer Monologszene wird die Stimme zum vermittelnden Werkzeug ihrer Geschichte.

Zilda eignet sich während ihrer Erzählung im Gehen den Raum an. Dabei scheint sie nicht auf ihre Umgebung, sondern auf sich selbst und ihre Rede konzentriert zu sein. Als eine Person den verlassenem Platz quert, nimmt Zilda dies kaum wahr. Ihr nach vorne und ins Leere gerichteter Blick verstärkt den Eindruck, dass sie in sich gekehrt ist. Im Bezug auf den vermeintlichen Monolog bringt das Hin- und Hergehen Dynamik die Szene. Würde sie beispielsweise vor der Kamera sitzen und dabei ihre Geschichte erzählen, wäre die Situation einem Verhör oder einer psychotherapeutischen Sitzung ähnlich. So aber, wird Zilda in einer ihr bekannten Situation gezeigt, die ihr die Sicherheit gibt, über sehr persönliche Themen zu sprechen. Johannes Sjöberg beschreibt dazu die Methode des Psychodramas:

„Psychodrama is a psychotherapeutic technique developed by the Austrian physician Jacob Moreno in the United States from the 1920s and onwards. As in psychodrama, the actor of ethnofiction portrays his own private world and is given the freedom of improvisation and fiction to elaborate it.[...] The expressive function

³³³ Girtler, Roland. 1985. S.217.

³³⁴ Vgl. ebd. S.233.

of projective improvisations in ethnofiction thus draws on the therapeutic power of imagination and role-playing to reveal the inner life of the protagonists through their associations.”³³⁵

Die gehende Bewegung scheint dabei eine wichtige Rolle einzunehmen. Sie ermöglicht Zilda sich auf sie selbst, ihre Gefühle und ihre Körperlichkeit zu konzentrieren wodurch der Kamera während des Erzählens zeitweise, statt einer primären, eine sekundäre Bedeutung zukommt.

Auf den ersten Blick erscheint die beschriebene Szene wie ein klassischer Monolog, in dem eine Person zu sich selbst spricht und kein Gesprächspartner anwesend ist. Bedenkt man aber, dass es sich um eine gefilmte Situation handelt, ist mindestens eine weitere Person für den Dreh, nämlich hier der Kameramann, vorort. Zildas abschließender Blick in die Kamera deutet die Anwesenheit des technischen Geräts und seines Bedieners an und macht dem Publikum seine eigene Anwesenheit bewusst. Dieser Blick entlarvt die ZuseherInnen als Voyeure. Denn die Grenze zwischen außerfilmischer und filmischer Realität wird durch diesen direkten Blick in die Kamera außer Kraft gesetzt. Die ZuseherInnen bleiben nicht länger ungeschene Beobachter einer geschlossenen filmischen Realität. Indem sie den Blick in die Kamera erwidern, wird ihre Rolle als Publikum manifest. Zildas Monolog ist somit nicht länger ein Gespräch nur mit ihr und für sie selbst.

Auch die Intention, ihre Geschichte über das Medium Film zu transportieren, im Wissen, dass dieser einem Publikum zugänglich sein wird, schließt in die scheinbar monologische Erzählung imaginäre ZuhörerInnen bzw. ZuseherInnen mit ein. Einen Hinweis darauf gibt Zildas sprachlicher Ausdruck. Sie spricht während der gesamten Szene sehr langsam und nachdrücklich. Ihre Geschichte hat einen chronologischen und verständlichen Aufbau und stockt kein einziges Mal, als wäre der Text vorher einstudiert bzw. gut durchdacht worden. Die Intention der Vermittlung einer narrativen Geschichte

³³⁵ Sjöberg, Johannes. 2009. S.9.

an andere wird somit deutlich.³³⁶ Nach Annette Runte kann Zildas „Monolog“ auch die Funktion einer Autobiographie zukommen, eine Lebensgeschichte, die „[...] vom Helden selbst erzählt wird [und] mit dem Zeitpunkt der narrativen Produktionssituation [endet].“³³⁷ Runte argumentiert, dass vor allem bezüglich des Phänomens der Transsexualität die diskursive (und sprachlich performative) Identitätskonstruktion, also auch in Form einer erzählten Lebensgeschichte, enorm wichtig ist.³³⁸ Die eigene Lebensgeschichte und die transsexuelle Entwicklung diskursiv aufzubauen, kann die Rolle Transsexueller im Jetzt festigen und eine Abgrenzung zum vorherigen Geschlecht konstruieren.

In der Monologszene ist, wie auch in der Dialogszene zwischen Zilda und Meg, eine Einheit von Bild, Ton, Inhalt und Raum erkennbar. Die Rede wird dabei zur zentralen Technik, mit der Zilda ihre Geschichte vermittelt und Gefühle sicht- und hörbar macht.³³⁹ Da es sich um eine Vermittlung des Inhalts an Zweite bzw. Dritte handelt, wird der vermeintliche Monolog zu einem Gespräch mit der Kamera, dem Kameramann und dem imaginären Publikum. Das monologische Format öffnet weiter eine psychologische Ebene, auf der das Sprechen über sich eine seelenheilende Wirkung einnehmen kann. Im Monolog kann so die eigene Geschichte konstruiert und reflektiert werden. Zusätzlich werden durch die Montage mehrere Szenen und somit Themen verknüpft, die Zilda anspricht. Ihre Transsexualität und die Sexarbeit formen den Kern Zildas prekärer Lebensumstände in der Stadt. Philip Hubbard erläutert in seinem Buch *Sex and the City* die Verbindung von urbanen und sozialen Räumen in denen Prostitution verortet werden kann.

*„It is evident that from the classical to the contemporary era, there have been many continuities and commonalties in the way that prostitutes have been imagined and represented as ‘other’, informing and shaping their marginal status in society and space.“*³⁴⁰

³³⁶ Das explizite Ende von Zildas Geschichte mit den Worten „That’s my story“, oder aber ihr chronologischer Aufbau deuten den narrativen Charakter der Erzählung an.

³³⁷ Runte, Annette. 1996. S.35.

³³⁸ Vgl. ebd. 1996. S.9.

³³⁹ Vgl. Teil II, Kapitel 2.

³⁴⁰ Hubbard, Philip. 1999. S.99.f.

In der Monologszene wird Zildas Geschichte durch die sprachliche Ebene, verbunden mit der filmischen Montage (mit den zwei Zwischenszenen), aufgebaut. Dadurch wird der Inhalt ihres vermeintlichen Monologs unterstrichen und die zu vermittelnden Themen, Transsexualität und Sexarbeit, verdeutlicht.

3.3. Einleitendes Dreiergespräch³⁴¹

Szene 1 im Film *Transfiction* dauert nur 1min15sek und ist dennoch zentral für den weiteren Verlauf des Films. Es wird darin, wie in Form eines Programms, die Machart des Films explizit vorgestellt.

Fabia Mirassos und Savana (Bibi) Meirelles stehen Johannes Sjöberg gegenüber, dieser gerüstet mit seiner Kamera. Im Hintergrund der beiden Frauen ist der Friseursalon *Roma* zu erkennen. In der ersten Szene agieren sie nicht in ihren Rollen als Meg und Zilda, sondern als Fabia und Savana. Die konkret bildliche Anwesenheit des Filmemachers weist darauf hin, dass dieser Teil des Films nicht fiktional ist bzw. improvisiert gespielt wird. Savana beginnt das Gespräch mit der Frage: „*What are we going to do now?*“³⁴² Im Folgenden erklärt Sjöberg den beiden Protagonistinnen den Begriff der Ethnofiction und damit die Machart ihres Films. Zwei Titel unterbrechen die Szene. Weiß auf schwarz wird noch einmal schriftlich die Machart der Ethnofiction knapp erklärt. Fabia und Savana hören aufmerksam zu und kommentieren Sjöbergs Erklärungen mit Nicken. Ab Sekunde 34 setzt Musik aus dem Off in Form eines sanften Glockenspiels ein, ähnlich der oben beschriebenen Monologszene. Mit einer Abblende endet die kurze einleitende Szene, die zusammen mit der letzten Szene, dem Film einen dramaturgischen dokumentarischen Rahmen gibt.³⁴³

Die Szene wird tagsüber an einem öffentlichen Ort, nämlich auf dem Bürgersteig vor dem Friseursalo, gefilmt. **Räumlich** sind Fabia und Savana Sjöberg gegenübergestellt. Er „bewaffnet“ mit der Kamera, die seinen Blick verdeckt, die beiden Frauen bereits in der Position von Gefilmten. Eine vierte Person ist implizit anwesend, da der filmende

³⁴¹ Einstellungsprotokoll im Anhang S.140 f.

³⁴² Vgl. Einstellungsprotokoll im Anhang. S.140.

³⁴³ Vgl. dazu Teil III, Kapitel 2. S.81.

Kulturwissenschaftler in den ersten beiden Einstellungen selbst ebenfalls gefilmt wird. Diese Person bleibt jedoch ungesehen und anonym. Die anonyme Perspektive ist zentral, stellt sie die Protagonistinnen und den Filmemacher doch auf eine gleiche Ebene, indem alle drei in *einem* Bild gezeigt und gefilmt werden. Die in der Szene anwesenden Personen bewegen sich kaum. Somit bringt hauptsächlich der Schnitt Dynamik in die Szene.

Auf **filmästhetischer Ebene** wird die erste Szene durch Auf- und Abblenden am Anfang und am Ende als eigener Teil des Films markiert. So wie im Mittelteil von *Transfiction* die Szenen mit harten Schnitten enden, so erscheint der Einstieg und Ausstieg der ersten Szene durch die Blenden eher weich. Wie in den meisten Szenen des Films ist auch in dieser Gesprächsszene das Geschehen aus der Normalperspektive gefilmt, imitiert also den Blickwinkel einer anwesenden Person. Fabia und Savana blicken, während sie ihre Fragen stellen, in die Kamera, die Sjöberg auf sie richtet. Indessen blickt dieser nie in jene Kamera, welche wiederum auf ihn gerichtet ist (eben durch die anonyme vierte Person). Durch die abwechselnden Perspektiven, einmal auf Sjöberg, einmal auf die beiden Protagonistinnen, wird das Hin und Her eines Gesprächs filmästhetisch imitiert. Es werden zwei unterschiedliche Einstellungen verwendet, die Halbnahe Einstellung und die Großaufnahme. Es sind zwei Formen, bei denen die Kamera sehr nahe an den DarstellerInnen positioniert ist, und vor allem bei der Großaufnahme das Gesicht im Zentrum des Bildes steht. Ein Näheverhältnis zwischen Johannes Sjöberg, Fabia Mirassos, Savana Meirelles und dem Publikum wird somit bereits in der Eingangsszene filmästhetisch aufgebaut. Diese Gestaltungsform zieht sich nach dieser einleitenden Szene durch den gesamten Film.

Inhaltlich steht die Art der Filmproduktion- und konzeption im Zentrum. In der sprachlichen Darstellung dieses Themas nehmen Fabia und Savana die Rolle der fragenden und bald im Film agierenden Hauptdarstellerinnen ein. Sjöberg kommt dabei die Rolle des Filmexperten zu, indem er durch die spezifische Machart von *Transfiction*, die Ethnofiction, erklärt. Das Gespräch konstituiert sich hierbei im Hin- und Her aus Fragen und Antworten. Ein Teil der Antworten wird in Form des Kommentars in den

Zwischentitel präsentiert, was wiederum die Ebene des Publikums einschließt und andeutet. Gelten die Antworten, die Sjöberg direkt in der Szene an Fabia und Savana richten vor allem diesen beiden, so richten sich die Titel mit ihren näheren Erklärungen zur Ethnofiction an das Publikum im Moment des Betrachtens.

Die räumliche und inhaltlich sprachliche Bedeutungsebene verweisen auf die Doppelfunktion der ersten Szene. Es soll nicht nur die Egalität zwischen Filmemacher und seinen Informantinnen bzw. Protagonistinnen repräsentiert werden, was Sjöberg in der Szene auch explizit ausdrückt („*It will be presented as a fiction*’ – *‘It’s a collaborative film*’ – *‘several person will contribute with their stories*“)³⁴⁴, sondern auch die filmische Eigenart dem Publikum näher gebracht werden. Die einleitende Szene wird zum Programm der Kooperation zwischen den beiden, in das Filmprojekt involvierten, Parteien. Die Betonung der gleichen Augenhöhe zwischen den einzelnen Gesprächsteilnehmern ist dabei wichtig. Es wird die Gleichstellung zwischen Darstellerinnen und Filmemacher neben der bildlich räumlichen Konstitution der Szene maßgeblich über das Dreiergespräch aufgebaut. Durch die eindeutige Rollenverteilung im Gespräch (Fabia und Bibi stellen Fragen, Sjöberg gibt Antworten) erleidet diese Egalität aber schon innerhalb dieser programmatischen Szene einen Bruch.

In der Betrachtung der gesamten Filmproduktion ist der Begriff der Egalität teilweise ungeeignet. Innerhalb des Projekts waren Filmemacher und Schauspielerinnen nicht in jedem Fall gleichermaßen in die Gestaltung eingebunden, wie also der Film letztendlich aufgebaut sein würde. Dies ist auch auf praktische Gründe zurückzuführen, denn. jede Seite hatte ihre Einflussbereiche.³⁴⁵ Die Darstellerinnen waren zum Beispiel durch die improvisierte Art ihres Schauspiels frei, die Themen derart im Drehen zu vermitteln, wie sie es sich vorstellten. Den letzten Schliff aber, den „Final Cut“, hatte Sjöberg selbst über. Im Endeffekt entschied er, was das Publikum in welcher Zusammensetzung im fertigen Film sehen würde. Dazu nimmt Sjöberg folgendermaßen Stellung:

³⁴⁴ Vgl. Einstellungsprotokoll im Anhang. S.141.

³⁴⁵ So musste Johannes Sjöberg etwa den Schnitt zurück in Manchester erarbeiten, wohin ihm Fabia und Savana nicht folgen konnten.

„The freedom of the protagonists to express their own ideas in improvisations could only remain an ambition since the film, as any other ethnographic fieldwork, became a negotiation between researcher and informants, rather than collaboration in the egalitarian sense of the word.”³⁴⁶

³⁴⁶ Sjöberg, Johannes. 2009. S.11.

4. Fazit

Zu Beginn von Teil IV habe ich die Frage formuliert, welchen Choreografien die Gespräche folgen, die mir im Film als primäre Formate der Vermittlung und Repräsentation bestimmter Bedeutungen erscheinen. Für die Beantwortung habe ich in der Filmanalyse die Bewegungen während dreier Gesprächsszenen in Verbindung mit ihrer räumlichen Situierung, dem Gesprächsinhalt und seiner sprachlichen Form, und schließlich der filmästhetischen Gestaltung betrachtet, beschrieben und interpretiert.

In allen drei Szenen habe ich eine Harmonie und Einheit von Bild, Ton und sprachlichem Inhalt festgestellt. Auf vielschichtige Weise werden in *Transfiction* Inhalte und deren Bedeutungen in Raum, Zeit und Bewegung bzw. Aktion miteinander verknüpft. Wenn etwa in Sequenz 10, im Dialog zwischen den zwei Freundinnen, die Bedeutung ihrer Freundinnenschaft, der Beratschlagung und der Hilfestellung durch das intime Gespräch aufgebaut werden, oder, wenn die Intimität eines körperlichen Eingriffs³⁴⁷ in einen sterilen und engen Raum verlegt wird, zeigt sich diese Verknüpfung filmischer Gestaltungselemente und der Vermittlung bestimmter Inhalte, Gefühle oder Bedeutungen auf den unterschiedlichen Ebenen.

Auch in den anderen beiden Szenen ist der Versuch, eine Harmonie zwischen Inhalt und Form aufzubauen, erkennbar. In Zildas Monologszene wird die Assoziation zwischen öffentlichem Platz, Nacht und Sexarbeit aufgebaut und nochmals durch zwei Zwischenszenen konkretisiert und erweitert. Zilda spricht in der Rede über ihre Lebenswelt, die Themen der Transsexualität und Sexarbeit hebt sie darin hervor. Ihre gehende Bewegung ist für die Entfaltung des Selbstgesprächs auf psychologischer Ebene zentral. In der einleitenden Szene geht es um die Aushandlung der filmischen Machart. Dabei stehen sich nun zwei „Parteien“ gegenüber, wobei der Filmmacher die Antworten auf die Fragen gibt, welche die Darstellerinnen stellen. Hier nimmt Sjöberg eine Expertenrolle ein, nämlich als Kenner der speziellen filmischen Machart, die sich

³⁴⁷ Ich beziehe mich hierbei auf die Szene, als Zilda das Silikon in Megs Brüste injiziert.

zwischen wissenschaftlicher Forschung und dem Repräsentationsmedium Film bzw. Dokumentation und Schauspiel bewegt.

Die beschriebene Einheit von Form und Inhalt wird an manchen Stellen gebrochen. So zum Beispiel in Sequenz 10, wenn Zilda und Meg sich bei Tag an einem öffentlichen Platz, umgeben von Menschen, über ein sehr intimes Thema unterhalten, nämlich die Einnahme von Hormontabletten, welche Meg offen in der Hand hält und begutachtet. Solche Brüche deuten die Möglichkeit einer gescheiterten filmischen Inszenierung an. Die Szene wirkt vielleicht bei den ZuseherInnen befremdlich, kann aber auch Transparenz dafür schaffen, dass es sich um das Medium Film handelt, in dem das gerade Gesehene stattfindet, und somit um eine andere Art von Realität, als die des Alltags der Protagonistinnen.

Neben der Einheit von Bild, Ton und sprachlichem Inhalt zeichnet der Ausdruck von Nähe alle drei Szenen auf je unterschiedliche Weise aus. Ist es in Sequenz 10 die Nähe zwischen zwei Freundinnen, die durch ihr persönliches Gespräch und Vertrauen während der Silikoninjektion vermittelt wird, die Nähe zwischen Sjöberg und seinen beiden Darstellerinnen, welche durch ein Gespräch auf gleicher Augenhöhe repräsentiert wird, oder aber die Nähe des Publikums zu Zilda, während sie im Monolog ihre Lebensgeschichte darstellt. In allen Fällen wird ein Vertrauensverhältnis, zwischen den am Film Beteiligten, aufgebaut. Die Schaffung eines Nähegefühls nennt schließlich auch Sjöberg als ein Ziel seines Films. Er habe mit *Transfiction* Empathie für die speziellen Lebenswelten von Fabia und Savana, also die Möglichkeit des Mitfühlens, beim Publikum erreichen wollen.³⁴⁸

Die Aktionen und Bewegungen, die das Gespräch in den drei Szenen begleiten und kontextualisieren, bezeichne ich als Choreografien, weil sie bekannte Assoziationen und Bedeutungen hervorrufen und mit generieren. Obwohl nur Personen, die Portugiesisch beherrschen, die Gespräche tatsächlich im Hören bzw. blind verstehen, ist die sprachliche und schriftliche Vermittlung eine sehr wichtige Eigenart des Films.³⁴⁹ Die Choreografien des Gesprächs verweisen auf die bildlichen und atmosphärischen Bedeutungsgenerierungen, die zur sprachlichen Ebene hinzukommen. Ihre Funktion ist

³⁴⁸ Vgl. Gedächtnisprotokoll im Anhang, S.162.

³⁴⁹ Mit der schriftlichen Vermittlung meine ich hier die englische Übersetzung in den Untertiteln.

es, Gesprächsinhalte zu untermalen und in ihrer Aussage zu verstärken. Weiter rufen sie implizit Assoziationen hervor, die ZuseherInnen unbewusst erkennen oder bilden, wie etwa die assoziative Verknüpfung von Nacht, öffentlichen Raum, Straße und Sexarbeit in Zildas Monologszene. Es ist aber primär das Gespräch, welches hier als filmisches Format zur Strategie wird, um Nähe, Intimität und Vertrauen zwischen drei Akteursgruppen aufzubauen – dem Filmemacher, den Protagonistinnen und dem Publikum.

Schließlich werden die Gespräche in ihren unterschiedlichen Formen zum Ausdruck einer polyphonen Ethnografie im Sinne Ivo Streckers³⁵⁰ und somit zum Inbegriff der kooperativen Arbeit zwischen dem Filmemacher und den Hauptdarstellerinnen, Fabia und Savana. Beide beziehen sich in ihren Reden und Dialogen nicht nur auf ihre eigenen Vorstellungen von Transsexualität, ihre Wünsche oder Träume, sondern auch auf die Eindrücke und Daten, die vor der Entstehung des Films aus Sjöbergs Feldforschung zum Thema Transsexualität in São Paulo hervorgingen. Somit leihen Fabia und Savana vielen anonymen Personen, die in Teilen dieser Forschung zu Wort kamen, ihre Stimmen.

³⁵⁰ Vgl. dazu Teil II, Kapitel 5.

Zusammenfassung

Was kann ein Film innerhalb der Kulturwissenschaften leisten? Welche Eigenarten können dieses spezielle Medium zu einem spezifisch ethnografischen Film machen? Und schließlich: in welchem Bereich bewegt sich der Film *Transfiction* in der Beschäftigung mit diesen Fragen?

Diese Ansätze haben mein Interesse, wie ein roter Faden, durch diese Arbeit geleitet. Die Kombination aus der Erarbeitung zweier Themen auf theoretischer Basis zu Beginn und der konkreten Beschäftigung mit dem Film *Transfiction* sollten einen umfassenden Blick auf diese Fragen ermöglichen. Im ersten Teil habe ich den Film als Repräsentationsmedium in der kulturwissenschaftlichen Forschung vorgestellt. Darin werden visuelle Medien mehr und mehr als alternative Formate, durch die Inhalte vermittelt und medial generiert werden können, genutzt. Eine Sensibilität für die Eigenheiten filmischer Repräsentation ist dabei für die WissenschaftlerInnen unumgänglich, etwa die komplexe Frage nach den unterschiedlichen Realitäten in Film, Forschung und Alltag. Den Film als wissenschaftliches Repräsentationsmedium einzusetzen, fordert somit ein hohes Maß an Reflexivität innerhalb der Forschung und Filmproduktion.

In der qualitativen Filmanalyse habe ich drei einzelne Szenen ausgewählt, die mir für die Erarbeitung eines Themenschwerpunkts dienten. Durch die unterschiedlichen Gespräche im Film entstand die Frage, wie Wissenschaft, Repräsentation, Gespräch und Film in *Transfiction* zusammenhängen könnten. Wenn der Film als alternatives Repräsentationsmedium zu textuellen Formaten der Wissenschaftsgenerierung- und -vermittlung dient, wie ist dann die Rolle des Redens und der Gespräche in diesem audiovisuellen Medium zu definieren? Dieser Frage habe ich mich auf theoretischer Basis im zweiten Teil der Arbeit genähert. Darin habe ich das Gespräch bzw. den Dialog generell als wichtige Kulturtechnik der modernen Gesellschaft beschrieben. In der Kombination mit medialen Repräsentationsformen, wie den Talk Shows, Soaps oder kulturwissenschaftlichen Filmen, kann der Dialog spezielle Funktionen einnehmen und wird dadurch auch gezielt eingesetzt. In der Betrachtung des Gesprächsformates im Film muss die medienspezifische Eigenart dieser Kulturtechnik in die Analyse mit einfließen.

Im dritten Teil habe ich mich mit dem Film *Transfiction* selbst beschäftigt. Es ging darum, die Besonderheiten des Films in Inhalt und Form erst zu beschreiben, um die Basis für meine Filmanalyse zu schaffen. Diese Basis sollte einerseits für das Verständnis der LeserInnen hilfreich sein, andererseits habe ich in diesem Teil die Inhaltsbeschreibung als wichtige Phase der Filmanalyse beschrieben. Den Abschluss von Teil III bildete die Beschreibung der Quellen und Kontexte, mit welchen ich in der Entstehung meiner Diplomarbeit gearbeitet habe und die teilweise dem Film die Qualität einer Qualifikationsarbeit geben können.

Innerhalb der Filmanalyse in Teil IV habe ich mich mit den Choreographien der dargestellten Gespräche in *Transfiction* auseinander gesetzt. Welchen Dynamiken die drei ausgewählten Gesprächsformen folgen, habe ich durch die Konzentration auf drei Ebenen erarbeitet: die räumliche, die filmästhetische und die inhaltliche Ebene, durch die jene Gespräche aufgebaut werden. Ich habe mein Erkenntnisinteresse in der Filmanalyse damit auf das filmische Produkt an sich gerichtet.

Für Sjöberg steht in *Transfiction* die Erprobung einer speziellen Form kulturwissenschaftlicher Forschungsmethoden und eines zum Text alternativen Repräsentationsmediums im Mittelpunkt. Innerhalb der Ethnofiction treffen sich die Ansprüche des kulturwissenschaftlichen Forschers und der DarstellerInnen. Von wissenschaftlicher Seite soll die Ethnofiction von einer Kollaboration zwischen FilmemacherInnen und DarstellerInnen geprägt sein. Dies impliziert, dass eben diese DarstellerInnen mit ihren unterschiedlichsten Zugängen den Film selbst mitformen können. Jede „Partei“ hat so die Möglichkeit, sich selbst im Film zu (re)präsentieren, sowohl ForscherIn als auch „Erforschte“. In *Transfiction* bewegen sich diese Ansprüche um das zentrale Thema der „Transsexualität in São Paulo“. In der Kombination von wissenschaftlicher Repräsentation im Film und improvisiertem Schauspiel der DarstellerInnen entsteht die besondere Eigenart des Filmprodukts. In diesem Fall ist das Charakteristikum des Films stark durch das Vermittlungsformat des Gesprächs geprägt. Erscheint es auf den ersten Blick paradox, dass gerade in einem audiovisuellen Medium, wie dem bildstarken Film, vordergründig ein sprachliches Format zur Umsetzung bestimmter Themen und Ansprüche eingesetzt wird, so können bei näherer Auseinandersetzung dem Gespräch im Film eigene medienspezifische Funktionen

zugeschrieben werden. Zum einen trägt der Dialog in *Transfiction* häufig zur Harmonie von Bild, Ton und Inhalt bei. So unterstützt das Gespräch im Film mehr als einmal die symbolische Nähe zwischen den Beteiligten, welche simultan bildlich aufgebaut wird. Sei es die Nähe und Intimität zwischen zwei Freundinnen, zwischen Forscher und Protagonistinnen, oder zwischen Publikum und DarstellerInnen, das Gespräch trägt zentral zum Vertrauensgefühl im und zum Filminhalt bei. Zum anderen wird das Gespräch im Bezug auf die ethnografische Forschung symbolisch zum Ausdruck einer polyphonen, kollaborativen „shared anthropology“. Im Repräsentationsmedium Film können auf diese Weise unterschiedlichste Perspektiven und Sichtweisen dargestellt werden und selbst anonyme Stimmen, die sich innerhalb der vorfilmischen Feldforschung zum Thema „Transsexualität in São Paulo“ geäußert haben, zu Wort kommen. Denn im improvisierten Schauspiel ist für die SchauspielerInnen auch die Möglichkeit des Bezugs zu Informationen und Eindrücken aus der Feldforschung angelegt.

Wenn der ethnografische Film als solcher in seiner spezifisch medialen und wissenschaftsrepräsentativen Eigenart ernst genommen wird, so scheint es mir nicht mehr paradox, dass etwa ein sprachliches Format, wie das Gespräch bzw. der Dialog, zum Träger- und Vermittlerformat gewisser Inhalte und Ansprüche wird. Das Gespräch ist im Film in seine eigene filmische Realität eingebunden und folgt so eigenen medien- und filmspezifischen Choreografien. Es verweist zusätzlich auf die genuin kommunikative Funktion des Gesprächs, welches die darin agierenden Personen in ein bestimmtes Näheverhältnis zueinander stellt. Es ist eine Sozialisationsform, eine Kulturtechnik, ein Symbol für etwas Menschliches, das auch dem ethnografischen Film mitunter die Qualität eines geisteswissenschaftlichen Produkts verleiht. Die Frage nach einem bestimmten Genre, in das ethnografische Filme eingeordnet werden können, erweist sich letztlich insofern als obsolet, als dass nicht immer gleiche stilistische, inhaltliche oder methodische Formen der filmischen Umsetzung eines Themas dem Film das Prädikat des „Ethnografischen“ geben können. Es ist vielmehr eine Qualität, die sich aus unterschiedlichen Elementen, auf diversen Ebenen des Films und seiner Produktion zusammensetzt. Ein solch vordergründiges Element in *Transfiction* ist in meiner Lesart, die ich nun vorgestellt habe, das Gespräch im Film.

Anhang

1. Literaturverzeichnis:

Alsheimer, Rainer: Strategien kulturwissenschaftlicher Repräsentation in der Spätmoderne. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster/ New York/ München/ Berlin 2001. S. 74-88.

Ballhaus, Edmund: Rede und Antwort. Antwort oder Rede? Interviewformen im kulturwissenschaftlichen Film. In: Wossidlo, Joachim/ Roters, Ulrich (Hg.): Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse. Münster 2003. S.11-50.

Barth, Manuela/ Hägele, Ulrich/ Näser, Torsten/ Ziehe, Irene: Fotografie und Film: Forschungsfeld und wissenschaftliche Methode. In: Ziehe Irene/ Hägele, Ulrich (Hg.): Visuelle Medien und Forschung. Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang mit Fotografie und Film. Münster 2011. S.9-14.

Bendix, Regina: Der Anthropologieladen. Plädoyer für eine Internationalisierung der Wissensproduktion. In: Köstlin, Konrad/ Nikitsch, Herbert (Hg.): Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne. Wien 1999. S.99-118.

Brown, Mary Ellen: Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance. Thousand Oaks/ London/ New Delhi 1994.

Burtscher-Bechter, Beate/ Sexl, Martin (Hg): Vom Dialoge. In: Dialogische Beziehungen und Kulturen des Dialogs. Analysen und Reflexionen aus komparatistischer Sicht. Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne. Band 16. Innsbruck/ Wien/ Bozen 2011. S.9-22.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991.

Christolova, Lena: Zwischen den Chiffren von Regnault und der Taxidermie von Flaherty. Wissenschaftsanspruch und Massenkulturphänomene im ethnografischen Film

zwischen 1895 und 1931. In: Ziehe Irene/ Hägele, Ulrich (Hg.): Visuelle Medien und Forschung. Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang mit Fotografie und Film. Münster 2011. S.49-68.

Dahinden, Urs: Intimität und mediale Öffentlichkeit: Kein Gegensatz mehr? In: Tomkowiak, Ingrid/ Egli, Werner (Hg.): Intimität. Zürich 2008. S.79-100.

Doelker, Christian: Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums. Stuttgart 1989.

Engelbrecht, Beate: Film als Methode in der Ethnographie. In: Ballhaus, Edmund/ Engelbrecht, Beate (Hg.): Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995. S.143-186.

Engelbrecht, Beate/ Ballhaus, Edmund: Vorwort. In: Ballhaus, Edmund/ Engelbrecht, Beate (Hg.): Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995. S.7-12.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. 4. Auflage. Tübingen 1994.

Feld, Steven: Editor's Introduction. Rouch, Jean: Ciné-Ethnography. In: Renov, Michael/ Ginsburg, Faye/ Gaines, Jane (Hg.): Visible Evidence, Volume 13. University of Minnesota Press. Minneapolis 2003. S. 1-28.

Fraller, Elisabeth: "To see things as they are" – Direct Cinema und die Renaissance des dokumentarischen Films. In: Mattl, Siegfried/ Timm, Elisabeth/ Wagner, Birgit (Hg.): [transcript]. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft. Band 2. Bielefeld 2007. S. 41-56.

Fux, Beat: Die Intimisierung des öffentlichen Raums. Über das Zusammenspiel von Selbstdarstellung, sozialer Schliessung und Integration. In: Tomkowiak, Ingrid/ Egli, Werner (Hg.): Intimität. Zürich 2008. S.59-78.

Geraghty, Christine: Women and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps. Cambridge 1991.

Girtler, Roland: Der Strich. Erkundungen in Wien. Wien 1985.

Grimshaw, Anna/ Ravetz, Amanda: Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life. Bloomington 2009.

Helgert, Irmtraud Gia: Gespräche unter Freundinnen. Eine gesprächsanalytische Untersuchung zur Bedeutung von Frauenfreundschaften im weiblichen Leben. Diplomarbeit, Wien 1993.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. In: Studien zur Filmgeschichte. Band 5. Hildesheim/ Zürich/ New York 1988.

Hopf, Christel: Qualitative Interviews – ein Überblick. In: Flick, Uwe/ von Kardorff, Ernst/ Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2000. S.349-360.

Hubbard, Philip: Sex and the City. Geographies of prostitution in the urban West. Aldershot/ Brookfield USA 1999.

Huber, Michaela/ Rehling, Inge: Dein ist mein halbes Herz. Was Frauen einander bedeuten. Frankfurt am Main 1989.

Illouz, Eva: Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe. Frankfurt am Main 2009.

Johnstone, Keith: Improvisation und Theater. 6. Auflage. Fulda 2002.

Kallinger, Barbara: Identifikationsangebote in den Soap Operas. Medienpädagogische Analyse. Diplomarbeit Wien 2002.

Kaufmann, Jean-Claude: Was sich liebt, das nervt sich. Konstanz 2008.

Katzmann, Nathan: Seifenopern im amerikanischen Fernsehen. Was geschieht überhaupt in ihnen? In: Prokop, Dieter (Hg.): Medienforschung. Analysen, Kritiken, Ästhetik. Band 3. Frankfurt am Main 1986. S.22-37.

Keppler, Angela: Mediale Gewalt. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt am Main 2006.

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. 3. Auflage. Berlin 2004.

Köstlin, Konrad: Ethnographisches Wissen als Kulturtechnik. In: Köstlin, Konrad/ Nikitsch, Herbert (Hg.): Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne. Wien 1999. S.9-30.

Köstlin, Konrad/ Nikitsch, Herbert (Hg.): Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne. Wien 1999.

Leimgruber, Walter: Vorträge aus der Vorlesung *Einführung in die Visuelle Anthropologie* an der Universität Basel im Sommersemester 2011.

Meyer-Büser, Susanne: Sprechen? Zeigen! In: Meyer-Büser, Susanne/ Schwenk, Bernhart (Hg.): TALK.Show. Die Kunst der Kommunikation in den 90er Jahren. München/ London/ New York 1999. S.17-26.

MacDougall, David: Transcultural Cinema. Princeton University Press. New Jersey 1998.

Maier, Birgit: Zur Methodik der Filmanalyse von ethnografischen Filmen. In: Ballhaus, Edmund/ Engelbrecht, Beate (Hg.): Der ethnografische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995. S.223-268.

Mikos, Lothar: Es wird dein Leben. Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer. Münster 1994.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz 2008.

Mohn, Elisabeth: Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise. Stuttgart 2002.

Nichols, Bill: Introduction to documentary. 2. Ausgabe. Bloomington/ Indiana 2010.

Olen, Dale R.: Resolving Conflict. Learning How You Both Can Win an Keep Your Relationship. Milwaukee 1993.

Reichert, Ramón: Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens. Bielefeld 2007.

Rouch, Jean: Ciné-Ethnography. In: Renov, Michael/ Ginsburg, Faye/ Gaines, Jane (Hg.): Visible Evidence, Volume 13. University of Minnesota Press. Minneapolis 2003.

Runte, Annette: Biographische Operationen: Diskurse der Transsexualität. München 1996.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien 2008.

Strecker, Ivo: Ton, Film und polyphone Ethnographie. In: Ballhaus, Edmund/ Engelbrecht, Beate (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin 1995. S.81-103.

Streng, Petra/ Bakay, Gunter: Volkskunde als Erlebnisagentur oder: Von der Technik des volkskundlichen Überlebens. In: Köstlin, Konrad/ Nikitsch, Herbert (Hg.): Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne. Wien 1999. S.127-136.

Tannen, Deborah: Conversational Style. Analyzing Talk Among Friends. Norwood 1984.

Taylor, Lucien (Hg.): Introduction. In: MacDougall, David: Transcultural Cinema. Princeton University Press. New Jersey 1998. S.3-24.

Tomkowiak, Ingrid/ Egli, Werner: Vorwort. In: Dies. (Hg): Intimität. Zürich 2008. S.7-18.

Wertheimer, Jürgen: Dialog – eine Kulturtechnik im Wandel. In: Burtscher-Bechter, Beate/ Sendl, Martin (Hg.): Dialogische Beziehungen und Kulturen des Dialogs. Analysen und Reflexionen aus komparatistischer Sicht. Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne. Band 16. Innsbruck/ Wien/ Bozen 2011. S.23-86.

Wilde, Oscar: The Picture of Dorian Gray. London 1891.

Zieman, Irene/ Hägele, Ulrich (Hg.): Visuelle Medien und Forschung. Über den wissenschaftlich-methodischen Umgang mit Fotografie und Film. Münster 2011.

Internetquellen:

Sjöberg, Johannes: Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking. 2009. <http://manchester.academia.edu/JohannesSjöberg/>. S.1-13. Aufgerufen am 27.06.2012.

Sjöberg, Johannes: The Ethnofiction in Theory and Practice Part 1. In: NAFA NETWORK Vol. 13.3a August 2006. <http://manchester.academia.edu/JohannesSjöberg/>. S.1-10. Aufgerufen am 29.05.2012.

Sjöberg, Johannes: The Ethnofiction in Theory and Practice Part 2. In: NAFA NETWORK Vol.13.4a December 2006. <http://manchester.academia.edu/JohannesSjöberg/>. S.1-13. Aufgerufen am 29.05.2012.

<http://www.ballet-world.de/Ballettlexikon/ballettlexikon.html>. Aufgerufen am 12.04.2012.

<http://www.centreforscreenstudies.manchester.ac.uk/transfiction.htm>. Aufgerufen am 16.10.2012.

<http://www.descartes-cogito-ergo-sum.de/seite-18.html>. Aufgerufen am 29.10.2012.

<http://www.embryology.ch/allemand/ugenital/molec01.html>. Aufgerufen am 27.06.2012.

<http://www.faktafiktion.se/eng/cv.html>. Aufgerufen am 16.10.2012.

<http://www.kulturtechnik.hu-berlin.de>. Aufgerufen am 04.05.2012.

<http://manchester.academia.edu/JohannesSj%C3%B6berg>. Aufgerufen am 16.10.2012.

Filmographie:

Flaherty, Robert: Nanook of the North. 1922.

Gardner, Robert: Dead Birds. 1963

Ivens, Joris: Rain. 1929.

Lumière, Auguste/ Lumière, Louis: Workers Leaving the Lumière Factory. 1895.
Arrival of the Train. 1895.

Minh-ha, Trinh T.: Reassemblage. 1982.

Moore, Michael: Fahrenheit 9/11. 2004.

Rouch, Jean: Chronicle of a Summer. 1960.

Sjöberg, Johannes: Transfiction. 2007.

2. Filmprotokolle:

In Form und Inhalt des tabellarischen Filmprotokolls habe ich mich an Angela Keppler³⁵¹ angelehnt. Neben den Spalten für „Zeitcode“, „Bild“ und „Ton“ habe ich hier noch zwei Spalten für die Ebene des Raums bzw. der Zeit und für Anmerkungen hinzugefügt. In den filmtechnischen Begrifflichkeiten habe ich mich ebenfalls nach Angela Keppler gerichtet.

Einstellungsprotokolle:

Sequenz 1, Szene 1: „Einführung in die Machart – Ethnofiction“

Einstellung Nr. Zeit (h:min:sek)	Bild	Ton	Raum/Zeit	Anmerkungen
1 00:00:00 Bild/Ton ab 00:00:20	Aufblende Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Halbnahe Einstellung: Fabia und Savana (,Bibi‘) von der linken Seite zu sehen; Fabia lehnt an Bibis linker Schulter. • Kamera wackelt leicht, schwenkt zwischen Fabia und Bibi und Johannes, der selbst filmt. • Sprechende Person im Bild zu sehen. • Nahaufnahme: Sjöberg, gestikuliert mit freier Hand Ablende	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: Rauschen, Verkehrslärm im Hintergrund. • Zilda: ‚What are we going to do now?’ • Johannes: ‚An ethnofiction’ • Fabia: ‚What’s that?’ • Johannes: ‚It’s a genre of ethnographic films...’- ‚where the protagonists re-enact their own or other’s lives’. • Musik: sanfte Musik aus dem Off setzt ab 00:00:34 ein – Glockenspiel. 	Vor dem Friseursalon ‘Roma’ auf dem Bürgersteig, neben der Straße; dahinter Gebäude. Tag; Tageslicht.	Dialog zwischen Fabia, Bibi und Johannes (Filmemacher). Es wird Portugiesisch gesprochen, der Kommentar in Textform erscheint in der unteren Bildmitte und ist auf Englisch geschrieben.
2 00:00:37	Weißer Text auf schwarzem Hintergrund: ‚Ethnofiction is a film-making method	<ul style="list-style-type: none"> • Musik: Glockenspiel läuft weiter • Geräusche: 		Anschluss an die Erklärung von Johannes Sjöberg für die Protagonistinnen,

³⁵¹ Vgl. Keppler. 2006. S.325.ff.

	pioneered by visual anthropologist Jean Rouch'. Ablende	00:00:42 Fabias Stimme und Verkehrsgeräusche aus dem Off zu hören		nun Erklärung für das Publikum.
3 00:00:43	Aufblende Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: Fabia in BM blickt in die Kamera. • Kamera bewegt sich leicht. Schnitt	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: Verkehrsrauschen • Musik: Glockenspiel • Fabia: ,Will the audience have any notion of what's true or false?' – 'Will they think it's a documentary?' 	Im Hintergrund der Friseursalon.	Perspektive von Johannes Sjöberg hinter der Kamera.
4 00:00:53	Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: Zilda blickt in die Kamera, nickt Ablende	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: Verkehrsrauschen • Musik: Glockenspiel • Johannes: 'No it's like this...' – 'It will be presented as a fiction' – 'It's a collaborative film' – 'several person will contribute with their stories' • Bibi: 'Alright' 	Im Hintergrund ebenfalls der Friseursalon.	Perspektive von Johannes Sjöberg hinter der Kamera.
5 00:01:05	Weißer Text auf schwarzem Hintergrund: ,There is no script. After agreeing a story outline, the camera simply follows the subjects' improvisations of their life experiences.' Ablende 00:01:15	<ul style="list-style-type: none"> • Musik: Glockenspiel läuft weiter. 		Nähere Information wie der Film gemacht wird.

Sequenz 7, Szene 14: „Zildas Monolog“

Einstellung Nr. Zeit (h:min:sek)	Bild	Ton	Raum/Zeit	Anmerkungen
1 00:11:34	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Füße und Beine bis etwa zu den Waden. • Kamera schwenkt leicht nach links, rechts, oben, unten (leichte „Wackelkamera“). <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda beginnt mittellaut zu sprechen: ‚I remember Dad arguing with Mum‘. • Musik: sanfter Klang aus dem Off, etwa wie Glockenspiel. • Geräusche: sehr leise Verkehrsgerausche, Rauschen im On. 	<p>Hintergrund Boden, mit etwas Gras und Steinen.</p> <p>Nacht, Licht durch Straßenlaternen.</p>	Zilda spricht langsam und nachdrücklich, ihre Gestik unterstützt diese Erzählweise.
2 00:11:43	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Totale: Zilda auf einem öffentlichen Platz, im Hintergrund Straße mit Autos; Nacht; Beleuchtung durch Straßenlaternen. Zilda geht herum. • Kamera schwenkt leicht nach rechts (in Richtung Zildas Gang). <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda spricht weiter: ‚It isn’t good that the boy plays with girl’s clothes’ – ‘But Mum said... “Leave him alone”‘. • Musik: sanftes Glockenspiel aus Off. • Geräusche: Verkehrsgerausche im On. 	<p>Öffentlicher Platz, im Hintergrund Gebäude und Bäume, keine Menschen außer Zilda.</p> <p>Nacht, Licht durch Straßenlaternen.</p>	
3 00:11:48	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: junge Frau, trägt Schmuck, Handtasche; Haare zusammen gebunden, 	<ul style="list-style-type: none"> • Musik: Glockenspiel, sanft aus dem Off • Geräusche: Verkehrsgeräusche, Rauschen 	<p>Dunkler Hintergrund.</p> <p>Boden gepflastert.</p> <p>Umgebung kaum zu erkennen;</p>	Kameraführung wirkt wie eine Musterung der Frau.

	<p>enge Kleidung. Blickt nicht in die Kamera.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kamera führt vom Gesicht nach unten bis zu den Füßen. • Frau trägt bauchfreies Top. Person geht schnell vor ihr vorüber – nur Oberkörper erkennbar. <p>Schnitt</p>	wahrscheinlich im On.	Nacht.	
<p>4 00:12:05</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Amerikanische Einstellung: zwei junge Frauen sitzend auf einem Geländer (?), die linke frontal zur Kamera, die rechte seitlich nach rechts geneigt. Knappe Bekleidung. • Kamera hält still. • Frau links sitzt fast starr, rechts sitzende Frau bewegt ihren Oberkörper und Arme (kratzt sich am Kopf); Dunkler Hintergrund. <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Zildas Stimme setzt aus dem Off ein: „As time went by, I realised that I was a homosexual“ – ‘After two years, I came out as a <i>travesti</i>’ • Musik: Sanftes Glockenspiel aus dem Off. • Geräusche: Rauschen, Verkehrsgeräusche wahrscheinlich im On. 	<p>Dunkler Hintergrund – Nacht.</p> <p>Im Hintergrund Gittertür (?).</p> <p>Geländer, auf dem die Mädchen sitzen.</p> <p>Öffentlicher Platz (?).</p>	Zilda spricht aus dem Off zum Bild. Bezug zwischen Zilda und den Mädchen; Hinweis auf Prostitution.
<p>5</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Totale: Zilda 	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda erzählt weiter: „I changed my 	Zilda lehnt an Laterne.	Zildas Blick wirkt wie ein Blick ins Leere.

00:12:20	<p>steht angelehnt an eine Säule auf dem öffentlichen Platz, wie in Einstellung 2; blickt in den rechten Teil des Bildes, nicht in die Kamera</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kamera wackelt sehr leicht. <p>Schnitt</p>	<p>boy's clothes for girl's clothes' – 'After some time I became a transsexual...' – '...taking hormones, having surgery'</p> <ul style="list-style-type: none"> • Musik: Sanftes Glockenspiel aus dem Off. • Geräusche: Rauschen des Verkehrs im On. 	<p>Selber Raum/ selbe Zeit; siehe oben</p> <p>Fahrende Autos im Hintergrund, keine anderen Personen zu sehen.</p>	
<p>6</p> <p>00:12:31</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Zilda blickt in den Bereich links von der Kamera und bewegt sich gehend in diese Richtung. • Kamera folgt Zildas Gang. Zuerst mit leicht wackeligem Schwenk nach links, dann kurz nach rechts <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: 'I met other <i>travestis</i> and transsexuals' – 'They worked at night earning money and having surgery'. • Musik: sanftes Glockenspiel aus dem Off. • Geräusche: Verkehrsrauschen im On. 	<p>Grün im Hintergrund – Baum.</p>	<p>Kamerabewegung zeigt Zildas Weg, sie deutet in ihrem Gang einen Kreis an.</p>
<p>7</p> <p>00:12:42</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Amerikanische Einstellung: Zilda seitlich zu sehen, blickt und bewegt sich in Richtung linken Bildrand • Kamera bewegt 	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: 'I started to earn my own money and dressed better' – 'I gained control over my life'. • Musik: sanftes Glockenspiel aus dem Off. 	<p>Eine Person ist unscharf im Hintergrund zu sehen.</p>	<p>Zilda gestikuliert stark mit ihren Händen</p>

	sich mit Zilda nach links	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: Verkehrsrauschen im On. 		
	Schnitt			
8 00:12:49	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Totale: Zilda etwa in Bildmitte; um sie herum Ampeln. Im Hintergrund Autos, wenige Menschen; Straßenbeleuchtung, Nacht. Zilda bewegt sich gehend auf der Stelle. • Kamera bewegt sich mit Zilda leicht nach rechts. • Frau mit Hund geht nahe an Zilda vorbei, welche dies nicht beachtet <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: ‚I met interesting men who paid me for sex‘ – ‚...helping me to complete my cosmetic surgery‘ – ‚I was getting to know myself better‘. • Musik: sanftes Glockenspiel aus dem Off. • Geräusche: Verkehrsrauschen im On. 	Viele Ampeln im Hintergrund, Straße mit fahrenden Autos. Andere Menschen im Bild.	letzter Untertitel dieser Einstellung ist in folgender Einstellung (9) noch zu sehen.
9 00:12:58	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Vgl. Einstellung Nr.6 Zildas Mimik gut erkennbar. • Kamera bewegt sich nach links, Zildas Kopf rückt kurz an den rechten Bildrand. • Zilda dreht sich um und blickt nach rechts. 	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: ‚I was getting to know myself better‘ – ‚...feeling more and more feminine...‘ – ‚...with the help of these men‘. • Musik: sanftes Glockenspiel aus dem Off. • Geräusche: Verkehrsrauschen im 	Grüner Hintergrund – Blätter.	Erster Satz in dieser Einstellung wird von Zilda nicht doppelt gesprochen, sondern erscheint sowohl in Einstellung 9 als auch in Einstellung 10 in Form des englischen Untertitels.

	<ul style="list-style-type: none"> • Schnitt 	On.		
10 00:13:05	Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Totale: junge leicht bekleidete Frau steht links neben einem silbernen Auto, das von einem schwarzen Auto dahinter erst verdeckt wird. Dieses fährt vorbei, Frau scheint mit Fahrer zu sprechen; Nacht. • Kamera halt fast still. • Weiteres Auto kreuzt Bild. Schnitt	<ul style="list-style-type: none"> • Musik: sanftes Glockenspiel aus dem Off. • Geräusche: Verkehrsruschen im On. 	Nacht, Licht durch Autos Junge Frau, Straße und Autos im Fokus. Autos fahren vorbei, junge Frau bleibt stehen.	Erzählung setzt hier kurz aus.
11 00:13:12	Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Zildas Rücken zur Kamera, Haar fast im Zentrum des Bildes. Teil des Gesichts zeitweise im Profil erkennbar, Zilda bewegt sich von Kamera weg. • Kamera bewegt sich leicht 	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: ‚I am very proud I kept my dignity’ – ‚As a sex worker, I never had to steal or be violent’ – ‚I earned my money honestly, in spite of all the oppression...’ – ‚...and the difficulties I had to endure...’ 	Grüner Hintergrund – Blätter. Schwenk zum Boden, siehe oben. Schwenk zu Zilda hoch, Umgebung wieder erkennbar.	Zilda blickt am Ende das erste Mal während dieser Szene in die Kamera.

	<p>horizontal. Dann führt sie an Zildas Körper hinunter zu den Füßen und folgt dem Gang nach rechts. Kamera bewegt sich wieder an Zildas Körper nach oben in eine Halbnahe Einstellung.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme, Zilda blickt in die Kamera; lächelt dabei. <p>Überblende</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Musik: sanftes Glockenspiel aus dem Off. • Geräusche: Verkehrsrauschen im On. • Zilda: 'That's my story'. 		
<p>12 00:13:35</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Totale: Platz, an dem Zilda noch zuvor stand. Zilda nicht anwesend. • Kamera vertikal gehalten, schwenkt von links nach rechts, macht Drehung. • Mann im Vorbeigehen zu sehen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Musik: Elektronische Musik. • Gesang aus dem Off: 'I'm not a lady'. 	<p>Öffentlicher Platz bei Nacht wie oben.</p> <p>Menschenleer.</p> <p>Licht durch Laternen.</p>	

Sequenz 10, Szenen 16-18: „Freundinnen II – Zilda hilft Meg“

Einstellung Nr. Zeit (h:min:sek)	Bild	Ton	Raum/Zeit	Anmerkungen
<p>1</p> <p>00:17:09</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: Meg im Profil mit Lächeln im Gesicht. • Kamera bewegt sich mit Megs schnellem Gang mit nach rechts, Kamera fährt zurück • Nahaufnahme: Meg und Zilda umarmen sich bei der Begrüßung, lächeln und geben sich Küsse. • Kamera bewegt sich näher an beide heran, Fokus auf Megs Gesicht. • Meg und Zilda gehen los, Kamera folgt im Schwenk nach rechts. • Nahaufnahme: Meg und Zilda von hinten zu sehen. • Kamera bewegt sich näher an beide von rechts heran. • Nahaufnahme: Meg und Zilda von vorne. 	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: im On: Verkehrsgeräusche im Hintergrund. • Meg stöhnt freudig auf. • Zilda: ‚Hi, Meg!‘ – ‚How are you?‘ Meg: ‚Fine, and you?‘. <p>Meg: ‚I’m glad to see you‘ Zilda: ‚You too, dear. You disappeared.‘ Meg: ‚I’ve been looking forward to speaking to you‘ – ‚In fact it’s like this...‘ – ‚...I’ve been thinking...‘ – ‚...I want to start taking hormones‘ Zilda: ‚Seriously!? Are you sure?‘</p>	<p>Sonniger Tag, draußen auf der Straße in der Stadt.</p>	<p>Übersetzung: Portugiesisch Englisch – als Kommentar im Bild unten zu sehen, visueller Eindruck wird hier aber unter Bereich „Ton“ eingereiht.</p> <p>Treffen der beiden Freundinnen aus einem bestimmten Grund – Meg möchte Rat von Zilda.</p> <p>Sprechen im Gehen.</p> <p>Protagonistinnen stets in Bildmitte (BM).</p> <p>Meg spielt mit Fingern, Zilda unterstützt durch Händebewegung Eindruck, etwas zu erklären.</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • Etwas unruhige Kamera. 			
	Schnitt			
<p>2</p> <p>00:17:39</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Halbnahe Einstellung: links Meg, rechts Zilda frontal im Gehen. • Kamera bewegt sich mit den beiden mit, Einstellung bleibt vorerst gleich. • Durch Bewegung Übergang in Nahaufnahme: Meg und Zilda frontal. 	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: im On Verkehrsgeräusche. • Zilda: ‚I went through three procedures‘ – ‚First I took hormones, which gave me...‘ – ‚...small boobs and a roundish body‘ – ‚Then I did an application of silicone‘ – ‚Much later, a doctor put in silicon breast implants‘. • Meg sagt etwas, das nicht übersetzt wird, Zilda spricht weiter. • Zilda: ‚I’ve been through these three procedures - and so can you‘. 	<p>Auf Bürgersteig, etwa gleiche Tageszeit wie in Einstellung 1, diverse Gebäude und Straße mit parkenden Autos.</p>	<p>Zilda erklärt auf Basis ihrer Erfahrung, Meg hört aufmerksam zu, spielt mit Händen.</p> <p>Zilda gestikuliert mit Händen zur Unterstützung der Erklärung.</p> <p>Meg und Zilda in BM.</p> <p>Nicht alles was gesagt wird, wird auch im Kommentar übersetzt!</p>
	Schnitt			
<p>3</p> <p>00:18:00</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: Meg in BM. • Kamera schwenkt nach rechts, Zilda in Nahaufnahme, Megs linker Arm zu sehen. Zilda zeigt mit rechter Hand in 	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: im On: Verkehrsgeräusche. • Zilda: ‚There’s a drugstore nearby, do you want to go?‘. • Meg: ‚Of course‘. 	<p>Siehe Einstellung 2.</p>	

	<p>die Richtung, in die beide gehen.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kamera schwenkt nach rechts. • Meg und Zilda gehen weg, Kamera folgt nicht. <p>Von hinten: beide im Gehen, Hände eingehakt.</p> <p>Schnitt</p>	<p>Zilda: 'We can go there to get some stuff'.</p> <p>Meg: 'Yes let's'.</p>		
<p>4</p> <p>00:18:09</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: Zildas Gesicht im Profil, dahinter Meg . Halten Hände, während sie Straße queren. • Kamera geht mit den beiden mit, wackelt leicht, folgt Zilda in einen Shop, Meg geht ins Bild. <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: im On: Straßenlärm. • Zilda: 'Careful...' – ‚Just stay calm. I'll get the stuff.' 	<p>Belebte Straße, selbe Tageszeit wie in anderen Einstellungen.</p> <p>Shop für diverse Artikel.</p>	<p>Beide sind beim Überqueren der Straße auf den Verkehr konzentriert.</p> <p>Zilda führt Meg an Hand.</p>
<p>5</p> <p>00:18:22</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Zilda an Ladentheke, Rücken zu sehen. Gegenüber Verkäufer; im Hintergrund versch. Pharmazeutika. • Kamera geht etwas zurück, Meg im rechten Bildrand zu sehen. • Verkäufer gibt Zilda kleine Tüte. 	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: Im On Rauschen von der Umgebung. • Zilda: 'I'll take two bags, or maybe just one'. 	<p>Innerhalb des Shops, Hintergrund mit versch. Pharmazeutika.</p> <p>Künstliches Licht innen im Shop.</p>	<p>Nicht alles, was gesagt wird, wird im Kommentar übersetzt: Verkäufer wird nicht übersetzt.</p> <p>→ Wer ist Subjekt im Film, wer nicht? → Wer macht jemanden zum Subjekt?</p>

	Schnitt			
6 00:18:28	Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Halbtotale: zuerst Zilda, dann Meg gehen nach links aus dem Shop, Grenze Shop und Straße in BM. Zilda und Meg im Profil von hinten. • Kamera schwenkt nach links. Schnitt	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: Straßen-geräusche. 	Vgl. Einstellung 7, da Szene direkt anschließt.	
7 00:18:31	Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Totale: Meg und Zilda frontal in BM, Meg sieht sich Tabletten und Spritze an. Gehen rechts aus dem Bildrand. • Kamera bewegt sich ganz leicht. Schnitt	Geräusche: Im On: Rauschen aus der Umgebung. <ul style="list-style-type: none"> • Zilda: 'You have to take the hormones to get the effect' – 'This one is for injecting the silicone' – 'It's a common syringe. Ok?' – 'Let's go' – 'Ok. Are you up to it?'. 	Bei Tag, auf einem öffentlichen Platz auf Asphalt mit einigen Bäumen herum, im Hintergrund wenige Menschen.	Es wird nur der Teil des Dialogs übersetzt, den Zilda spricht – sie erklärt die gekauften Objekte.
8 00:18:52	Leichte Aufsicht/Vogelperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: weiße Tür wird nach innen geöffnet, Zilda und Meg treten ein, schließen Tür, stellen sich vor Waschbecken. Megs Gesicht, Zildas Rücken zu sehen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Geräusche: Schließen der Tür • Zilda: 'Are you ready?' • Meg: 'I feel embarrassed'. • Zilda: 'It's very simple, just swallow this' – 'One day, before lunch, or at night, before bed' – 'Anytime, it's 	Enger weißer Raum, Badezimmer (?), künstliches Licht. Wirkt steril.	Meg blickt ernst und konzentriert auf Tabletten, während Zilda erklärt.

	<ul style="list-style-type: none"> • Kamera verhältnismäßig sehr ruhig. • Kamera zoomt auf Meg → Detailaufnahme Gesicht, Meg schluckt Tablette. • Kamera geht wieder zurück. • Nahaufnahme: Meg vor Spiegel mit Wasserglas in der Hand. • Kamera schwenkt nach rechts in ursprüngliche Position. <p>Schnitt</p>	<p>easy. Just take one with some water.’ – ‘Don’t be afraid. Take it easy, it doesn’t hurt.’ – ‘Be brave’</p> <ul style="list-style-type: none"> • Meg atmet laut auf, lacht. • Zilda: ‚Has it already had some effect?’ – ‘Take it easy’. • Meg: ‘It’s because I’m nervous’. • Zilda: ‘There you go, without any fuss’. • Meg: ‘What a relief!’ - atmet laut auf. • Zilda: ‘Yes, isn’t it?’ 		
9 00:19:54	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Detailaufnahme: Megs Hände, halten Wasserglas und kleine Tüte mit Tabletten darin. • Kamera schwenkt hoch zu Megs Gesicht: lächelt, blickt konzentriert, nickt. • Kamera wieder verhältnismäßig still. 	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: ‘You’ll notice the difference after three days’ – ‘You’ll be nervous, stressed, nauseous, sleepy...that’s normal’ – ‘You’ll feel your breasts aching, growing a bit’ – ‘You’ll feel it in your entire body’ – ‘Like we always say...’ – ‘...the hormones are our beauty factory’. 	Raum nicht einordenbar durch Detailaufnahme – naheliegend: gleicher Raum wie in Einstellung 8.	

	Schnitt			
10 00:20:17	Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: im Vordergrund Spritze, Zildas Gesicht. • Zilda geht aus linken Bildrand. Schnitt	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: 'I'm just going to get the silicone, Ok?' 	Weiße Fliesen im Hintergrund, künstliches Licht, enger Raum.	
11 00:20:23	Normalperspektive/ leichte Untersicht/ Froschpersp. <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Meg sitzt: Sie berührt und begutachtet ihre Brüste; blickt auf. Schnitt	Geräusche: leises Rauschen.	Weiße Fliesen und Handtuch im Hintergrund, künstliches Licht.	
12 00:20:31	Normalperspektive <ul style="list-style-type: none"> • Halbtotale: Zilda steht mit Spritze in der Hand, Meg sitzt. • Kamera bewegt sich auf beide zu. Meg in BM, links Spritze zu sehen – Nahaufnahme. • Kamera schwenkt hoch zu Zilda und zurück zu Meg, zurück zu Zilda in Großaufnahme. • Erst Zilda und dann Meg: gehen links aus Bild. 	<ul style="list-style-type: none"> • Meg: 'I need to lie down'. • Zilda: 'We're just going to inject some here'. • Meg: 'I need to go to the bedroom'. • Zilda: 'Why?' • Meg: 'I need to lie down' – 'I'll only do this on a bed. It could slide down'. • Zilda: 'You're sitting, it's not going to slide'. • Meg: 'Yes, it will!' • Zilda: 'Ok, do you want to go?' • Meg: 'I do. It's better'. • Zilda: 'Ok, let's go'. • Meg: 'Zilda...' 	Badezimmer, enger heller Raum, rechts: dunkler Türrahmen zu sehen.	Perspektive erinnert an Beobachterposition. Meg spricht sehr schnell und laut – panisch.

	Schnitt			
<p>13</p> <p>00:20:57</p>	<p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: Meg liegt mit nackten Oberkörper auf dem Bett, blickt nach rechts oben. Zilda fasst Meg an die Brust, nur ihre Hand zu sehen. • Kamera bewegt sich zurück – Nahaufnahme. 	<ul style="list-style-type: none"> • Meg: ‘...I don’t want to have big breasts’ – ‘I already have tits, since I had hormone problems as a child’ – ‘Since then I’ve been like this’. • Zilda: ‘Great. You already have skin’ – ‘They’ll grow more with hormones...’ – ‘...and they’ll be even bigger with silicon’. • Meg: ‘Just a little, Ok?’ – ‘It’s not going to be not excessive. Ok?’ • Zilda: ‘Lie down. Relax. Let your body loose. Stay calm.’ – ‘This one first’. 	<p>Weißer Wand im Hintergrund. Meg liegt auf Bett, Licht etwas schwächer als im Badezimmer.</p>	<p>Zilda sagt während Megs erster Sätze kurz etwas wie „Si“, wird nicht übersetzt.</p>
<p>14</p> <p>00:21:27</p>	<p>Vogelperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Meg mit nacktem Oberkörper, Augen geschlossen. Zilda im rechten Bildrand, injiziert mit Spritzer Silikon in Megs rechte Brust. 	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: ‘Lie down. Relax. Let your body loose. Stay calm.’ – ‘This one first’ 	<p>Bett als Unterlage von Meg zu sehen; weiße Wand im Hintergrund.</p>	<p>Wie auch in Sequenz 7, Szene 14, spricht Zilda den ersten Satz nicht doppelt, sondern die Übersetzung ist sowohl in Einstellung 13 als auch in Einstellung 14 zu sehen.</p>
	Schnitt			

<p>15</p> <p>00:21:30</p>	<p>Leichte Froschperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Detailaufnahme: Zildas Gesicht im Profil. • Kamera bewegt sich nach unten – Nase und Kinn zu sehen, wieder zurück auf ganzes Gesicht. <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: 'Slowly. Calm. I'm injecting'. 	<p>Weißer Wand und geschlossene Fensterläden im Hintergrund.</p>	
<p>16</p> <p>00:21:36</p>	<p>Vogelperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Großaufnahme: Megs Gesicht mit offenem Mund und geöffneten Augen; kneift Gesicht zusammen. <p>Schnitt</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: 'Calm'. 	<p>Bett als Untergrund siehe oben.</p>	<p>Megs Schmerz stellt sie durch ihre Mimik dar.</p>
<p>17</p> <p>00:21:42</p>	<p>Leichte Froschperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nahaufnahme: Zildas Gesicht im Profil. <p>Normalperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kamera schwenkt nach links zu Meg, blickt auf ihre Brüste hinab, nickt, legt Kopf nieder, wieder hoch und blickt auf Brüste. • Meg setzt sich hoch → Detailaufnahme ihres Kopfes, zurück in Großaufnahme: Oberkörper und Gesicht. Meg blickt zu Zilda und lächelt 	<ul style="list-style-type: none"> • Zilda: 'Ready. Almost painless and fast.' - 'How are you feeling?' • Meg: 'Ok'. • Zilda: 'Are you cool with this?' – 'So that's that!' • Meg: 'Great!' • Zilda: 'I told you'. • Meg: 'Just the size I wanted'. • Zilda: 'I told you we wouldn't over do it'. • Meg: 'And it will be even better with hormones'. • Zilda: 'Right'. • Meg: 'I'm very happy, Zilda' 	<p>Weißer Wand, Fenster im Hintergrund.</p>	<p>Meg wirkt erschöpft.</p> <p>Meg wirkt nun erleichtert und glücklich.</p>

	<p>Leichte Vogelperspektive</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kamera bewegt sich etwas auf und ab zwischen Megs Gesicht und Brüsten. • Meg zieht Shirt wieder an. <p>Ablende</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Musik setzt ein: schnelle, hektische Musik. 		<p>Musik verbindet die Szene mit der folgenden.</p> <p>Ablende markiert Übergang zu anderen Sinnsequenz.</p>
--	---	--	--	--

3. Gedächtnisprotokoll - Skypegespräch

Interview am 10.01.2012 mit Filmemacher und Kulturanthropologen Dr. Johannes Sjöberg, Regisseur des Films *Transfiction*, via Skype-Telefonie.

Dauer: ca.45 min.

Gespräch auf Englisch geführt.

Vorbereitete Fragen zu drei Themenschwerpunkten:

1. **Selbstverständnis und Anspruch des Filmemachers**
2. **Publikum des Films**
3. **Zusammenarbeit mit den beiden Protagonistinnen, Savana Meirelles („Bibi“) und Fabia Mirassos**

Fragen ad 1.:

- Was the work on *Transfiction* the first film-project you did?
- How did you see yourself during the project, as an author, a director, a researcher, an actor... (concerning shared anthropology and the ethnographer as an active subject as in some of Jean Rouch's films)?
- How did you create the idea of focussing on transsexuals in Sao Paulo, Brazil?

Fragen ad 2.:

- What sort of audience did you produce the film for?
- What audiences have actually seen the film?

Fragen ad 3.:

- How much were Fabia and Savana („Bibi“) involved in the whole production and postproduction of the film?
- How did you feel about their acting/improvising? Do you think they just reproduced images of transsexuality but didn't show any deeper aspect of their personalities and experiences and maybe "transsexual culture"?

- In your text “The Ethnofiction in theory and practice” you write, it was your aim of “Ethnofiction” to reach beyond clichés of transsexuality. Did you meet that claim?

Verlauf des Gesprächs:

Meine Position

Zu Beginn des Telefonats erkläre ich meine Position als Diplomandin, wie ich auf den Film *Transfiction* gestoßen bin, warum ich mich dazu entschlossen habe, den Film zum Thema meiner Diplomarbeit zu machen, und worauf ich mich darin konzentrieren möchte. Anschließend erkläre ich die drei Schwerpunkte, auf die ich im Interview eingehen wolle, um daran anschließend mit der Frage nach dem Selbstverständnis des während seiner Filmarbeit in Sao Paulo zu beginnen.

Tipps zur Recherche

Sjöberg nutzt die Gelegenheit des Gesprächs (bevor er zum eigentlichen Thema, dem Film *Transfiction*, kommt) um mir einige Tipps zu geben, wo ich an nützliche Informationen bezüglich meiner Diplomarbeit kommen könnte. Er rät mir, mich auf der Website academia.edu anzumelden, um einen direkten Zugriff auf seine Publikationen zu haben. Außerdem verweist er auf eine Österreichische PhD-Studentin, Martha Cecilia Dietrich, die ebenfalls an der *University of Manchester* eine „Ethnofiction“ drehen wird. Im Zuge dessen spricht er von einem wachsenden Interesse einer jungen Generation von KulturwissenschaftlerInnen am Zugang der Ethnofiction. Der Begriff meint die Verschmelzung von klassischer Ethnografie und Dokumentation mit Elementen der Fiktion bzw. künstlerischen Aspekten, besonders in der Repräsentation von Kultur- und Sozialwissenschaft. Er entstand vor allem durch die nachträgliche Charakterisierung von Jean Rouchs filmischem Werk der 1950er Jahre.

Hintergrund des Filmprojekts

Als nächstes beginnt er seinen eigenen Hintergrund als Kulturwissenschaftler und Filmemacher zu erklären. Mit der Bemerkung, dass all meine Fragen relevant seien, für

den Bereich von Ethnofiction und den Film *Transfiction* im Konkreten, holt er dennoch zuerst weit aus und geht auf den speziellen Studiengang „AMP“ (Anthropology, Media and Performance) an der *University of Manchester* ein, den er gemeinsam mit einem Kollegen entwickelt hat. Darin soll während des Studiums die Praxis des Filmemachens in Verbindung mit ethnografischer Forschung in den Vordergrund gestellt werden. Sjöbergs persönliches Interesse liegt auf dem Bereich kreativer Formen der kulturellen Repräsentation, welche die strikte Trennung von Kunst und Wissenschaft ablehnen. Er bezeichnet dieses neu entwickelte PhD-Programm als vor allem praxisorientiert. Es geht ihm um die Erfahrung in der Visuellen Anthropologie und der Vermittlung jener. Er selbst bewegt sich seit seines Studiums an der Universität von Stockholm (Sozial- und Kulturanthropologie) zwischen den Bereichen Anthropologie und Theater. Seinen Master machte er im Fach Soziologie. Das Mixen von Genres innerhalb der Repräsentation der Kultur- und Sozialwissenschaften bezeichnet er als einen postmodernistischen Trend, der sich gegen einen positivistischen Blick stellt. „Ethnofiction“ sei ein Weg innerhalb des Filmschaffens Fiktion und Dokumentation zu kombinieren und die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst zu verwischen.

Sein Idol im Bezug auf die Filmarbeit an *Transfiction* ist der Französische Filmemacher Jean Rouch, der sich bereits in den 1950er Jahren gegen den mainstream der wissenschaftlichen Filmproduktion in der Sozialanthropologie stellte und wichtigster Vertreter des *cinéma vérité* war. Nach Sjöberg könne man Ethnofiction in jeglichem Feld anwenden, nicht nur im Bereich von gender-Fragen, wie es in *Transfiction* der Fall ist.

Die Wahl auf das Feld von Transsexualität und Travesti zu legen, bezeichnet Sjöberg als eine opportunistische Entscheidung. Da seine Partnerin zu der Zeit, als er seinen PhD begann, in Sao Paulo lebte (2005/2006), beschloss er den Ort für seine Feldforschung und Filmarbeit dort zu suchen. Sao Paulo verfügt über eine relativ große Travesti- und Transsexuellen-Szene, wodurch er das Thema seiner Doktorarbeit auf diese Szene fokussierte. Aus eigener Erfahrung im Feld Theater (noch aus der Zeit in Stockholm) kam er in Sao Paulo in Verbindung mit einem Theater am Roosevelt Square, in dem transsexuelle SchauspielerInnen engagiert werden – das *Os Satyros*.

2005/2006 zog Sjöberg nach Sao Paulo, um dort seine praktische Arbeit für das PhD-Studium anzutreten. Vor *Transfiction* drehte er zwei Dokumentationen über sein Forschungsfeld. Er folgte dabei politischen Organisationen, Transvestiten und

Transsexuellen, die auf der Straße arbeiteten, Gesundheitsorganisationen, usw. und lernte so schließlich über das *Os Satyros* seine beiden Protagonistinnen für *Transfiction*, Bibi und Fabia, kennen, welche dort Theaterkurse besuchten. Seine Dokumentation *Drama-Queens* bezieht sich, wie er im Interview sagt, auf das wahre Leben und das Bühnenleben von Transsexuellen und Transvestiten in Sao Paulo. Über diesen Weg startete er seine Feldforschung, während der er auch immer wieder an politischen Konferenzen von engagierten Transsexuellen und Transvestiten teilnahm.

Prinzipie von Ethnofiction

Im Februar/ März 2006 fragte Sjöberg seine zukünftigen Protagonistinnen, Bibi und Fabia, ob sie in seinem Film mitwirken wollten. Es hatte sich bis dahin ein gegenseitiges Verständnis und Vertrauen aufgebaut, was mitunter ein Grund für seine Wahl auf die beiden war. An diesem Punkt kommt er im Erzählen zum Theoretischen und geht auf fünf Punkte der Ethnofiction ein, die er als zentral dafür erachtet. Diese Kriterien sind auch in seinen Papers beschrieben, wenn auch nicht als eine klare Einheit von fünf im Text aufeinanderfolgenden Punkten.

In der Ethnofiction ist es zentral, Informanten aus dem Film/ der Forschung zu schützen. Das Publikum kann und soll nicht wissen, welche Teile der Repräsentation Fakt oder Fiktion sind. Genau das ist ein großer Vorteil dieses Zugangs. Als Beispiel nennt er die Szene, in der Bibi Fabia Silikon in die Brüste injiziert. Dies ist nach Brasilianischen Gesetzen illegal. Da das Publikum nicht weiß, ob die Szene real oder gestellt ist, sind Filmemacher und Schauspieler nicht gesetzlich angreifbar.

Sjöberg hatte ein kleines Projekt-Budget, was für wissenschaftliche Filmarbeiten typisch ist, und ihn dazu zwang, selbst die Rollen von Kameramann, Regisseur, Wissenschaftler, Schneider usw. zu übernehmen.

Die Kamera fungierte wie ein Katalysator, durch den Dinge entstehen konnten, die ohne Kamera nicht zum Vorschein kämen. Die *ciné-provocation* nach Rouch diente Sjöberg als Vorbild. Allgemein bezieht er sich in diesem Punkt auf die Französische Bewegung des *cinéma vérité* und parallel dazu auf das *direct cinema* im amerikanischen Raum. Im Bezug auf das *direct cinema* spricht er die Kritik des „fly-on-the-wall-approachs“ an. Die VertreterInnen dieser Bewegung meinten

durch genaue Dokumentation und ohne aktiven Eingriff seitens der WissenschaftlerInnen auf das gefilmte Geschehen eine authentische und objektive Wahrheit filmen zu können. In der Kritik gilt der Anspruch, einen objektiven Film drehen zu können, als naiv, da allein die Anwesenheit einer Kamera einen Eingriff in die Realität bedeutet.

Am wichtigsten bezeichnet Sjöberg für seine Arbeit das Prinzip des improvisierten Schauspiels. Er nennt hier das Schlagwort „Psychodrama“. Durch den Einsatz von Schauspiel könne man spezifische Ziele in der Forschung erreichen. Die Improvisation hat dabei mehrere Funktionen. Sie ist deskriptiv und projektiv (Sjöberg bezieht sich dabei auf Peter Loizos). Zu Begriff „projektiv“ erklärt Sjöberg, dass im kreativen Prozess der Improvisation Imaginationen des eigenen Lebens sichtbar werden können. In Sjöbergs Paper zur Ethnofiction nennt er im Bezug auf die Improvisation noch die Funktion des Empowerment, was er im Interview aber nicht anspricht.

Kritik und Selbstkritik

Er kommt als nächstes zur Kritik an Jean Rouchs Zugang und seiner eigenen Arbeit an *Transfiction*. Diese Kritik bezieht sich auf den Anspruch/ das Prinzip der *shared anthropology*. Er nennt es heuchlerisch, in einem rein positiven und emanzipatorischen Sinn davon zu sprechen, da auch diese Form der Feldforschung und Repräsentation ein Verhandeln zwischen mehreren Positionen ist. Er musste sich als Regisseur mit der narrativen Formgebung auseinandersetzen, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende verlangt. So hatte er einen Weg zu finden, dieser narrativen Struktur folgen zu können, ohne die Freiheit der Improvisation einzuschränken. Auf die Frage nach der Postproduktion antwortete er, dass er diese ohne Fabia und Bibi in Manchester durchführen musste, den beiden aber eine Kopie des fertigen Films schickte, um ihnen die Chance zu geben Änderungen zu verlangen. Zum Zwang der narrativen Struktur und des thematischen Anspruchs von Sjöberg erklärte er, dass Fabia und Bibi nicht jede beliebige Art von Szenen spielen konnten, die ihnen einfiel. *Er* wollte bestimmte Themen in seinem Film ansprechen, die Fabia und Bibi dann frei umsetzen konnten.

Als Ethnograph und Wissenschaftler setzt er weiter bei der Kritik am moralischen Aspekt an. Er sprach von ethischen Restriktionen und der Verantwortung die man in

einer Gruppe übernimmt, in der man über eine lange Phase forscht, deren Teil man wird, die man aber nach Abschluss der Forschung einfach wieder sich selbst überlässt.

Die nächste Schwierigkeit drückt Sjöberg als eine Metapher aus. Ethnofiction sei wie ein „cultural sponge“ – ein kultureller Schwamm. Da einer der wichtigsten Grundsätze die freie Improvisation der ProtagonistInnen ist, fließen viele Einflüsse in das filmische Produkt, die man nicht vorhersehen kann. Bibi und Fabias Improvisation sei von *Telenovelas*, die im Brasilianischen Fernsehen eine große Rolle spielen, stark beeinflusst gewesen. Dies habe sich im melodramatischen Stil mancher Szenen verdeutlicht. Sjöberg verweist dabei auf eine konkrete Szene im Film. Dieser melodramatische Stil von Bibi und Fabia wurde immer wieder vermischt mit Sjöbergs eigenen Vorstellungen von Schauspiel, was er mit seinem Hintergrund und seiner Erfahrung am Theater begründet. Der Film wurde so ein Stil- und Form-Mix, der vom gesamten Team gestaltet wurde.

Der Film alleine könne nach Sjöberg nicht den wissenschaftlichen Anspruch kultureller Repräsentation erfüllen. Die Reflexion über die Produktion und deren Bedingungen müssten in geschriebener Form geschehen. So schrieb Sjöberg zurück in Manchester seine PhD-Arbeit über das Filmproject *Transfiction*.

Publikum

Nach diesen detaillierten Ausführungen komme ich zur Frage nach dem Publikum, nämlich ob er schon während der Produktion ein bestimmtes Publikum bedacht habe.

Er habe alleine durch die Einhaltung einer narrativen Struktur auf das Publikum im Allgemeinen hingearbeitet. Dabei bezieht er sich auf James Clifford und komplexe Fragen von unterschiedlichen Ansprüchen, denen man gerecht werden muss. Während der Produktion habe er sowohl die scientific community als auch ein populäres Publikum bedacht. Es sollte kein Film sein, der nur von einer bestimmten Gruppe gesehen und verstanden werden kann. Menschen sollten beim Sehen des Films mit den „Mädchen“ mitfühlen, ihre Lage verstehen können. Das Transgender-Feld sollte nicht nur viktimisiert und marginalisiert dargestellt werden. Sjöberg bezeichnet als Basis der Marginalisierung der Transgender-Gruppe den Ausschluss aus dem Mainstream-Leben der Brasilianischen Gesellschaft. Beim Publikum Empathie zu erzeugen, ist einer der wichtigsten Ansprüche Sjöbergs an den Film gewesen. Dies erklärt er sich unter

anderem dadurch, dass er selbst als Kind gemobbt wurde und sich so in Bibis und Fabias Lage versetzen konnte.

Im Bezug auf die scientific community als Publikum stand die Frage im Vordergrund, ob Ethnofiction eine legitime Form von Ethnografie darstellt. Die Chance der Ethnofiction liegt für Sjöberg in der Eigenschaft Dinge hervorzurufen, die unter anderen Forschungsbedingungen (Interview, Beobachtung...) nicht ausgesprochen und deutlich werden könnten. Ethnofiction sei dafür ein guter Weg.

Reproduktion von Klischees

Als letztes stelle ich die Frage, wie Sjöberg Bibis und Fabias Improvisation einschätzt, ob sie sich hauptsächlich gängiger Bilder von Transsexualität bedient hätten, oder ob im Film neue Imaginationen entstanden sind.

Sjöberg antwortet, dass in manchen Szenen Klischees reproduziert worden sind, in anderen wiederum auch etwas ganz Neues entstanden ist. In manchen Szenen wurden Themen berührt, die sehr persönlich und tiefgreifend waren. Er geht auf eine Szene im Film ein, in der Fabia nicht auf eine Party gehen will, aus Angst, man könne ihren Bart sehen. Diese persönliche Angst als Mann identifiziert oder eingeschätzt zu werden, schätzt Sjöberg als sehr tief und persönlich ein. Die beiden Protagonistinnen beschreibt er abschließend als sehr reflexiv in ihren Imaginationen, was auch durch die Form der Improvisation hervorgerufen wurde.

Abschluss

Am Ende des Telefonats kläre ich die Fragen, ob Sjöberg einverstanden ist, nach diesem Gespräch zitiert zu werden, und ob er für weitere Gespräche nach Bedarf offen sei, worauf er dankend mit „Of course“ antwortet. Da er großes Interesse für meine Arbeit an seinem Filmprojekt zeigt, sichere ich ihm zu, ein Abstract auf Englisch zu verfassen und ihm dieses zu schicken. Sjöberg spricht sich noch einmal dankend aus, er fühle sich geehrt, dass sein Film Thema meiner Diplomarbeit ist. Nach etwa 45 Minuten beenden wir das Gespräch.

Bemerkung:

Das Interview habe ich während des Gesprächs in Stichworten mitgeschrieben, dies war via Skype gut möglich. Anhand der Mitschrift habe ich das Gespräch rekonstruiert und teilweise auf bereits gelesene Papers von Sjöberg verwiesen, die mir während des Gesprächs das Verständnis einiger Punkte erleichterten. Die Fragen, welche ich am Vortag des Interviews vorbereitet hatte, wurden teilweise von Sjöberg beantwortet, ohne dass ich die jeweilige Frage explizit hätte stellen müssen, manches blieb unter Umständen offen. Ich versuchte das Gespräch nicht in seiner Vielfalt an Themen einzuschränken, wenn dies auch bedeutete, dass mir vor allem im ersten Teil Sjöbergs Ausführungen vieles aus seinen Papers bereits bekannt war. Wie an meinen Formulierung deutlich wird, habe ich das Gespräch in seinem chronologischen Ablauf niedergeschrieben. Neben dem Filmmaterial (*Transfiction*) und Johannes Sjöbergs Papers (zum Film und der Ethnofiction), dient auch dieses Interview als Quellenmaterial für meine Diplomarbeit und wird in meiner Arbeit mehrmals angesprochen bzw. zitiert.

4. Screenshots³⁵²

Sequenz 1, Szene 1:



Sequenz 7, Szene 14:



³⁵² Bildquelle: Sjöberg, Johannes: Ethnofiction and Beyond. 2009.

Sequenz 10, Szene 18:



5. Lebenslauf

Angaben zur Person/ Name und Adresse:

Ingrid Reitinger

Bimmersdorf 3

A-4761 Enzenkirchen

Zweitadresse:

Peter Jordan Straße 18-24 / 2 / 8

A-1190 Wien

Tel.: 077623317

Mobil: 06509128485

E-Mail: ingrid.reitinger@gmx.at

Staatsbürgerschaft: Österreich

Geburtsdatum: 6. Juli 1989

Geburtsort: Ried im Innkreis

Bildungsweg:

1995 - 1999	Volksschule Enzenkirchen
1999 - 2007	<u>Gymnasium Schärding</u> Matura-Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg.
2007 - 2012	Studium an der Universität Wien: <u>Volkskunde/ Europäische Ethnologie</u> Studium an der Translationsuniversität Wien: <u>Transkulturelle Kommunikation</u> (<u>Englisch, Italienisch</u>) bis SS 2010.
Sommersemester 2011	Auslandsstudium an der <u>Universität</u> <u>Basel, Institut für Kulturanthropologie.</u> Mit dem Schwerpunkt auf Visuelle Anthropologie.

Arbeitserfahrung:

Juli 2005

Ferialjob im Landesbildungszentrum Zell an der Pram OÖ

Juli bis September 2006

Ferialjob im Erlebnispark *Baumkronenweg* Kopfing OÖ (v.a. Gastronomie)

August 2008

Ferialjob im Bereich *Technischer Kundenservice* (inkl. Übersetzungsarbeit)
der Firma *Swarovski* Wattens, Tirol

Herbst 2007 – 2010

geringfügig angestellt bei der Firma *Market*, Institut für
Meinungsforschung - Hauptsächlich auf Messen als Interviewerin tätig.

Juli bis September 2009

Kulturvermittlung in der Oberösterreichischen Landesausstellung
Mahlzeit

September 2010

Kulturvermittlung in der Oberösterreichischen Landesausstellung
Renaissance und Reformation

Frühling 2011

Mitarbeit an einem Museumsprojekt (*Verfalldatum: 1. Schweizer
Kehrichtmuseum*) im Bereich Wissenschaftliche Recherchearbeit,
Szenografie und Schreibearbeit (Museumspublikation).

Juli 2011

1-Monatiges Praktikum als Redaktionsassistentin *beim Bezirksblatt
Schärding OÖ.*

März bis Juni 2012

Tutorin am Institut für Europäische Ethnologie/ Uni Wien bei Herrn Professor Herbert Nikitsch (Seminar *Glaube und Politik*).

März bis Juni 2012

Praktikum im *Filmmuseum* Wien (Bearbeitung der Videosammlung).

Mai 2012

Teilnahme am Filmworkshop der *Ethnocineca 2012* und Produktion des Kurzfilms *Fluss Statt Land*.

September 2012

Kulturvermittlung in der Oberösterreichischen Landesausstellung *Verbündet, verfeindet, verschwägert*

Persönliche Fähigkeiten und Kompetenzen:

- ❖ Muttersprache: Deutsch
- ❖ Fremdsprachen: Englisch – sehr gute Kenntnisse, Italienisch – gute Kenntnisse, Latein – gute Übersetzungkenntnisse
- ❖ Technische Kompetenzen: EDV: Microsoft Office – sehr gute Kenntnisse, Kenntnisse der Arbeit mit Apple, Büroarbeit: Kopieren, Scannen usw.
- ❖ Soziale Kompetenzen: Mitglied des Österreichischen Alpenvereins,
- ❖ Vermittlungskompetenzen: Stadtführung im Zuge des Studiums Volkskunde für Studienanfänger, Diverse Male Kulturvermittlung in Museen und Ausstellungen.
- ❖ Erfahrung in der Ethnografie: diverse ethnographische Arbeiten im Zuge von Lehrveranstaltungen des Studiums der Volkskunde in Wien und Basel (Beobachtung und Analysen zum Thema Bettler in Wien, Beobachtung und Analysen des Tanzverhaltens in einem Wiener Nachtclub, Interviews, usw.).
- ❖ Führerschein: Moped-Führerschein, B – Führerschein

Persönliche Fähigkeiten:

- ❖ Malerei, Kreativität im gestalterischen Bereich, Musikalität.
- ❖ Wissenschaftliches, kreatives und journalistisches Schreiben.
- ❖ Weltoffene und flexible Einstellung
(durch das kulturwissenschaftliche Studium und etliche Reisen und Exkursionen).
- ❖ Erfahrung im wissenschaftlichen Arbeiten
(ebenfalls aufgrund des geisteswissenschaftlichen Studiums).
- ❖ Guter Umgang mit Kindern und offene, positive Ausstrahlung
(vor allem durch das Aufwachsen mit 4 Geschwistern, Baby-sitting bei Verwandten und Kulturvermittlung mit Kindern und Jugendlichen).

6. Abstract³⁵³

My thesis concentrates on an ethnographic film by Johannes Sjöberg, called *Transfiction*. It's an *Ethnofiction*, in terms of filmic style a mixture of documentary and improvised fiction acted out by two transsexual women in São Paulo, Brazil, and a film-making method. My main interest was to find out about the question how ethnographic films in general and *Transfiction* in concrete can be alternative forms of cultural scientific representation to written texts.

I did a film analysis based on three scenes from *Transfiction*. In this analysis I tried to figure out the choreography of three different types of dialogues in the film. Therefore I concentrated on spatial, aesthetic and content regarded layers of the scenes, where I could find out about special dynamics of the different talks. In general filmic dialogues have to be dealt as a media specific format of representation. It constitutes trust and the feeling of immediacy between three parties involved in the production of the film: the filmmaker, the protagonists and the audience. Second the dialogue builds up the most important way of dealing with certain issues and approaches of the filmmaker and the protagonists themselves. It becomes a genuine cultural technique of communication, which is also used to build up a scientific quality in the ethnographic film. The question of genre, whether the film is a fiction or a documentary, can't be answered in the case of *Transfiction*, because different layers of reality are mixed and do not get transparent. Ethnofiction moves between different types of filmic genres, what makes reflexive moments in the film-ethnographic work possible. This reflexivity becomes apparent through the pictures combined with the cultural technique of the dialogue, both shown in the film. The two formats don't compete but build up a reciprocal relation in this medial form of representation.

³⁵³ Ich habe den Abstract erst auf Englisch verfasst, damit ich es dem Regisseur, Johannes Sjöberg, zukommen lassen kann, und dieser es lesen kann. Während des Skype-Interviews (Siehe S.157 ff.) hat er den Wunsch geäußert, den Abstract zu meiner Arbeit lesen zu dürfen.

Abstract (deutsche Version):

Den Mittelpunkt dieser Diplomarbeit bildet der ethnografische Film *Transfiction*, produziert vom schwedischen Kulturwissenschaftler und Filmemacher, Johannes Sjöberg. Der Film wird als *Ethnofiction* bezeichnet. Dies bedeutet im Bezug auf den filmischen Stil eine Mischung aus dokumentarischen und improvisierten fiktionalen Szenen. Außerdem kann *Ethnofiction* als eine Methode des ethnografischen Filmemachens gesehen werden. Die beiden Hauptdarstellerinnen des Films sind zwei in São Paulo lebende transsexuelle Frauen, wodurch das Thema der Transsexualität mitunter eine zentrale Rolle in dieser Arbeit spielt.

Die Frage, inwieweit ethnografische Filme im Allgemeinen und der Film *Transfiction* im Konkreten als zu Texten alternative Formen der kulturwissenschaftlichen Repräsentation angesehen werden können, hat mein Forschungsinteresse innerhalb dieser Diplomarbeit geleitet.

Den Kern der Arbeit bildet die Analyse dreier Szenen aus dem Film. Darin habe ich versucht den „Choreographien der Gespräche“ in *Transfiction* auf den Grund zu gehen. Der Schwerpunkt der Filmanalyse liegt auf der Betrachtung der räumlichen, der inhaltlichen und der filmästhetischen Ebene der Filmgespräche. Wichtig wurde, diese Gespräche in ihrem Kontext als medienspezifisch zu interpretieren. In *Transfiction* baut die Kulturtechnik des Gesprächs vor allem Vertrauen und Nähe zwischen drei involvierten Parteien auf, den Protagonistinnen, dem Filmemacher und dem Publikum. Außerdem nimmt es die Rolle des zentralen Vermittlungsformats im Film ein und steht für einen kollaborativen Forschungszugang des Filmemachers und der Protagonistinnen.

Die *Ethnofiction* bewegt sich auf genremäßigem Grenzgebiet, was reflexive Momente in der Filmproduktion ermöglicht und vor allem erfordert. Die Kombination aus den filmischen Bildern und dem Einsatz der Gespräche baut diese Reflexivität der Filmproduktion auch im Filmprodukt selbst auf. So stehen beide Elemente in ihren jeweiligen Umsetzungen und Rahmungen in einem reziproken Verhältnis zueinander und geben *Transfiction* die besondere Qualität einer kulturwissenschaftlichen Repräsentationsform.