Zeitschrift: RosaRot : Zeitschrift für feministische Anliegen und Geschlechterfragen
Herausgeber: Redaktionskollektiv RosaRot
Band: - (2021)
Heft: 61

Artikel: Vielstimmige Zeugi*nnenschaft
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-956326

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Vielstimmige Zeugi*nnenschaft

*Ist filmische Zeu*ginnenschaft möglich, wenn wir davon ausgehen, dass gewisses Sprechen nicht gehört wird? (Wie) Kann ein Dokumentarfilm jemandem eine Stimme geben oder für jemanden sprechen, ohne ‹das Wort an sich zu reissen›? Ausgehend vom Film SANS FRAPPER (BEL/FR 2019), dessen filmische Form mehr auf einem Zuhören als einem Sprechen aufbaut, nähert sich die Autorin diesen Fragen an.*

Von CS

Inhaltshinweis: Der Text untersucht den Dokumentarfilm SANS FRAPPER, der sexualisierte Gewalt thematisiert.

Der belgische Dokumentarfilm SANS FRAPPER von Alexe Poukine erzählt die Geschichte eines sexuellen Übergriffs: Ada Leiris ist neunzehn, als ihr Einverständnis zu einem Abendessen bei einem Bekannten dazu führt, dass sie von diesem vergewaltigt wird. Eine Texttafel informiert die Zuschauer*innen zu Beginn des Films, dass das Zeugnis und der Text von Ada Leiris stammen. Als körperlich-anwesende Person suchen wir die Zeugin Ada in der filmischen Anordnung jedoch vergebens, denn die Regisseurin fächert Adas Erzählung auf mehrere Schauspieler*innen auf, die ihre Geschichte in einem *Reenactment* rezitieren. Es könnte sein, dass Ada eine dieser Figuren ist – der Film lässt es offen.

Mit *Reenactment* werden dokumentarfilmische Methoden bezeichnet, die eingesetzt werden, um in der Vergangenheit liegende Ereignisse in der Gegenwart performativ nachzustellen oder zu rekonstruieren. Vergangenes soll im Moment der Nachstellung *wieder-hergestellt, wieder-sicht-* und *-erfahrbar* gemacht werden (vgl. Schwarz 2014, 122). Die Praxis des Reenactments kennt unterschiedlichste Spielformen: Nachstellungen können auf Teilhabe und Identifikation abzielen – als ob die Akteu*rinnen und so auch die Zuschau*erinnen dabei gewesen wären. Konträr zu dieser *immersiven* Erfahrung können Reenactments eine Distanzierung zum Geschehenen und eine kritische Zuschau*erinnenhaltung anstreben (vgl. Muhle 2016, 121).

In SANS FRAPPER denken die Schauspieler*innen nebst den als Nachstellung markierten Szenen auf einer weiteren Ebene über eigene Gewalterfahrungen nach. Ob sie von persönlichen Erlebnissen berichten oder eine Rolle verkörpern bleibt dabei ungeklärt. Auf visueller Ebene rahmt die klassische Interview-Anordnung die beiden Erzählstränge. Handlungsort ist der private Wohnraum: Die Figuren befinden sich in der Küche, im Wohn- oder Schlafzimmer, und sitzen an einem Tisch oder auf einer Couch.

Das Reenactment in SANS FRAPPER verunsichert den Standpunkt, von dem aus gesprochen wird, als auch das Sprechen an sich. In dieser filmischen Form verschmilzt Adas Erzählung mit jenen der anderen Personen. Das Zeugnis formiert sich als ein Geflecht aus einer Vielzahl von Stimmen und Geschichten in einem Zwischenraum: Persönlich Erlebtes wird, entkoppelt von einem Subjekt, in eine Öffentlichkeit überführt und als etwas Verbindendes politisiert. Durch das filmische *In-Beziehung-setzen* unterschiedlicher Einzelstimmen schafft der Film ein vielfältiges Stimmenkollektiv, eine *verbindende Stimme*, die im Umkreisen der Leerstelle, das heisst eines *Nicht-Sagbaren* oder *Nicht-Darstellbaren*, strukturelle Gewalt an FINT-Menschen bezeugt.

Wer spricht, was wird gehört?

Gayatri Chakravorty Spivak zeigt in ihrem Text *Can the Subaltern Speak?* (Spivak 2008) auf, dass das Sprechen von marginalisierten Bevölkerungsgruppen, ihre politische oder

gesellschaftliche Artikulation und Teilhabe, immer von der Gewalt von Diskursen unterdrückt oder verhindert wird. Ausserdem kann aufbegehrendes Sprechen vom hegemonialen Diskurs vereinnahmt werden und so genau jenes (koloniale, rassistische, patriarchale, sexistische) Gefälle reproduzieren und aufrechterhalten, das mit den Aussagen hätte bekämpft werden sollen. Die Frage, ob jemand sprechen kann, ist immer als ein strukturelles Problem ernst zu nehmen und zu verhandeln. Denn nicht das, was gesagt wird, ist entscheidend, «sondern das, was gehört wird» (Steyerl 2008b, 8).

Die Frage, ob jemand sprechen kann, ist immer als ein strukturelles Problem ernst zu nehmen und zu verhandeln.

Donna Haraway spricht in diesem Zusammenhang von ‹markierten Körpern›: FINT-Menschen und ‹andere Andere› kommen nicht umhin, ihren eigenen Standpunkt, ihre Körperlichkeit und Situiertheit im Sprechen mit zusagen. Anders der ‹bescheidene Zeuge›: Mit dieser Figur diskutiert Haraway ‹Objektivität› als eine modern, europäisch und männlich konnotierte Wissenskonzeption, die Körperlosigkeit und die Verschleierung von historischer und sozialer Situiertheit voraussetzt (vgl. Haraway 1997, 24, 27). Auch Ada ist es nicht möglich, die *Markiertheit* ihrer Perspektive zu verschleiern. Adas Zeugnis, von ihr als körperlich anwesender Person abgelegt, wäre vermutlich als Schilderung eines tragischen Einzelfalls, eines privaten Dramas, abgetan worden. Dass ihr Sprechen von struktureller Gewalt an FINT-Menschen zeugt, wäre wohl kaum gehört worden.

Ist es möglich, für andere zu sprechen?

Spätestens seit der Repräsentationskrise in den 1970er-Jahren wird debattiert, wie und ob dokumentarfilmische Repräsentation überhaupt zu legitimieren ist. In den späten 1950er- und frühen 1960er-Jahren haben Filmemach*erinnen nach filmspezifischen Formen gesucht, wie mit der machtvollen Autorinn*enposition selbstkritisch und filmisch reflexiv umgegangen werden kann. In diesem Zusammenhang wurde beispielsweise die als *Voice of God* bekannte Kommentarstimme, die weiss, bürgerlich und männlich konnotiert allwissend aus einem nicht lokalisierbaren Raum spricht, vermehrt durch ein Sprechen in Interviews oder Dialogen ersetzt. Zwar verschwindet mit dem allwissenden Off-Kommentar *eine* dominierende Stimme aus der dokumentarfilmischen Anordnung, andere hierarchische und machtvolle Konstellationen, die bis anhin vielleicht nicht gleich auffällig wirkten, schieben sich in den Vordergrund. Oder aber sie gehen aus der neuen stimmlichen Vielfalt erst hervor. So beispielsweise Interviews mit Expe*rtinnen, deren Rolle in einem Dokumentarfilm herkömmlicherweise darin besteht, anderes Sprechen einzuordnen oder zu kontextualisieren (vgl. Ruby 2000b, 204).

Feministisch engagierten Dokumentarfilme der 60er- und 70er-Jahre aus Europa und Nordamerika waren bestrebt, mit geschlechtsgebundenen Erfahrungsberichten die ökonomischen, sozialen und politischen Benachteiligungen, die ‹Frauen› in der Gesellschaft erleben, audiovisuell erlebbar und als strukturelles Problem sichtbar zu machen. Über das Zuschauen und Zuhören sollte bei den Zuschau*erinnen ein politischer Bewusstwerdungsprozess (*consciousness-raising*) ausgelöst werden. Gerade die filmästhetische Umsetzung des vertretenen Anliegens, für sich selbst sprechen und die eigene Lebenswirklichkeit selbst abbilden zu können, wurde in diesen feministischen Kreisen kontrovers diskutiert. Kritische Stimmen bemängelten, dass Interviewpraktiken ohne repräsentationskritischen Ansatz den hegemonialen männlichen Weiblichkeitsdiskurs, gegen den die Aktivis*tinnen eigentlich ihre Stimmen erheben, letzten Endes bestätigen und reproduzierten: «[I]nnerhalb einer sexistischen ideologie und einem von männern dominierten kino wird die frau als das dargestellt, was sie für den mann repräsentiert» (Johnston 1977, 12). Zudem wird von diesen Filmen eine Identitätskategorie ‹Frau› hervorgebracht und ein spezifisches weibliches Subjekt festgeschrieben. Mit einem filmischen Sprechen, das ein repräsentierendes ist, gehen also immer Zuschreibungs- und Ausschlussmechanismen einher. Zwischen persönlichen Erfahrungen und einer verallgemeinerbaren Position scheint eine unüberwindbare Differenz aufzuklaffen. Die Unmöglichkeit eines gemeinsamen, von Identität unabhängigen Sprechens bezieht Steyerl unter anderem auf eine kapitalistische

Verwertbarkeit von *Subjektivitäten*: In Form von totaler Zersplitterung lässt Diversität keine Konzepte potentieller Gleichheit zu. Was wir vorfinden, sind ‹singuläre Subjekte›, die keine gemeinsame Sprache sprechen (Steyerl 2008b, 13, 15).

Ich frage mich, ob dennoch ein Gemeinsames, ein politisch relevantes *Wir* gedacht werden kann, ein *Verbindendes*, das, ohne dem Essentialismus festgeschriebener Identitäten zu verfallen, in sich vielfältig und unabgeschlossen bleibt? Angesichts der Sackgasse, in die uns das Anliegen eines (filmischen) *Für-sich-selbst-* oder *Für-andere-sprechens* führt, schlägt Steyerl vor, die Stille, das Hören des «gemeinsame[n] Schweigen[s]» in den Blick zu nehmen (Steyerl 2008b, 16).

Zuhören als eine Bewegung aus sich heraus, auf andere zu

Die Frage nach einem *Sprechen-können* hängt mit jener nach einem *Zuhören-können* zusammen. Gerade in einer Zeugnissituation spielt der *Hörakt*, verstanden als «Akkreditierung» und «soziale Autorisierung» seitens einer Hör*erinnenschaft, eine besonders wichtige Rolle (Schmidt/Voges 2011, 11). Dieses Annehmen eines Zeugnisses baut auf einem Vertrauensverhältnis auf, das sich in einer Zeugnissituation zwischen Spre*cherin und Höreri*n einstellen muss. Zumindest teilweise bedingt ein Hören ein Nachfühlen und -erleben des Erzählten, denn das «Zeugnis informiert nicht nur, sondern berührt: Es bedeutet ‹Kontakt› mit den Erlebnissen eines Anderen [...]» (Schmidt 2015, 153). Zeug*innenschaft als Anordnung ist also auf ein Zusammenspiel von Sprech- und Hörakt angewiesen. Über das Zuhören wird der Blick auf diese dialogische und relationale Dimension des Sprechens gelenkt. In diesem Sinne kann *Zu-hören* als eine aktive Bewegung vom eigenen Standpunkt aus, zu einem anderen hin, verstanden werden, wobei das Moment des *In-Beziehung-tretens* bedeutsam ist. Das, was sich zwischen einem solchen *In-Bewegung-versetzen* und *Nicht-angekommen-sein* abspielt (vgl. Bickford 1996, 143). Demnach löst die Fokussierung eines Zuhörens *Ich* und *Du* als starre Entitäten auf. An deren Stelle tritt ein *Dazwischen*, ein Gefüge, in welchem Subjektivität, relational gedacht, ein ständiges Aushandeln, Anzweifeln und Verschieben von Grenzen miteinschliesst. Wie die spezifische Form des Reenactments in SANS FRAPPER exakt diese Dimension von *Zu-hören* medienästhetisch erfahrbar macht, möchte ich nun aufzeigen.

In-Empfang-nehmen und Weitergeben von Geschichte(n)

In einer Szene in der Mitte des Films beobachten wir eine Schauspielerin dabei, wie sie jene Textstelle aus Adas *Geschichte* repetiert, die sie unmittelbar darauf an die Kamera gerichtet vortragen wird. Bei der Wiederholung wendet sie sich von der Kamera ab: Wir hören das Geräusch eines Filzstiftes und beobachten die Figur, wie sie sich Notizen macht, während sie, ohne Laute von sich zu geben, den Text einstudiert. Wir erleben dieses *Einüben* als einen körperlichen Prozess: Die Hände der Frau bewegen sich im gleichen Rhythmus wie ihre Lippen und werden von ihr immer wieder an den eigenen Körper geführt. Mit der Aussage *C'est ça!* macht sie deutlich, dass sie etwas in Adas Erzählung (wieder-)gefunden hat, etwas, das sie (nach-)empfinden und woran sie anknüpfen kann. Ein Schnitt markiert den Übergang: In einer Grossaufnahme rezitiert sie uns zugewandt nun Adas Geschichte. Die Schauspielerin in der nächsten Szene reagiert auf das eben Vorgetragene. Sie reflektiert über persönliche Irritationsmomente, die Adas Schilderungen, beziehungsweise ihr Handeln, anfänglich in ihr ausgelöst hat. Die Schauspielerin beschreibt ihr distanziertes Verhältnis zu Ada als Person: Was will sie mit ihrer Erzählung bezwecken? Hat Ada das *Traumatische* kreiert, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen? Die Figur berichtet, wie dieser Zwiespalt dazu geführt hat, dass sie in Adas Geschichte *eintauchen* wollte:

> *Ich wollte wirklich in diese Geschichte eintauchen und... und sie mir zu eigen machen. Ich habe sie mehrmals gelesen. Und je mehr ich die Geschichte las, desto mehr konnte ich mich in Ada hinein versetzen... so dass ich von Irritation zu Empathie überging. Und dann, als ich die Geschichte interpretierte [...], ich wurde wirklich emotional, als ich den Text rezitierte, als ob ich in Adas Haut stecken würde. (SANS FRAPPER, 00:30:17, Übers.: C.S.)*

Der nachfolgende Schnitt lässt an dieser Stelle einen Wechsel der narrativen Ebenen erwarten. Wir finden uns in der nächsten Einstellung, aber nicht wie in der Szene zuvor in der Rezitationssituation wieder, sondern folgen weiterhin den persönlichen Ausführungen und Gedanken der Figur. Hier wird deutlich, dass die Grenzen zwischen Rezitieren und

Reflektieren formal nicht immer markiert werden, was das Sprechen der Figuren kontinuierlich zwischen einem *Eigenen* und einem *Anderen* hin- und herpendeln lässt. Als Zuschauer-in*nen sind wir stets versucht, das Gehörte bedenkenlos einer Person zuzuordnen, ein Akt, der vom Film jedoch permanent unterlaufen wird.

Der Prozess von Lesen, Einüben, Rezitieren und Reflektieren zeigt das Annehmen und Gestalten, als das ich das Zu-hören verstehen will: Als aktive Bewegung auf Ada zu. Zudem können wir beobachten, wie Adas Erzählung zwischen den einzelnen Akt*eurinnen hin- und hergereicht wird, wie ihr Zeugnis weitergesponnen und als *vielfältiges Gemeinsames* auf einer kollektiven Handlungsebene hervorgebracht wird.

Wie diese Ausführungen zeigen, zielt das Reenactment in SANS FRAPPER keineswegs auf Rekonstruktion im Sinne eines *Wieder-präsent-machens* ab. Dem Film liegt es nicht an einem *Wider-spiegeln* oder einem *Nach-stellen* von Vergangenem in der Gegenwart. Eher sehe ich darin ein *Ver-stellen*, ein Beugen und Vervielfältigen von Geschichte(n) (vgl. Haraway 1994, 63).

Wenn wir die Methode des Reenactments in diesem Sinne als *Wider-Hallen* von Ereignissen begreifen, verschiebt sich der Fokus entsprechend von etwas Vergangenem und Gegenwärtigen auf ein *Dazwischen* und somit auf die Mehrdeutigkeit und Unabgeschlossenheit von Geschichte(n). Eine Vielzahl von Perspektiven rücken an die Stelle einer absoluten Perspektive. Diese *mehrdeutige Objektivität* (Haraway 1996) erlaubt es, ein Vernetztsein und ein Subjekt zu denken, das sich, als Knoten vieler sich überschneidender Erzählstränge und -stimmen, seiner selbst nicht sicher sein kann (vgl. Gramlich/Haas 2019, 39, 42). Kein aufgelöstes, sondern ein dezentriertes, mit Anderen und Anderem verflochtenes Subjekt, das mehrere Identitäten in sich trägt, in mehreren Kontexten zuhause ist und so verstanden auch nie ausschliesslich von sich selbst sprechen kann (vgl. Keller 2014, 75).

Das, was in der medialen Form letztlich als ein Gemeinsames hervorgebracht wird, ist die Idee eines Verbundenseins: die Erfahrbarmachung einer solidarischen Praxis, die für Differenz offen bleibt und von Widersprüchen lebt.

Das Reenactment in SANS FRAPPER bezweckt demnach weder eine Distanzierung *von* noch eine Identifikation *mit* Geschichte(n). Als filmisch reflexive Strategie bewirkt die Nachstellung ein Pendeln zwischen distanzierenden und immersiven Momenten. Wie die Figuren in Bezug auf Adas Geschichte sind auch wir als Re*zipientinnen dazu aufgefordert, uns den Geschichten – dem Film – gegenüber kontinuierlich neu auszurichten. Gerade weil sich die Beziehungen und die Sprechverhältnisse kontinuierlich verschieben, kann eine bedeutungsgebende Instanz nicht abschliessend ausgemacht werden. Der Film legt Bedeutung weder fest, noch scheint er vorzuschlagen, dass es unmöglich geworden ist, Bedeutung zu generieren. SANS FRAPPER scheint nahezulegen, dass sie sich partial und multipliziert in einem Dazwischen entfalten kann.

In einer der wenigen Szenen in SANS FRAPPER, die die Figuren ausserhalb des Interviewsettings zeigen, raucht eine Frau am offenen Fenster stehend eine Zigarette und blickt in den Himmel. Sie beobachtet einen Vogelschwarm, der beeindruckende Flugmanöver ausführt. «C'est vraiment une danse» äussert sie fasziniert und fügt sogleich an: «Ils sont ensemble, huh?» (SANS FRAPPER, 00:23:14). Was sich in dem Moment auf die Vögel bezieht, verlagert sich im Kontext des Films auf ein menschliches Zusammenspannen im feministischen Kampf gegen sexualisierte Gewalt. Das, was in der medialen Form letztlich als ein Gemeinsames hervorgebracht wird, ist die Idee eines *Verbundenseins*: die Erfahrbarmachung einer solidarischen Praxis, die für Differenz offen bleibt und von Widersprüchen lebt. Die sich überlagernden Geschichten, die Adas Zeugnis in vielstimmiger und unabgeschlossener Form hervorbringen, erwachsen so aus der Bestrebung, (zu-)hören und annehmen zu wollen oder zu können. SANS FRAPPER scheint Steyerls Vermutung, dass die Suche nach «einer gemeinsamen Sprache», nach einem *Sprechen-können* und *-dürfen*, vielleicht «nur ein Stolperstein [ist], der uns den Blick auf das gemeinsame Zuhören verstellt» (Steyerl 2008b, 15f.), zu bekräftigen.

Literatur

Bickford, Susan: The Dissonance of Democracy. Listening, Conflict, and Citizenship, New York: Cornell University Press 1996.

Gramlich, Naomie; Haas, Annika: Situiertes Schreiben mit Haraway, Cixous und grauen Quellen, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 1, 2019, 38–54.

Haraway, Donna: A Game of Cat's Cradle. Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies, in: Configurations, 2/1, 1994, 59–71.

Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Scheich, Elvira (Hg.): Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg: Hamburger Edition, 1996, 217–248.

Haraway, Donna: Modest Witness@ Second Millennium. FemaleMan Meets OncoMouse. Feminism and Technoscience, New York: Routledge 1997.

Keller, Reiner: Assoziationen. Über Subjektprobleme des Poststrukturalismus und die Perspektive der Wissenssoziologischen Diskursanalyse, in: Poferl, Angelika; Schröer, Norbert (Hg.): Wer oder was handelt?, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2014, 67–94.

Muhle, Maria: Reenactment als mindere Mimesis, in: Hohenberger, Eva; Mundt, Katrin (Hg.): Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst, Berlin: Vorwerk 8, 2016, 120–135.

Ruby, Jay: Speaking for, Speaking about, Speaking with, or Speaking alongside, Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Schmidt, Sibylle; Voges, Ramon: Einleitung, in: Schmidt, Sibylle; Voges, Ramon; Krämer, Sybille (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wisssenspraxis, Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, 7–20.

Schmidt, Sibylle: Ethik und Episteme der Zeugenschaft, Konstanz: University Press 2015.

Schwarz, Anja: A Study on Memory. Erinnerung und Trauma in Rod Dickinsons The Milgram-Re-enactment, in: Assmann, Aleida; Jeftic, Karolina; Wappler, Friederike (Hg.): Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten, Bielefeld: Transcript, 2014, 119–138.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak?: Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien: Turia & Kant 2008.

Steyerl, Hito: Die Gegenwart der Subalternen, in: Spivak, Gayatri Chakravorty (Hg.): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien: Turia & Kant 2008, 5–16.

Filmverzeichnis

Sans Frapper, Alexe Poukine, BEL/FR 2019, 83 Minute.

Ich stehe in der Küche und koche. Mein Mitbewohner kommt zu mir und fragt, ob er ein Glas von meinem Wein haben darf. Als er nach der Flasche greift und die Erdbeere auf dem Etikett sieht, lacht er und sagt: «Das ist ein klassischer Frauenwein.» Er stellt die Flasche zurück in den Kühlschrank.