



universität
wien

Bachelorarbeit

*Schaffensprozesse dokumentieren – Einforderung von Subjekt-
position am filmtheoretischen und repräsentationalen Rand*

verfasst von

Mari Grützke
(12214303)

Wintersemester 2024

Studienkennzahl:	A 033 580
Studienrichtung:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Titel/Kennziffer der Lehrveranstaltung:	PS Filmtheorie: Schlüsselkonzepte des Postfil- mischen / 170135
Lehrveranstaltungsleitung:	B.A. M.A Timo Zohren

Inhalt

Einleitung	- 3 -
1. Film- und Medientheoretische Ränder	- 4 -
1.1 Das Konzept des hors-cadre und die Ausklammerung des Apparatus	- 5 -
1.2 Ausklammerung und Einklammerung von Repräsentation.....	- 6 -
1.3 Interaktion und Simulakrum der Desktop Documentary	- 8 -
1. Die Ränder der Subjektivierung	- 11 -
2.1 Dokumentation trotz Patriarchat	- 12 -
2.2 Autobiografische Ansätze an eine feministische Stimme	- 13 -
2.3 Fiktionalisierung und Autor*innenschaft	- 15 -
3.0 Zwischen den Rändern in <i>My First Film</i>	- 16 -
3.1 Zia Angers Stimme im Prolog.....	- 17 -
3.2 Austreten aus der Fiktion im Epilog.....	- 21 -
Conclusio.....	- 23 -
Literaturverzeichnis.....	- 25 -
Filmverzeichnis:	- 26 -

Einleitung

Seit Laura Mulvey 1975 ihren einschlägigen Essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" veröffentlichte, hat sich der Diskurs rund um audiovisuelle Repräsentationen und ihrer strukturellen Diskriminierungen stetig weiterentwickelt. In meiner Arbeit widme ich mich einem Gegenentwurf zu der von Mulvey beschriebenen strukturellen Objektifizierung von Frauen* im Kino: Selbstsubjektivierung durch autobiografisches Arbeiten.

Zia Anger, die Autorin und Regisseurin von *My First Film* (US, 2024), wählt eine hybride Form zwischen Dokumentation und Fiktion und verfasst anhand der autobiografischen Erzählung ihres ersten Filmdrehs einen Metakommentar zur Position von Frauen* in Schaffensprozessen. Zia Anger verhandelt in ihrem Film eine dreifache Randposition. Die des objektivierten Körpers im Patriarchat, die der spezifischen Marginalisierung als weibliche Filmemacherin und die der Repräsentation der beiden genannten Komplexe.

Mit dem Begriff des Randes lassen sich auch zwei filmische Herangehensweisen fassen, die in *My First Film* angewandt werden: Die Desktop Documentary und das Making of. Letzteres befasst sich mit den Rändern einer Filmproduktion, während ersteres sich selbst als Phänomen zwischen Rändern konstituiert. Wie unterstützen Elemente des Making-of und der Desktop Documentary die Subjektivierungsprozesse in *My First Film*? In der vorliegenden Arbeit soll diese Frage anhand von film- und medientheoretischen Konzepten und Überlegungen zur feministischen Wideraneignung beziehungsweise Umdeutung patriarchaler Strukturen untersucht werden.

Im ersten Teil der Arbeit werde ich die filmtheoretische Basis hinter den Begriffen des Making-ofs und der Desktop Documentary erarbeiten. Felix Hasebrinks Dissertation *Die Filmkultur des Making-of*, sowie Luka Bešliagićs Überlegungen zur Desktop Documentary sind als Literaturquellen für das erste Kapitel besonders relevant.

Das zweite Kapitel soll der kritischen Betrachtung des theoretischen Hintergrundes hinter dem Begriff der Subjektivierung dienen. Gabrielle McNallys Überlegungen zur dokumentarischen Form auf der einen Seite, Deirdre Heddons Beobachtungen zur autobiografischen Performance auf der anderen Seite und schließlich Yael Levys Analysen autobiografischer Dramedys sind in diesem Kapitel von besonderer Bedeutung.

Erst im letzten Kapitel werde ich anhand der hermeneutischen Analyse des Prologs und des Epilogs von *My First Film* die theoretischen Begrifflichkeiten in der Praxis anwenden und die eingangs gestellte Forschungsfrage verifizieren können. Die Auswahl dieser beiden Sequenzen ergibt sich aus ihren spezifischen narrativen Vorgehensweisen und ihrer rahmenden Funktion für den Film.

1. Film- und Medientheoretische Ränder

In diesem Kapitel widme ich mich dem Außen des Bildes, durch welches die filmische Form des Making-ofs konstituiert wird. Felix Hasebrinks Dissertation *Die Filmkultur des Making-of* dient dabei als äußerste fruchtbare Quelle in vielen Ebenen meiner Recherche. Making-of Filme zeigen die Hintergründe von Filmproduktionen: Sets, Kameras, Kostüme und so weiter. Es werden diejenigen Vorgänge und Abläufe zum Thema, die in ihrem zugehörigen Referenzfilm nicht sichtbar werden. Als eigenes Werk handelt es sich bei Making-of Filmen um eine Mediatisierung und Dokumentation dessen, was nicht im Bildrahmen des Referenzfilmes sichtbar wird. Somit fungiert der Making-of Film wiederum als Rahmung, die einen grundsätzlich ausschnitthaften Charakter beibehält.

Das Making-of wird für die Betrachtung von Zia Angers *My First Film* in dem Sinne produktiv, als dass der größte Teil des Films aus Darstellungen des Produktionsprozesses eines Filmdrehes besteht. Ein grundlegender Unterschied zu Hasebrinks Beobachtungsgegenstand ist allerdings, dass es sich um fikionalisierte und dramatisierte Sequenzen handelt, die mit einer Verschiebung von zwölf Jahren auf die tatsächliche Produktion zurückblicken. Dem Thema der Fiktionalisierung in Bezug auf autobiografisches Filmemachen widme ich mich im zweiten Teil der Arbeit. Bis dahin sollen die Ausführungen dazu dienen, den Modus des Making-of zu verstehen.

Die Ränder des Bildes sind verschieden zu verstehen. Als erstes ist der Rand des Filmrahmens zu nennen, an dem ein Making-of ansetzt. Filmtheoretisch wird dieses Feld über das Konzept des *hors-cadre* greifbar, welches ich im ersten Teil dieses Kapitels erläutern werde. Der Rahmen funktioniert als Objekt des Ausschlusses und Einschlusses nicht nur von Bildern, sondern auch von Personen und Tätigkeiten. Die soziale Dimension des Making-of, die das Potential enthält, Dinge sichtbar zu machen, die strukturell vom Filmbild ausgeschlossen werden, behandle ich im zweiten Teil dieses Kapitels. Im dritten Schritt wende ich mich der Desktop Documentary zu und untersuche, welche Bedeutung in dieser postfilmischen Praxis der Rahmung zugeschrieben wird.

1.1 Das Konzept des hors-cadre und die Ausklammerung des Apparatus

Die Verwendung des Begriffes hors-cadre rührt aus einer wichtigen Unterscheidung in dem, was als filmisches Off verstanden wird. Der Begriff des Offs lässt keine klare Differenzierung zwischen dem imaginierten erweiterten Raum des Bildes über die Rahmung hinaus (off-screen space) und dem realen Raum um das sichtbare Bild herum, zu. Die französische Terminologie legt an dieser Stelle zwei Begriffe statt einem vor. Entsprechend wird die imaginierte Weiterführung des Bildes durch den Begriff des *hors-champ* bezeichnet, während *hors-cadre* die Produktionsgegebenheiten des Filmdrehs meint¹.

Dem Begriff des Rahmens haftet bereits ein breiter theoretischer Diskurs an, den ich hier nur knapp anschneiden möchte. Von besonderer Wichtigkeit erscheint mit die Betrachtung der drei Operationsweisen des Rahmens nach Aumont:

„Erstens könne der Rahmen als ein dinghaftes, physisches Objekt verstanden werden (*cadre-objet*), etwa die Holzleisten, mit denen ein Gemälde eingefasst wird. Sobald sich das figurative, gerahmte Bild in der Frührenaissance allmählich als Norm durchsetzt, fungiere der Rahmen zweitens als eine kompositorische Begrenzung des Sichtbaren (*cadre-limite*). Der Rahmen beginne, das Bild visuell zu strukturieren. Eine dritte und letzte Funktion des Rahmens sei die Eröffnung eines Bildfeldes (*cadre-fenêtre*): Das sichtbare Bildfeld werde zu einem imaginären Raum und damit zur Voraussetzung für eine fiktionale Aufladung des Bildes“²

Die Gerahmtheit des Bildes stellt somit vor allem die Errichtung einer Binarität zwischen einem Außen des Bildes und einem Innen des Bildes in den Vordergrund, wobei der zentrale Unterschied im Vergleich von malerischem Außen und filmischem Außen in der Imagination der Betrachtenden liegt. Aumont stellt die These auf, dass bei der Betrachtung eines Gemäldes die Imagination des Publikums eher zum Handwerk und zum Schaffensprozess führt, während das Publikum eines filmischen Bildes dazu tendiert, sich die im Bild sichtbare Welt über die Grenzen des Rahmens vorzustellen³. Den Grund dafür sieht Aumont in der Mobilität und Flexibilität der Rahmung des Bewegtbildes als gleichzeitigem *cadre-fenêtre* und *cadre-limite*.

¹ Hasebrink, Felix, Die Filmkultur des Making-of: Dokumentarische Produktionsästhetik im 21. Jahrhundert, Bielefeld: transkript Verlag, 2024, S.27.

² Ebd. S.32, [Hervorhebungen im Original].

³ Ebd. S.34.

Dieser von Hasebrink als „zentripetale Öffnung“ des Filmbildes beschriebene Effekt ist nicht einfach als Wahrnehmungsform von Film zu verstehen, sondern hängt selbst von der historischen Konstruktion des Dispositiv des Kino ab. Dass der Produktionsapparat unsichtbar ist, hängt vom simplen Umstand ab, dass sich die aufnehmende Kamera aufgrund ihrer technischen Gegebenheiten nicht selbst filmen kann. Dass er allerdings auch weitgehend unvorstellbar ist, hängt mit einer graduellen Veränderung des Dispositivs zusammen.

In seiner Untersuchung zum Kino als moderner Kunstform wählt Aumont den Abschied vom *cinéma attraction* als Startpunkt der Kunstwerdung des Kinos⁴. In diesen Filmen steht die Technik der Aufnahme und Wiedergabe von zeitlichen und räumlichen Abläufen, sowie das Aufzeigen der technischen Mittel im Fokus der Darstellung. Das Innen und das Außen des Bildes sind hier sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption noch nicht strukturell voneinander getrennt. Aumont erklärt diese Fluidität dadurch, dass die Filme des frühen Kinos noch nicht den Anspruch einer geschlossenen fiktionalen Realität anstrebten⁵. Die strukturelle Trennung von Rezeption und Produktion setzte schließlich parallel zu immer stärkerer Fiktionalisierung beziehungsweise Narrativierung⁶ im Film ein, bis beides zur Norm wurde⁷.

Die zur Norm erhobene Trennung von Produktion und Rezeption eröffnet nun den Ansatzpunkt für die Form des Making-of, die es dem Publikum zulässt, Einblicke in hors-cadre eines Referenzfilmes zu erlangen. Erste Ansätze solcher Einblicke finden sich bereits im Hollywood des beginnenden 20. Jahrhunderts in den nicht fiktionalen Filmen über die Innereien etablierter Hollywoodstudios⁸ und etablierten sich im weiteren Verlauf in unterschiedlichen Formen.

1.2 Ausklammerung und Einklammerung von Repräsentation

Ein besonderes Potential des Making-of Filmes ist es, nicht nur die technischen Gegebenheiten einer Filmproduktion zu zeigen, die unsichtbar bleiben, sondern vor allem die Personen zu zeigen, deren Arbeit im produzierten Referenzfilm unsichtbar bleibt beziehungsweise unsichtbar

⁴⁴ Aumont, Jaques, *Moderne? : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris: Cahiers du Cinéma, 2007, S.24.

⁵ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.35.

⁶ Ebd. S.36.

⁷ Mit der erstarkenden Narrativierung lassen sich auch institutionalisierte genderbasierte Hierarchien beobachten, auf Grund derer die Position von Frauen* im Film verstärkt als Objektposition dargestellt wird. Mit einem Blick in die Kunstgeschichte lässt sich versichern, dass die mediale Objektivierung von Frauen eine lange Historie im westlichen Patriarchat hat, auf die Geschichte der Objektifizierung von Frauen* möchte ich im nächsten Kapitel eingehen.

⁸ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.49.

gemacht wird. Wer diese Personen sind, die das Privileg der Repräsentation im Making-of Film erhalten, bleibt allerdings einer starken Hierarchisierung unterworfen. Sarah Atkinson beschreibt die Unterschiede in der Repräsentation von Filmschaffenden mit den Gegensätzen der *Pseudo-visibility* und der *Hyper-invisibility*:

„*Pseudo-visibility* refers to the over-representation and saturation of certain roles and certain types of spectacular production work. *Hyper-invisibility* on the other hand, is the paradoxical corollary, where filmproduction professionals deny or render themselves invisible through their own production practice”⁹

Gemeint ist, dass denjenigen Personen, deren Arbeit in der Produktion im fertigen Film so unauffällig wie möglich sein soll, etwa Set-Designende, Montageverantwortliche oder auch Personen in der Produktionslogistik¹⁰, auch in den Einblicken, die das Making-of in die Produktion erlaubt, keine Repräsentationsmöglichkeit geboten wird. Sie sind somit doppelt unsichtbar, *hyper-invisible*. Im Gegensatz dazu sind es Regisseur*innen, Producers oder die Kameraführung, deren Namen meist schon in den *Opening Credits* figurieren, denen in Making-of Filmen meist die größte Sichtbarkeit gegeben wird¹¹. Der spätere Hinweis darauf, dass von *hyper-invisibility* betroffene Tätigkeiten in weiten Teilen von Frauen* ausgeübt werden¹² überrascht leider nicht. Das erhoffte Repräsentationspotential des Making-of Films bleibt demnach marginalisierten Personen, besonders FLINTA* der Branche verwehrt. Stattdessen wird die Repräsentation dieser Personen und ihrer Tätigkeiten individualisiert, indem sie auf die privaten Kanäle der Personen verlagert wird¹³. Mit genug Glück und Geschick können verunsichtbarte Personen sich auf Instagram, Facebook und ähnlichen Plattformen erfolgreich vermarkten, eine Follower-schaft aufbauen und sich selbst sowie ihre Berufe sichtbarer machen. Die Hoffnung nach einer breiteren Repräsentation bleibt aber auch hier in der von Algorithmen diktierten Dialektik der Un-/Sichtbarkeit gefangen¹⁴.

⁹ Atkinson, Sarah, *From Film Practice to Data Process*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018, S.161.

¹⁰ Ebd. S.163.

¹¹ Ebd. S.163.

¹² Ebd. S.165.

¹³ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.208.

¹⁴ Bucher, Tania, “Want to be on top? Algorithmic power and the treat of invisibility on Facebook”, *New media & society*, 14/7, S-1164-1180, hier S. 1167.

1.3 Interaktion und Simulakrum der Desktop Documentary

Als potenzielle Alternative zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium des Making-of und seiner Repräsentationshierarchien eröffnet Hasebrink den Blick auf die *Desktop Documentary*¹⁵. Innerhalb der Traditionen des Essayfilms verortet, bezeichnet Luka Bešlagić die Form der Desktop Documentary als paradigmatische *post-media* Praxis¹⁶. Eine post-media Ära antizipiert Félix Guattari schon 1996, für die er sich

„[...] eine Umwälzung der erdrückenden Macht der Massenmedien durch die individuell-kollektive Wiederaneignung und die interaktive Nutzung von Informations-, Kommunikations-, Intelligenz-, und Kunst- und Kulturmaschinen [...]“¹⁷

erhofft. Mit Vivien Sobchacks Verständnis der existentiellen Vermittlungsrolle von Medien, liest sich diese Hoffnung als Wunsch zu selbstbestimmterer Existenz. Sobchack legt dar, dass die materielle Spezifität der fotografischen, kinematografischen und der digitalen Medien, aber auch ihre soziopolitischen Kontexte, das individuelle Verhältnis zur eigenen verkörperten Existenz sowohl vermitteln als auch konstituieren¹⁸. Jede Technologie steht dabei im Dialog zwischen ihren spezifischen Affordanzen und dem menschlichen Umgang mit ihnen:

„we can see how a qualitatively new techno-logic begins to alter our perceptual orientation in and toward the world, ourselves, and others. Furthermore, as this new techno-logic becomes culturally pervasive and normative, it can come to inform and affect profoundly the socio-logic, psycho-logic, axio-logic, and even the bio-logic by which we daily live our lives.“¹⁹

Guattaris Vorstellung einer post-media Ära erwartet einen explizit kritischen Umgang mit der verkörperten Realität, die durch digitale Medien vermittelt wird. In der Desktop Documentary wird dieser Wunsch erfüllt: Gänzlich im Digitalen vollzogen, eignet sich die Form jegliches Material an, unter anderem aus dem Internet, aus Softwares und von digitalen Werkzeugen, die dann in neue Kombinationen und Kontexte versetzt werden²⁰. Dabei dient die grafische Bedienungsoberfläche des Desktops mit seinen Dateienordnern, Browserfenstern und

¹⁵ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.218.

¹⁶ Bešlagić, Luka, „Computer Interface as Film“, *AM Journal of Art and Media Studies*, 20, S.51-60, hier S. 52.

¹⁷ Guattari, Félix, « Vers une ère post-media », *Chimères : Revues des schizoanalystes*, 28, 1996, S.11-18, hier S.16, [Übers. M. G.].

¹⁸ Sobchack, Vivian, „The Scene of the Screen“ in *Post-Cinema: Theorizing the 21st-Century Film*, hrsg. v. Julia Leyda und Shane Denson, Falmer: REFRAME Books, 2016, S. 88-129, hier S. 90.

¹⁹ Ebd. S.91.

²⁰ Bešlagić, „Computer Interface as Film“, S. 52.

Mitteilungsnachrichten, die in scheinbarer Echtzeit bedient werden, als Untergrund für die Inhalte²¹. Bešliagić begreift in diesen „particular *digital and data aesthetics*“²² den kritischen Moment der Desktop Documentary, indem die Simulation einer interaktiven Nutzer*innenerfahrung die Rolle von Realismus und Repräsentation der gegenwärtigen Kultur hinterfragt²³.

Hasebrink fügt der film- und medientheoretischen Einordnung der Desktop Documentary die bereits besprochene Dimension des Innen und Außen eines Filmbildes hinzu und stellt fest, dass

„[d]ie postkinematografische Qualität [...] im filmkritischen Diskurs deshalb besonders an dem fehlenden Außen der Desktop-Bilder festgemacht [wird], die kein filmisches Off, kein hors-champ und auch kein hors-cadre mehr mitzuführen scheinen“²⁴.

Diese Feststellung führt Hasebrink unweigerlich zu einer Diskussion über die Rolle der Indexikalität digitaler Bilder²⁵.

Hasebrinks Ausführung nimmt die Argumentation Gregory Flaxmans zur Hand, nach dem die grundlegende Frage in der Debatte der Indexikalität eigentlich die Frage nach dem „*outside of the image*“ sei²⁶. Das kinematische Außen habe andere Qualitäten als das post-mediale Außen. Diese andere Perspektivierung erlaubt es, die Debatte weg von der Angst vom Verschwinden des Außen und stattdessen hin zu den Potentialen eines neuen Außen zu verschieben. Flaxman macht diese These am Begriff des hors-cadre fest, die die die Macht des Off-screens für das Kino ausmachte. Mit der zunehmenden „Auflösung fester Bildbegrenzungen zugunsten umfangreicher randloser Bildumgebungen“²⁷ postuliert Flaxman das Ende der Ära des Off-screens²⁸ als räumliches Verständnis. Statt diesem würde ein anderes Außen Einzug nehmen, welches mit Deleuze als „radikales Anderswo, das in Begriffen der Dauer, der Emergenz und des ständigen Werdens begriffen werden müsse“²⁹.

²¹ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.219.

²² Bešliagić, „Computer Interface as Film“, S.55, [Hervorhebung im Original].

²³ Ebd., S.55f.

²⁴ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.222.

²⁵ Unter anderem mit dieser Frage hatte ich mein Bachelorprojekt ursprünglich begonnen, doch habe ich in weiterer Auseinandersetzung mit *My First Film* und dem gezielten Nachdenken über eine Forschungsfrage gemerkt, dass der Komplex der Indexikalität nicht ganz so relevant und weiterführend ist wie ursprünglich gedacht. Dementsprechend werde ich hier nur eine kurze Paraphrase zur Relation der Desktop Documentary und der Debatte um die Indexikalität anführen.

²⁶ Flaxman, 2012, zitiert nach Hasebrink, S.222.

²⁷ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.222.

²⁸ Flaxman, 2012, zitiert nach Hasebrink S.222.

²⁹ Hasebrink, *Die Filmkultur des Making-of*, S.223.

Diese Argumentation wird von Lisa Åkervall in Bezug auf Desktop Documentaries weitergeführt. Ihr zufolge kann die Indexikalitätsdebatte hier gar nicht erst angesetzt werden, da eine völlig andere Logik der Kadrierung verwendet wird. Benannt wird diese Logik als

“[...] post-cinematic unframing, an undoing of the cinematic frame and its coordinates. Post-cinematic unframing is an aesthetic strategy that relies on a double departure from the role of the frame in cinema. On the one hand, it challenges the presumption of a continuous space beyond the frame. On the other hand, in an era of networked media, the content becomes iterative, subject to ongoing reiterations and additions that undermine the role of the frame in distinguishing content from context.”³⁰

Es ist also festzustellen, dass die Form der Desktop Documentary mit dem Begriff des hors-champs, sowie des hors-cadre nicht wirklich zu erfassen sind. Trotzdem bleiben sie nicht rahmenlos. Gänzlich können Desktop Bilder nämlich, genau wie Filmbilder, ihre Produktion nicht offenlegen. Unsichtbar bleibt die Person, die den Interface bedient. Unsichtbar bleibt auch, was über die Bedienungs Oberfläche hinaus geschieht. Alexander Galloways Begriff des *Interface* bezieht sich auf das, was „beyond the screen“³¹, also über diese Oberfläche hinaus liegt. Statt das Interface als eine Tür oder ein Fenster von einer Realität in eine andere zu verstehen³² macht Galloway eher die Schwellenhaftigkeit der Interaktion und Vermittlung zwischen verschiedenen Realitäten, sowie zwischen Zentren und Rändern für den Begriff produktiv³³. Der Begriff des Interface wird dementsprechend nicht mehr bloß auf die Benutzeroberfläche angewandt, sondern bezeichnet eher die verschiedenen Beziehungen die über diese Benutzeroberfläche möglich werden. So auch die prozesshafte Auseinandersetzung mit Phänomenen des Außen und des Innen, der Ränder. Diese Ränder, die in Desktop Documentaries dargestellt werden, sind es, die mich zu meinem eigentlichen Interessenspunkt und Galloways These führen: „The edges of the work are the politics of the work“³⁴. Die dargestellten Ränder funktionieren als Hinweise auf die eigene Situiertheit der Arbeit. Im Interface sind demnach soziale und ästhetische Ränder auf brechtsche Art und Weise enger und intimer verwoben³⁵.

In *My First Film* funktionieren diese drei Ebenen des filmischen Randes, also die Randhaftigkeit des Making-of Filmes durch die wie auch immer geartete Sichtbarmachung des hors-

³⁰ Åkervall, Lisa, „Post-Cinematic Unframing“, In *Theorizing Film Through Contemporary Art: Expanding Cinema*. Hrsg. v. Jill Murphy u. Laura Rascaroli, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 255–275, hier S.263.

³¹ Galloway, Alexander, *The Interface Effect*, Cambridge: Polity Press, 2012, S. 54.

³² Ebd. S.40.

³³ Ebd. S.41.

³⁴ Ebd. S.42.

³⁵ Ebd. S.44.

cadre auf der einen Seite, die Randhaftigkeit von below the line Akteur*innen in der Filmproduktion, und die Randhaftigkeit der Desktop Documentary durch die ambivalente Stellung des Interface auf der anderen Seite gemeinsam für die Erzählung über die Drehprozess des ersten Films der Protagonistin. Diese Geschichte liest sich als autobiografisch und autoethnografisch. Der Ursprung dieser Lesart sowie die Bedeutung von autobiografischem Filmemachen für marginalisierte Personen möchte ich im nächsten Kapitel erläutern.

1. Die Ränder der Subjektivierung

In diesem Kapitel möchte ich die Überlegungen zur Randhaftigkeit, die ich bisher in der formalen Ebene auf das Making-of und auf die Desktop Documentary angewandt habe, auch auf die inhaltliche Ebene übertragen. Der Rand, von dem ich in diesem Kapitel spreche, ist der gesellschaftliche, der der Ausgrenzung, der Marginalisierung. Marginalisierte Personen werden von gesellschaftlichen Hegemonien an die Ränder des Diskurses gedrängt, wo sie unsichtbar und stumm bleibend von der Mitte heraus als Objekt definiert werden. Im Fall von *My First Film* ist die spezifisch dargestellte Randposition die einer weißen Frau* aus Kalifornien in der Hauptrolle. Es werden auch die Positionen ihrer lesbischen Mütter und ihres Vaters, der mit einer HIV-Diagnose lebt, sowie die, anderer am Dreh beteiligter Personen verhandelt.

Laura Mulvey formuliert in ihrem einschlägigen Essay von 1975 die Position der Frau in Bezug auf den Mann in der patriarchalen Ordnung:

„Die Frau fungiert in der patriarchalen Kultur als Signifikant des männlichen Anderen, an eine symbolische Ordnung gebunden, in der der Mann seine Phantasien und Obsessionen über die Beherrschung der Sprache ausleben kann, indem er sie dem schweigenden Bild der Frau auferlegt, die weiterhin an ihren Platz als Trägerin, nicht Herstellerin von Sinn gefesselt ist.“³⁶

Aus heutiger Sicht muss der psychoanalytische Zugang zur Filmtheorie der 1970er, den auch Mulvey verfolgt, kritisch hinterfragt werden. In Mulveys Beobachtungen fehlt unter anderem der intersektionale Ansatz, ohne den, wie Kimberlé Crenshaw es 1989 benennt, jegliche Analyse von Gender und Race verzerrt wird³⁷. Die Feststellung zum Objekt-Status marginalisierter Personen bleibt allerdings relevant. In diesem Kapitel soll es entsprechend darum gehen, welche

³⁶ Mulvey, Laura „Visuelle Lust und narratives Kino“ in *Gender & Medien-Reader*, Hrsg.v. Andrea Seier u. Kathrin Peters, Berlin: Diaphanes, 2016, S. 45-61, hier S. 46.

³⁷ Crenshaw, Kimberlé, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“, in *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (8), 1989, S. 383-395, hier S. 383.

Rolle autobiografischen Arbeiten diesbezüglich zukommt und auf welche Arten sie marginalisierten Personen zu selbstbestimmter Subjektivität verhelfen.

Ausgehend davon, das *My First Film* seine Premiere auf einem Dokumentarfilmfestival feierte, werde ist als erstes die Implikationen der dokumentarischen Form in Bezug auf patriarchal geprägte Objekt/Subjekt Konstellationen untersuchen. Im nächsten Schritt widme ich mich der Autobiografie und den vielen Amivalenzen, die dieser Begriff mit sich bringt, bevor ich mich im dritten Schritt mit der autobiografischen Dramedy auseinandersetze. Ich erhoffe mir von dieser Dreiteilung die unterschiedlichen Modi, die in *My First Film* Verwendung finden, auszuloten und die Verbindungsstellen zwischen ihnen aufzuklären.

2.1 Dokumentation trotz Patriarchat

Eine Übersicht darüber, was als Dokumentarfilm verstanden werden kann, stellt Bill Nichols in seiner Einführung zum Dokumentarfilm³⁸ auf. Als erste Feststellung wird die Erwartung, man hätte es in einem Dokumentarfilm automatisch mit realen Ereignissen und realen Menschen zu tun, geäußert³⁹. Dabei verwendet Nichols oft den Begriff „historical“, wodurch in gewissem Maße, ob intendiert oder nicht, die Inhalte der Dokumentation eingeschränkt werden. Es stellt sich automatisch die Frage ein, welche „reality“ und welche „real people“ als historisch gelten dürfen, welche Geschichten als Geschichte gelten können und vor allem, wer diese Geschichte(n) formulieren darf.

Letztere Frage stellt sich auch Gabrielle McNally im Zusammenhang mit dem, was Nichols als *voice* des Dokumentarfilms bezeichnet. Gemeint ist die Qualität, mit der ein Dokumentarfilm Inhalte in Form bringt⁴⁰ und sie zu benennen vermag⁴¹. Wie McNally anführt, wurde Frauen* historisch keine freie Stimme gewährt, die patriarchale Konstruktion des Dokumentarfilms bildet hier keine Ausnahme⁴², somit wurde Frauen* nicht nur die *voice*, sondern auch die *historicity* verwehrt. Luce Irigarays stellt in diesem Kontext fest, dass Frauen*, und meiner Annahme nach auch andere vom Patriarchat und von *whitesupremacy* marginalisierte Personen, sich die

³⁸ Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2017.

³⁹ Ebd. S. 5ff.

⁴⁰ Ebd. S. 52.

⁴¹ Ebd. S. 59.

⁴² McNally, Gabrielle, „The Feminist Voice: Improvisation in Women’s Autobiographical Filmmaking“, in *Female Authorship and the Documentary Image*, Hrsg.v. Boel Ulfsdotter u. Anna Backman Rogers, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, S. 73-89, hier S. 75.

Stimme beziehungsweise die Sprache der weißen männlichen Vorherrschaft aneignen, weil ihnen keine Subjektstellung, und dadurch weder Stimme noch Sprache gewährt wird⁴³.

Als Gegenentwurf dazu kann nun autobiografisches Erzählen Raum schaffen, für eine *voice*, die die vermeintlichen Ränder der Hegemonie laut werden lassen. Oder, wie McNally es formuliert:

„Autobiographical documentary provides the experience of history from below – displaying ‘what one person might experience and what it might feel like to undergo that experience’. This notion is familiar to marginalized artists as many tire of hearing others speak for them (or not about them at all) and the opportunity to speak for oneself from an emic viewpoint can become an action of agency“⁴⁴

Das Hervorbringen und Erzählen subjektiver Erfahrungen wird somit zum Gegenentwurf zur patriarchalen und kapitalistischen Konstruktion von Objektivität, in der auch Frauen* als Objekte gelten, die benannt, bearbeitet, und kategorisiert werden können.

2.2 Autobiografische Ansätze an eine feministische Stimme

Nun ist die Kategorie der Autobiografie keine revolutionäre Form, sondern selbst patriarchal geprägt. Demnach wird autobiografische Arbeit von Frauen* herkömmlicher Weise als „frivolous or trivial self-indulgence“ abgetan⁴⁵. Yael Levy formuliert die These, nach der schon allein das Einnehmen dieses Raumes, also dem der subjektiven Autobiografie, als Frau*, eine feministisch politische Aktion sei, da das Betreten dieses Raumes von einem gesellschaftlich und historisch markierten Frauen*körper das Streben nach einem universellen Selbst destabilisiere⁴⁶. Der gegenderte, marginalisierte Körper hält dem Patriarchat, allein durch das Einnehmen dieses Raumes, die Konstruiertheit seines vermeintlich allumfassenden aber dezidiert männlichen Selbstverständnisses den Spiegel vor.

McNally gibt sich nicht allein mit dem Einnehmen von Raum zufrieden, wenn es um das entwickeln einer eigenen Subjektposition geht. Zwei weitere produktive Verschiebungen sind in der Etablierung einer eigenen Stimme und Sprache hervorzuheben, wenn es, nach Luce Irigaray, darum geht, Alternativen zur Sprache der Unterdrückenden zu finden. Der stärkere Fokus

⁴³ McNally, „The Feminist Voice“, S. 76.

⁴⁴ Ebd. S. 80.

⁴⁵ Levy, Yael, „Their Bodies, Their Selves: Reflexivity and Embodiement in 2010s Women’s Autobiographical Author-Performer TV Dramedies“, Camera Obscura 114 (38/3), 2023, S.107-139, hier S.109.

⁴⁶ Ebd. S.110.

auf die Prozesshaftigkeit⁴⁷ der Arbeit auf der einen Seite, und die Priorisierung vom Gemeinschaftlichkeit⁴⁸ auf der anderen Seite. Diese Vorgehensweisen unterstützen das Etablieren einer eigenen Sprache, indem sie von der Hierarchie des abgeschlossenen Werkes auf der einen Seite, und von der Konzeption der singulären Autor*innenschaft auf der anderen Seite abrücken.

Ein wie auch immer fluide gearteter Ansatz an Dokumentarfilm wie ihn Nichols verfolgt, bleibt bei der Frage der Autobiografie unbefriedigend. Die eingangs erwähnte Formulierung, dokumentarisch sei ein Film, der reale Ereignisse sowie reale Personen verhandele, lässt sich an einer autobiografischen Arbeit wie *My First Film* nicht verifizieren. Doch muss diese Suche nach der „realness“ eigentlich überhaupt nicht interessieren. Wie Deirdre Heddon im Dialog mit Performer*innen feststellt, liegt der Fokus autobiografischer Performance weniger auf der Darstellung des eigenen Selbst, sondern eher darauf, dem Publikum durch die eigene Erfahrung hindurch den Blick auf größere Konzepte zu ermöglichen⁴⁹. Es handelt sich hier nicht bloß um die Einstellung der einzelnen Performer*innen zu ihren autobiografischen Arbeiten, sondern um eine breiter gefasste Realisation innerhalb zeitgenössischer feministischer Theorie, die das Konzept von Objektivität gänzlich in Frage stellt. Mit dem Konzept der „inevitability of the self“⁵⁰ wird in den Vordergrund gerückt, dass jegliche Wissensproduktion, sei sie nun kreativer oder theoretischer Natur, grundsätzlich nur von einem Selbst ausgehen kann und somit unausweichlich subjektiv ist. Heddon macht allerdings darauf aufmerksam, dass es für die theoretische Betrachtung doch einer Eingrenzung des Begriffes der Autobiografie braucht. Dafür wird der Begriff selbst auseinandergenommen. Zentral seien die Fokussierung auf Aspekte des eigenen Lebens, der *bio*, auf der einen Seite, und auf der anderen Seite das Zusammenkommen der repräsentierten und der repräsentierenden Person in ein und derselben Performer*in, was durch das *auto* signalisiert wird⁵¹. In der Realität kreativer Selbstäußerungen findet man diese Kategorien in ihrer definitorischen Form allerdings selten. Das *auto* wird durch die oft kollaborativen Prozesse des Schaffens in Frage gestellt, während die strategische Nutzung der persönlichen Geschichte und der klare Unterschied vom erlebten Leben und seiner Repräsentation auch die Grenzen von *bio* unscharf werden lässt⁵². Das führt zurück zu der Erkenntnis, dass es bei der autobiografischen Performance nicht um das Selbst per se, sondern um eine Erzählung

⁴⁷ McNally, „The Feminist Voice“, S. 80.

⁴⁸ Ebd. S.83.

⁴⁹ Heddon, Deidre, *Autobiography and Performance : Performing Selves*, London: Bloomsbury Publishing, 2023, S. 5.

⁵⁰ Ebd. S.7.

⁵¹ Ebd. S.8.

⁵² Ebd. S.8f.

mit gewisser Allgemeingültigkeit geht. Dass das Fiktionalisieren persönlicher Geschichten, sowie das Annehmen fiktionaler Geschichten in die persönliche Identitätsbildung historisch stark miteinander verbunden ist, ist an Mythen, Legenden und Märchen zu erkennen und bleibt für zeitgenössische autobiografische Arbeiten gültig.

„[...] the divisions between fiction and reality are deliberately blurred in order to provide a safe space for participants to transform experiences into dramatic metaphor or to find points of connection that are presented theatrically.“⁵³

Nun wurden erfolgreich alle anfangs eingeführten Begrifflichkeiten verunsichert. An Bedeutung sollen sie allerdings nicht verlieren. Stattdessen sollen die Ambivalenzen der Begrifflichkeiten aufgezeigt werden, mit denen Definitionen zu autobiografischen Arbeiten erprobt werden. Die einleitende Frage nach der „realness“, die von Nichols als konstitutiv für Dokumentarfilm ausgestellt wird, hat bereits mit der Einführung sprechender Subjekte außerhalb der Hegemonie erste Risse bekommen, bevor das subjektive Erzählen selbst und schließlich der Fokus auf das Autobiografische ihn gänzlich in Frage stellt. Die strategische Nutzung fiktionaler oder fiktionalisierter Elemente, wie sie auch in *My First Film* zu finden sind, bringt die Ambivalenz der Begrifflichkeiten wohl auf die Spitze.

2.3 Fiktionalisierung und Autor*innenschaft

Yael Levy stellt heraus, dass es seit den 2010er Jahren einen Zuwachs an TV-Formaten gibt, in denen die Selbstrepräsentation von Frauen* auf fiktionalisierte autobiografische Weise im Fokus steht. In autobiografischen Dramödien – *dramedies* – verschwimmen die Grenzen zwischen Produktion und Performance, da ein und dieselbe Person sowohl für den Auftritt, als auch für das Drehbuch verantwortlich zeichnet. Levy nennt diese Person „author-performer“⁵⁴. Frauen* zentrierte *Dramedies* haben das Potential, über die *author-performers* die eigenen Genderung reflexiv darzustellen und sich somit als „female critical subject“⁵⁵ zu etablieren. Diese Reflexivität findet durch die Kombination von emotionalem Realismus, der sich in den interpersonellen Beziehungen innerhalb der Diegese abspielt, und humorvollem Kommentar, der zwischen der Figur und dem Publikum Verbindung schafft, in der Dramödie eine passende Form⁵⁶. In

⁵³ Nicholson, Helen, *Applied Drama: The Gift of theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005, S.6.

⁵⁴ Levy, „Their Bodies, Their Selves“, S, 107f.

⁵⁵ Ebd. S.110.

⁵⁶ Ebd. S.112.

dieser Hybridität liegt das Potential der Darstellung eines Selbst, das zur gleichen Zeit *agent* und *observer*⁵⁷ der Geschichte ist.

Diese Zweiteilung von innerdiegetischem Drama und extradiegetischem Kommentar, sowie die Gleichzeitigkeit des Selbst als Handlungsagentin und Beobachterin, findet sich in *My First Film* in etwas veränderter Form wieder. Im großen Mittelteil des Filmes wird auf klassisch dramatische Art die Geschichte eines Filmdrehs erzählt. Ein fiktionalisiertes Making-of, in dem die Schauspielerin Odessa Young die Rolle der Regisseurin Vita einnimmt. Ein Kommentar in Form eines Voice-overs kommt hinzu, doch ist dieser nicht zwangsläufig auf eine Punchline aus. Stattdessen wird die Reflexivität des Filmes durch den Kommentar aus einer Zukunftsperspektive konstituiert. Dieser wird auch von Odessa Young abgeliefert. Wir haben es also auch nicht mit einem verkörperten Autorinnen*-Auftritt im Sinne von Levys *author-performer* zu tun. Die Autorin, beziehungsweise Regisseurin, Zia Anger, bleibt trotz dessen nicht unsichtbar. Ihre Rolle ist allerdings weitaus weniger in das Drama eingebettet, als es in den von Levy analysierten Dramedies der Fall ist.

Das nächste Kapitel soll dazu dienen, die Unterschiede und Übereinstimmungen der bisher theoretisch besprochenen Formen an dem praktischen Beispiel *My First Film* auszuloten.

3.0 Zwischen den Rändern in *My First Film*

Der Hauptteil von *My First Film*, in dem Odessa Young die Regisseurin Vita während dem Dreh ihres ersten Filmes verkörpert, lässt sich ohne Probleme als klassisches fiktionales Drama verstehen. Alleine genommen findet man in ihm keine Anhaltspunkte dafür, dass die Figuren an nichtdiegetischen Personen orientiert sind, oder dass Vita mehr als nur eine fiktionale Figur repräsentiert. Doch steht dieser Teil nicht alleine da, sondern wird von einem Anfang und einem Ende begleitet. Diese unterscheiden sich eindeutig vom Mittelteil, und umrahmen ihn mit Szenen, die einem anderen stilistischen Register entsprechen. Eingeleitet wird der Film etwa durch eine direkte Ansprache des Publikums in einer Desktop Ansicht, sowie Videos der Regisseurin Zia Anger. Diese taucht auch in den Schlusszenen wieder auf, in denen das Filmset von *My First Film* offenbart, und sein Produktionsteam gefilmt wird.

⁵⁷ Levy, „Their Bodies, Their Selves,“ S.113.

Die Aufteilung in Anfang, Mittelteil und Schluss vollzieht sich längst nicht so klar wie hier dargestellt, sondern wird aus Übergangsmomenten konstituiert, in denen die erzählerische Stimme zwischen verschiedenen Akteur*innen oszilliert.

Im diesem Kapitel möchte ich jene Übergangsmomente untersuchen. Von besonderem Interesse für die Beantwortung meiner Forschungsfrage ist hierbei, wie die bisher besprochenen filmischen Herangehensweisen, also das Making-of und die Desktop Documentary aus dem ersten Kapitel, sowie die Dokumentation, Autobiografie und Dramedy des zweiten Kapitels, für Prozesse der Subjektivierung genutzt werden.

3.1 Zia Angers Stimme im Prolog

My First Film wird mit einem relativ langen Prolog von etwa zehn Minuten eröffnet. Bevor der Titel des Filmes erscheint, wird dem Publikum ein Collagen-artiger Einblick gewährt, der in die Positionierung des Filmes einführt. Zu dieser Collage gehört ein Element das aus Desktop Documentaries bekannt ist: das Textfeld eines Computers. Dadurch, dass keine Taskleiste oder Rahmung des Fensters ersichtlich ist, weicht diese Ansicht allerdings von einer genuinen Desktop Darstellung ab. Über dieses Textfeld wird das Publikum direkt adressiert, wobei durch hörbares teilweise zögerliches Tippen, sowie Fehlern und Korrekturen, eine *live-ness* suggeriert wird. Diese Einstellungen wechseln sich mit hochformatigen Videos der Regisseurin Zia Anger ab, die verschiedene private Performances ohne Publikum zeigen. Das Textfeld wird immer voller, bis in es in Minute 0:02:46 zum ersten Mal vollgeschrieben ist:

„Note: This probably shouldn’t be a film... but it is. My videos are not the film lol. Still I thought the first thing you see should be ‘joy’. Beacuse [sic!] I am really happy you are watching. Happier than you could ever know.”⁵⁸

Dadurch, dass aus der ersten Person Singular über den Film und über die Videos geschrieben wird, entsteht das Gefühl unmittelbar von Zia Anger angesprochen zu werden. Die Wahl der Desktop Ansicht für die Publikumsadressierung verstärkt dieses Gefühl, indem eine Mitproduktion des Publikums suggeriert wird. Die Notes von Zia Anger erscheinen nicht etwa wie Textnachrichten oder einem Socialmedia-Post, sondern werden in ein leeres Feld geschrieben, eine Ansicht, die vom eigenen Schreiben bekannt ist, seltener aber vom Schreiben einer anderen Person. Wie bei Bešlagić beschrieben, findet hier die Simulation einer interaktiven

⁵⁸ *My First Film*, R.: Zia Anger, US, 2024: 0:02:46.

Nutzer*innenerfahrung statt⁵⁹. In Kombination mit den Affekten, die im Inhalt der Notiz offenlegt werden, wird in diesen Szenen in Zia Angers Subjektivität eingeführt und eine persönliche Verbindung zwischen ihr und dem Publikum hergestellt.

Die direkte Adressierung Angers und ihre Videos positionieren *My First Film* als autobiografische Arbeit. Das *auto* lässt sich in den Videos und dem Text in erster Person Singular erkennen. Über das Leben Angers ist bisher noch nichts bekannt, doch argumentiere ich, dass das Schreiben über den Prozess und die eigenen Emotionen doch einen Einblick in die *bio* Angers geben. Heddon's definitorische Kategorien⁶⁰ werden somit schon innerhalb der ersten zwei Minuten des Films erfüllt.

Unmittelbar nach diesem ersten vollgeschriebenen Textfeld werden die Kategorien allerdings, wie von Heddon vorausgesagt, destabilisiert. Es folgt eine Großaufnahme des Profils von Odessa Young. Ihr Blick ist nach vorn, zum linken Bildrand, gerichtet, aus dieser Richtung wird sie von blauem Licht eines Bildschirms beleuchtet. Die Mise-en-Scène dieser Sequenz markiert das Übertragen der Narration von der Regisseurin Zia Anger auf ihre fiktionalisierte Persona in Gestalt von Vita⁶¹ (Odessa Young). Sie ist diejenige, so wird suggeriert, die aus ihrem wenig beleuchteten Zimmer Videos sieht und Notizen verfasst. Die Adressierung durch das Textfeld bleibt dieselbe, sehr persönliche und prozessbezogene Adressierung aus der ersten Person. Es werden auch weiterhin Videos von Anger eingespielt, auf denen allerdings das Gesicht durch physische oder virtuelle Masken nicht mehr klar zu erkennen ist.. Durch die intentionale Beleuchtung und die Großaufnahme etwa, ist zu erkennen, dass es sich nicht um dokumentarische, sondern um fiktionalisierte Aufnahmen handelt. Dadurch ist das Publikum darin eingeweiht, dass Vita als Schauspielerin die Erzählung der Autobiografie, bestehend aus Worten und Anweisungen Zia Angers als Autorin, übernimmt. Somit stört das Einführen von Vita als vermeintliche Verfasserin der Nachrichten und Videos die autobiografische Lesart nicht.

Nachdem durch weitere inszenierte Szenen, in Form von Rückblicken aus Vitas/Angers Leben, etwas mehr über die *bio* bekannt wird, findet ein nächster Übergangsmoment statt, der ein tieferes Eintauchen in die fiktionalisierte Autobiografie mit Vita in der Hauptrolle markiert:

⁵⁹ Bešliagić, "Computer Interface as Film", S.55f.

⁶⁰ Heddon, *Autobiography and Performance*, S.8f.

⁶¹ Die Wahl des Vornames, so könnte man spekulieren, weist auch darauf hin, dass Odessa Youngs Figur für das Leben (lat. „vita“) von Zia Anger steht.

Eine Zeile fügt sich dem bisherigen Text hinzu: „*I used to make things without it all*“⁶². Der Satz bleibt unvollständig geschrieben wird aber von Vita gesprochen wiederholt und vervollständigt: „*i used to make things without it all being so complicated, I was 22*“⁶³. Diese Aussage teilen sich Autorin und Schauspielerin gewissermaßen. Wie bisher dargestellt, wurde das Textfeld anfangs als die Stimme Zia Angers etabliert. Nun findet eine Weiterführung dieser bisher stummen Stimme durch Vita statt, Vita übernimmt hiermit auch physisch die Narration. Die Aufteilung des Satzes ist auch in Bezug auf die Rollen von Anger und Vita interessant. Erstere ist die Autorin, die den Text schreibt, zweitere ist die Schauspielerin, die den Text darbietet. Hiermit wird auf kollaborative und die prozessuale Ebene der Arbeit verwiesen⁶⁴, die verschiedene Repräsentationsformen hervorbringt.

Die fiktionalisierte Autobiografie Angers nimmt die Form eines klassischen Dramas an, in dem Vita nun Erfahrungen des Filmemachens teilt. Als erstes wird das Filmen der *Period Piece* ihrer Mutter, begleitet von einem Voice-over, erzählt. Es handelt sich dabei um eine mimische Performance der Ovulation und Menstruation als verkörperter Uterus. Noch während Bilder dieses Drehs spielen, erzählt Vita im Voice-over von einer Email, die sie Jahre später erreicht. Zurück im Desktop Modus werden stark vergrößerte und dadurch ausschnittshafte Textabschnitte der digitalen Korrespondenz sichtbar. Es handelt sich um Mails einer neuen Website⁶⁵, die sich mit der Anfrage für Content unter dem Thema „female trouble“⁶⁶ meldet.

Die jetzt gezeigten Desktop Ansichten unterscheiden sich auf zweierlei Arten von den vorherigen. Die Nutzer*innenoberfläche wird hier nicht durch das stetige Eintippen von Buchstaben und Aneinanderreihen von Wörtern, sondern durch das Markieren bereits geschriebener Wörter in den Emails dargestellt. Durch die starke Vergrößerung einzelner Satzteile werden viel mehr Schnitte innerhalb der Desktop Ansicht verwendet. Die Inszenierung, die durch das stärkere Editing erzielt wird, stellt eher Vitas Erleben der Korrespondenz in den Vordergrund. Diese Wirkung wird auch im zweiten Unterschied verstärkt, der darin besteht, dass das Publikum nicht mehr auf das Lesen der Texte angewiesen ist. Stattdessen wird es kontinuierlich von Vita mitgesprochen und kommentiert. Es handelt sich um eine Erzählung *über* den, statt einem

⁶² *My First Film*, R.: Zia Anger, US, 2024: 0:03:56, [Hervorhebung im Original].

⁶³ Ebd.: 0:04:03.

⁶⁴ Heddon, *Autobiography*, S.8.

⁶⁵ Ein interessantes Easteregg findet sich an dieser Stelle in dem Google-Konto, von dem die Mails der Website kommen: Das Konto trägt den Namen Zia Anger. Somit wird auf die Konstruiertheit der Szenen verwiesen, und darauf, dass es immer noch Anger ist, die die Impulse setzt und eine rekonstruierte Form ihrer Erinnerung an Vita aussendet.

⁶⁶ *My First Film*, R.: Zia Anger, US, 2024: 0:05:35.

Beiwohnen *des* Emailverkehrs. Durch diese beiden Unterschiede wirken die Desktop Ansichten inszenierter und weniger von Interaktion und *liveness* markiert.

Die Anfrage der Website und das darauf folgende Meeting zeigen auf, dass Zia Anger autobiografisches Erzählen dezidiert dafür nutzt, über ihre Position als Frau* innerhalb der Filmbranche zu reflektieren, also um sich als *female critical subject*⁶⁷ zu positionieren. Bei dem Meeting mit der Website pitcht Vita die *Period Piece* ihrer Mutter, doch wird diese als zu esoterisch abgetan, und von einem völlig anderen Vorschlag überlagert. Einem Video über junge Mädchen*, die von ihren Zukunftsträumen erzählen. Der Twist dabei sei, dass sie von typisch jungenhaften Träume sprechen, etwa: *Filmmaker*. Während Vita in der Narration Teile der E-Mail vorliest, läuft, wie als Preview zur Idee, eine Diashow von iStock360TM markierten Videos träumerisch wirkender junger Mädchen* ab. Der Emailverkehr wird nun zum offenen Schlachtfeld, in dem Vita einen zynisch ironischen Satz nach dem anderen in ihr Keyboard hackt:

„Dear [geschwärzt],

I think that [sic!] probably the most “female” thing would be for me to “realize” your “vision” and “direct” this “video.” That being said as a person, I don’t think the Idea is a good one, and I HATE [verbessert zu: hate] not having a choice. A BETTER FUCKING VIDEO [verbessert zu: a better video] would be of a female filmmaker pitching an idea to a website, and the website calling the idea assoteric [verbessert zu: esoteric] and then telling the female filmmaker what to do.

Sincerly [sic!],

female trouble”⁶⁸

Vita fügt in der Narration hinzu, das krasseste „Frauenproblem“ dieser Geschichte sei, dass sie in dem Meeting keine Worte dafür fand, bereits einen Langfilm gedreht zu haben.

In der nächsten Einstellung ist Vita in ihrem Zimmer mit dem blauen Licht des Laptops zu sehen. Die Wut der gerade geschriebenen Email weicht eher nachdenklich oder verzweifelten Gesichtszügen. Vor dem hellen Laptop spricht sie nun den letzten Satz des Prologs: „I don’t

⁶⁷ Levy, “Their Bodies, Their Selves”, S.110.

⁶⁸ *My First Film*, R.: Zia Anger, US, 2024: 0:08:27 – 0:09:06.

feel female, until someone tells me I am“⁶⁹, bevor der Titel *My First Film* in Großbuchstaben auf dem leeren Textfeld eingetippt wird.

3.2 Austreten aus der Fiktion im Epilog

Der Mittelteil von *My First Film*, zeigt eine 12 Jahre jüngere Vita und ihr Filmteam beim Dreh ihres ersten Filmes, der, wie im Voice-over Vitas der den Teil kontinuierlich begleitet erklärt wird, auch autobiografische Elemente enthält⁷⁰. In diesen Szenen werden die Möglichkeiten des Making-ofs, versteckte Aspekte der Produktion offenzulegen sehr weit ausgenutzt. So handelt es sich hierbei um eine kritische Betrachtung der Filmproduktion, die sich nicht davor scheut bedeutende Figuren, wie etwa die Regisseurin, auch mal in nicht ganz vorteilhaftem Licht zu zeigen. Produktion ist hierbei ein sehr dehnbarer Begriff, der eher den gesamten Produktionszeitraum meint, als die spezifische Arbeit am Film. Diese Setzung ermöglicht es, nicht nur verschwiegene Elemente einer Filmproduktion, sondern verschwiegene Elemente eines Lebens zu offenbaren.

Die Hauptperson Vita wird doppelt Repräsentiert, einerseits als *agent* der dramatischen Diegese, andererseits als *observer* im Voice-over Kommentar der zurückblickenden Vita. Diese Struktur ist ähnlich wie die, die Levy für Autobiografische Dramödien herausstellt⁷¹, mit dem Unterschied, dass der Kommentar in *My First Film* sich nicht als komödiantisch versteht, sondern eher als Instanz des kritischen Hinterfragens der Vergangenheit dient. Innerhalb dieses Rahmens werden Themen des verantwortungsvollen Schaffens (*creation*), sowohl am Film, als auch innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen, verhandelt. Ein weiteres Thema ist die Aushandlung von Repräsentation, einerseits in der Frage ob filmische Repräsentation der eigenen gelebten Erfahrung gerecht wird, andererseits in der Realisation, dass viele Erfahrungen, besonders die von Frauen*, medial unterrepräsentiert sind. An Vitas ungewollten Schwangerschaft und ihrer Abtreibung werden beide Komplexe miteinander verbunden.

Es ist nicht ganz einfach zu bestimmen, wann der Schluss von *My First Film* beginnt. Denn Brüche mit der dramatischen Darstellung der Vergangenheit vollziehen sich immer wieder innerhalb des mittleren Teils. Der Rücksprung in die Realität, in der, wie im Prolog etabliert,

⁶⁹ *My First Film*, R.: Zia Anger, US, 2024: 0:09:29.

⁷⁰ Zia Anger arbeitete von 2010 bis 2012 an ihrem ersten Projekt „Allways All Ways, Anne Marie“, siehe: Abatescianni, Davide, „CPH:DOX Next:Wave interview: My First Film by Zia Anger“, Business Doc Europe, 24.03.2024, <https://businessdoceurope.com/cphdox-nextwave-interview-my-first-film-by-zia-anger/>, 05.03.2025.

⁷¹ Levy „Their Bodies, Their Selves“, S.112.

Odessa Young von Zia Anger beauftragt wurde ihre Geschichte zu erzählen, vollzieht sich graduell und beginnt etwa 10 Minuten vor dem Einspielen der Credits. Das Textfeld des Anfangs, welches als Sprachrohr Zia Angers etabliert wurde, nimmt nun wieder die schreibende Rolle ein, dessen Inhalte Odessa Young darbietet. Somit wird das Publikum an die Rollenaufteilung in Regisseurin/Autorin und Schauspielerin erinnert, und ein austreten aus dem Drama eingeleitet. Im Voice-over führt Odessa Young nun die Aufgabe der Narration der Biografie Angers weiter aus, doch geht es nun nicht mehr um den Film dessen Prozess im Mittelteil gezeigt wurde, sondern um den Film, den das Publikum gerade schaut:

„So this is my first Film... I thought that writing it out and filming it and casting an actress to play me was going to make it all feel better but I never thought about it ending. I've tried so many times to tell this story, but if I could not get here, to you, I would abort the project. Because abortion is an understanding. But abandoned, unseen...”⁷²

Zia Angers Worte finden in dieser Szene direkte Verkörperung in Odessa Young. Die Konstruiertheit dieser Verkörperung wird in der nächsten Szene offengelegt. Young steht vom Boden auf, die Kamera schwenkt um sie herum und offenbart eine am Schreibtisch vor dem erleuchteten Laptop sitzende Figur: Zia Anger⁷³. Es entsteht eine Art Gespräch zwischen den beiden, in der aber die Rollenaufteilung in Performerin/Sprecherin und Regisseurin/Autorin bestehen bleibt. Youngs direkte Adressierung an Anger wird mit Gesten und Gesichtsausdrücken beantwortet, teilweise bewegen sich Angers Lippen zwar, doch sind keine Laute zu vernehmen. Schauspielerin und Regisseurin umarmen sich lange, bevor Young sich löst und fragt „How does this film end, Zia? What do we do now?“⁷⁴. Daraufhin wenden sich beide dem Laptop zu. Es folgt eine Nahaufnahme tippender Finger auf den Tasten, gefolgt vom bekannten leeren Textfeld, auf dem die Worte „*It doesn't end...*“⁷⁵ erscheinen.

Mit dem Aufeinandertreffen der Narrativen Instanzen Zia Anger/Vita/Odessa Young löst sich der Film von seinem dramatisch inszenierten Mittelteil. Der letzte Schritt raus aus der Illusion vollzieht sich indem ein grelles Licht angeschaltet und die Tür des Zimmers geöffnet wird, um das Filmset zu offenbaren. Die Kamera tritt mit Odessa Young und Zia Anger aus und wird auf das Produktionsteam gewendet, welches hinter den Kulissen wartet. Nachdem der Mittelteil als ein fikionalisiertes Making-of verstanden werden kann, vollzieht sich hier ein zwar kurzer aber

⁷² *My First Film*, R.: Zia Anger, US, 2024: 1:26:12-1:27:13

⁷³ Ebd.: 1:27:26.

⁷⁴ Ebd.: 1:28:12

⁷⁵ Ebd.: 1:28:33, [Hervorhebung im Original].

doch tatsächlicher dokumentarische Einblick in die Hintergründe des Filmsets. Während die Kamera das Set durchläuft und jede anwesende Person in die Linse nimmt, wird im Voice-over über die Kontinuität von Schaffen, Erschaffen und Wiedererschaffen reflektiert. Am Ende der Kamerafahrt taucht Odessa Young wieder auf und tritt in einen Raum des Filmsets ein. Hier hört die dokumentarische Intention auf. Es ist das Klinikzimmer, welches aus dem Mittelteil schon bekannt ist, in dem auch Pflegerin und Ärztin zu sehen sind. In dieser Szene wird der gesamte Ablauf von Vitas Abtreibung auf mimische Art und Weise dargestellt, von dem vorher nur Fragmente gezeigt wurden. Während die Ärztin den Eingriff mimt, erzählt sie die Geschichte von Vitas Konzeption, die im Mittelteil immer wieder Anklang. sie schließt mit dem Satz: „You know, all you need is a body to create. But what you create, that is up to you.“⁷⁶. Danach wird zum leeren Textfeld geschnitten, auf dem die Credits erscheinen. Diese letzte Szene macht deutlich, inwiefern autobiografische Arbeiten, und so auch *My First Film*, keine bloße Aufarbeitung persönlicher Erlebnisse, sondern ein Blick auf Gesellschaftliche Phänomene eröffnet. Mit der Wahl des illusionistischen stilistischen Registers für die Abtreibungsszene, positioniert sich *My First Film* als eine Geschichte mit Allgemeingültigkeit, in der sich zuschauende Personen mit Vita identifizieren können.

My First Film ist thematisch von einer Auseinandersetzung mit dem verschweigen beziehungsweise schweigend machen geprägt. Die letzten Szenen des Films bilden dahingehend eine Auflösung. Zwar wird von Odessa Young und Zia Anger wiederholt dargelegt, dass dieser Film nicht endet, doch endet mit dem Offenbaren der Filmproduktion und der Darstellung von Vitas Abtreibung doch eines: Das Verschweigen und Verheimlichen, das an den Rand drängen und vereinsamen lassen von Erfahrungen, die nicht nur die einzelner Personen, sondern kollektive Erfahrungen sind.

Conclusio

An der Betrachtung des Prologs und des Epilogs lassen sich einige der theoretischen Überlegungen zur Autobiografie von Frauen* und zur Subjektivierung belegen und den Einfluss des Making-of und der Desktop Documentary darauf überprüfen.

Im Prolog wird die Autorinnen*position und somit die Subjektposition Zia Angers, über die Entität des Textfeldes, einer Entlehnung der Desktop Documentary, dargestellt. Die

⁷⁶ *My First Film*, R.: Zia Anger, US, 2024: 1:35:56.

Zwischenschnitte der Videos Angers, sowie die späteren Einschübe extradiegetischen Materials vollziehen sich nicht innerhalb der Benutzer*innenoberfläche, wodurch ich davon absehen würde, hier den Begriff der Desktop Documentary anzuwenden und stattdessen von einer Inszenierung von Desktop Dokumentary spreche. Zia Anger adressiert das Publikum direkt und in sehr persönlicher Sprache, eine klare Abwendung von der patriarchalen Konstruktion der Objektivität und Neutralität. Im weiteren Verlauf wird die etablierte Stimme an die Schauspieler*in Odessa Young weitergegeben, mit dem Auftrag Angers Biografie zu performen. Die Entscheidung, eine Schauspieler*in als Stand-in einzusetzen, stellt sich der Konstruktion einer *author-performer* im Sinne Yael Levy zwar auf physischer Ebene in den Weg, durch die zeitliche Verschiebung und den kritischen Rückblick auf die Vergangenheit wird Vita als *agent* und *observer* der Geschichte den Zielen der *author-performer* trotzdem gerecht. In Gestalt von Vita wird ein *female critical subject* geschaffen, durch das gegenderte Verhältnisse reflektiert und dargestellt werden. Diese Reflexivität wird besonders für den Mittelteil, dem Making-of des ersten Filmes bedeutend. Durch die subjektive und kritische Positionierung der Figur Vita, erhält das Publikum einen ausgiebigen Einblick in die Filmproduktion und vor allem in die Zwischenmenschlichen Beziehungen die für sie prägend sind. Der Fokus auf die Gemeinschaftlichkeit ist auch in der Making-of Szene des Epilogs ersichtlich und stützt Gabrielle McNallys Überlegungen zur feministischen Stimme mit stärkerem Fokus auf Prozesse und Gemeinschaft. Als letzte Überlegung sei die Oszillation zwischen Allgemeingültigkeit und Privatheit zu nennen, die Heddon für Autobiografische Performances herausstellt. In der Entscheidung eines dramatisierten Mittelteils mit ausgewählter Performer*in lässt sich der Allgemeingültigkeitsanspruch erkennen, den die Autobiografische Erzählung hat, während die Rahmenden persönlichen Adressierungen Angers durch das Textfeld den Persönlichen Aspekt des Filmes herausstellen.

Die Frage danach, ob die in *My First Film* vorhandenen Desktop Documentary und Making-of Elemente die Subjektivierungsprozesse Zia Angers unterstützen, lässt sich vor dem Hintergrund meiner Recherche positiv beantworten.

Literaturverzeichnis

Åkervall, Lisa, „Post-Cinematic Unframing“, In *Theorizing Film Through Contemporary Art: Expanding Cinema*. Hrsg. v. Jill Murphy u. Laura Rascaroli, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 255–275.

Atkinson, Sarah, *From Film Practice to Data Process*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

Aumont, Jaques, *Moderne? : comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

Bešlagić, Luka, „Computer Interface as Film“, *AM Journal of Art and Media Studies*, 20, S.51-60.

Bucher, Taina, “Want to be on top? Algorithmic power and the treat of invisibility on Facebook”, *New media & society*, 14 (7), 2012, S.1164-1180.

Crenshaw, Kinberlé, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“, *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (8), 1989, S. 383-395.

Galloway, Alexander, *The Interface Effect*, Cambridge: Polity Press, 2012.

Guattari, Félix, „Vers une ère post-media“, *Chimères : Revues des schizoanalystes*, 28, 1996, S.11-18.

Hasebrink, Felix, *Die Filmkultur des Making-of: Dokumentarische Produktionsästhetik im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transkript Verlag, 2024.

Heddon, Deidre, *Autobiography and Performance : Performing Selves*, London: Bloomsbury Publishing, 2023.

Levy, Yael, “Their Bodies, Their Selves: Reflexivity and Embodiement in 2010s Women’s Autobiographical Author-Performer TV Dramedies”, *Camera Obscura* 114 (38/3), 2023, S.107-139.

McNally, Gabrielle, „The Feminist Voice: Improvisation in Women’s Autobiographical Filmmaking“, in *Female Authorship and the Documentary Image*, Hrsg.v. Boel Ulfsdotter u. Anna Backman Rogers, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

Mulvey, Laura „Visuelle Lust und narratives Kino“ in *Gender & Medien-Reader*, Hrsg.v. Andrea Seier u. Kathrin Peters, Berlin: Diaphanes, 2016, S. 45-61.

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2017.

Nicholson, Helen, *Applied Drama: The Gift of Theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Sobchak, Vivian, “The Scene of the Screen” in *Post-Cinema: Theorizing the 21st-Century Film*, hrsg. v. Julia Leyda und Shane Denson, Falmer: REFRAME Books, 2016, S. 88-129.

Filmverzeichnis:

My First Film, R.: Zia Anger, US, 2024.