

Deafxploitation und Transidentität im Film *Unsound* (2019)

VON ULRIKE BERGERMANN

Love und Unterbrechungen

Die Weise, in der die Tonspur im Film *Unsound* die Handlung bestimmt, zeigt schon in den ersten Szenen, wie *Unsound* das Verhältnis von Hörenden und Gehörlosen konzipieren will. Auf einer kleinen Bühne beginnen Sängerin Moniqua und ihr Gitarrist ihr Lied. Der Sound wird aus dem diegetischen Teil der Bar zu einem extradiegetischen, er legt sich komplett über alle Geräusche, sodass wir als Filmpublikum zusammen mit dem Barpublikum in einem gemeinsamen Konzert-Raum sind, in dem die Musik merkwürdig perfekt ausgesteuert ist – eine akustische Utopie. Gerade haben wir uns in den Vierteltakt und das Versschema eingehört, als die Liedzeile kurz vor Schluss unterbrochen wird, ein Schnitt – und einen Schlag vor der Auflösung (den wir als „life“ im Text vermuten können: „Keep the faith and get to live another ...“) – in eine andere dunkle Bar, eine Disco, hinter ein Mischpult, wo eine DJ-Figur wippt. Die Musik fügt sich in die Melodie von Moniquas Lied ein, hat die gleiche Tonhöhe, sie bietet in gewisser Weise die akustische Auflösung oder Weiterführung der abgebrochenen Liedzeile, nur in anderem Sound, ohne Text, elektronisch, Techno. Wir sehen zwei Welten, zwei Sounds, aber ein Lied und einen Rhythmus. Im Hin und Her zwischen den beiden Musikszenen hören wir mehr von einem der beiden zentralen Stücke des Films: „We vibrate, we oscillate, can't get enough of this Love Symphony“ – die Formel, laut derer die Schwingungen der Musik alle Körper vereinen. Es ist sofort sichtbar, dass in dieser Disko Hörende und (gebärdende) Taube zusammen tanzen – und dass das nicht für

alle geht, denn für einige Hörende sind die notwendigerweise lauten Bässe zu viel.

Auch die zweite thematische Ebene des Films wird sofort adressiert. Ein Mann ruft und gebärdet in Richtung DJ: Es ist zu laut (die gebärdete Antwort lautet, grinsend: Ich kann dich nicht hören), und weiter: Du trägst Dein Haar heute offen? Sofort werden die langen schwarzen Haare unter die Baseball-Kappe gesteckt, und die verstimmte Antwort lautet, noch etwas rätselhaft: „That is not me.“ Das bin ich nicht.

In den folgenden Auseinandersetzungen wird der DJ als Finn vorgestellt, der einen Deaf Club betreibt, zusammen mit seinem Vater Lewis, der sich um die Finanzen kümmert. Finn liest selbst im Dunkeln und von der Seite perfekt von den Lippen; Gebärdensprache ist in der Regel lautsprachbegleitend im Bild oder gar nicht, sie ist also wie in vielen Spielfilmen nur als visuelles Add-on für das hörende Mainstreampublikum eingesetzt. Finn muss sich nicht als taube Person Anerkennung verschaffen, aber dem Deaf Club das Weiterbestehen sichern, und das, so scheint es, ist nur mit zahlenden hörenden Mitgliedern möglich, die die Gebärdensprache lernen und an den Diskos teilnehmen wollen – unter der Voraussetzung, dass es nicht zu laut wird, also die Maßstäbe der Tauben in ihrem eigenen Club nicht gelten. Finn ist trans, und der Film begleitet Schritte der Transition, markiert durch die Fريسر, ein Rezept aus einer Klinik, Testosteron und Muskeltraining, Kleidung und *packing*. Die Abwesenheit von Finns Mutter bleibt unerklärt, und die Auseinandersetzungen mit dem paternalistischen, entmündigenden Vater ordnen den Film neben den ge-

446 DZ 116 20

Subjektivitäten sind durch mehr als eine Eigenschaft bestimmt, und auch minorisierte Identitäten sind nicht durch die Perspektive ihrer Diskriminierung begrenzt – die Formel der „Intersektionalität“ beschreibt dieses Verständnis, und Programme der „Diversität“ ziehen daraus Konsequenzen. Aber wie soll man sich das genau vorstellen, das Verhältnis, z. B., von Taub-Sein und Trans-Sein? Die Dimensionen einer Person addieren sich nicht sauber untereinander, sie haben miteinander zu tun, vielleicht widersprechen sich ihre Praktiken, oder sie werden zu etwas Eigenem ... Solche Fragen werden in immer mehr Filmen aufgegriffen, die nicht mehr nur eine Diskriminierungsform oder Emanzipationsgeschichte erzählen, sondern diese verkomplizieren. Der australische Film *Unsound* (2019) bewegt sich zwischen tauben und queeren Welten, und er ruft Überlegungen aus den Disability Studies, genauer: aus der *Crip Theory* auf, die auch in Mainstreamproduktionen utopische Momente lesbar machen.



nannten Themen in eine weitere Kategorie, den *Coming of Age*-Film. Wie werden sich diese Dimensionen zusammen entfalten?

Sie werden gespiegelt und kontrastiert in der Geschichte Noahs, des Gitarristen, der am Anfang des Films beiläufig als schwul gekennzeichnet wird. Er verlässt Moniquas Tour vorzeitig, um seine Mutter Angela zu be-

suchen, die ihre musikalische Karriere der Familie geopfert hat, aber vom Mann verlassen wurde und, wie sie meint, immer wieder auch von Noah. Die alte Gitarre des Vaters, die Noah vom Dachboden holt, wird zum Symbol des eigenen Scheiterns und der Unzuverlässigkeit Noahs, der immer wieder zu bleiben verspricht, aber weder bei Moniqua noch der Mutter

oder bei seinen Liebschaften bleibt. Auf der Suche nach der Deaf Disco gerät Noah in den Raum, wo Finn gerade vor dem Spiegel sitzt, um mit einer Schere mit pinkem Griff die Haare abzuschneiden. *I am Finn and I am the guy in charge. I wanted to make that crystal clear*, tippt Finn in sein Pad zur Vorstellung, worauf Noah tief in Finns Augen sieht und sagt: *Crystal clear to me*. Kann ich die Musik hören, die im Deaf Club läuft, fragt Noah, worauf Finn tippt: *It is for feeling [not for hearing]* und Noah wiederum verlangt: *Can I feel it, then?* Diese Annäherung benennt alle Differenzen sofort und bezieht sie in eine leicht flirtende Situation mit ein. Die Musik setzt sehr plötzlich und sehr laut ein, Noah bedeckt seine Ohren, und als er Ohrstöpsel bekommt, wird auch der gesamte Filmton leiser – wir sind jetzt also nicht mehr im gemeinsamen Raum der beiden, sondern in Noahs Kopf (so wie wir insgesamt als hörendes Publikum adressiert werden und Noah als Identifikationsfigur hervorgehoben wird, öfter im Bild ist, die Handlung stärker vorantreibt als Finn etc.). Beide tanzen zur lauten Musik. Noah verspricht, den Deaf Club durch ein Konzert zu unterstützen, was Finn in der clubinternen Diskussion über den Status von Hörenden wieder auf die Seite der Integration platziert. Während Clubmitglied Riley die Identität des Clubs in Gefahr sieht, beschwichtigt jetzt Finn, man brauche die Hörenden, und es komme auf das Innere an, worauf Riley entgegnet: Du, Finn, solltest besser als andere wissen, dass es manchmal darauf ankommt, wie man außen ist – „Sometimes it is what's on the outside, that is you“. Hier wird die sexuelle Identität, die nicht ohne Geschlechterperformanz auskommt,

argumentativ gegen die taube Identität in Stellung gebracht, in einer unmöglichen Übertragung von Äußerlichkeit und Innerlichkeit. Im Verlauf des Films wird sie sich als viel komplexer darstellen als hier angerissen, wenn wir in Betracht ziehen, inwiefern diese Identitäten *gemacht* sind, in performativen Akten des gekennzeichneten Körpers hergestellt, aber auch im gleichen Zuge durch die Anerkennung/Nichtanerkennung, die Unterstützung oder Behinderung durch die Umgebung hervorgebracht werden.

Die Annäherung von Noah und Finn verläuft zwischen der Welt der Musik und der der Gebärdensprache. Finn legt den Kopf an Noahs Gitarrenkörper, um den Klang zu vernehmen, als wäre dieser eine menschliche Schulter; Noah übt Gebärdensprache mit Finn am Pad im Videochat (wiederum ohne nachvollziehbares AUSLAN und mit nur rudimentären, meist lautsprachbegleitenden Gebärden) und im Kurs im Deaf Club (wo er auch lernt, dass die Gebärden für *boyfriend* und *girlfriend* identisch sind). Finn wird vorgeworfen, immer mehr Lippen zu lesen und sich den hörenden Normen anzupassen. Schließlich schneidet Finn sich die langen Haare ab, mit der von Noah überreichten Schere, die nun einen schwarzen Griff hat und das Pink hinter sich lässt. Beide sitzen vor dem großen Spiegel. Noah verspricht, Finn auf der ‚Reise‘ der Transition zu begleiten, und nimmt irgendwann die Schere. Die klassische Spiegelszene, in der eine Person sich selbst wie zum ersten Mal als die sieht, die sie sein will, ist hier erweitert um eine weitere Person, Noah, der hinter Finn im Spiegelbild zu sehen ist und mit den Händen ein Herz formt – eine Art von



Gebärde, oder universeller: Ein ikonisches, überall verständliches Zeichen, das der Welt der Tauben ebenso angehören kann wie der der Hörenden. Dann formen die Hände eine Raute, und der Untertitel übersetzt: *Cunt*. Damit ist der Szene einerseits das Pathos genommen, die Liebeserklärung in einen Witz überführt, in ein Lachen aufgelöst. Unkommentiert bleibt andererseits die Merkwürdigkeit, dass dieser Witz plötzlich auf die weibliche Anatomie verweist. Warum sollte ein verliebter Mann den angehimelten trans Mann auf ein weibliches Geschlechtsorgan verweisen? Warum sollte eine Person, die sich gerade die langen Haare abgeschnitten hat, das lustig finden?

Nach Auseinandersetzungen mit der Mutter, dem Vater, nach Noahs Versprechen, mit Moniqua zwölf Monate auf Tour zu gehen, treffen sich Finn und Noah wieder. Finn hat sich gerade das erste Testosteron gespritzt, und eine lange Szene zeigt ihn zum ersten Mal ohne übergroße Jacken, im Unterhemd, beim Hanteltraining, beim Betrachten des sich verändernden Körpers im Spiegel, beim zunehmenden Zuhause-Sein in einer neuen Körperhaltung. Noah wirft Steinchen ans Fenster (auch dies eine klassisch gegenderte Szene, in der männliche und weibliche Rol-

len verteilt sind), und bevor Finn mit ihm an den Strand geht, legt er noch einen *packer* in seine Unterhose.

Kino unsound

In der folgenden Szene findet *Unsound* eine eigenständige Aussage, ein Bild, das nicht den vielen erwartbaren Szenen der Reihe ‚Gehörlosigkeit im Film‘ (dem Tanzen, dem Konflikt zwischen Individuum und Gemeinschaft etc.) folgt. Es ist dunkel, Noah und Finn haben ein Date. Werden sie sich näherkommen, werden sie sich ausziehen? Sie schauen aufs Meer, die Brandung ist leise, Noah zieht sich aus, läuft ins Wasser, jubelt, hebt die Arme: *Come and get me!* Finn zieht Schuhe und Jacke aus, greift an den Gürtel, stoppt, setzt sich wieder hin. Noah kommt zurück aus dem Wasser, geht auf Finn zu, im Bild ist nur die Rückenansicht, in Finns Blick dagegen der vordere nackte Körper. Finn wendet den Blick ab, Noah zieht die Hose über die nassen Beine und setzt sich wieder hin, gebärdet: „Sorry“. Finn gebärdet, in den Untertiteln lesen wir: *I’m not me under here*. Ich bin hier unten nicht ich selbst? Unten am Meer, unten am Körper?

Wenn dieser Körper eine Metonymie für das Meer ist, wird diese jetzt geteilt. Noah steht wieder auf,



geht auf das Wasser zu, wiederholt die Bewegungen des ersten Mals, das Jubeln, das Heben der Arme, voll angezogen. Als Finn ihm folgt, stehen beide bis zu den Schultern einander gegenüber im Wasser. Der erste Kuss, ein Blick, eine Umarmung, weniger leidenschaftlich als *caring*, weniger sexy als innig.

Es ist zu dunkel zum Lippenlesen. Die Gebärden verschmelzen hier mit Gesten, die überzeugender sind als in den anderen Szenen, die eher auf Witz und Spektakel setzen. Die Sprache ist nur noch visuell, aber ohnehin ziemlich überflüssig. Auch das Kino ist in Dunkelheit. Wir sind Zeug_innen und mediale Teilhaber_innen dieser Szene. Das Wasser ruft die Metaphoriken des Eintauchens auf, des Hineingehens, des Verbindenden. Es schluckt die Schallwellen, es macht *unsound*. Die Kleidung sorgt jetzt für Gleichheit, nicht die Nacktheit. Nicht mehr die binäre Wahl Penis-Haben/Nicht-Haben ist relevant, sondern es gibt viele mögliche Variationen in der Wahl der Jeans. Damit ist die Frage ausgesetzt, die bis vor Kurzem die Filme mit *transgender*-Themen

charakterisierte: Der *revelation shot*, die Szene, in der der Blick des Publikums auf den nackten Körper der trans Person gerichtet wird¹ – meist im Rahmen einer Zwangshandlung, einer Vergewaltigung oder einer medizinisch verbrämten Szene –, fällt aus. Im zögernden Griff an den Gürtel wird noch an sie erinnert, aber sie muss nicht mehr vollzogen werden.

Wir sehen: *Unsound* ist nicht *silence*. Es ist nicht das Gegenteil von *sound*. Wenn man es liest, als wäre es ein Verb, etwa analog zu Formulierungen wie „undoing gender“, wird es zu einer Tätigkeit, die etwas auflöst, vielleicht so wie die schwerhörige Schauspielerin Yiana Pandelis, die für ihre Rolle als Finn ihre Hörgeräte abgenommen hat. (Mit dieser Ti-

telwahl wird das Thema der Taubheit gegenüber dem des Trans-Seins privilegiert, aber das lässt sich für den Plot nicht sagen.)

Inklusionsideale

Bis zur großen Schlusszene wird Noah seine Gitarre ins Meer werfen, weil er nicht – wie sein Vater – seine Mutter verlassen will; Moniqua wird ihn an sein Versprechen erinnern, mit ihr auf Tour zu gehen, wo er doch auch andere Versprechen gegeben hatte; eine ruhige intime Szene wird Noah und Finns Hände gemeinsame Gebärden machend zeigen; Finn kauft eine neue Gitarre für Noah, wirft ihm aber vor, nichts von der zwölfmonatigen Tour erzählt zu haben: „Finde heraus, was du willst, entscheide dich und bleib dabei, es ist nicht so schwer!“ (Wenn wir das auf die Entscheidung zur Transition beziehen sollen, entspräche dies einer wiederum binären Auffassung vom Geschlechterwechsel.) Finn wird zunehmend wütend, konfrontiert Noah und seinen Vater mit ihren diskriminierenden Handlungen, fordert Gebärdensprache ein, dreht die Musik im Club so laut, dass die Hörenden gehen – und benutzt an einer Stelle selbst Lautsprache, als er Noah

DZ 116 20 449



¹Für kritische Hinweise danke ich herzlich Franziska Wagner.

anschreit: Er habe ihn nie gebeten, an seiner Stelle zu sprechen, und das Taubsein sei nicht das Schlimmste, was einem passieren könne ... Damit zeigt sich der Taube als völlig oral, er versteht nicht nur die Lautsprache, sondern er kann sie sogar sprechen, er konnte es die ganze Zeit. Der Moment der Wut, in dem die Wahrheit hervorbricht, ist wie in so vielen Filmen seit *Miracle Worker* der Moment der Lautsprache. *Unsound* entscheidet sich immer wieder für den *sound*.

Die Schlusszene führt erwartbar alle zusammen. Moniquas Auftritt rettet das Überleben des Klubs. Ihr Lied hat zunächst zu wenig Bässe für die tauben Besucher_innen, aber Noah versteht deren Gebärden und beginnt, den Text anstelle seines Gitarrenspiels mit einer Mischung aus AUSLAN und Pantomime zu begleiten. Sofort gebärden alle im Raum mit ihm einzelne Worte der Zeilen: *Stand up, let love rain over me, reach for the sky above, time to set me free!* Der Vater, die separatistische Club-Kollegin Riley, Finn und Moniqua finden sich tanzend in der *Love Symphony*. Überflüssig, darauf hinzuweisen, dass die Welten ein gemeinsames Medium gefunden haben. Noah und Finn verabschieden sich, Noah wird auf der Tour an Finn denken, Finn klärt Noah über die Bedeutung der Gebärde für *cunt* auf (es bleibt unklar, was Noah zu gebärden gedacht hatte – ein merkwürdiger Witz als *comic release* am Schluss), und der Film endet mit einem Blick auf Noah, der mit seiner Gitarre losgeht.

Im Abspann erfahren wir, dass der Dreh durch drei AUSLAN-Beraterinnen und als „*trans consultant*“ von Sam Matthews, einer australischen trans Regisseurin, unterstützt wurde; es gab einen AUSLAN-Coach, einen



Piano-Coach und einen Guitar-Coach, womit die verschiedenen Problemzonen des Films markiert und mit der außerfilmischen Realität verschränkt werden. Die Songs „Love Symphony“ und „Colours of your Life“, so ist zu lesen, hat Christine Anu mitkomponiert und aufgenommen: Die Schauspieler_innen wurden in den ihnen fremden Bereichen gecoacht, und die echte Sängerin, die sich selbst spielt, bringt ihre eigenen Lieder mit, die ab sofort als Singles erhältlich sind. Im Bereich des Hörens gehen Welt und Film in eins, die Bereiche taub und trans werden importiert. Die Trennung von Thema und Produktion des Films scheint in der Öffentlichkeit noch weiter auseinanderzugehen: Reece Noi, der Noah spielt, wird auf keinem der Pressefotos von Filmpre-

mieren auf den australischen Queer-Film-Festivals zu sehen sein, und Yiana Pandelis, die Finn spielt, ist auf diesen Fotos nicht wiederzuerkennen, da sie in *High Heels*, mit langem Rock und betonter Femität nichts mit Finn gemeinsam zu haben scheint – Professionalität bedeutet hier, die Anderen auf die Ebene der Repräsentation zu holen, aber nicht, sie selbst auftreten zu lassen; das bleibt der Musikerin überlassen: Hörende können sich durch die Welten bewegen, Taube werden eingeladen wie die Mitglieder der *Auslan Stage Left*; unter den Sponsorenlogos findet sich auch die Audio-Technikfirma BOSE. Man sieht, wo die Berater_innen erfolgreich ihren Einsatz hatten: Die behinderte Figur ist nicht isoliert, sie muss nicht unglücklich sterben, sie





kann ihre Identität auch und gerade im minorisierten Status behaupten, es gibt eine taube Community, und Gebärdensprache ist eine vollwertige Sprache, auch wenn der Film hier widersprüchlich agiert: Sie wird nicht hinterfragt, und auch Hörende wollen sie lernen, aber die Weise, wie sie ins Bild gesetzt wird, spricht ihr dennoch den gleichwertigen Status ab, denn sie dient nur als visuelles Vehikel, immer auf ein hörendes Publikum zugeschnitten, in der üblichen Deafxploitation die ikonischen Elemente, insbesondere die Übergänge zur Pantomime, für den Plot ausbeutend.

Die Elemente des Films, die offensichtlich den antidiskriminierenden *guidelines* folgen, stehen in merkwürdigem Gegensatz zu anderen

Szenen, in denen die Berater_innen offensichtlich keinen Einsatz hatten, vielleicht weil sie als ‚allgemein menschlich‘ nicht beratungsbedürftig schienen; hier fand die Regie merkwürdig binäre Inszenierungen insbesondere für die Szenen des Liebespaares.² Immer ist der cis-Mann die dominante Figur; die Zurückhaltung und Passivität der Transfigur wirkt klassisch feminin und steht in starkem Kontrast zur Szene, in der Finn sich Testosteron injiziert, Handtraining betreibt und seinen Körper im Spiegel betrachtet. Hier folgt die Körpersprache den Gesten und Haltungen, die als maskulin gelten. Auch wenn Personen sowohl in ‚maskulinen‘ als auch in ‚femininen‘ Gesten zu Hause sind und sich nicht auf ein Set festlegen sollen, erklärt das

doch nicht die Strategie der Filmregie, gerade in einer *transition story* eine solche Trennung ins Bild zu setzen, die nicht anders als ‚Finn ist in einer Liebesbeziehung doch feminin‘ zu lesen ist. Gegen Code-Switching ist absolut nichts zu sagen, vielleicht ist es sogar erstrebenswert – nur wäre in einem solchen Kontext darauf zu achten, dass ein solches normierendes (*mis*)reading gar nicht erst entstehen kann. Da der Film allerdings der tauben Kultur nur auf narrativer, nicht jedoch auf visuell-ästhetischer Ebene einen gleichberechtigten Platz einräumt, stellt sich der Eindruck ein, dass in vergleichbarer Weise die Transidentität oder mögliche Nicht-Binarität von Personen in der Handlung bejaht, in der Inszenierung jedoch untergraben werden. Wir sehen eine Szene, in der Finn sich anzieht und einen *packer* trägt; die Haltung und Körpersprache vor dem Spiegel in dieser Szene ist die eines trans Manns. Aber im Arm von Noah ist diese Haltung nicht mehr zu sehen. Das gilt insbesondere für die Darstellung von Sexualität (ein zentrales Thema der Krüppelbewegung, die das Recht auf Sexualität einfordert). Vielleicht ist es zu begrüßen, dass der Film keine leidenschaftlichen

DZ 116 20 451



² Ian Watson steht für eine klassische Fernseh-Regie: „He has directed over 200 hours of television, that includes some of Australia’s best loved and most successful series“. Ian Watson, in: AFRTS, Australian Film Television and Radio School; <https://www.aftrs.edu.au/staff/ian-watson/> (22. 09. 2020). Es ist Noah, der Finn anbietet, wie man in das gemeinsame Element des Wassers kommen kann, der den Kuss initiiert, der besser ausgeleuchtet und öfter im Bild ist. Das mag teilweise darin begründet sein, dass Reece Noi spätestens durch *Game of Thrones* ein global bekannter Star ist, hat aber für eine gendersensible Liebesgeschichte negative Konsequenzen.

Küsse und Sexszenen zeigt, schon um die alten diskriminierenden *revelation shots* zu vermeiden, oder das Klischee der sexuell besonders aktiven *queers*, oder vielleicht ist das einfach eine individuelle Liebesgeschichte, in der Sex keine so große Rolle spielt. Aber gleichzeitig kann diese Liebesgeschichte nicht nur individuell sein, sie wird immer generalisierend gelesen werden³, sie ist zu besonders in ihrer Überlagerung von *deaf* und *trans issues*, und so ist es im Jahr 2020 immer noch notwendig, falschen oder konservativ-affirmatorischen Lesarten aktiv entgegenzutreten. Sex ist gleichzeitig nicht so wichtig und dann einfach kein Problem? Kann man die diskriminierende und verletzende Frage, wie man denn als trans Person Sex haben könne, einfach dethematisieren? Sollte der Film familienfreundlich sein, im Kino keine Altersbeschränkung bekommen und letztlich die unproblematische Verbindung aller Menschen durch die Musik feiern, und zahlt er dafür mit der Vermeidung von schwierigeren Fragen?

Produktionsnotizen zur Diversität

Die Castingdirektorin Cinzia Coassin erinnerte sich an Yiana Pandelis, die 2014 im Alter von 14 Jahren an einem Casting in Melbourne teilgenommen hatte. Erst nach dem Casting, so berichtet Pandelis selbst auf ihrer Homepage, habe Coassin von ihrer Hörbehinderung erfahren.⁴ Nicht nur ist es Pandelis gelungen, als hörend zu *passen*⁵, sondern diese Fähigkeit gibt den Ausschlag für ihr Casting. Pandelis lernte erst für diese Rolle AUSLAN, ist also lautsprachorientiert aufgewachsen, und legte für den

Dreh ihre Hörgeräte ab, um wie Finn von der hörenden Welt getrennt zu sein.⁶ In der australischen Filmzeitschrift *IF* wird Pandelis als Mitglied der *LGBTQ+ community* bezeichnet (Groves 2019), und Produzentin Tsu Shan Chambers sagt das auch über Noi – diese Erwähnungen sind so verstreut, dass die Vermutung nahe liegt, es hätte sich niemand wirklich dafür interessiert (o. A. 2020). Chambers hebt die Diversität des Produktionsteams hervor, z. B. die Queerness der Hauptdarsteller_innen (eine Information, die sich ansonsten nicht in der Selbstdarstellung beider oder der Presse findet); Pandelis bezeichnet sie als *deaf*, ein Label, das sich Pandelis selbst nicht gibt.

Der Film hat genug damit zu tun, den Überlagerungen von queerer und tauber Welt nachzugehen, aber in den Darsteller_innen sind weitere Dimen-

sionen sichtbar (schon ob man hier von Diversität oder von Minoritäten spricht, verändert die Perspektive).

Es wird nie thematisiert, dass Noah nicht *weiß* ist. Seine Mutter ist eine blonde *weiße* Frau, sein Vater verschwunden, aber Ethnizität oder gar Diskriminierung als Schwarzer ist kein Thema des Films. Über nationale kulturelle Markierung wird sich lustig gemacht, wenn Noahs britischer Akzent kommentiert wird; tatsächlich wurde Noi in Manchester geboren und verfällt in den Filmszenen, in denen Noah verärgert ist, in den entsprechenden Slang. Nois Eltern sind wiederum von verschiedener Herkunft, Wikipedia spricht von „britischen und ghanaischen Wurzeln“, Produzentin Chambers von *African-Caribbean*. Noi lebt in Los Angeles und wurde vor allem in Rollen bekannt, in denen Schwarz-Sein zen-

³ Wie kann man von einer individuellen Geschichte ausgehend verallgemeinern? Fabian Rombach (2020) hat Konzepte von Gruppenidentitäten kritisch diskutiert und vorgeschlagen, von „kollektiven Formationen“ zu sprechen, um Homogenisierungen zu vermeiden und Relationen und Veränderungsmöglichkeiten zu fokussieren; einzelne persönliche Geschichten stellen hierbei keinen Individualismus dar, sondern eine von den vielen Formen der jeweils aktuellen Politiken des Selbst (bzw. eine Filmfigur für eine kollektive Formation).

⁴ <https://www.yianapandelis.com/about> (22. 09. 2020).

⁵ *Passing*, das unerkannte Behaupten einer Gruppenzugehörigkeit von Nichtzugehörigen, kann sich auf Ethnizität beziehen oder auf die Geschlechtsidentität (oder die sexuelle Orientierung, die Religionszugehörigkeit etc.); im Zusammenhang mit *Be_hinderung* wird es kaum benutzt. Dabei liegt hier ein großes theoretisches und emanzipatorisches Potenzial: So wie Geschlechtsidentität als Performance, als die Herstellung einer Identität durch wiederholte Akte und Praktiken, und sogar als „Imitation ohne Original“ dargelegt wurde, so würde man *Be_hinderung* unter der Perspektive von *Passing* in ihrer Konstruiertheit erkennen können (Samuels 2007, mit Verweis auf Butler 1990 und McRuer 2006, 384f.).

Die Schreibweise „*Be_hinderung*“ will markieren, dass die Bezeichnung „*Behinderung*“ nicht darin aufgehen kann, einen Körper als defizitär (im Verhältnis zu seiner Umgebung) zu betrachten, sondern dass die Umgebung dazu beiträgt, einen Menschen zu behindern.

⁶ Die Selbstdarstellung erläutert das Eingebettetsein in die hörende Welt: „At the age of 2, Yiana was diagnosed with a hearing loss known to not have impacted any other family members. Yiana grew up was always eager to speak and communicate aloud using her own language. Her parents saw this endeavor and made the decision to raise her in a hearing world supporting her to improve and develop her speech. At the age of 10, Yiana believed her heightened sense to lip read landed her first imaginative role as an assassin. Although with the lack of film crew, this film was never released. [...] Yiana also has a great connection to music and finds herself learning new instruments including drums, piano, and guitar“; <https://www.yianapandelis.com/about> (22. 09. 2020).

tral ist: 2014/15 als freigelassener Sklave Mossador in *Game of Thrones* oder in *When they see us* 2019, Ava DuVernays Verfilmung einer rassistischen Verurteilung Schwarzer Jugendlicher im Jahr 2002, also in politisch motivierten Rollen. Verschiedene „Sektionen“ der Intersektionalität müssen möglicherweise nicht mehr problematisiert werden, Noah ist eben Schwarz, er ist eben schwul, das spielt keine weitere Rolle. Das gilt auch für Christine Anu: Die Darstellerin der Moniqua ist nicht nur als Sängerin und Schauspielerin, mit Auftritten und eigenen Shows in zahlreichen Radio- und Fernsehformaten wie *Popstars Australia*, *The Australian Idol*, *The Masked Singer Australia* oder bei der Schlusszeremonie Olympias in Sydney 2000 für die hörende Welt repräsentativ, sondern ver-

weist durch ihre Herkunft auch auf eine weitere minorisierte Perspektive. In „My Island Home“, gesungen im Olympiastadion, thematisiert sie die Herkunft ihrer Vorfahren von Inseln aus Papua Neuguinea und den Torres Strait Islands vor Australien; die Familie verstand sich als Torres Strait Islanders, eine indigene Minderheit.⁷ „Being a part of UNSOUND gave me an incredible opportunity to explore two of my greatest passions. My passion for music and my passion for all people having a voice“, sagt Anu im Interview (o. A., o. J.). Kurz: Ethnizität ist im Bild sichtbar, aber kein handlungsrelevantes Element.

Produzentin Chambers, zunächst als Augenoptikerin ausgebildet⁸, versuchte wegen ihres „passionate interest in inclusivity and minority groups“ drei Jahre lang, eine Fi-

nanzierung für den Film zu bekommen, und es gelang ihr mit dem Argument, er sei „relatable“ und habe „mainstream appeal“, da er von Liebe, Beziehungen und Familie handele (Groves 2019, o. S.). Die Organisation *Screen Tasmania* finanzierte trans Frau Martine Delaney als Drehbuchberatung; das Drehbuch selbst wurde finanziert aus dem *Screen Australia's Gender Matters Brilliant Stories Programm* (vgl. Ellcessor, Hagood, Kirkpatrick 2017).⁹ Die Finanzierung von Filmen mit Minoritätenthemen muss sowohl auf die Minoritäten-Förderprogramme zurückgreifen als auch gleichzeitig mainstreamkompatibel sein. Und wartet nicht auch die taube Community auf ihren „Transparent moment“¹⁰, auf einen Film, der ihre Anliegen in das öffentliche Bewusstsein rückt?

⁷ Die Bezeichnung „indigen“ wirft die Torres Strait Islanders allerdings in einen Topf mit den Aborigines, den Ureinwohner_innen des Festlands, obwohl sie aus Melanesien und Papua Neuguinea stammen. „Her mother's people were from Saibai Island, just off the south coast of Papua New Guinea. Her father came from Mabuiag Island, closer to the center of Torres Strait. The family had found its way to Queensland decades earlier. Christine Anu's connection with her family heritage was the times her father pulled out his guitar, put down the mats on the veranda of the family home, and encouraged a family singalong, singing island songs. Otherwise, Christine Anu grew up like any other child in Cairns. She watched television and longed to sing on TV“ (Nimmervoll o. J.). Dass die Torres Strait Islanders eine orale Kultur besitzen und ihre Geschichte in Liedern und Tänzen tradieren, unterstreicht die Akzentuierung der Figur Moniquas im Gefüge des Films.

⁸ In einem ausführlichen Interview verweist sie bei jeder Frage nach künstlerischen Einflüssen oder „role models“ seit der Kindheit auf Musik, auf Musicalfilme, alle Arten von Filmen mit Musik, auf viele Sängerinnen, auf ihre glückliche Zeit im Chor und das Flötespielen im Orchester. Neben der Musik und dem Theater war ihr Public Health wichtig, weshalb sie als Teenager immer wieder Freiwilligenarbeit in Krankenhäusern machte. In dieser Zeit beging ein tauber Nachbarsjunge Selbstmord, und das habe ihren Entschluss bestärkt, sich für Minderheiten einzusetzen. Ihre Wahl, zuerst einen sicheren Beruf als Augenoptikerin zu wählen, bezeichnet sie als „typisch asiatisches Elternding“. Der malaiisch-chinesische Hintergrund ihrer Eltern ordnet sie selbst einer australischen Minderheit zu. Chambers kritisiert fehlende Diversität im australischen Film, nicht nur mit Blick auf *gender* und *race*, sondern auch auf Behinderung und Sexualität – damit habe sie im Bereich Public Health schon zu tun gehabt, bevor sie zur Filmindustrie wechselte (o. A. 2020, o. S.). Dagegen hebt sie die Diversität ihrer Besetzung hervor: „Our key supporting actors are also from a diverse background. Christine Anu is Indigenous, Todd McKenney is LGBTI+ and an Auslan ambassador and Paula Duncan dedicates her life to helping those with disabilities. We also employed deaf actors to play the deaf characters and behind the camera, we had Transgender and Auslan consultants, many crew members with disabilities or whom identify with the LGBTI+ community and a close to 50/50 split between females and males in the crew and cast“ (ebd.).

⁹ Zur Aktualität von Figuren mit Behinderung in Fernsehserien, Musikvideos und allgemein der Popkultur vgl. Ellcessor, Hagood & Kirkpatrick 2017. Vgl. allgemeiner, besonders im Bezug auf Australien: Ellis & Kent 2011; Bendukurthi & Raman 2020.

¹⁰ So nannte der schwule und behinderte Schauspieler Ryan O'Connell (aus der Netflix-Serie *Special*) den massenkompatiblen Durchbruch, den „Transparent moment“, der das Thema Behinderung ebenso in den Fokus der Aufmerksamkeit rückte, wie es die Amazon-Serie *Transparent* für Transgender getan habe (Harris 2020). „Could it be that, at long last, that movement is starting to become real for actors with disabilities, as it did for African-Americans in 1970s-era entertainment, for gay people in the early aughts and for Asian-Americans in the last few years?“ (ebd.). – Im August 2020 wurde bekannt, dass Netflix nach dem großen Erfolg des Dokumentarfilms *Crip Camp* über ein Camp in den 1960er- und 1970er-Jahren zwei Dokumentarfilme über US-amerikanische Gehörlosengemeinschaften in Auftrag gegeben hat (Sequeira Gerardo 2020).

Utopie im Mainstream

Aber mit dem Verweis auf die Mainstreamkompatibilität eines Films ist längst nicht alles gesagt. Insbesondere Robert McRuers Lesart von *Any Day Now* (Travis Fine, USA 2012) ist für die Frage der Mainstreamisierung von *Unsound* aufschlussreich.¹¹ Denn McRuer führt die Kritik an Fines Spielfilm auf – ein schwules weißes Paar in Los Angeles will ein Kind mit Down Syndrom adoptieren; klischeemäßig muss das behinderte Kind sterben; das Drama dient als Plädoyer für die Homoehe, findet allerdings darüber hinaus zwei quer dazu verlaufende Aussageebenen: Zwar dient die Behinderung hier nur als Motiv, eine normative Homogeschichte zu erzählen, so McRuer (2017, 637). Aber erstens sind in dem Gesamtplot, trotz aller Anpassung an heterosexuelle Lebensentwürfe, auch empowernde Szenen enthalten, und diese können immer das Selbstwertgefühl aller stärken, die sich eben nicht in den normativen Strukturen wiederfinden (eine Praxis des Gegen-den-Strich-Lesens, die für das homosexuelle Kinopublikum seit den Anfängen des Films üblich war). Der Film fügt queeres Begehren und *crip recognition* in normative Formate ein, und er entwirft eine Solidarität, neue *queer/crip kinship networks* (ebd., 663f.).¹² McRuer charakterisiert diese Szenen mit der Formulierung „In Homonormativity, but not Of Homonormativity“ (ebd., 636): Sie sind Teil der Anpassung von queerem Leben an die heterosexuelle Welt, aber sie gehören ihr nicht zu, sie entstammen ihr nicht; sie sind da, aber nicht in ihr zu Hause.

Zweitens ist noch eine grundlegendere Interpretation der Verfilmung möglich, die sich auf die Zeit-

lichkeit der dargestellten Geschichte und des Films bezieht. Der Film spielt im Jahr 1978 und greift auf eine wahre Geschichte zurück. Im Jahr 2012 sehen wir darin ein vergangenes Begehren nach einer Zukunft, in der die *queer/crip networks* möglich sein werden. Auch das ist zweischneidig: Manche werden sich darin bestätigt sehen, dass man es in den Staaten, die Eheformen für queere Paare gesetzlich verankert haben, mit der Emanzipation weit gebracht habe, also gesellschaftlichen Fortschritt im Modus der Anpassung betrachten. Das ist nicht McRuers Ansicht: „My argument is, that the film crips the compulsory modes of desire that characterize the time of its release (modes that straighten and privatize us) and conjures up perverse solidarity – who we hoped to become, any day now, in the past“ (ebd., 664). Auch wer das Modell der Ehe als staatlicher Regulierung von Beziehungen ablehnt wie er, kann dennoch utopische Momente in einer Familie von Schwulen mit Adoptivkind sehen. Der Film bestätigt die heteronormative Gesellschaft und unterwandert sie trotzdem, *crips the norm*, als könne man den Spieß so einfach herumdrehen und von der minoritären Position her die Mehr-

heit ‚behindern‘: McRuer formuliert selbst utopisch. Und er liest dem Film selbst eine Utopie ab, eine Utopie im Sinne des queeren Theoretikers José Esteban Muñoz, charakterisiert durch das „Noch nicht“ – Queerness gibt es im Modus des „Noch nicht“, der Zukünftigkeit, sie ist noch nicht da, sie ist eine Utopie, sie ist im Kommen.¹³ Bezogen auf den Film bedeutet das: Er repräsentiert Homonormativität und er zeigt die Suche nach einem utopischen Anderswo.¹⁴ Der Titel des Films selbst ist eine Erwartung: *Any Day Now*, es kann jetzt jeden Tag passieren, die Anerkennung der diskriminierten Personen, die freien Wahlmöglichkeiten für alle von den Normen Behinderten; der für Muñoz (2009) von Potenzialität getränkte Horizont ist immer im Blick, unsere Zeit wird kommen, und sie ist in Momenten bereits in der Gegenwart erlebbar.

Auch in *Unsound* gibt es solche Momente, in denen das Begehren, Liebe, Gemeinschaft, ein Zusammen der Wahlverwandtschaften und der Gesellschaft heute schon gefeiert werden können. Im Film muss sich dafür noch nicht einmal die normierende Gesellschaft verändern: Der störend laute Bass der Deaf Disco

¹¹ „[T]he mainstreaming of queer life narratives into dominant social frameworks such as marriage fails to incorporate disability“; McRuer zitiert „a queer critique of ‚marriage equality‘“ (McRuer 2017, 665 f.). In *Crip Theory* 2006 und zahlreichen Artikeln schreibt McRuer etwa über *A Queer Eye for the Straight Guy*, *As Good as It Gets* oder andere TV-Serien und Filme.

¹² Zum Begriff „*crip*“ vgl. Lewis 2015. Lewis vergleicht die Aneignung des abwertenden Begriffs *crip* mit der von *queer*.

¹³ „Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future“ (Muñoz 2009, 1).

¹⁴ McRuer spielt hier mit dem Wort *cruising*, das auch die Praktiken der Suche nach schwulem Sex an anonymen Orten bezeichnet: „[T]he film both represents homonormativity and cruises around for a utopic elsewhere. Marriage and marriage equality can't kill that cruising“ (2017, 665). Damit macht er den Film selbst zu einem queeren Agenten.

wird schallgedämpft, die verbitterte Mutter spielt wieder Klavier, die Sängerin gewinnt ein paar neue Fans durch die Gebärdensprachbegleitung ihrer Auftritte, der Gitarrist hat sein Repertoire erweitert, der trans Mann trifft auf keine einzige blöde Bemerkung in seiner tauben Umgebung und wird noch mehr Muskeln antrainieren. *Everybody can have their cake and eat it too.*

Intersektionale Räume

Unsound beginnt im Dunkel, mit Schwarzfilm und Geräuschen aus dem Off, und er wird nie einen Zweifel daran lassen, dass er ein Film für Hörende ist. Noch bevor der Titel eingeblendet wird, ist eine Ansage zu hören: „Your favourite 90’s diva Moniqua, with blast from the past!“ Anders als *Any Time Now* spielt der Film nicht in der Vorgeschichte einer bestimmten (queeren) Gegenwart, sondern holt eine bestimmte Vergangenheit auf die gegenwärtige Bühne. Dabei geht es nicht um Nostalgie, nicht um die Frage, wie man als Sängerin oder Showstar altert, sondern um das Herausstellen eines in Australien extrem populären Stars. Die Sängerin Christine Anu ist nicht nur eine der bekanntesten Musikerinnen des Kontinents, sondern auch in zahlreichen Fernseh- und Radioshows präsent. Ihre Musik mag „Neunziger“ sein, aber sie ist ungebrochen beliebt, und *Unsound* kann sich damit brüsten, eine solche Ikone für das Projekt einer

Versöhnung von Gehörlosen und Hörenden gewonnen zu haben. Wenn Moniquas Musik die queeren und die tauben Communities umfasst, dann haben diese in der Mainstreamkultur sicher ihren Platz. Der „blast from the past“ erschüttert keine Gegenwart oder queert die Zeitstrukturen in einer Weise, wie sie für andere Filme analysiert wurde; auch die Art der Musik ist gewissermaßen zeitlos, da sie keine Musikstile zitiert oder verarbeitet, in keiner Weise lokal oder ethnisch markiert, sondern in ihrer Melodie und Instrumentierung weltweit verständlich ist und im englischen Text sehr allgemeine Botschaften von Liebe zu sich selbst und zu den anderen transportiert.

Eine intersektionale Perspektive einzunehmen kann bedeuten, verschiedene Dimensionen von Diskriminierung zu sehen, die eine Person betreffen, und Identität nicht auf ein Merkmal zu beziehen (Finn ist nicht in erster Linie taub oder in erster Linie trans, und man könnte sich darüber streiten, ob Finns *Weiß-Sein* und *middle class-Sein* eine größere Wirkmächtigkeit hat als die beiden erstgenannten Eigenschaften) (Köbsell 2020). Was das „inter“ der Sektionen bedeutet, kann nicht in einer generellen, etwa additiven Aussage zusammengefasst werden. Minorisierungen häufen sich nicht einfach aufeinander. Und sie sind untereinander nicht gleich. Lennard Davis (2015) hat in seiner Problematikisierung von „Diversität“ sogar argu-

mentiert, dass *disability* nie der gleichen Diversitätskategorie angehören kann wie *race* oder *gender*. Ohne in eine „*oppression Olympics*“ zu verfallen, wagt er den Vergleich dieser Differenzmarker, und er stellt sogar die These auf, dass Behinderung das ganze Konzept von Diversität als unmögliches entlarvt. Es ist möglich, unterrepräsentierte Identitäten in ihrer Besonderheit zu empowerern und zu feiern, denn es ist möglich, diese Identitäten der Idee von befreiten, neoliberalen, autonomen Subjekten hinzuzufügen. Aber das ist mit Behinderung nicht möglich. Sie erinnert alle an die eigene Verwundbarkeit und Machtlosigkeit, sie kann nicht in eine Erfolgsgeschichte umgemünzt werden (mit Ausnahme der wiederum klassisch neoliberalen Figur des *super cripp*, der seine Behinderung durch eigene Willenskraft überwindet und nicht etwa die behindernden Strukturen verändert). „If diversity celebrates empowerment, disability seems to be the poster student for disempowerment“, folgert Davis (ebd., 184).¹⁵ Und wenn alle in einer Regenbogengesellschaft in spezifischen Identitäten versammelt sind, fährt er ironisch fort, also innerhalb der Grenzen dieser Gemeinschaft alle divers sind, dann bedeutet „Diversität“ ja nichts mehr (ebd.). Um die Ideologie der Diversität aufrechtzuerhalten, müsse ein Anderes erfunden werden – und außerhalb dieser nun bunten Gemeinschaft bliebe der/die Behinderte. Auf jeder Broschüre, die für eine vielfältige Universität oder Nachbarschaft wirbt, sieht man überwiegend weiße Menschen, manchmal auch gleichgeschlechtliche Paare, aber man sieht nie Kranke, Behinderte, Drogenabhängige oder Obdachlose.¹⁶ Nicht jede Diversität

¹⁵ „How could disability legitimately be part of the diversity paradigm, since it speaks so bluntly against the idea of consumer lifestyle choice and seems so obviously to be about helplessness and powerlessness before the exigencies of fate?“ (Davis 2015, 183f.).

¹⁶ Davis' Beispiele; er spricht von „finding one Other to repress“. „That peculiar sameness of difference in diversity has as its binary opposite the abject, the abnormal, and the extremely marginal – and that binary opposition gives a problematic meaning to the general concept of diverse sameness“ (ebd.).

wird gefeiert, das heißt: Es stimmt nicht, dass „Diversität an sich“ gefeiert wird. Solange Behinderung im medizinischen Modell verbleibt und nur von der Seite des Defizits, nicht von der behindernden Umgebung her gedacht wird, wird Behinderung Diversität in Frage stellen.

Unsound bemüht sich, diesen Schrecken zu bannen. Wenn jeder Mensch taub werden kann, so kann Taubheit doch durch Musik, Lippenlesen und Gebärdensprache in eine gutmeinende, auditive Mehrheitsgesellschaft integriert werden. Finn legt den Kopf an Noahs Gitarrenkörper wie an eine menschliche Schulter, und die Separatistin im Club, die fragt, warum man so viele hörende Mitglieder mit ihren eigenen Bedürfnissen aufnehmen müsse, tanzt schließlich mit allen anderen.

Crip Trouble

McRuer nannte die unbemerkte ‚Nichtbehinderung‘ ‚die Maskierung als Nichtidentität, die natürliche Ordnung der Dinge‘ (2006, 1). Seine *Crip Theory* untersucht den Zusammenhang der normierenden Systeme Heterosexualität und Nichtbehinderung genauer: ‚[T]he system of compulsory able-bodiedness, which in a sense produces disability, is thoroughly interwoven with the system of compulsory heterosexuality that produces queerness‘ (ebd., 2). Beide sind nicht nur darin verbunden, dass für eine normierte Sexualität ein normierter Körper erwartet wird, sondern vor allem in den Erwartungen an leistungsfähige Subjekte im Neoliberalismus (diese können dann auch ganz tolerant gegenüber queeren und behinderten Personen sein). Grundsätzlich lässt sich die Theorie der Per-

formativität des Geschlechts auf die Performativität der Nicht/Behinderung übertragen; Judith Butlers *Gender Trouble* wird zu McRuers *Ability Trouble* (ebd., 9). Im fortwährenden Wiederaufführen der Praktiken, die z. B. *gender* herstellen (in täglichen Praktiken der Kleidung, der Stimme, des Verhaltens) ist auch ein fortwährendes Scheitern eingeschrieben – niemand kann die Norm vollständig erfüllen; das gilt ebenso für den ‚gesunden Körper‘. Auch das Exponieren des Scheiterns und damit der Norm führt nicht automatisch zu ihrer Kritik oder Subversion, warnte schon Butler (1990), und McRuer ergänzt diese Warnung um die Beobachtung, dass der Kapitalismus sich als flexibel erwiesen habe, wenn es um das Eingemeinden von kritischen Bewegungen gehe (2006, 29 f.). Queer zu sein reiche also nicht aus, um etwas zu verändern – McRuer spricht hier mit Michael Warner lieber von *critically queer* (ebd. 30), und entsprechend müssten wir weiter formulieren: *critically crip*.

Unsound demonstriert das ganz deutlich: Auch ein selbstbewusstes Taubsein ändert nichts an den audistischen Strukturen (in der Kommunikation, in der Organisation des

Zusammenlebens, in der Bewertung von Kultur etc.). *Critically crip* hätte z. B. bedeutet, einen Film zu machen, in dem Gebärdensprache wirklich gleichberechtigt, also immer sichtbar (wenn nicht sogar dominant) ist, der die penetrant Lautsprechenden Personen infrage stellt und audistische Mythen hinterfragt. Was *critically trans* bedeuten könnte, bleibt offen und kann in weiteren Filmen ausgedacht werden. Ein Anfang wäre: Den Gebrauch des *dead name* deutlicher zu verurteilen¹⁷, auch für Sex und Begehren von trans Personen Bilder zu erfinden, und eine Regie der Körper zu vermeiden, die in den binären Geschlechterklischees dem trans Mann weiterhin die feminisierte Position zuweist (beim Tanzen geführt werden, der abwartende Part gegenüber dem aktiven cis-Mann Noah sein etc.). Rosemarie Garland-Thomson (1997, 8) hat den Begriff *normate* geprägt, um den nicht behinderten Körper zu bezeichnen, so wie die Bezeichnung cis diejenigen Personen bezeichnet, die nicht trans sind.¹⁸ Die Aufgabe eines utopischen Films wäre also auch, den *normate body* als solchen zu zeigen und ihn zu einem unter vielen diversen zu machen.

¹⁷ Mit *dead name* wird der Name bezeichnet, der vor der Transition benutzt wurde und dessen Gebrauch als respektlos bis verletzend erfahren wird. Im Streit rutscht dem Vater Lewis im Film *Finns* *dead name* heraus, es gibt ein kurzes erschrockenes Innehalten, aber keine Entschuldigung.

¹⁸ Damit werden zunehmend diejenigen Strukturen sichtbar, die in der Regel als unsichtbare Norm fungieren. So wie Hautpflaster für weiße Haut produziert werden, ohne dass sie als „Weiße Pflaster“ beworben werden müssen, sind Vorannahmen über ‚normale‘ Körper unmarkiert in Sprache, Bilder, Praktiken eingelassen. „This neologism names the veiled subject position of cultural self, the figure outlined by the array of deviant others whose marked bodies shore up the normate’s boundaries. The term *normate* usefully designates the social figure with which people can represent themselves as definitive human beings. Normate, then, is the constructed identity of those who, by way of the bodily configurations and cultural capital they assume, can step into a position of authority and wield the power it grants them. If one attempts to define the normate position by peeling away all the marked traits within the social order at this historical moment, what emerges is a very narrowly defined profile that describes only a minority of actual people“ (ebd.; Herv. i. Orig.).

Denn es gilt nicht nur: ‚Wenn wir lange genug leben, werden wir alle früher oder später be_hindert sein‘. Das Akronym TAB (*temporarily able-bodied*) etwa verweist darauf, dass jede_r irgendwann behindert sein wird (Adams, Reiss & Serlin 2015, 31). McRuer meint: Es könne auch passieren, dass ‚wir alle früher oder später *normate* sein werden‘, wie man zum Teil in der Schwulen- und Lesbenbewegung sehen kann (2006, 198). Anstelle einer solchen Identitätspolitik plädiert McRuer für eine „post-identitäre“, die auf ihrer Differenz besteht und an der Utopie festhält, einer *crip promise* für eine andere Welt und Zukunft (ebd., 207).¹⁹ Das ist eine Zeitlichkeit, die eigentlich in kein Bild passt, in kein präsenten Zeichen. Aber ein Film kann dieses Versprechen in Momenten weitergeben. *Unsound* trägt etwas vom utopischen Versprechen in sich: Wenn Finn und Noah nachts ins Meer gehen, wenn ihre Körper vom Wasser umgeben sind, wenn die Frage nach den Sprachen und Genitalien suspendiert, die *compulsions* nicht mehr relevant und das beide gemeinsam umgebende Element Wasser für Schall-

Unsound, Regie: Ian Watson, Buch: Ally Burnham, Australia/United Arab Emirates 2019, 88 min., Erstaufführung 25.02.2020, Darsteller_innen u. a. Reece Noi (Noah), Yiana Pandelis (Finn). Sprachen: Englisch, AUSLAN (Australian Sign Language).

<https://www.unsoundmovie.com>

und Bildübertragung hemmend, aber dafür die anderen Sinne umschmeichelnd ist.

Die *Dis-mediation*, die Mara Mills und Jonathan Sterne (2017) als Strategie für die Wissenschaften vorgeschlagen haben, könnte auch eine Orientierung für das Kino abgeben. *Dis-mediation* umfasst nicht nur eine Kritik ableistischer Stereotype in den Medien, sondern spricht sich für die Unterbrechung einer universalisierenden Vermittlung aus.²⁰ Damit stünde es zwar im Gegensatz zum Mainstream-Film. Aber auch der, schon im Titel *Un-sound*, gibt ja Versprechen auf die Zukunft.

Literatur

- Adams, Rachel; Benjamin Reiss & David Serlin (2015): „Disability“. In: Dies. (Hg.): *Keywords for Disability Studies*. New York, London: New York University Press, 30–44.
- Bendukurthi, Nookaraju & Usha Raman (2020) „Decolonizing the dynamics of media power and media representation between 1830 and 1930: Australian indigenous peoples with disability“. In: Katie Ellis; Gerard Goggin; Beth Haller & Rosemary Curtis (Hg.): *The Routledge companion to disability and media*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Lennard J. Davis (2015): „Diversity“. In: Rachel Adams; Benjamin Reiss & David Serlin (Hg.): *Keywords for Disability Studies*. New York, London: New York University Press, 179–186.
- Ellcessor, Elizabeth; Mack Hagood & Bill Kirkpatrick (2017): „Introduction: Toward a Disability Media Studies“. In: Dies. (Hg.): *Disability Media Studies*. New York: New York University Press, 6–77.
- Ellis, Katie & Mike Kent (2011): *Disability and New Media*. New York, London: Routledge.
- Garland Thompson, Rosemarie (1997): *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press.

¹⁹ „But, keeping a crip eye on the horizon, we should nonetheless continue to demand access to other worlds – worlds that are public, democratic, expansive, and extraordinary“ (ebd., 203).

²⁰ *Dismediation* soll die Überschneidung von Disability und Media Studies bezeichnen. Die Wortneuschöpfung addiert nicht nur die beiden Disziplinen, sondern ruft auch eigene Assoziationen auf: *dis-mediation* klingt nach einem Auseinandernehmen der Mediation/Vermittlung, einer Unterbrechung in der Übertragung. Mills und Sterne fragen danach, wo sich Behinderung und Medien gegenseitig bedingen bzw. wie sie miteinander entstehen. In Medien werden Stereotypen von Behinderung generiert und verbreitet; Medientechniken schließen von Teilhabe aus; Medientheorien argumentieren ableistisch; dagegen verweigert *Dismediation* die universalisierenden Modelle von Medienwissenschaft, ohne ‚Behinderung als Störmoment‘ zu glorifizieren: „Dismediation resists rehabilitation and standardization, but without recourse to the easy celebration of glitch, error, noise, jamming, or hacking that often wields ‚disablement‘ as the most convenient Other to the smooth functioning of contemporary corporatized media“. Stattdessen gilt: „Dismediation embraces alienated or partial communication, reluctant technology adoption, targeted rather than wholesale rejection of mediation. Against the contemporary backdrop of ‚universal communication‘, it allows for minor and separatist media“ (ebd., 830).

- Groves, Don (2019): „A deaf trans man and a musician find love in ‚Unsound““. In: *IF*, 29.01.2019; <https://www.if.com.au/a-trans-man-and-a-straight-guy-find-love-in-unsound/> (22.09.2020).
- Harris, Mark (2020): „The Actors With Disabilities Redefining Representation“. In: *The New York Times Style Magazine* vom 25.08.2020; <https://nyti.ms/2Qq8AZD> (22.09.2020).
- Köbsell, Swantje (2020): „Intersektionalität für Anfänger*innen – erklärt am Beispiel Behinderung und Geschlecht“. In: Cordula Nolte (Hg.): *Dis/ability History. Praktiken und Perspektiven der Wissensvermittlung*. Bielefeld: transcript, 115–151.
- Lewis, Victoria Ann (2015): „Crip“. In: Rachel Adams; Benjamin Reiss & David Serlin (Hg.): *Keywords for Disability Studies*. New York, London: New York University Press, 140–145.
- McRuer, Robert (2006): *Crip Theory: cultural signs of queerness and disability*. New York u. a.: New York University Press.
- McRuer, Robert (2017): „Any Day Now: Queerness, Disability, and the Trouble with Homonormativity“. In: Elizabeth Ellcessor & Bill Kirkpatrick (Hg.): *Disability Media Studies*. New York: New York University Press, 621–667.
- Mills, Mara & Jonathan Sterne (2017): „Afterword II: Dismediation, Three Proposals, Six Tactics“. In: Elizabeth Ellcessor & Bill Kirkpatrick (Hg.): *Disability Media Studies*. New York: New York University Press, 826–875.
- Munoz, José Esteban (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York, London: New York University Press.
- Nimmervoll, Ed (o.J.): „Artist Biography“. In: *Allmusic*; <https://www.allmusic.com/artist/christine-anu-mn0000780336/biography> (22.09.2020).
- o. A. (o.J.): „New Music from Christine Anu ‚Colours of Your Life‘ & ‚Love““. In: *filmlink*; <https://www.filmlink.com.au/public-notice/new-music-christine-anu-colours-life-love-symphony-today/> (22.09.2020).
- o. A. (2020): „Diversity Spotlight: Q and A with Tsu Shan Chambers“. In: *The Joy House, Joy Hopwood's Blog* vom 07.06.2020; <https://joyhouseproductions.wordpress.com/2020/06/07/diversity-spotlight-q-and-a-with-tsu-shan-chambers/> (22.09.2020).
- Rombach, Fabian (2020): „Hörbehinderung im Werden. Eine biographiezentrierte und zugehörigkeitstheoretische Perspektive“. In: David Brehme; Petra Fuchs; Swantje Köbsell & Carla Wesselmann (Hg.): *Disability Studies im deutschsprachigen Raum. Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, 260–267.
- Samuels, Ellen (2017): „Passing“. In: Elizabeth Ellcessor; Mack Hagood & Bill Kirkpatrick (Hg.): *Disability Media Studies*. New York: New York University Press, 384–388.
- Sequeira Gerardo, Benedikt (26.08.2020): „Netflix bestellt zwei Dokumentarfilme über Gehörlose“; <https://www.taubenschlag.de> (22.09.2020).

Internetquellen

- <https://www.aftrs.edu.au/staff/ian-watson/> (22.09.2020).
- <https://www.yianapandelis.com/about> (22.09.2020).



Prof. Dr. Ulrike Bergermann

unterrichtet Medienwissenschaft an der HBK Braunschweig. Ihre Promotion erwarb sie 2000 mit einer Arbeit zur Frage, wie Gebärdensprachforschung und besonders Notationssysteme wie HamNoSys in etablierte wissenschaftliche Disziplinen passen oder auch nicht passen.

E-Mail: u.bergermann@hbk-bs.de