

5. Die Medialität Queerer Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen

5.1 Ehe und Tod als zeitliche Strukturen im Film

Über den Schwerpunkt des romantisch aufgeladenen Plans zu heiraten, ist *EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT* (USA 2009, R.: Susan Muska/Gréta Ólafsdóttir¹) sehr eng an (hetero)normativen Zeitstrukturen orientiert. Dafür könnte der erste Film, der hier im Hinblick auf seinen Umgang mit Zeitlichkeit analysiert werden soll, aus einer queeren Perspektive kritisiert werden. Ich möchte aber im Folgenden eine andere Lesart vorschlagen und mir anschauen, wie der Film diese normativen Zeitlichkeiten als mediale Zeitlichkeiten für eine Gleichstellungspolitik nutzt und in Teilen auch verändert. Der Wunsch zu heiraten, aber auch der Tod sind für die Struktur des Films bestimmend. Es sind zeitliche Motive, die ich filmspezifisch in ein Verhältnis zu Fragen nach Normativität setzen werde.

Der Film ist ein Porträt der beiden Frauen Edie Windsor und Thea Spyer. Sie blicken im Film vor dem Hintergrund, dass sie planen, einander zu heiraten und Thea Spyer schwer erkrankt ist, auf ihr gemeinsames Leben zurück. Inhaltlich ist der Film damit leichter mit assimilativer Gleichstellungspolitik als mit queeren Kritiken/Politiken zu assoziieren. Solche assimilativen Gleichstellungspolitiken sollen auf der einen Seite eine gesellschaftliche Anerkennung befördern, sind aber auf der anderen Seite stark an heteronormativen Strukturen orientiert, da diese den gesellschaftlichen Kontext bestimmen, in dem die Gleichstellung und Teilhabe queerer Menschen angestrebt wird. Die Ehe als geschützte und privilegierte Form der Beziehung wird in

1 Zu Muskas und Ólafsdóttirs Arbeiten zählt *THE BRANDON TEENA STORY* (USA 1998), ein Film der auch in die Diskussion zu queerer Zeitlichkeit und zum Brandon Archive, wie sie J. Jack Halberstam (2005) initiiert hat, gehört (vgl. Kap. 2 und 4).

diesen Politiken nicht in Frage gestellt, sondern vielmehr weiter als Institution bekräftigt. Dieses Einschreiben in eine heteronormative Ordnung ist auch als Homonormativität (vgl. Kap. 2) beschrieben worden. Bedeutungsvoll werden demzufolge nur diejenigen Lebensentwürfe, die in solche normativen Ordnungen einpassbar sind, wie im Fall der Ehe die langjährige monogame Zweierbeziehung.

Edie Windsor ist zu einer prominenten Person im Kampf um die Anerkennung der gleichgeschlechtlichen Ehe geworden, die mit ihrem Fall vor dem Supreme Court gegen den DOMA (*Defence of Marriage Act*) erfolgreich gegen die Ungleichbehandlung gleichgeschlechtlicher (Lebens-)Partnerschaften eingetreten ist.²

Um das Motiv der Politiken von Anerkennung als im Film zeitlich bestimmtes Motiv noch weiter herauszuarbeiten, betrachte ich in einer zweiten Analyse *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE* (USA 1993, R.: Tom Joslin/Peter Friedman). Auch hier handelt es sich um einen biografischen Film, in dem Tom Joslin sein Leben und das Leben seines Partners Mark Massi porträtiert. Beide Männer sind an AIDS erkrankt und die Folgen der Krankheit strukturieren stark den Alltag wie auch den Film. Fertig gestellt wird der Film nach Joslins Tod von Peter Friedman. Für *SILVERLAKE LIFE* ist es das Sterben des Protagonisten, das im Zentrum steht und die zeitliche Struktur prägt. Die Ehe als eine staatliche Institution wird nur implizit relevant gemacht, sie bildet kein strukturierendes Prinzip des Films.

Laura Mulvey hat die Ehe sowie den Tod in Bezug auf klassische Narration im Film als zwei prominente Figuren des Filmendes beschrieben (vgl. Kap. 3). Über sie findet eine Stillstellung statt, sie sind also etablierte Motive, die eine Narration strukturieren und über die die Bewegung des Films angehalten

2 Beide Protagonist*innen des Films sind bereits verstorben. Thea Spyer stirbt schon vor Fertigstellung des Films, ihre Erkrankung ist hier ein zentrales Motiv. Edie Windsor kämpft nach dem Tod ihrer Partnerin weiter gegen die Diskriminierung/Unmöglichkeit gleichgeschlechtlicher Ehen in den USA. Sie stirbt am 12. September 2017. In den medialen Nachrufen wird sie als nationale Persönlichkeit im Kampf für Gleichstellungsrechte porträtiert. Der Nachruf der *New York Times* fokussiert unter anderem auf ein Statement Barack Obamas (vgl. Slotnik 2007). Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zeigt einen Tweet Obamas, in dem er sie zu einer zentralen Figur in der politischen Gleichstellung der Ehe macht (vgl. O.V. 2017). Der *Guardian* beschreibt Edie Windsor als eine Ikone des *gay rights movement* und verlinkt zum Text eine Fotografie von Edie Windsor und Thea Spyer, die auch im Film zentral ist, zur Seite (vgl. Redden 2017).

wird. Sie prägen immer wieder die Struktur von Spielfilmen und produzieren über die Filme Bedeutung. Der Tod ist zudem eine Figur, die filmwissenschaftlich als ein dem Dispositiv des Films inhärentes Motiv herausgestellt worden ist. Es ist also eine Figur, die eng mit der Frage verbunden ist, welche Zeitlichkeiten dem Medium Film ganz grundsätzlich eingeschrieben sind.

Im ersten untersuchten Film sind beide Motive, der Tod und die Ehe, zentral. Allerdings fallen sie hier nicht (nur) mit einem Ende des Films zusammen, sondern werden zu strukturierenden Prinzipien des Films. Dies gilt in Bezug auf den Tod auch für den zweiten Film, die Ehe spielt hier eine untergeordnete Rolle. Die Ehe bzw. die nicht realisierte Ehe wird aber in beiden Filmen zum Zeichen einer realpolitischen Politik der Anerkennung und über das bedrohende Moment des Todes zu einer existentiellen Frage der eigenen Geschichte. Die Funktion einer Schließung und Stillstellung, die Mulvey beiden Motiven für das Ende des Films zuschreibt, wird dabei in Form einer Dringlichkeit wiederholt. So werden die filmisch normativen Momente der Erzählung von Liebe und Ehe für eine eigene Aneignung genutzt.

Über die zwei Motive hinaus wirken in beiden Filmen weitere spezifisch mediale Konfigurationen von Zeitlichkeit zusammen: In *EDIE AND THEA* sind es Fotografien, die ihre mediale Zeitlichkeit in den Film einschreiben, und in *SILVERLAKE LIFE* ist es das Video als Medium. Medien sind in beiden Filmen Artikulationsmöglichkeiten des Wunsches nach Anerkennung und darüber hinaus stellen sie auch bereits diese Form der Anerkennung her. In Bezug auf die Ehe als Signifikante für die Bedeutsamkeit einer Beziehung wird sich zeigen, dass bereits die mediale Aufzeichnung und Erzählung eine symbolische, nicht rechtliche, ähnliche Wirksamkeit bekommt.

Die Filme ermöglichen darüber hinaus eine Form von Trauerarbeit im Umgang mit dem Tod der jeweiligen Protagonist*innen. Das heißt, die Figur des Todes verschiebt sich hier ebenfalls, das Sterben steht nicht für eine narrative Lösung, für ein Ende des Films, stattdessen ist das Sterben hier durchgehend präsent und bewusst.

5.1.1 *EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT:* Gleichstellung und Film

Im Zentrum des Films *EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT* stehen die beiden Protagonistinnen Edie Windsor und Thea Spyer, ihre Beziehung, ihre Lebensgeschichten und ihr gemeinsamer Alltag im Alter. Die Erzählung reicht von ihrem Kennenlernen in den 1960er Jahren bis in die Jetztzeit des

Films, die wenige Jahre um das Jahr 2007 umschließt.³ Die Frauen sind zu dieser Zeit seit über 40 Jahren ein Paar. Anlass für die Entstehung des Films war ihr Beschluss, einander in Kanada zu heiraten, was in New York, wo die beiden lebten, zum Zeitpunkt der Dreharbeiten nicht möglich war. Edies und Theas titelgebende Verlobung besteht schon seit vielen Jahren. Die Ehe soll nun vor dem Hintergrund geschlossen werden, dass Thea, die an einer chronisch fortschreitenden Form von Multiple Sklerose erkrankt ist, von einem Arzt mitgeteilt bekommen hat, dass ihre Lebenserwartung höchstens noch ein Jahr betrage. Dadurch ist der Tod im Film durchgehend präsent. Gerahmt werden im Film Erzählungen der beiden von einer gemeinsamen Betrachtung vergangener Bilder, Fotografien aus ihrem Leben. Im Film kommen verschiedene Medien zusammen, die gemeinsam die Erzählung strukturieren: neben privaten Fotos von Edie Windsor und Thea Spyer und den Filmaufnahmen der Filmemacherinnen auch Archivmaterial von Demonstrationen einer *gay-liberation*-Bewegung.

Susan Muska und Gréta Ólafsdóttir realisieren mit *EDIE AND THEA* ein Hochzeitsvideo⁴ in der Tradition eines identitätspolitischen Dokumentarfilms. Die Hochzeit wird dabei zum Höhepunkt eines langen gemeinsamen Lebens, der mit viel Kraft umgesetzt wird. Einige Zeit nach der Eheschließung sprechen Edie Windsor und Thea Spyer auf einer Kundgebung über die positiven Effekte, die sie durch ihre Heirat erfahren haben, über die Anerkennung, die andere ihnen entgegengebracht haben. Diese Anerkennung führt zu einer weiteren Aufwertung der Ehe als Beziehungsform, da sie gesellschaftliche Wertschätzung verspricht. Gegen die homophobe und queerfeindliche Abwertung gleichgeschlechtlicher Beziehungen soll die Öffnung der Ehe die Gleichwertigkeit aller monogamen Zweierbeziehungen ausstellen, Homosexualität und Heterosexualität sind in dieser Logik nur Varianten derselben Form von Liebe. Damit soll zum einen ein Recht auf Gleichstellung geltend gemacht werden, zum anderen sollen homophobe

3 Die Zeitspanne der Beziehung der beiden Protagonist*innen lässt sich damit auch parallel lesen mit einer US-amerikanischen Bewegungsgeschichte, die sich als ein Initiationsmoment an den Ereignissen der *Stonewall-Riots* orientiert. Auch hier im Film wird *Stonewall* als eine Zeitmarke gesetzt, die persönliche Geschichte wird damit eng an eine identitätspolitische Bewegungsgeschichte gebunden.

4 Im Rahmen des Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund|Köln konnte ich 2010 ein Filmgespräch mit den beiden Filmemacher*innen führen. In diesem Kontext haben sie mir erzählt, dass das Projekt zunächst als ein privates Hochzeitsvideo geplant war und erst im Laufe der Arbeit daran die Idee einer Veröffentlichung einstanden ist.

Logiken über den Beweis der Gleichheit der Beziehungsform entkräftet werden, wodurch zugleich die Ehe und die Zweierbeziehung weiter erhöht und stabilisiert werden.

Das Hinterfragen der Institution der Ehe ist sicherlich keine Aufgabe eines einzelnen Paares, dessen Wunsch und Geschichte an dieser Stelle auch nicht hinterfragt oder kritisiert werden soll. Das Narrativ der romantischen Zweierbeziehung jedoch reproduziert sich in medialer Form fortlaufend, ist eines der zentralen wiederkehrenden Motive und bestimmt damit auch performativ Normierungen und Ideen von gesellschaftlich anerkannten Beziehungskonstellationen. Auch *EDIE AND THEA* stellt dieses Narrativ zentral und bindet es gleichzeitig an kollektive Gleichstellungspolitiken. Das Recht zu heiraten wird zum Recht auf Anerkennung und zum Moment der Gleichstellung.⁵ Zudem wird der Ehe eine gesellschaftliche Beweisfunktion zugesprochen, mittels der Liebe beglaubigt wird. Dass das Konzept des Films sich während der Dreharbeiten in Bezug auf die rechtlichen und gleichstellungspolitischen Aspekte verändert hat, ist auf Edie Windsors Website im Rahmen der Dokumentation ihres juristischen Prozesses zu lesen:

»Although the film documenting Edie and Thea's lives was meant to focus only on their relationship and marriage, as Thea's illness became increasingly debilitating, Thea decided that she wanted posterity to see the realities of her MS and disability. Thea therefore changed her mind and allowed the filmmakers to film Edie moving her in and out of her bed and the pool using a mechanical lift, as well as Edie arranging Thea's breathing apparatus as she did each night before Thea went to sleep. Why was Thea comfortable showing strangers such intimate and potentially embarrassing details of her

5 Der Film benennt noch nicht, dass die offizielle Bezeugung der Beziehung der beiden auch eine wichtige rechtliche Konsequenz hat. Edies Status als Witwe ist ein anderer als ihr Status als unverheiratete Frau nach dem Tod Theas. Edie Windsor kämpft nach dem Tod ihrer Partnerin weiter für die rechtliche Anerkennung ihrer Ehe. Da diese zunächst nicht anerkannt wird, gelten für sie andere, ungünstigere Sätze bei der Erbschaftssteuer. Es gelingt ihr, die Anerkennung ihrer Ehe in dieser rechtlichen Frage zu erwirken. Auf Edie Windsors früherer Website waren unter dem Reiter DOMA die Dokumente zu ihrem Prozess veröffentlicht, <http://ediewindsor.com> (zuletzt abgerufen am 02.09.2018). Die Fotografien der beiden Frauen, die über den Film bereits bekannt sind, wurden auch hier in der Berichterstattung immer wieder aufgerufen. So wurde ihre private Sammlung von Fotografien auch zu einem Zeichen für gleichgeschlechtliche (lesbische/romantische) Liebe und die Fotos wurden zu monumentalen Verweisen innerhalb einer nationalen Historiografie.

illness? Because, as Thea explained, they were making a *documentary* and she wanted everyone to know that ›s[hit] happens,‹ and that marriage is about sharing the good times and the bad times with the person you love. And Edie and Thea did exactly that« (Windsor v US (2010), S. 13, Herv. i. O.).

Das Zitat verweist darauf, dass der Film auch das Anliegen verfolgt, die Rechtmäßigkeit der Ehe und der Beziehung als fürsorgende Beziehung zu verdeutlichen und auszustellen. Dies soll die Dokumentation leisten, indem sie die gegenseitige Unterstützung der beiden Frauen zeigt und ihre Beziehung als sorgend und dauerhaft charakterisiert.

Queere Dokumentarfilme, die die Erfahrungen nicht-heterosexueller Menschen in einer heteronormativen Gesellschaft reflektieren und dabei vergangene Erlebnisse thematisieren, entwerfen einerseits Gegenerzählungen, indem sie Geschichten nachholen, die in hegemonialen Historiografien nicht vorkommen. Und sie machen andererseits Anforderungen deutlich und sichtbar, die in biografischen Narrativen, in institutionellen Zwängen und Lebensentwürfen enthalten sind, die häufig an Logiken von Reproduktion gebunden sind. Sie verdeutlichen also auch, wie Geschlechterkonstruktionen und Begehren reglementiert werden. Gleichzeitig werden in queeren Dokumentarfilmen Menschen zentral, die von heteronormativen Narrativen ausgeschlossen werden. Dennoch erzählen diese Filme keineswegs ausschließlich negative oder tragische Geschichten, da häufig auch Verliebtheit und Begehren als positive Erfahrungen dargestellt werden. Ein (nationales) Narrativ, das Homosexualitäten, Trans*identitäten, Queerness ausklammert oder nur in gewaltvoller Form sichtbar gemacht hat, wird als normative Konstruktion verständlich. Retrospektiv soll es durch queere Dokumentarfilme erweitert und ergänzt werden. Dabei werden in (in Bezug auf lgbtiq-Verortungen) identitätspolitischen Dokumentarfilmen Erzählungen von individuellen Erfahrungen häufig gebunden an kollektive Erfahrungen, beide bezeugen sich in ihrer Relevanz dabei gegenseitig. Über weite Strecken von *EDIE AND THEA* passiert hier ebendies: die Verortung einer privaten Geschichte innerhalb einer kollektivierenden Gleichstellungspolitik. Die beiden Frauen werden zu signifikanten Figuren in einer US-amerikanischen Version der Öffnung der Ehe für gleichgeschlechtliche Paare. Ihre Geschichte wirkt stellvertretend für viele andere Paare und wird zu der Geschichte einer gemeinsamen Politik der Gleichstellung.

Das Moment der Ehe wird als tradiertes Motiv romantischer Beziehungskonstruktionen im (Spiel-)Film vom Dokumentarfilm aufgegriffen und kann

über diese Wiederholung eine Wirkmächtigkeit entfalten. Die mediale Struktur von Film basiert darüber hinaus auf der Zeitlichkeit vieler einzelner Elemente, die im Film zusammenkommen. Über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird die Beziehung der beiden Frauen hergestellt und mit Bedeutung versehen. Wie dieses Zusammenspiel der unterschiedlichen Zeitebenen beschaffen ist und mit welchen Effekten es einhergeht, werde ich nun genauer analysieren.

Exposition

Noch bevor auf der Leinwand ein Bild zu sehen ist, also im Moment der Dunkelheit, ist ein hallendes Klopfen zu hören, das eine zeitliche oder räumliche Orientierung verwehrt. Dies wird abgelöst durch das Geräusch eines – ein Bild weiterschiebenden – Diaprojektors, dem sogleich eine Stimme und ein Bild folgen: die Fotografie zweier Frauen, projiziert auf eine Fläche, die über zwei unten angebrachte Griffe deutlich als Schrank zu erkennen ist und die Assoziation eines privaten Raums nahelegt.

Die analoge Diashow verbindet die Wohnung mit dem Kinoraum. Der Blick in die Vergangenheit ist in *EDIE AND THEA* gleich zu Beginn als ein medialer, auf Fotografie basierender ausgewiesen. Die Diashow unterscheidet sich medientheoretisch insofern vom Kinoraum, als sie durch die Konstruktion des Privaten markiert bzw. den privaten Raum charakterisiert ist und damit anders als der öffentliche Raum des Kinos funktioniert. Sie stellt Nähe her und konstruiert somit auf eine andere Art Gemeinschaft, als es das Kino tut. In der Diashow ist üblicherweise die Person, die die Fotos gemacht hat und nun vorführt, präsent. Er*Sie kommentiert und verortet die Bilder und teilt anhand der Bilder eine eigene Geschichte, für die er*sie einen eigenen Rhythmus finden kann. So wird in *EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT* der private Raum gleichzeitig Teil eines öffentlicher Raumes, denn über die Dunkelheit im Vordergrund, in dem sich Edie Windsors und Thea Spyers Köpfe als Silhouetten abzeichnen, wird ihr Schauen verbunden mit dem Schauen der Menschen im Kino. Im Blick auf ihre Vergangenheit, könnte man sagen, lässt der Film sie Teil des Publikums werden und lässt damit gleichzeitig auch ihre Vergangenheit und ihre Bilder zu einer Kinogeschichte werden. Zugleich gilt andersherum: Das Kinopublikum wird in den privaten Raum geholt. Von Beginn an sind es nicht nur die Liebe und der Tod, die thematisiert werden, sondern mit ihnen die medialen Bedingungen, unter denen diese hier verhandelt werden.

Die private Sammlung von Bildern, aufgeführt am privaten Ort, wird über den Film bereits zu einem Archiv und gleichzeitig kollektiv. Denn schon im Öffnen des Raums hin zu einem öffentlichen Kinoraum sind es nicht nur die jeweiligen Zuschauenden, deren Präsenz sich zum Schauen hinzufügt, sondern immer schon auch Gréta Ólafsdóttir und Susan Muska, die Filmemacher*innen, deren Anwesenheit als Lachen auf der Tonspur deutlich zu hören ist.

Einen Blick in die Vergangenheit zu werfen, ohne die Deutungsmacht darüber zu behaupten, ist eine Schwierigkeit, die in queeren Theorien zu Zeitlichkeit benannt ist. Dies arbeiten sowohl Elizabeth Freeman (2010) als auch Heather Love (2009) oder auch Carolin Dinshaw (1999) heraus (vgl. Kap. 2). Ein Problem ist dabei, dass die Deutung der Vergangenheit vor allem in Bezug auf die Gegenwart geschieht und damit auch für diese instrumentalisiert werden kann. Ein weiteres Problem ist der Rückgriff auf historische Personen, die selbst nicht mehr zu Wort kommen und Sinn nur aus der Perspektive und in Bezug auf eine Jetztzeit erhalten. *EDIE AND THEA* findet hier eine Möglichkeit dieser Perspektive zu entgehen, dadurch dass die Stimmen der beiden Protagonistinnen und ihre Anwesenheit die Fotografien selbst verorten. Trotzdem schreibt sich auch in *EDIE AND THEA* die Problematik weiter, dass die Fotos dazu dienen, die Gegenwart, konkret die gegenwärtige Beziehung der beiden Protagonist*innen zu charakterisieren.

Die Fotografien unterscheiden sich in vielfacher Weise von den medialen Entwürfen der beiden Frauen, die der Film produziert oder hinzufügt. In Bezug auf Zeitlichkeit sind die Fotografien Stillstand von als einmalig gekennzeichneten Situationen, während die Videoaufnahmen eine Alltäglichkeit darstellen. Im Zusammenspiel legen die beiden Medien die ihnen eingeschriebenen Traditionen offen. Die Bilder der Handkamera, die die Möglichkeit des Dabeiseins in privaten Momenten festhalten, stehen im Kontrast zur geplanten, arrangierten Pose als eine Form der Fotografie. Vergangenheit und Gegenwart im Film werden so vor allem über die Medialität unterschieden und nicht nur über Narration und Handlung. In den Fotografien sind die Frauen aber auch anders, die Fotografie macht sie zu medial anderen Protagonistinnen, als es das Video vermag. Die Fotografien bezeugen das, was nicht mehr ist, und tragen damit auch ein melodramatisches Motiv in den Film hinein. Für die beiden Frauen auf dem Foto ist es zu spät zu heiraten. Die beiden Frauen, die in der Gegenwart des Films ihre eigene Vergangenheit als mediale Vergangenheit bedeuten, tun dies ebenfalls im Medium, aber für eine gemeinsame Zukunft.

Die Jetztzeit des Films und die Vergangenheit unterscheiden sich stark in den jeweiligen medialen Selbst- und Fremdentwürfen der beiden Protagonistinnen. Die Qualität der Fotografien und die der digitalen Aufnahmen stehen in einem Kontrast, sie haben ein jeweils eigenes zeitliches Begehren und sie basieren auf unterschiedlichen medialen Logiken. Es sind zwei voneinander verschiedene Bewegungen: Die Fotografien repräsentieren den Wunsch nach Einzigartigkeit und einer Idee von Ewigkeit, während das Videomaterial dem Wunsch, die Protagonist*innen und Rezipient*innen zu kollektivieren, zuspricht. Der Film vermag beide Bewegungen zusammenzufassen und nutzt ihre jeweiligen Zeitlichkeiten. Über die Fotografien bekommt Edies und Theas Beziehung einen monumentalen Status, die Dringlichkeit der Situation der Anerkennung dieser Beziehung im Angesicht des drohenden Todes wird über die Anwesenheit der Filmemacher*innen mit ihrer Kamera verstärkt.

Eine Kommentierung erfolgt gleich zu Beginn des Films, im Moment der gemeinsamen Rezeption der Fotos. Mit Blick auf eine Aufnahme von Edie am Strand sagt Thea aus der Dunkelheit: »God I think I'll look at this picture for an hour while everybody has lunch.« In dem Moment macht der Film die Möglichkeit der Bilder, ein Begehren zu evozieren, deutlich und markiert dieses über die Stimmen, über die Dunkelheit des privaten/öffentlichen »Küchenkinos« zugleich als ein lesbisches Begehren.

Die Fotografien

Die privaten Fotografien, die im Film gezeigt werden, sind deutlich arrangiert, es sind nur wenige nicht-komponierte Fotografien darunter. In der visuellen Ästhetik der privaten Aufnahmen der beiden Frauen entwerfen sie ihre Idee eines glamourösen lesbischen Lebens und sich als Hauptfiguren darin. Es sind Inszenierungen eines als unbeschwert und frei gekennzeichneten Lebens. Die Bilder aus dem privaten Album erinnern an Mode- oder auch an Starfotografien. Gerade in den Urlaubsfotografien sind die Frauen häufig sehr genau in Bezug auf Kleidung und Umgebung geometrisch wie farblich ins Bild gesetzt. Auf den vier Fotos (Abb. 1-4), die der Exposition und der Diashow entnommen sind, zeigt sich, wie sie darüber als Figuren im Bild perfekt eingepasst sind.

Im Blick auf die Filmgeschichte ließe sich die Geschichte von Filmstars assoziieren, die hier zu einer lesbischen Geschichte wird, die es allerdings offen im Kino so zu der Zeit der Entstehung der Bilder, beginnend in den 1960er Jahren, nicht gibt. Mit ihren privaten Fotografien aber schließen Edie

Abb. 1-4: Die Reisefotografien als Projektionen auf einem Schrank, *EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT*, Screenshots, Courtesy of Susan Muska and Gréta Ólafsdóttir.



Windsor und Thea Spyer daran an, schreiben sich die beiden Frauen damit im privaten Album in eine Mediengeschichte ein. Der Film kann auf diese Fotografien zurückgreifen und die beiden Frauen damit zu den Ikonen machen, als die sie sich im Blick aufeinander, der in den Bildern festgehalten ist, schon entworfen haben. Erst im Moment der Nachträglichkeit wechselt im Fall von *EDIE AND THEA* das Medium von der Fotografie hin zum Film. Und mit diesem Medienwechsel ändert sich auch die Adressierung. Die Bilder sind im Arrangement des Films wie Idealisierungen des eigenen Lebens. Im Blick auf ihr fotografiertes Selbst konstituieren die Frauen sich selbst als Subjekte und als Partnerinnen in ihrer Beziehung. Diese mediale Vergangenheit, der ein lesbisches Begehren eingeschrieben ist, wird nun zu einer öffentlichen Angelegenheit, die in gleichstellungspolitischer Hinsicht auch auf eine Zukunft verweisen soll.

Fotografien zählen in (lgbtiq-)Dokumentarfilmen zu wichtigen Elementen in der Konstruktion und Erzählung von Vergangenheit. Sie übernehmen die Funktion der Bezeugung einer marginalisierten Geschichte. Sie dienen damit als Beweise für die Geschichte(n) queerer Lebensentwürfe (oder nicht-

heterosexuellen Begehrens), die nicht Teil medialer/öffentlicher Narrative sind. Im Film können sie inkludiert werden und bilden damit auch ein Element eines (queeren) Archivs, das sich hier, wie Ann Cvetkovich herausstellt, im Dokumentarfilm in einem Zusammenspiel unterschiedlicher Materialien und Zeiten realisieren kann (vgl. Cvetkovich 2003, vgl. Kap. 4). Im Fall der Fotos von Edie Windsor und Thea Spyer ist es eine private Konstruktion lesbischen Begehrens in der Fotografie, die auf eine Mediengeschichte der Fotografie verweist. Die Fotos werden auch im Film noch stark an die beiden Frauen und ihren Blick, ihre Verortung gebunden.

Medientheoretisch ist es in Bezug auf Zeitlichkeit vor allem die Vorstellung der bürgerlichen Familie, der Reproduktion und Abstammung, die über den Gebrauch von Fotografien transformiert und mit hervorgebracht worden ist. Die Fotografie hat die Idee der (visuell bezeugten) Abstammung und die Konstitution der Familie bestimmt, wie dies insbesondere Studien zum Familienalbum zeigen (vgl. Hirsch 2012/Freeman 2010). In den Fotografien der beiden Protagonistinnen kommen beide Elemente zusammen: Es sind Fotografien, die als Dokumente eines lesbischen Lebens in den USA ab den 1960er Jahren eine marginalisierte Geschichte ergänzen und sichtbar machen können. Zusätzlich dient das gemeinsame Album als ein Element der Bezeugung der Beziehung. Und schließlich sind die Fotos nicht nur ein Dokument lesbischer Beziehungen seit den 60er Jahren, sondern medienhistorische Entwürfe von Subjektivität, die die beiden durch lesbisch konnotierte Fotografien erweitern.

Edies und Theas Fotografien haben – analog zu einem Familienalbum – die Funktion, die Nähe der beiden Frauen zu belegen und somit auch ein Bildwissen ihrer Beziehung mit herzustellen. Ein großer Teil der Fotografien sind Reisefotografien und Aufnahmen von Freizeitaktivitäten, gezeigt wird oft ihr Leben am Strand und außerhalb des Hauses, es sind viele Sommerbilder. Der Film wiederum funktioniert in dieser Hinsicht wie ein audiovisuelles Familienalbum und unternimmt eine Rückschau auf die gemeinsam erlebte Zeit. Analoge und digitale Formen der Bewahrung und Erinnerung treffen im Film aufeinander. Die Diashow bestimmt den privaten Rahmen des Films, die Fotografien sind Zeugnisse einer als glücklich gekennzeichneten gemeinsam verbrachten Zeit, das Archivmaterial verweist auf eine übergeordnete Bewegungsgeschichte und der später im Kino aufgeführte Film produziert eine Kollektivität im Jetzt, die im Blick auf die Vergangenheit hervorgebracht wird.

Im Blick auf ein Foto, das Edie zeigt, fragt diese Thea: »Do you love that girl?«, und diese antwortet: »I love that girl and the person who took that pic-

ture also loved that girl«. Beide referieren auf sich selbst beim Reden über die Fotografien in der dritten Person. In der Spaltung einer Person in ihr damaliges und ihr gegenwärtiges Ich, wie sie im Betrachten der Fotografien hier im Film vorkommt, wird gewissermaßen von einer früheren Generation als einer anderen Generation erzählt. Die Person in der Fotografie und die Person, die das Foto gemacht hat, sind somit nicht mehr da. Sie gehören einer Vergangenheit an. Sie bezeugen nicht so sehr eine Ähnlichkeit der Personen miteinander, also eine Genealogie, als vielmehr eine Ähnlichkeit des Zusammenseins, eine Kontinuität, Langlebigkeit und Sinnhaftigkeit der Beziehung der beiden Frauen zueinander.

Das Versprechen der Ehe und die visuelle Anerkennung

EDIE AND THEA thematisiert an einigen Stellen den Blick und das »Gesehen-Werden«, Thea sagt beispielsweise, sie und Edie sehen sich immer noch als diejenigen, als die sie sich kennengelernt haben, obschon sie diesen Personen nicht mehr gleichen, da sie älter geworden sind. Am Ende des Films sagt Edie in einer öffentlich gehaltenen Rede für die Öffnung der Ehe, dass die Ehe ihr und Thea erlaubt, von anderen anders gesehen und damit anerkannt zu werden. Das Gesehen-Werden ist auch ein Aspekt der Fotografien, die die beiden gemacht haben. Die inszenierten Fotografien aus der Vergangenheit existieren gleichzeitig mit der Erfahrung, eben nicht gesehen zu werden und die eigene Beziehung nicht offen führen zu können. Die Fotografien haben den beiden Frauen eine andere Form der Selbstverständlichkeit ihrer Beziehung ermöglicht. Gerade in Edies Arbeitsumfeld in der IT-Branche,⁶ so erzählen die Frauen im Film, war es nicht denkbar, ihre Beziehung offen zu zeigen, also verheimlichten sie sie aus Angst vor negativen Auswirkungen. Edie trug deshalb ihren Verlobungsring, der ja eine visuelle Markierung darstellt, in Form einer Brosche und nicht an der Hand. In den Fotografien ist über den Blick der jeweils anderen aber die Beziehung für eine Zukunft sichtbar bewahrt.

Die Ehe ist zum einen als symbolischer Akt zu verstehen, als Bezeugung einer romantischen Verbindung, und zum anderen als die Möglichkeit zur Teilhabe an rechtlichen und finanziellen Vorteilen und Pflichten. Der rechtliche Kampf wird im Film und in der Logik der Gleichstellungspolitik immer auch zu einem Kampf um eine romantische Form der Liebe und – wie sich

6 Edie Windsor arbeitete viele Jahre im IT-Management von IBM, Thea Spyer als selbstständige Psychotherapeutin.

hier abzeichnet – auch zu einer Form der visuellen Anerkennung, zu der Möglichkeit, als Beziehung gesehen zu werden.

Das Haus und der Entwurf eines gemeinsamen Lebens

Das Haus der beiden Frauen ist ein zentrales Motiv im Film, das innerhalb des filmischen Mediums als architektonisches Medium zur Beschreibung ihrer Beziehung dient. Auch das Einfamilienhaus als Rückzugsort ins Private und insbesondere zentraler Ort der Konstruktion der bürgerlichen Familie wird in *EDIE AND THEA* somit umgearbeitet und an einen Entwurf lesbischen Lebens angepasst. Es muss als Zeichen aber auch zurückgewiesen bzw. resignifiziert werden. So erzählen die beiden Frauen, dass Thea das Haus nicht von Anfang an mochte und sie entwerfen es nicht über Momente des Rückzugs und der Abgeschlossenheit, sondern gerade über Ideen der Offenheit.

Das Haus ist Teil ihres Lebensentwurfs und die Art, wie sie es nutzen, entwerfen, aber auch einrichten, sagt viel über sie aus. Es ist Teil eines Lebens, das als kulturell wie sozial reich erscheint und finanziell abgesichert ist. Immer wieder gibt es Außenansichten des Hauses, das aber wie verlassen daliegt und schon auf eine Zeit ohne die beiden Bewohner*innen hinweist. In den Bildern des Hauses zeigen sich Anwesenheit und Abwesenheit zugleich. Edie stellt die Funktion des Hauses als einen Durchgangsort dar, es soll ein Ort sein, an dem sie nur kurz etwas essen und von dem aus sie dann wieder aufbrechen, um zum Beispiel tanzen zu gehen. Sie widerspricht damit Vorstellungen von einem eigenen Haus, die mit Konstanz, Sesshaftigkeit und Festigkeit verknüpft sind. Dem Haus als privatem Ort der Familie steht das Haus der beiden als offenes und temporäres Konstrukt gegenüber. Im Zentrum der Aufnahmen des Sommerhauses auf Long Island steht immer wieder der verlassene Swimmingpool. Zwar sind an einigen Stellen in den Interviews auch die Innenräume des Hauses zu sehen, aber charakteristischer sind die Außenansicht, der Pool und die Liegestühle. Sie evokieren andere Vorstellungen des Privaten als normative Ideen vom Haus als Rückzugsort im Gegensatz zu einem öffentlichen Leben außerhalb des Hauses. Das Haus bleibt geöffnet, der Pool verweist auf ein Leben, das eher draußen als drinnen stattfindet. Über die Beziehung der beiden findet auch eine Transformation des Einfamilienhauses statt. Dabei ist es kein Sehnsuchtsort, der für ein Verweilen hier aufgeladen wird, sondern ein Ort, der darüber entworfen wird, dass von hier aus das Reisen möglich ist, der ein Leben außerhalb nicht innerhalb seiner selbst ermöglicht, dies zum Beispiel über die Nähe zum Meer,

das wir zwar nicht sehen, von dem die Frauen aber erzählen, und auch über den großen Pool, der sehr viel Raum einnimmt. Das Haus als ein zentrales Motiv des Films widerspricht den zeitlichen Zuschreibungen von Konstanz, einem monumentalen Leben und statischen Verhältnissen, die ein Einfamilienhaus repräsentiert. Über die Betonung der Offenheit und der immer nur vorübergehenden Nutzung wird es zeitlich umkodiert und im Rahmen des Films ein mediales Zeichen für Veränderungen. Motivisch schließt es auch an die Öffnung des privaten Raums zum Kinoraum an, die schon die Diashow ermöglicht. Das Private ist hier nicht abgeschlossen, sondern offen gehalten.

Das private Hochzeitsvideo als kollektivierendes Moment

Der Film ist aus Edies und Theas Wunsch entstanden, ihre Hochzeit in Form eines Videos zu dokumentieren. Erst im Laufe der Arbeit ist die Idee aufgefunden, den Film nicht ausschließlich für den privaten Gebrauch zu nutzen, sondern auch auf Festivals zu zeigen. International ist er auf queeren Filmfestivals mit großem Erfolg gelaufen und hat dort insgesamt 24 Preise gewonnen, viele davon Publikumspreise. Queere Filmfestivals stehen dabei nicht unbedingt bzw. nicht ausschließlich im Gegensatz zu privaten Vorführungen, sie erweitern vielmehr über die identitätspolitische Ausrichtung und Ansprache des Publikums als Community den Ort des Privaten (zur Performativität von queeren Filmfestivals vgl. Loist 2015, 154ff.). Das Hochzeitsvideo, also der Film selbst, erfüllt somit – wie die Eheschließung – ebenfalls eine wirkmächtige Funktion. Im Film vollzieht sich die Anerkennung der Beziehung über die gemeinsamen Erinnerungen, über die Fotografien und die Interaktion. Aber auch die performative Wiederholung eines auch filmischen Motivs einer monogamen Zweierbeziehung trägt zu dieser Form der Gleichstellungspolitik bei.

Edies und Theas Eheschließung wird zum zentralen Motiv der im Film erzählten Geschichte und zum Ausgangspunkt der Produktion und der Narration des Films. Ihre individuelle Geschichte wird, gerade über die Verbindung von privater Erzählung, medialer Diashow und der Erweiterung des privaten zu einem kollektiven Raum, zu einer identitätspolitischen Erzählung, zu einem Bewegungsfilm. In dieser Erzählung ist die Gewaltförmigkeit der heteronormativen Struktur, wie sie Edelman herausarbeitet, zu erahnen (vgl. Edelman 2004). Die Gleichsetzung von Ehe, Liebe und gesellschaftlicher Anerkennung der Beziehung führt zur teleologisch determinierten Form der Narration, die die Beziehung der beiden Frauen auf das Ereignis der Ehe-

schließung hin ausrichtet. Die Schließung der Ehe kann somit in der Dringlichkeit des Films auch darauf verweisen, wie wirkmächtig diese Institution für ein Erleben gesellschaftlicher Anerkennung ist. Damit wiederholt der Film nicht nur das Motiv der romantischen Zweierbeziehung, sondern kann auch Fragen nach der Ordnung von Beziehungsformen im Kontext staatlicher Anerkennung aufwerfen. In der Rede, die Edie Windsor gegen Ende des Films hält, ist es nicht die Liebe, sondern die Ehe, die ein übergreifendes, universal verständliches Zeichen für eine Form der Verbindung und Nähe geworden ist.⁷ Die Bedeutung der Ehe wird unter anderem über die Struktur des Films kollektiviert.

EDIE AND THEA erzählt von der Beziehung der beiden Frauen und lässt über diese Erzählung die Ehe zu einem zentralen Motiv und zu einer Angelegenheit von Gleichstellungspolitiken werden. Der Film folgt in seiner Zeitlichkeit linear dem Ziel der Eheschließung. All jenen oben genannten normativen Aspekten des Motivs der Ehe steht im Film entgegen, dass die eigentliche Vermählung der beiden Frauen dann nur einen sehr kleinen Anteil des Films ausmacht. Die Eheschließung ist also Anlass für den Film, als Ereignis selbst aber schließlich doch nicht zentral. Sehr viel mehr Raum nehmen die Erinnerungen, die Fotografien aus der Vergangenheit und die Vorbereitungen auf das Ereignis ein.

Das Narrativ der Eheschließung folgt zudem, so sagt es auch Thea Spyer selbst, einer umgekehrten zeitlichen Logik zum Versprechen der Ehe auf ein gemeinsames Leben. Das gemeinsame Leben ist hier bereits gelebt und wird in Geschichten und Fotografien retrospektiv beglaubigt. Es ist schon eine Filmgeschichte im Kontext von Bewegungsgeschichten geworden und in diesem Kontext setzt der Film die zeitlichen Logiken des Mediums bewusst ein

7 Im Wortlaut sagt Edie hier: »In 42 years of living together we never thought of ourselves as single. So what could be different? Turns out marriage could be different. It didn't occur to us that people would see us differently but in response to the New York Times announcement we heard from literally hundreds of people from every stage of our lives – playmates and schoolmates, colleagues and relatives pouring out love and congratulations because we were married. Thea looks at her ring every day and thinks of herself as officially a member of a special species who can love and couple until death do them part. The word marriage itself conveys clearly that you and your spouse love each other and are united and belong together. It represents the ultimate expression of love and commitment between two people and everyone understands that in the whole world. Everyone understands that« (EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT, 54:55-56:01).

und nutzt sie nicht nur für die Reproduktion des Genres eines privaten Hochzeitsvideos, sondern überführt mithilfe der zeitlichen normativen Strukturen die private Geschichte in eine kollektive Form von Gleichstellungspolitik. Diese Form ist stark (hetero-)normativ ausgerichtet, wird aber von den beiden Frauen, die hier retrospektiv ein Versprechen einlösen, das eigentlich auf eine Zukunft ausgerichtet ist, auch immer wieder gebrochen.

Krankheit und Sterben

Gegen Ende des Films, als die Eheschließung bereits stattgefunden hat, sagt Thea Spyer, dass sie merkt, dass der finale Prozess des Sterbens für sie eingesetzt hat und dass sie sich wünscht, noch einen Sommer zu erleben. Ein paar Sequenzen später sehen wir sie in einem Gartenstuhl in ein Handtuch gewickelt sitzen und sie sagt: »And I had my summer.« Edie Windsor geht darauf ein und erwidert, dass sie glaubt, dass sie bestimmt noch viele Sommer erleben werde. Die Zeit hier ist eine andere Zeit, insofern sie nicht mehr auf das Ziel ausgerichtet ist, auf das der Film und mit ihm die Erzählung der Beziehung bis dahin hinausläuft. Es ist eine heteronormative Zeitstruktur, die den Film über die Narration und die Ausrichtung auf das Ereignis der Eheschließung bestimmt. In diese Struktur passen sich die einzelnen Momente des Films ein. Das Motiv der Heirat bringt seine eigene Zeitlichkeit in den Film hinein als ein gesellschaftlich kodierter Bedeutungspunkt in Bezug auf eine monogame Zweierbeziehung. Die Ehe als Institution gesellschaftlicher Reproduktion und Verantwortung beschreibt, wenn sie geschlossen wird, einen Wendepunkt, in Bezug auf Begehren auch ein Stillstehen und eine Fixierung auf eine einzige Person. Über das Ehegelöbnis mit dem Versprechen der Treue in guten wie in schlechten Tagen und bis zum Tod eines der Eheleute wird der Beziehung institutionell eine bestimmte Qualität zugeschrieben.

Eine andere zeitliche Logik ist, dass es in Anbetracht von Theas fortschreitender Krankheit nicht darum geht, verheiratet zu sein, sondern darum, verheiratet gewesen zu sein. Hier haben die Ehe, der Film und die Fotografie strukturell ähnliche Funktionen. Sie bezeugen, dass die Beziehung da gewesen ist, und sie erkennen die Beziehung der beiden Frauen an und bewahren die lesbische Beziehung über den Tod hinaus.

Strukturell ist der Film also auch auf das Ereignis des Todes ausgerichtet. Fortlaufend ist die Bedrohung der Prognose von Theas nahendem Tod in den Film eingeschrieben. Der Tod und damit das Ende der Beziehung der beiden Frauen bestimmt ebenfalls die Zeitlichkeit des Films. So ist er nicht nur

ein Hochzeitsvideo, sondern auch ein Abschiedsvideo. Die Rezipient*innen erfahren erst am Ende des Films, dass Thea zur Zeit der Fertigstellung des Films bereits verstorben ist. Die Ehe wird erst dann wirklich dringlich, als die Bedrohung durch den Tod immer größer wird und näher rückt. Wie sehr aber schreibt sich dieses Wissen über den Tod in den Film ein? »Until death do us part«, wir hören diesen Teil des Ehegelöbnisses im Video. Der Film und die Ehe haben damit die doppelte Funktion der Bezeugung der Beziehung und gleichzeitig der Trauerarbeit. Im Medium Film wird die Möglichkeit, die gemeinsame Zeit anzuhalten, wiederholbar zu machen und für eine Zukunft bedeutsam zu machen, realisiert.

Diese Verbindung der Konstruktion der Beziehung und der Produktion von Bedeutung für eine Zukunft vor dem Hintergrund des Sterbens und der Trauerarbeit in queeren Dokumentarfilmen möchte ich mir nun noch an einem zweiten Film anschauen

5.1.2 SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE

Trauerarbeit im Film

Die staatliche Nicht-Gleichbehandlung gleichgeschlechtlicher Paare ist eine Form des Ausschlusses von staatlichen Privilegien, gegen den identitätspolitische Bewegungen sich gewendet haben. In der Zeit der AIDS-Pandemie in den USA kommt es zu einer Form des Ausschlusses, die so weit geht, dass an AIDS erkrankte Personen keine ausreichende gesundheitliche Versorgung bekommen und im öffentlichen Diskurs stigmatisiert werden.

Gerade im Hinblick auf die traumatische Erfahrung des verfrühten Todes tausender Menschen im Kontext der AIDS-Pandemie, die einhergeht mit einem gewaltvollen Ausschluss, homophoben Politiken und nationalen Ausblendungen, sind Dokumentarfilme zentrale Momente der Aufarbeitung dieses Geschehens geworden. Medialität wird in Bezug auf den Tod, das Sterben und die medieninhärente Zeitlichkeit von vielen Filmen diskutiert, unter anderem von *VIDEO REMAINS* (USA 2005) und auch *DEAR GABE* (USA 2003) von Alexandra Juhasz, *TONGUES UNTIED* und *ANTHEM* (USA 1991) von Marlon Riggs oder *FAST TRIP, LONG DROP* (USA 1993) von Gregg Bordowitz. Die Filme weisen, trotz vieler Unterschiede, die Gemeinsamkeit auf, dass die mediale Aufzeichnung sowohl eine aktuelle, als auch eine nachträgliche Bedeutung bekommt. Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Ausblendung der AIDS-Pandemie in den USA und des aktivistischen Kampfes gegen die staatlichen Politiken des Ausschlusses, aber auch im Prozess des Sterbens

ist die Nutzung von Medien durch Betroffene, ihre Angehörigen und/oder Aktivist*innen eine Form der Selbstermächtigung, Selbstversicherung und Selbstkonstitution. Die Aufzeichnungen werden aber auch gemacht, um als Vergangenheit eine zukünftige Historiografie zu garantieren, eine Existenz in normativen Strukturen zu beweisen, sie versichern eine Gegenwart und sind an eine Zukunft adressiert.

Dass lgbtiq-Filme in US-amerikanischen Kontexten eine Trauerarbeit geleistet haben, die auf gesellschaftspolitischer Ebene zunächst verunmöglicht wurde, arbeitet Chris Tedjasukmana anhand der Filme von Todd Haynes heraus, die, so seine These, eine gesamtgesellschaftliche Trauer ermöglichen können (Tedjasukmana 2008, vgl. Kap. 4). Eine solche Trauer ist auch deshalb nicht möglich, weil der gesellschaftspolitische und öffentliche Umgang mit AIDS von Homophobie, Queerfeindlichkeit, Rassismus, Klassismus und Ausgrenzung bestimmt ist. Die Angst vor der Krankheit und die Stigmatisierung derjenigen, die an ihr erkranken, führen zu deren Ausschluss. Gesellschaftlich werden sie zu einer Bedrohung gemacht und damit aus der Gruppe derjenigen, die kollektiv betrauerbar sind,⁸ ausgeschlossen. Die Zeiterfahrung des kollektiven Sterbens und des Verlustes, aber auch der Endlichkeit sind für die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies bestimmend. Der

8 Eine Verbindung von Trauer und Kollektivität zieht Judith Butler in ihrem Essay: *Gewalt, Trauer, Politik*: »Mich beschäftigt in Anbetracht der jüngsten globalen Gewalt die Frage: Wer gilt als Mensch? Wessen Leben zählt als Leben? Und schließlich: Was macht ein betrauernswertes Leben aus? Trotz all unserer Unterschiede im Hinblick auf Standort und Geschichte vermute ich, daß es möglich ist, an ein ›wir‹ zu appellieren, denn alle haben irgendeine Vorstellung davon, was es heißt, jemanden verloren zu haben. Der Verlust hat aus uns allen ein ansatzweises ›wir‹ gemacht. Und wenn wir jemanden verloren haben, dann folgt daraus, daß wir jemanden gehabt haben, den wir begehrt und geliebt haben, daß wir darum gekämpft haben, die Bedingungen für unser Begehren zu finden. Wir alle haben in den vergangenen Jahrzehnte Verluste durch AIDS gehabt, doch es gibt noch andere Verluste durch Krankheiten und durch globale Konflikte, die uns zusetzen; und es gibt ebenfalls die Tatsache, daß Frauen und Männer, darunter sexuelle Minderheiten, als Kollektiv der Gewalt unterworfen sind, ihrer Möglichkeit ausgesetzt sind, wenn nicht sogar ihrer Realisierung. Das bedeutet, daß jede (jeder) einzelne von uns zum Teil aufgrund der sozialen Verwundbarkeit unserer Körper politisch verfaßt ist – als ein Ort des Begehrens und der physischen Verwundbarkeit, als Ort einer öffentlichen Aufmerksamkeit, der durch Selbstbehauptung und Ungeschützttheit zugleich charakterisiert ist. Verlust und Verletzbarkeit ergeben sich offenbar daraus, daß wir sozial verfaßte Körper sind: an andere gebunden und gefährdet, diese Bindung zu verlieren, ungeschützt gegenüber anderen und durch Gewalt gefährdet aufgrund dieser Ungeschützttheit« (Butler 2005, 36f.).

gesellschaftspolitische Umgang mit HIV und AIDS hat diese Zeiterfahrung der Pandemie isoliert und sie denjenigen, die selbst erkrankt sind oder mit Menschen, die erkrankt sind, zu tun hatten, zugewiesen.

Aber eben nicht nur Spielfilme wie die von Haynes, sondern gerade auch Dokumentarfilme sind während der sogenannten AIDS-Pandemie in den USA eine Form der Auseinandersetzung mit dem Tod und der gesellschaftspolitischen Ausblendung des kollektiven Sterbens geworden. So ist *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE* (USA 1993, R.: Tom Joslin/Peter Friedman), ein Dokumentarfilm im Stil eines Videotagebuchs, eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben eines schwulen Paares, die beide HIV positiv und an AIDS erkrankt sind. Der Film ist eine Form von Trauerarbeit und eine Praxis, die es ermöglicht, sich selbst in die Filmgeschichte einzuschreiben und relevant zu machen und darüber zugleich den gesellschaftlichen Umgang mit HIV und AIDS zu verändern.

Im privaten Raum und in der privaten Beziehung stellt sich der Film der homophoben Angst und dem Ausschluss aus der gesellschaftlichen Anerkennung entgegen. Die gemeinsam verbrachte Zeit des Filmdrehs ist zugleich die Zeit des Sterbens. Der Film ist sowohl eine Form, dieses Sterben medial aufzuhalten, als auch eine Möglichkeit, es auszuhalten und zu dokumentieren. Er wird zu einem integralen Bestandteil der Beziehung der beteiligten Personen zueinander. Der Filmemacher Tom Joslin nutzt den Film, um einen Umgang mit der Prognose seines bevorstehenden Todes wie auch der Erkrankung und dem Sterben seines Partners Mark Massi zu finden. Das Filmen wird zu einem Ritual innerhalb des Tagesablaufs. Dabei verliert Joslin aufgrund zunehmender körperlicher Schwäche im Verlauf der Dreharbeiten und zugleich des Films die Fähigkeit, selbst die Kamera zu halten bzw. zu bedienen, und gibt diese daher an seinen Partner und eine Freundin weiter. Fertiggestellt wird der Film nach seinem Tod von dem befreundeten Filmemacher Peter Friedmann. *SILVERLAKE LIFE* ist also ein Dokumentarfilm, der eine Selbstdokumentation, eine Autobiographie des Sterbens umfasst. Der Umgang des Filmemachers mit der Kamera ist auf ein Hier und Jetzt ausgerichtet und zunächst nicht so sehr auf Fragen nach einer kollektiven Geschichte. Der Tod macht das Hier und Jetzt⁹ zentral. Mit der fortschreitenden Krankheit des Filmemachers verändert sich der Film auch auf der visuellen Ebene. Der Raum

9 An Gregg Bordowitz' Film *HABIT* (USA 2001) und der autobiografischer Auseinandersetzung mit der AIDS-Pandemie stellt auch Lauren Berlant (2011) die Fokussierung auf die Gegenwart im Moment einer Krisensituation heraus. Die Figur der Krise geht im

wird sehr eng, am Ende sehen wir Tom Joslin nur noch in seinem Bett liegen. Er ist nicht mehr in der Lage, sich viel zu bewegen. Joslin beschreibt sich selbst als einen Menschen, der immer mehr zum Sehen und Beobachten gezwungen wird. Sein Bett wird zum Zentrum auch des Filmemachens. Die schon fertigen Videobänder für den Film sehen wir auf dem Regal neben dem Bett, ein Monitor, ein Videorekorder und auch die Kamera selbst werden um das Bett herum installiert. Eine Fotografie ist zentral im Film, es ist ein Schwarz-Weiß-Foto des Paares wenige Jahre vor dem Videotagebuch, von einer Freundin aufgenommen. Auch hier ist es also eine visuell bezeugte Vergangenheit, die im Film präsent ist und die Teil der Möglichkeit ist, Anerkennung zu erlangen. Friedman hat zudem mit Ausschnitten aus *BLACK STAR: AUTOBIOGRAPHY OF A CLOSE FRIEND* (USA 1977, R.: Tom Joslin) eine weitere Arbeit Joslins in den Film eingefügt. Auch hier ist über das Medium eine zusätzliche Vergangenheit in den Film eingebettet. In den Ausschnitten erzählt Joslin von seinen Bemühungen, als Jugendlicher als heterosexuell zu *passen*, er befragt seine Eltern zum Moment des Coming-out ihnen gegenüber und sie erzählen auch von ihrer Enttäuschung über sein Schwulsein. Mark Massi erzählt, wie er und Joslin sich kennengelernt haben. Auch hier ist die Liebesgeschichte bereits mit dem Film verbunden, Massi beschreibt Joslin als jemanden, der über seine Arbeit mit Film lieben wollte. Dazu sehen wir Schwarz-Weiß-Bilder der beiden, immer in Bezug auf Medien, die sie umgeben, an Arbeitsplätzen mit Skizzen, an Schnittplätzen, vor Fernsehgeräten. Das Filmemachen ist auch hier schon mit den Selbstentwürfen der beiden verbunden.

Neben dem Filmemachen dreht sich der Alltag in der Jetztzeit des Films um die Organisation des Haushalts von Joslin und Massi und um Arztbesuche und alternative Behandlungsmethoden. Gezeigt wird ein Ausflug oder kurzer Urlaub, einen zweiten Urlaub inszenieren die beiden Männer auf dem Balkon ihres Hauses als Europakreuzfahrt. An Weihnachten fliegen sie nach New York zu Tom Joslins Familie. Sie besuchen gemeinsam einen Psychologen, der ihnen aufzeigt, dass sie beide jeweils unterschiedliche Arten haben, mit der Angst vor dem Tod umzugehen. Es sind durchgehend Inszenierungen privater Situationen. Die Kamera ist dadurch auch durch eine große Intimität gekennzeichnet. An einigen Stellen des Films interagieren die beiden Männer

Film mit einer Aussetzung bekannter Zeitabläufe einher und fokussiert das Moment der Gegenwart, des Hier und Jetzt (ebd., 55-63).

über die Kamera und schieben sie sich gegenseitig zu, nehmen sich gegenseitig damit auf. An manchen Stellen ist die Kamera ohne klaren Bezug zu der zweiten Person im Raum. So hören wir Joslin darüber sprechen, dass er immer mehr ein Beobachter und Zuschauer wird. Die Kamera fokussiert in dieser Sequenz kleine Szenen, Bewegungen, eine sich drehende Werbetafel. Die Dinge, die Joslin sieht, so sagt er, werden ihm immer fremder, erscheinen ihm immer seltsamer.

Er und Mark Massi gehen bis zum Zeitpunkt von Tom Joslins Tod genau und schonungslos mit ihren Körpern und deren Veränderungen und Verletzlichkeiten um. Nachdem Joslin gestorben ist, sehen wir, wie seine Leiche von zwei Leichenbestattern in einen Leichensack gehoben und eingewickelt wird. Auf dem Totenschein, der nach Tom Joslins Tod ausgestellt wird, sehen wir in Großaufnahme den Eintrag *Never Married*. Dieser Fokus ist bezeichnend, weil direkt vor dieser Aufnahme Mark Massi darüber spricht, dass sie 22 Jahre zusammen gewesen sind. Warum ist der Fokus auf den Eintrag *Never Married* so wichtig? Welcher Stellenwert wird dabei auch hier der Ehe zugeschrieben? Oder vielmehr: Was zeigt sich in der Feststellung auf dem Totenschein, dass Tom Joslin nie verheiratet gewesen sei? Es zeigt sich zum Beispiel, dass seine Beziehung zu Mark Massi nicht staatlich verdatet worden ist. Das Zeigen des Eintrags *Never Married* kann als ein Hinweis auf eine Nicht-Anerkennung oder auf eine Verunmöglichung einer bestimmten Form von Trauer gelesen werden. Welchen Status hat die Ehe hier? Es wäre auch möglich, den Status des *Never Married* zu lesen als eine Form der Unabhängigkeit von staatlichen Beziehungsordnungen. Die Beziehung, die Tom Joslin geführt hat, ist nicht institutionalisiert. Stellt der Film mit der Großaufnahme des Totenscheins ein Bedauern darüber her, dass die Beziehung von Tom Joslin und Mark Massi in dem Dokument keinen Stellenwert hat? Der Film stellt zuvor die Beziehung als sehr liebevoll und respektvoll dar, indem er die Fürsorge füreinander sowie ihre große Nähe zueinander ins Bild setzt. All dies kann im Totenschein nicht sichtbar werden, passt nicht zu den vorgegebenen Kategorien. Das Dokument kann also auch auf eine Unmöglichkeit der staatlichen Erfassung ihrer Beziehung hinweisen. Und damit auch die Funktion der Ehe als staatliche Form der Anerkennung sichtbar machen und so in ihrer Wirkmächtigkeit gleichzeitig kritisieren und als ausschließend kennzeichnen. Der Totenschein verweist an dieser Stelle auch auf die staatliche Ignoranz, Beziehungen anders und weiter zu fassen als in Form der Ehe, unabhängig von reproduktiven Logiken.

Was das Dokument in diesem Moment nicht erfassen kann, ist aber im Film bereits festgehalten bzw. hergestellt. Auch hier, wie auch in *EDIE AND*

THEA garantiert der Film eine Form von Anerkennung der Beziehung, die gleichgestellt wird mit der Ehe, die die homophoben staatlichen Politiken der Zeit für gleichgeschlechtliche Paare ausschließen. Der Tod ist, wie im Ehegelöbnis, der Grund der Trennung voneinander. Der Verweis auf das *Never Married* verbunden mit der Aussage, dass die beiden 22 Jahre zusammen waren, stellt ihre Beziehung der Ehe in einer zeitlichen Logik der Dauer gleich. Der Film verbindet sie also. Das *Never Married* kann als ein Verweis auf eine in einer homophoben Gesellschaft unsichtbare Beziehung gelesen werden, die in dieser Sequenz sichtbar gemacht wird. Dies geschieht auch über die Aufnahme der beiden Leichenbestatter, die den Körper Tom Joslins in den Leichensack heben. Sie sind wie offizielle Eindringlinge ins Haus. Wie das Dokument Tom Joslin nicht erfassen kann, so wird er auch in ihrer Anwesenheit unter ihren Händen zu einem standardisierten Fall und der Umgang mit seinem toten Körper wird zu einem anonymen Ablauf.

Der Film stellt Tom Joslin und Mark Massi und ihre Situation als kollektiv betrauerbar her und stellt damit auch ihre Beziehung sicher. Diesen Aspekt einer Trauerarbeit hat auch Chris Tedjasukmana in seinem Buch *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino* herausgestellt. Was er für den Film und das Bonusmaterial der DVD-Version erarbeitet, schließt direkt an die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies an. In Bezug auf die Rezeptionssituation und die Erfahrung eines zukünftigen Publikums mit dem Film schreibt Tedjasukmana mit Rückgriff auf Derrida:

»Aus Joslins Filmprojekt wird Friedmans Gedenken an Joslin, der Autor regrediert zum Gegenstand, das Subjekt zum ›Sujet‹. Das Gespenst aus dem Schneiderraum zu verbannen, bedeutet hier aber keinen Exorzismus, sondern lediglich, das Verhältnis zwischen Lebenden und Toten auszutarieren. Was uns der Film vielmehr zeigt, ist, dass Derridas Diktum, zu lernen, mit den Gespenstern zu leben, auch bedeutet, sich nicht von ihnen bestimmen zu lassen. Unser Verhältnis zu den Gespenstern ist eines des lebendigen Austauschs, einer wechselseitigen Berührung über technische oder okkulte Medien.« (Tedjasukmana 2014, 265)

Tedjasukmana berücksichtigt dabei schon den Ort des Schnitttraums, in dem Friedman nach dem Tod Tom Joslins und Mark Massis den Film fertigstellt. Friedman ist hier mit der Vergangenheit und der im Material andauernden Anwesenheit der bereits verstorbenen Freunde konfrontiert. In der Dokumentation des Zusatzmaterials der DVD ist Mark Massi auf einem Bildschirm in Friedmans Schnittraum zu sehen und damit in doppelter Hinsicht im Me-

dium anwesend. Die mediale Präsenz, die schon im Film immer wieder aufgerufen und zeitlich neu zusammengesetzt wird als Form von Begegnung, setzt sich also auch hier fort. Entwürfe queerer Historiografie, wie sie sich in den Queer Studies finden, beinhalten genau dieses Bild einer Form der Begegnung, eines *touch across time* (vgl. Kap. 2). Diese Figur ist eine filmische Figur, die nicht nur, aber ganz besonders im Kino im Moment der Rezeption hervorgerufen wird.

Die Zeitlichkeiten des Films

Die Zeit des Films korreliert mit dem Alltag der Männer. Kleine Erledigungen wie die Fahrt zum Lebensmittelgeschäft werden zu Ereignissen im Film, die mit großer Kraftanstrengung verbunden sind. Der Alltag und das Überleben darin werden zu zentralen Momenten des Films. Die Krankheit und mit ihr die körperlichen Einschränkungen bestimmen das Tempo und geben die Zeitlichkeit vor. Vor allem über Joslins Körper, der ihn zu immer mehr Langsamkeit zwingt, wird die Zeitlichkeit des Films vorgegeben. Wann der Tod kommt, ist aber nicht vorhersehbar. So sind Toms Eltern mit der Frage konfrontiert, wann der richtige Zeitpunkt ist, den Sohn zu besuchen. Der Tod ist durchgehend präsent und verweist damit immer auf das Hier und Jetzt.

Mark Massi behält das Ritual des Films bei, auch als Tom Joslin dafür zu schwach wird und er nur noch eingeschränkt kommunizieren kann. Er spricht für seinen Partner, zeigt mit der Kamera in Großaufnahme das Melanom auf Tom Joslins Augenlid und spricht über den Schmerz, den es ihm bereitet. Dieser kann selbst das Auge nicht mehr öffnen. Die Intimität des Films und das langsame Sterben, die Verletzlichkeit der beiden Protagonisten stehen dem gewaltvollen Ausschluss von an AIDS erkrankten Menschen aus dem Status von »Betrauerbarkeit« in der Zeit der Entstehung des Films gegenüber.¹⁰

Der Film läuft auf den Tod Joslins zu, aber das Sterben ist kein linear strukturierendes Prinzip. Die Zeiterfahrung verändert sich über die Einschränkung des Körpers, der Film folgt dieser Zeitlichkeit mit Langsamkeit,

10 In ihrer Analyse des Films machen Beverly Seckinger und Janet Jakobsen auf zwei mögliche Rezeptionsprobleme aufmerksam, die sie in der Fokussierung des privaten Raums des Films sehen. Einerseits könnten die Zuschauer*innen die Situation der beiden Protagonisten als eine individuelle Situation ohne politische Relevanz lesen, andererseits könnte die Situation auch verallgemeinert werden, könnte also vom Film auf ein Leben und Sterben mit AIDS geschlossen werden (Jakobsen/Seckinger 1997, 153).

mit einem wandernden Fokus auf für sich stehende kurze Sequenzen. Das Filmemachen wird zu einer Möglichkeit, die Kontrolle über die eigene Geschichte zu behalten, die außerhalb des privaten Rahmens durch homophobie, rassistische, klassistische Politiken zur Zeit der AIDS-Pandemie gewaltvoll ausgeschlossen wird.

Tom Joslins Krankenbett wird auch zu seinem Arbeitsort. Von hier bestimmt er über den Film, bis er die Verantwortung übergibt. Im Titel des Films, *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE*, wird das Sehen betont. Silverlake ist ein Stadtteil von Los Angeles. *The View from here* verweist sowohl auf den Blick, den der Film einnimmt, als auch darauf, dass es noch einen anderen Blick geben muss, auf den der Film sich bezieht. Der Gegenblick des Films wird über die körperlichen Einschränkungen durch die Krankheit zu einem vor allem auf das Leben im Haus bezogenen Blick. Er ist ausgezeichnet durch große Nähe und Verletzbarkeit. *The View from here* kann auch als ein ›Ausblick von hier‹ verstanden werden. Dieser Ausblick ist über das Sterben und wiederum auch über die eingeschränkte Mobilität zu einem sehr engen Ausblick geworden.

Es ist aber auch der Blick auf die Körper der beiden Protagonisten. Sie setzen ihre Körper der Aufzeichnung der Kamera aus und sprechen gleichzeitig von der Scham, den Körper den Blicken anderer Menschen auszusetzen. Die Melanome an den Körpern markieren ihre Körper als erkrankte Körper und rufen, so beschreibt es Massi in einer Szene in einem privaten Pool, die Distanzierung der anderen hervor. Die Kamera distanziiert sich nicht und sie selbst distanzieren sich auch nicht voneinander. Der Distanz, die auch über das (Aus-)Sehen der Körper gesellschaftlich hervorgerufen wird, wird im Film Nähe entgegengesetzt. Die Form von Nähe ist radikal, gerade weil sie so stark auch die Verletzlichkeit der beiden Männer zeigt. Über die Kamera wird der Blick ausgehalten, der gesellschaftlich für beide nicht mehr aushaltbar ist, weil die gesellschaftlichen Blicke Ausgrenzung produzieren über die Angst vor dem sichtbar erkrankten Körper und vor der Bedrohung durch den Tod.

Die Exposition

Der Film beginnt mit einer Großaufnahme von Mark Massi, der mit geschlossenen Augen und nach hinten gelehntem Kopf auf einem Sofa sitzt. Die Kamera schwenkt auf den Fernseher, hier ist Tom Joslin in Großaufnahme zu sehen, umrandet von einem Herz und dem Satz »Mark I love You«. Auf der Audiospur ist zunächst Musik, dann wird Massis Stimme als Voice-over ein-

Abb. 5-10: Exposition 1, *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE*, Screenshots, Courtesy of Peter Friedman.



geblendet: »The thing I remember most about Tom is what he feels like.« Mark Massi spricht über die Erinnerung daran, Tom Joslin auf die Stirn zu küssen, über Berührungen. Während er spricht, gibt es einen Schnitt zurück auf den Fernseher.

Auf dem Bildschirm sehen wir Tom Joslin und Mark Massi zusammen auf einem Sofa sitzen. Mark Massi nimmt Tom Joslins Kopf in die Hände und küsst ihn auf die Stirn. Von dort gibt es einen Schnitt auf Mark Massi, der nun wach auf dem Sofa sitzt, der Ton wird diegetisch. Seine Erinnerung an die Berührungen endet mit »I can't do that anymore«.

Es folgt ein harter Schnitt auf ein Tablett mit Medikamenten. Und ein erneuter Schnitt, ein Blick aus einem Sprossenfenster, durch das der gerasterte

Blick auf Bäume und einen See fällt. Im Zeitraffer geht die Sonne geht vor dem Fenster unter.

Abb. 11-16: Exposition 2, *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE*, Screenshots, Courtesy of Peter Friedman.



Der Raum, den wir dann sehen, ist vollkommen dunkel, ein Licht wandert von oben nach unten, ist auf uns als Rezipient*innen gerichtet. Der nächste Schnitt geht zurück auf den Fernsehmonitor und Tom Joslin im Bild, nun mit der Schrift »The End« versehen.

Es folgt auf dem Monitor das Flimmern eines Videobandes, durchlaufende schwarz-weiße Querstreifen. Das nächste Schnittbild ist eine Detailaufnahme einer sandig-grauen Struktur.

Erst als die Einstellung springt und der Bildrahmen sich damit vergrößert, sehen wir, dass es sich um einen Blick in eine Urne handelt und die

Asche in der Urne zu sehen ist. Auf der Audiospur setzt wieder ein Voice-over ein: »It was very scary to look at him the first time after he died... you know... look in his face, but I did and I remember it. I looked at him and then I wanted to close his eye. It's a very strange thing seeing a dead person starring and I tried just like in the movies to close the eye lid – it doesn't close. It puffed back open. I said to Tom: »I apologize life wasn't like in the movies«. In the movies they just dramatically close the eye lids and it's all over. But it didn't.« (SILVERLAKE LIFE, 01:08-01:42)

Abb. 17-22: Exposition 3, SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE, Screenshots, Courtesy of Peter Friedman.



Während Massi spricht, bringt der Schnitt ihn auch wieder diegetisch ins Bild. Er sitzt auf dem Sofa, blickt auf eine Fotografie in seiner Hand und immer wieder in die Kamera. Am Ende blickt er nach unten und der nächs-

te Schnitt zeigt einen Türknauf. Eine Hand greift ins Bild und öffnet die Tür. Eine Abstellkammer mit Kartons und Koffern wird sichtbar. Während die Person mit der Kamera den Raum betritt, hören wir im Voice-over: »Tom Joslin was my filmteacher back in college in the mid seventies. He was my mentor. And later he and his lover Mark Massi became two of my closest friends. When they were both diagnosed with AIDS Tom decided to shoot a video diary. He asked me to finish it if he couldn't.«

Das Voice-over ist montiert zu einem Blick auf einzelne Kartons in dem Raum. Die Hand öffnet einen der Kartons und in ihm befindet sich eine Sammlung von Videokassetten mit Beschriftungen.

Die Hand nimmt ein Heft aus dem Karton. Auf der Titelseite des Hefts steht *Silverlake Life: The View from here*. Es sind die Aufzeichnungen Joslins, sein Script für den Film, dessen Titel nun auch als Titel für den Film dient. In der nächsten Einstellung ist ein Video- bzw. Schnittrekorder zu sehen. Eine der digitalen Kassetten wird in eine Trägervideokassette geschoben.

Abb. 23-26: Exposition 4, *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE*, Screenshots, Courtesy of Peter Friedman.



Es folgt wieder das Bandrauschen unbespielter Videokassetten und dann eine Einstellung aus der Untersicht auf Tom Joslin, der direkt in die Kamera schaut und sagt: »How's this: This is the first footage from the beginning of

the first tape of *Silverlake Life* and I thought I'd show this to Mark and the message is gonna be clear.«

An dieser Stelle wird dem Bild der animierte herzförmige Rahmen hinzugefügt und die Inschrift »Mark I love you« ist sichtbar. Tom Joslin sagt es auch noch einmal und lacht. Hiermit endet der Beginn des Films und vor einer weißen Leinwand mit dem Schattenspiel der Umrandung von Tom Joslins Kopf ist der Titel *Silverlake Life* zu sehen.

Zu Beginn stellt der Film bereits die eigenen Möglichkeiten zu einem flexiblen Umgang mit Zeitlichkeit aus und verweist auf die eigene Medialität. So steht Tom Joslins Tod bereits am Anfang des Films. Eine Zeitlichkeit ist die des Todes und damit auch die Lebenszeit, die aufgerufen wird. Sie wird allerdings schon mit Beginn des Films verändert, ihrer Chronologie entrissen. In der allerersten Sequenz sind Mark Massis Augen geschlossen, während Tom Joslin auf dem Bildschirm, medial als Fernsehbild, an seiner Seite ist und auf ihn schaut. In einer der nächsten Einstellungen dann erzählt Mark Massi von Tom Joslins Tod und wir sehen die Urne und die Asche. Die Aufnahmen der subjektive Kamera, die Peter Friedmann kurz darauf zugeschrieben wird, der sich im Voice-over vorstellt und Joslins Nachlass, den er anschaut und seine Filme, die er ins Bild holt, liegen zeitlich weit hinter dem eigentlichen Beginn des Films. Das Rohmaterial des Films ist zu diesem Zeitpunkt schon archiviert worden, den Kartons sieht man an, dass sie bereits längere Zeit in Gebrauch sind bzw. im Lager gelegen haben. Darauf wiederum folgt dann der Anfang von Tom Joslins Videotagebuchs. Wobei dieser Anfang eine Wiederholung ist, denn das hier gezeigte Bild ist bereits Teil der allerersten Sequenz, es ist dort das Fernsehbild, das Videobild geworden, das über Mark Massi wacht, während er schläft. Dass die Zeitlichkeiten des Films spezifisch mediale Zeitlichkeiten sind, wird durchgehend thematisiert. So wird auch die Erfahrung des Sterbens der beiden Protagonisten mit einem medialen Wissen zusammengebracht. Wenn Mark Massi erzählt, dass er Tom Joslin – wie im Film – das Augenlid schließen wollte und dies aber immer wieder aufgesprungen ist, dann kollidiert das mediale Wissen und die mediale Erinnerung der Geste mit einer außermedialen Erfahrung von Tod. Die Geste des Verschließens der Augen mit der Hand ist eine medial gelernte Wiederholung. Im scheinenden Versuch der Wiederholung dieser Geste zeigt sich sowohl die Wirkmächtigkeit filmischer Ideen als auch eine Idee davon, wie Filme Teil einer individuellen wie kollektiven Erinnerung sein können, die dann zu außerfilmischen Wiederholungen führt. Es geht nicht nur darum, dass das Leben wie ein (Spiel-)Film sein soll, die Wiederholung bestimmter Gesten, Bilder

und Situationen im Film ist auch produktiv im Hinblick auf eine außerfilmische Realität, sie erzeugt ein geteiltes (bildliches) Wissen und Imitationen. Mark Massis Wiederholung der filmischen Geste aber gelingt nicht. Den Umgang mit seinem verstorbenen Freund kann er also nicht anschließen an das Wissen, an die Bilder und die Geste, die er aus Filmen erinnert. Der Film verweist damit auf mediale Vorstellungen und Konstruktionen des Sterbens und verändert sie.

Die Erzählung dieser Situation ist eine der ersten Sequenzen in der Exposition von *SILVERLAKE LIFE*. Vorangegangen ist ihr die kurze Einstellung des schlafenden Mark Massi mit dem Schwenk auf Tom Joslin im Fernsbild. Die Beschreibung der nicht glückenden filmischen Geste folgt also auf eine Sequenz, in der Tom Joslin bereits zu einer medialen Figur im Bild geworden ist. Die Beziehung der beiden Männer zueinander ist also schon zuvor, von Anfang an, über Medialität gekennzeichnet. Zunächst sind sie medial im Filmbild voneinander getrennt, wenn Mark Massi auf dem Sessel schläft und Tom Joslins Liebeserklärung im Videobild über ihn wacht. Dann sind sie in einer weiteren Einstellung gemeinsam in einem Videobild (im Fernsehrahmen im Film) auf dem Sofa zu sehen, wenn Mark Massi darüber spricht, dass er es vor allem vermisst, Tom Joslin zu berühren. Der Dokumentarfilm realisiert hier, was für Mark nicht mehr möglich ist. Er wiederholt die Berührung, er holt die Berührung ins Bild zurück. Dies geschieht nicht innerdiegetisch, stattdessen wird die Berührung an den Monitor im Bild übergeben und als mediale Berührung ausgestellt. Die Zeitlichkeit der Rezipient*innen des Films unterscheidet sich somit von der Zeitlichkeit der Protagonist*innen des Films. Die Montage widerspricht der Unmöglichkeit der Berührung nach dem Tod. Für die Rezipient*innen schließt das Videobild der beiden Männer nahtlos an, taucht sogar zeitgleich mit den Worten Mark Massis auf und holt somit das nach, was für den Protagonisten unmöglich ist. Die Funktion des Mediums ist es, nicht nur vom Tod und vom Sterben zu erzählen, sondern dies auch gleichzeitig aufzuhalten, das, was war, zu bewahren und mediale Traditionen zu verändern.

Die leere Videospur

Ein weiteres mediales und zeitliches Element des Filmes ist eine an zwei Stellen auftauchende leere Videospur. Sie ist ein verbindendes Element zwischen dem Voice-over von Peter Friedmann und dem Beginn der Aufzeichnungen von Tom Joslin. Während diese Aufzeichnungen zuvor noch über das Fernseh-

gerät gerahmt waren, gehen sie jetzt rahmenlos über in die Zeitspur des Films selbst. Als Element für sich selbst verweist die leere Videospur auf das Medium Video auf der einen Seite und auf die Leere des Materials vor oder nach der Aufzeichnung. Tom Joslins Aufzeichnungen beginnen nach einer kurzen leeren Spur. Häufig verweist die Leere aber auch auf das Ende einer Aufzeichnung. Im Kontext von *SILVERLAKE LIFE* wird das Element in den Film hineingeholt und damit ausgestellt. An beiden Stellen in der Exposition taucht es im Zusammenhang mit Joslins Videotagebuch auf. Zunächst auf dem Fernsehmonitor nach der Einblendung »The End« und dann an der eben beschriebenen Stelle am Ende der Exposition. Warum wird an diesen beiden Stellen die leere Spur des Videos ausgestellt? Sie markiert Anfang und Ende des Videoprojekts von Tom Joslin, das somit zu einem Film im Film wird. Sie verweist auch auf das Material, auf Video. Sie kann metaphorisch für den Tod und das Sterben gelesen werden. Sie verweist auf all das, was nicht aufgezeichnet wird, und sie verweist darauf, dass die Aufzeichnung abbricht, obschon das Material, die Videokassette, noch nicht am Ende ist. Sie ist auch ein Zeichen des Verlusts, eines abgebrochenen Kontakts. Sie verdoppelt die Schrift »The End« und lässt den *flow* abreißen. Anders als im Film (und im Kino), der mit dem Abspann ein klares Ende hat und als unbespieltes Material nicht sichtbar wird, wird hier ausgestellt, dass es sich bei dem Videotagebuch um einen Prozess, um eine Montage mit vielen Leerstellen handelt. Gleichzeitig kann man die Präsenz des leeren Videos auch als einen Verweis darauf lesen, dass Tom Joslin wenig ins Material eingegriffen hat. Denn es wird hier genau gezeigt, dass er in diesem Moment entschieden hat, den Aufnahmeknopf zu drücken und sein Videotagebuch zu beginnen, und an jener anderen Stelle hat er beschlossen, es zu beenden. In jedem Fall wird der Prozess des Aufzeichnens deutlich gemacht und Tom Joslins Autorschaft herausgestellt. Die Videospur verweist auch auf den privaten Charakter des Films. Sie ist nicht so sehr mit dem öffentlichen Raum, etwa dem Kino verbunden, sondern mit dem Videorekorder und dem Fernseher in den eigenen privaten Räumen. Hier ist sie immer wieder sichtbar, wenn etwas aus dem Fernsehen aufgezeichnet wird oder auch zwischen privaten Aufnahmen in *home videos*. Sie verweist auf die Auswahl in der Zeit und gleichzeitig auf all das, was nicht ausgewählt und aufgezeichnet wurde. Also verweist sie immer auf ein Mehr und auf die Begrenzung des Ausschnitts. In dem Moment, in dem Mark Massi erklärt, dass er die Augen seines toten Partners nicht schließen konnte und dass er nicht wiederholen konnte, was er im Kino über den Tod gelernt hat, verdoppelt die leere Videospur den Tod und stellt ihn visuell durch Leere dar.

Die Videospur verdeutlicht erneut die Unterscheidung des Videotagebuchs vom Spielfilm und kennzeichnet ein Auf- und Abtauchen im Medialen. Sie markiert nicht so sehr das Hier und Jetzt, sondern verweist auf eine andere Zeit, auf die Vergangenheit und auch auf Vergänglichkeit und Tod. Sie verweist immer auch auf die außermediale Realität, in der nun die Aufzeichnung unterbrochen ist/war. Insofern ist sie auch eine Illusion von Anwesenheit und Abwesenheit.

5.1.3 Fazit der Analyse der beiden Filme

Die beiden hier analysierten Filme nutzen mediale Versprechen auf Bedeutung und auf ein Überdauern/Fortdauern. Die filmische Darstellung der beiden im Zentrum stehenden Paare schreibt sich dabei in bereits tradierte Formen medialer Erzählungen von romantischer Liebe und monogamer Beziehung ein. Über das Moment des Todes werden auch melodramatische Zeitmomente eines »zu spät« aufgerufen (vgl. Williams 1999). Die Filme funktionieren so vor dem Hintergrund hegemonialer Anerkennungspolitiken und im Rahmen tradierter Zeitordnungen, aber auch vor dem Hintergrund ihrer Kehrseite, des gesellschaftlichen Ausschlusses, im Fall der AIDS-Pandemie des tödlichen Ausschlusses. *EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT* ist zeitweise teleologisch auf das Recht zu heiraten hin aufgebaut und wiederholt in diesem dem Film zugrunde liegenden Motiv das Versprechen auf gesellschaftliche und staatliche Anerkennung, das auf einer monogamen Form von Zweierbeziehung beruht. *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE* inszeniert den Wunsch, bis zum Tod die Kontrolle über die eigene (medialisierte) Geschichte zu bewahren. Die Kontrolle zu behalten, bedeutet hier auch, die Kontrolle über die Erzählung und die technische Aufzeichnung zu haben. Die Kamera und damit das Medium Video werden zudem zu einer sozialen Praxis, die es ermöglicht, einen Umgang mit dem (eigenen) Sterben zu finden.

Beide Filme arbeiten auf der Grundlage tradierter medialer Zeitordnungen. Sie arbeiten mit Politiken von Anerkennung, die auf normativen zeitlichen Strukturen im Medium basieren, verschieben diese oder machen sie sich zu eigen. Es ist das dem Medium eingeschriebene Versprechen, die Zeit zu bewahren, auf dem wiederum diese Politiken der Anerkennung basieren. Es ist auch die monogame, romantische Zweierbeziehung, die als mediale Figur diese Form der Anerkennung garantiert. Damit wird deutlich, dass diese medieninhärenten Zeitordnungen normativ sind, aber auch eine Offenheit haben, laufend durchgearbeitet werden müssen. Gleichzeitig zeigen sich zeit-

lich tradierte Formen von Anerkennung und Betrauerbarkeit in ihrer – auch medialen – Konstitution. So machen *EDIE AND THEA* und *SILVERLAKE LIFE* in der Herstellung auch gleichzeitig sichtbar, unter welchen Bedingungen diese Anerkennung medial erfolgt. Beide Filme nutzen die (hetero-)normativen Zeitordnungen der Medien als Bedingungen audiovisueller Anerkennungsmechanismen und schreiben sie gleichzeitig um. Während die beiden Filme die Beziehungen der langjährigen Paare in eine Filmgeschichte einschreiben, die romantische Beziehungen und Langlebigkeit wie die Ehe wertschätzt und anerkennt, wird deutlich, dass sie über eine Nähe zu diesen normativen Ideen hier ein Narrativ weiterführen können und auf Ausschluss darin hinweisen können. Die Anerkennung funktioniert also auch in der Ähnlichkeit trotz Differenz. In beiden Filmen sind es die privaten Aufnahmen, die gegen eine öffentliche Darstellung erstellt werden, eigene mediale Geschichte_n entwerfen und bewahren, eigene Entwürfe der Beziehungen medial festhalten. In der Projektion im Kinoraum, auf Filmfestivals, im Eingang in eine queere Filmgeschichte werden daraus Bewegungsgeschichte_n.

5.2 Die Produktivität von Filmgeschichten

5.2.1 Vorgeschichte

Für die Konstruktion von Bewegungsgeschichten ist das Konzept einer Gemeinschaft grundlegend, aus der die betreffende Bewegung hervorgeht. Das Festhalten und Festschreiben von Bewegungsgeschichten ist zudem von den medialen Bedingungen, Codes, Traditionen und Standards der Zeit, in der sie erzählt werden, bestimmt. Filme haben die Idee von queerer/n Bewegungsgeschichten stark mitgeprägt, nicht nur weil sie im Medium Film erzählt worden sind und erzählt werden, sondern auch weil Filme strukturell die Idee von Bewegungsgeschichten mitbestimmen. Bereits bevor queere Geschichte als filmische Bewegungsgeschichte erzählt worden ist, haben Filme Figuren in ihre Narrative eingebunden, die außerhalb der Logik einer heterosexuellen bzw. cis-geschlechtlichen Verortung lesbar waren und damit zu gemeinsamen Bezugspunkten für ein queeres Publikum werden konnten. Für nicht-heterosexuell bzw. nicht-cis-geschlechtlich verortete Figuren einer queeren Bewegung in den USA gibt es etwa die Tradition, (Spiel-)Filmgeschichte als eine Emanzipationsgeschichte zu erzählen, wie es von Dokumentarfilmen wie *THE CELLULOID CLOSET* (USA 1995, R.: Rob Epstein/Jeffrey Friedman) oder *FA-*