

Die Figur der Lou ist ein Kondensat der Erfahrung von Vergeschlechtlichung in Bezug auf ein lesbisches Begehen, das in den Spielfilmelementen von *HIDE AND SEEK* als eine Form der Wahrnehmung verdeutlicht wird. Retrospektiv wird so eine Kindheit als lesbische Kindheit entworfen und zu einer gemeinsamen Erzählung zusammengeführt. Der eine Film thematisiert die Abwesenheit einer lesbischen Filmgeschichte und stellt medial diese Erfahrung der Abwesenheit aus, der andere Film dagegen thematisiert mit medialen Mitteln die Engführung der Gegenwart lesbischer Filmgeschichte vor der Erfahrung von Homonormativität und Assimilation. Beide Filme untersuchen die jeweiligen Zeitlichkeiten in den beiden Filmgattungen Dokumentarfilm und Spielfilm. Dabei stellen sie heraus, dass Vergangenheit im Film ein spezifisch mediales Konzept ist und Film die performative Möglichkeit hat, hier Vergangenheiten nachzuholen. Filmgeschichte ist in den Filmen kein lineares Konstrukt, sondern eine Ansammlung verschiedener medialer Verfahren und Gegenstände, ihrer Zeitkonzepte und Wirkmächtigkeiten: die *talking heads* als gleichzeitiges kollektivierendes Sprechen, das Fotoalbum als zeitliche Ordnung von Gemeinsamkeit, die Spielfilmgeschichte, die sich als ästhetisches Erbe weiterschreibt. Im Medium Film lässt sich eine queere Filmgeschichte nur scheinbar als lineare Fortschrittsgeschichte erzählen, tatsächlich sind die Zeitlichkeiten des Mediums sehr viel komplexer und uneindeutiger als eine Linearität es suggeriert.

5.3 Materialitäten

5.3.1 Barbara Hammers Politik der Abstraktion

Ähnlich wie Laura Mulvey sich in ihrem, für die feministische Filmtheorie zentralen Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2016 [1975]), für eine Veränderung der Filmform gegen die patriarchale Struktur des Apparates Kino ausspricht, hat sich Barbara Hammer in *The Politics of Abstraction* (1993) für eine spezifische filmische Form des Umgangs mit lesbischem Begehen im Film eingesetzt und dies auch in ihren eigenen Filmen immer wieder umgesetzt. Für beide Positionen, Mulveys wie Hammers, ist ein Zerschlagen der etablierten Strukturen der Narration, Montage und Bildelemente wichtig. Bei Hammer ist der Begriff der Erfahrung, und damit eine Rückkopplung des Films an ein außerfilmisches Erleben von Welt, bestimmend. Bei ihr geht es nicht um die Geschlechterdifferenz, sondern um die Frage nach der Möglichkeit, sich

als lesbisch identifizierte Zuschauer*in im Film wiederzufinden. Nach Hammer produziert eine Identifikation als lesbisch eine Erfahrung, die auf einer gesellschaftlichen Verortung von und damit einem Umgang mit Lesbischsein basiert. Diese Erfahrung sei im Hollywood-Kino nicht repräsentiert, da dieses auf patriarchalen Strukturen basiere.

»The numerous films that purport to be ›lesbian films‹ have failed to address me as a lesbian spectator. The romance, the onscreen gaze, the plot, the character development are all situated within a heterosexual life-style or a Hollywood imaginative life-style made for the cinema« (ebd., 70).

Wie Mulvey plädiert auch Barbara Hammer für eine Aneignung des Mediums im Hinblick auf die Möglichkeit der Zuschauer*innen, sich zum Film in Beziehung zu setzen. Film und Subjektpositionen werden in Ideen der Rezeption eng miteinander verkoppelt. Barbara Hammer spricht sich in ihrem Text für ein Kino der Abstraktion aus, das nicht linear-narrativ und repräsentativ organisiert ist. Wie eine solche Idee der Abstraktion im Medium mit Fragen nach Zeitlichkeit und Identitätskonstruktionen in Verbindung gebracht werden kann, werde ich im Folgenden ausgehend von Hammers Filmen reflektieren.

Barbara Hammer geht in ihrem Beitrag nicht explizit auf Zeitstrukturen ein, sie spricht von Abstraktionen. Ihr Ansatz einer abstrakten Auseinandersetzung mit lesbischem Begehen im Film ist jedoch ein Aussetzen narrativer Prinzipien, die über zeitliche Ordnungen wie Linearität oder chronologische Erzählweise die Geschlossenheit einer Geschichte herstellen. Zugleich hält sie an einem Konzept der Orientierung fest, indem sie betont, dass Erfahrungen, die an Identitätskategorien gebunden sind, im Film darstellbar seien oder vielmehr erlebbar gemacht werden könnten. Dieses Verständnis basiert auf der Analyse herkömmlicher filmischer oder auch kinematographischer Strukturen, die sie als patriarchal und heteronormativ organisiert beschreibt. Ihr Konzept bringt auch die Frage nach Möglichkeiten der Dekonstruktion patriarchaler Strukturen auf, aber es endet nicht dort, es beharrt auf identitätspolitischen Kategorien und stellt diese zur Diskussion, ohne dabei essentialistisch zu sein. Die Struktur von Film soll so angepasst werden, dass dieser eine Erfahrung vermitteln bzw. einschreiben und damit auch zur Diskussion stellen kann, die zuvor nur als Konstruktion innerhalb der patriarchalen Struktur vorgekommen ist. Es geht um eine Erfahrung von Lesbischsein (Barbara Hammer spricht selbst nicht von Queerness), die an eine Positionierung über Identitätszuweisungen innerhalb einer heteronormativen Matrix gebunden

ist. Film soll diese Positionierungen und Zuschreibungen nicht doppeln, er soll sie begreifbar machen.

Das Konzept der Abstraktion, wie es Barbara Hammer entwirft, weist eine Ähnlichkeit zu strukturellen Beschreibungen der Idee queerer Zeitlichkeiten von J. Jack Halberstam auf (vgl. Halberstam 2005, vgl. Kap. 2). Wenn queere Zeitlichkeit sich dadurch auszeichnet, dass Linearitäten durchbrochen werden, Brüche und Störungen zu zentralen Momenten werden, dann findet sich diese auch in der Idee der Abstraktion. Es ist die Auseinandersetzung mit den normativen Aspekten des Kinos und des Films in Bezug auf Begehren und Geschlechterkonstruktionen, die eine solche Verbindung zu Halberstams Konzept ermöglichen. Halberstams queere Zeitlichkeiten sind Brüche in (hetero-)normativen Zeitordnungen, die sich auch medial weitertragen.

Barbara Hammer beschreibt ihre Filme in *The Politics of Abstraction* als »nonnarrative«, »nonrepresentational« und eben »abstract« (Hammer 1993, 73). Die Attribute nicht-narrativ und nicht-repräsentativ in Bezug auf eine Filmpraxis sind Zurückweisungen dominanter, hegemonialer Formen des Umgangs mit Film. Sie bindet die Möglichkeit der Kritik an Machtverhältnissen an die ästhetische Form von Film und steht damit in der Tradition feministischer Filmtheorie und -praxis. Da sie sich parallel hierzu stark auf die Konstruktion von Identität im Film beruft, können ihre Filme gleichzeitig als Versuche einer Konstruktion sowie einer Dekonstruktion von Bewegungsgeschichte und Identitätspolitik mit filmischen Mitteln verstanden werden. Die Abstraktion als filmisches Mittel steht neben den Momenten des Nicht-Narrativen und des Nicht-Repräsentativen für sich und ist nicht als Verneinung, sondern als ein Gegensatz zu verstehen.

Im Kontext der Filmgeschichte werden Filme als abstrakt gefasst, die den Fokus auf die filmspezifischen Möglichkeiten der Generierung von bewegten Bildern legen und nicht die narrativen Elemente in den Mittelpunkt rücken.²² Der Begriff des abstrakten Films bezieht sich auf Filme unterschiedlicher Gattungen, es finden sich sowohl dokumentarische als auch fiktionale Filme in dieser Kategorie. Auch wird der abstrakte Film in seinem Verhältnis zu einem

²² Hans Scheugl und Ernst Schmidt bezeichnen in *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms* den abstrakten Film (dem sie auch den absoluten Film oder das Cinéma Pur zurechnen), zunächst durch sein Verhältnis zur (abstrakten) bildenden Kunst, durch die Nähe zur Lichtkunst und durch die Konzentration auf das Material, auf Rhythmus oder Montage (vgl. Scheugl/Schmidt 1974, 28-31).

nicht-abstrakten, narrativen Film bestimmt und bildet damit einen Gegenpart zum Erzählkino.

Hammers Begriff der Abstraktion bezieht sich auf eine Geschichte und eine bestimmte Richtung des Experimentalfilms und verweist dabei vor allem auf eine Form der Filmpraxis, die stärker von Fragen der spezifischen medialen Bildproduktion ausgeht als von narrativen Elementen. Das strukturierende Prinzip ist hier nicht die lineare Zeitlichkeit, sondern Formen oder auch – in Bezug auf die Montage – Rhythmen. Sie verbindet die Form des Films mit dem Wunsch nach einer Veränderung, insofern sie vor allem eine spezifisch lesbische Erfahrung in den Film einschreiben will (vgl. ebd., 70ff.). Ein konventionelles, narratives Kino und seine Erzähltraditionen sind für sie durch patriarchale Geschlechter- und Begehrungsstrukturen bestimmt. Damit ist die Arbeit am Film und an den Strukturen für sie auch eine Arbeit an denjenigen Machtverhältnissen, die auf entsprechenden Geschlechter- und Begehrenszuweisungen basieren. Auch hier steht sie in einer Tradition feministischer Filmpraxis, die sowohl den Apparat des Kinos als auch die filminhärente Struktur unter dem Aspekt der Vergeschlechtlichung in den Blick genommen hat und an Möglichkeiten einer Neuordnung arbeitet. So schreibt Heide Schlüpmann in einem Beitrag zur Arbeit der Regisseurinnen Germaine Dulac und Maya Deren über Avantgardefilm und feministische Filmpraxis:

»Sehr bald aber gewann ein Bewußtsein über die Politik der Form an Gel tung: die Erkenntnis, daß das Medium Film, das Instrument der Kamera keine neutralen Mittel und Werkzeuge sind. In ihnen hat sich die Geschichte des patriarchalen Kinos sedimentiert. Er reicht nicht, daß der feministische Film neue Realitätsbereiche unter veränderten Perspektiven aufgreift, er muß eine Revision der bisherigen Filmgeschichte versuchen und einen Eingriff in die Bildwelt der Zuschauerinnen und Zuschauer darstellen.« (Schlüpmann 1984, 38)

Barbara Hammers Entwurf eines lesbischen Kinos, das auch nach film- oder kinoinhärenen Machstrukturen fragt, setzt bei der Differenz des Begehrens an, kombiniert mit Fragen nach Geschlechterdifferenz.

Hammers Fokus liegt zunächst auf dem Wunsch nach der Produktion eines lesbischen Kinos und dann auf der Frage nach dem Potential aktiver Zuschauer*innen. Zuschauende werden in ihrem Konzept durch den Film nicht über eine Narration geleitet und sind daher auf ihre eigene Wahrnehmung zurückgeworfen. Zugänge zum Film werden häufig erst über die wiederhol-

te Rezeption möglich, Überforderungen und Unverständnis sind von Barbara Hammer mitgedacht und dezidiert gewollt.

Ein lesbisches Kino hat in Hammers Verständnis kein essentialistisches oder ontologisches Verständnis von lesbischer Identität und will dieses auch nicht produzieren. Sie spricht daher nicht von einem lesbischen Kino, sondern von Kinos und auch nicht von einem Lesbischsein, sondern von Formen des Lesbischseins. In Bezug auf die Möglichkeit der Dekonstruktion wirft sie ein, dass ein Zeichen erst da sein muss, damit es in semiotischer Perspektive betrachtet werden kann (vgl. Hammer 1993, 71). Sie arbeitet also im Film an einer Idee von Lesbischsein, um diese damit auch verhandelbar zu machen. Oder anders gesagt: Hammers Konzept eines lesbischen Kinos als Kino der Abstraktion ist also ein Moment der Konstruktion für die Möglichkeit der Dekonstruktion. Sie macht das Kino der Abstraktion an konkreten Erfahrungen fest, an Popkultur, Medien, Politik und gesellschaftlichen Verhältnissen und lehnt die einfache Produktion von Bedeutung, wie sie das narrative Kino bietet, ab. Sie beharrt auf Momenten der Differenz eines Lesbischseins und bindet dies an die filmische Form. Sie zeigt auf, dass sie mit ihren Filmen in den 70er Jahren angefangen hat, ein lesbisches Kino zu entwerfen und damit auch im Medium Film selbst verhandelt hat, was Lesbischsein (hier) sein könnte. Mit welchen Strategien sie dies umgesetzt hat, werde ich mir später in diesem Kapitel anschauen. Da Lesbischsein für Hammer eine Erfahrung außerfilmischer Realität ist, sind Fragen nach Möglichkeiten der Übertragung dieser Erfahrung in filmische Darstellungsweisen zentral. Lesbischsein im Film wird somit in Bezug auf Zeitlichkeiten des Films, wenn man narrative Erzählstrategien als Momente zeitlicher Ordnung begreift, außerhalb der normativen medialen Zeitlichkeit verortet. Zudem wird Lesbischsein im Film nicht zu einer Frage allein der Figuren und ihrer Begehrungsweisen, sondern zu einer Form des Erlebens von Welt, das Film und Kino reflektieren und verhandeln können.

5.3.2 GENERATIONS

Zeitlichkeit, Materialität und Filmgeschichte

2010 entsteht *GENERATIONS* unter der Regie von Barbara Hammer und Joey Carducci, die in dem Film ihr jeweiliges Film-Material miteinander verbinden. Der Film ist ein Gemeinschaftswerk, das aus zwei zuvor eigenständigen Teilstücken zusammengesetzt ist. Der erste, von Joey Carducci bearbeitete Teil des Films, bleibt bis zur Zusammenführung ein analoger Film, der

zweite, Barbara Hammers, Teil des Films basiert auf der Bearbeitung des digitalisierten Materials. Das Ausgangsmaterial auf 16-mm-Film haben sie bei einem gemeinsamen Dreh produziert. Beide arbeiten also zunächst mit der gleichen, von beiden produzierten Grundlage. Zentrale Motive von GENERATIONS sind das 16-mm-Material und das Filmemachen selbst. So ist beispielsweise die Arbeit am Material im Bild zu sehen. Inhaltlich wird die Erzählung einer Generationenabfolge, die an Verwandtschaft denken lässt, über das Alter der beiden Filmemacher*innen zum Thema. Joey Carducci, ist deutlich jünger als die zur Zeit der Entstehung des Films 70-jährige Barbara Hammer. Thematisch sind es Alter, Vergänglichkeit, Generationenzugehörigkeit, ein Ende oder Abschied und Filmgeschichte (hier auch als Materialgeschichte), die im Film im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Zeitlichkeiten auftauchen. Dabei ist es keine narrative Auseinandersetzung mit diesen Themen, sondern vielmehr eine ästhetische, die im Umgang mit dem Material und in der Montage stattfindet.

Das 16-mm-Filmmaterial stellt 2010 einen Anachronismus dar. Das Motiv der zwei unterschiedlichen Generationen scheint zwar wie eine Erbschaft/Verwandtschaft eingebunden, die sich über die queere Identitäten der Filmemacher*innen und viel mehr noch über die gemeinsame Arbeit, das Filmemachen, als Zusammengehörigkeit herstellt, wird aber durch die zwei voneinander sehr verschiedenen Teile auch wieder zurückgewiesen.

Motive des Films sind die Achterbahnen und Fahrgeschäfte auf Coney Island, die Fahrt der beiden Filmemacher*innen dorthin und der Prozess der Entstehung des Films selbst. So ist auch die Arbeit am digitalen sowie analogen Schnittplatz zu sehen. Das Ausgangsmaterial, der Zelluloidstreifen, ist auf unterschiedliche Arten bearbeitet, nämlich sowohl mechanisch verändert als auch digital nachbearbeitet worden.

Auf der Homepage von Barbara Hammer wird der Film wie folgt beschrieben:

»Barbara Hammer, 70 years old, hands the camera to [Joey] [...] Carducci, a young queer filmmaker. Shooting during the last days of Astroland at Coney Island, New York, the filmmakers find that the inevitable fact of aging echoes in the architecture of the amusement park and in the emulsion of the film medium itself. Inspired by Shirley Clarke's *Bridges Go Round*, both filmmakers edited picture and sound separately, joining their films in the middle when they finished making a true generational and experimental experiment.« (Hammer, o.J.)

Im Film wie in der Beschreibung werden das Motiv der zwei unterschiedlichen Generationen, das Moment des Alterns und die Idee einer experimentellen Praxis des Filmemachens zusammengebracht. Die materielle Vergangenheit des analogen Filmmaterials ist eine zeitliche Komponente, eine andere findet sich in der Beschreibung der Architektur des Freizeitparks, und schließlich ist auch das Alter der Filmemacher*innen hier thematisch verortet.

GENERATIONS ist selbstreferentiell. Der Film ist nicht das Transportmedium für eine Narration. Der materielle Aspekt des Films, die Herstellung und die Bearbeitung sind selbst Teil des Films und hier eben auch zentraler Gegenstand einer Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit.

Den gesamten Film durchzieht eine Struktur der Wiederholung. Der erste analoge Teil des Films, Joey Carduccis Beitrag, ist über ein Countdown-Element strukturiert, das den Film in Abschnitte gliedert. Das Element der herunterzählenden Zahlen, welches auf dem Filmstreifen den Beginn des eigentlichen Films markiert, wird über Zahlentafeln, deren Nummerierungen abnehmen, angedeutet. Es ist ein Countdown innerhalb des Films, der sein Versprechen auf den Beginn eines geordneten linearen Geschehens allerdings nicht einhält. Dazu montiert ist ein immer wiederkehrender Sicherheitshinweis auf der Audiospur, der auf den Beginn der Fahrt hinweist. Der Sicherheitshinweis als wiederkehrendes Moment steigert die Erwartung eines Ereignisses und ist ein spannungsvolles Moment.

Auch das Motiv des Freizeitparks als Ort, das Filmemachen und das Altern strukturieren den Film übergreifend als zeitliche Momente. Der Freizeitpark und auch die beiden Filmemacher*innen sind visuell wiederkehrende Motive. Das Filmemachen und der Umgang mit dem Filmmaterial werden zu Formen der Auseinandersetzung mit dem Medium selbst und eine Möglichkeit, Altern und Zeitlichkeit medial zu begreifen. Unterschiedliche Formen der Bildgebung, wie zum Beispiel Experimente mit Licht und Schatten, Bewegung im Moment der Aufzeichnung, aber auch manuelle Bearbeitung am Filmstreifen selbst, werden im Film experimentell erprobt und vorgeführt.

Der Film verwehrt seinem Publikum jede klare Orientierung. Immer wieder eröffnen sich neue Räume, wie etwa der Freizeitpark oder die U-Bahn, die beide nach Coney Island bringt. Die Orientierung wird zudem durch Irritationen des Materials, durch Farbumkehrungen und Negativansichten erschwert. Auf einer zeitlichen Ebene werden immer wieder Filmbilder im Fluss gestoppt und frieren ein. Auf der Audiospur finden sich Loops und Sprünge in der Musik, Sätze brechen ab. Der Filmstreifen ist selbst als Objekt des Films

im Projektor zu sehen und gleichzeitig wirft der Film die Rezipient*innen immer wieder zurück auf die Oberflächliche des Filmmaterials. So gibt es sowohl sichtbare kleine Kratzer und Spuren im Material als auch mechanische Manipulationen. Der physikalische Abdruck des Lichts auf dem Filmstreifen als zeitliches Moment, wie es Roland Barthes in *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie* für die Fotografie beschreibt (vgl. Barthes 2014, 90ff.), wird hier noch ergänzt durch eine Manipulation des Materials, die in der Folge in der Projektion Bilder erzeugt, die ebenfalls Abdrücke – bzw. Manipulationen – in der Zeit sind, aber keine außerfilmische Wirklichkeit abbilden. Die Bedingungen der Bildgebung des Films werden als normative Grenzen dieser Bildgebung ausgestellt.

Der Film wird in GENERATIONS als ein alterndes Medium ausgestellt, gleichzeitig wird er schon im Verlauf des Films digitalisiert und damit auch erweitert, bereits im Entstehen archiviert. Nicht nur das analoge Material, auch das digitale Material wird zum Gegenstand des Films, wenn Barbara Hammer im zweiten Teil des Films, ihrem Teil des Films, am Schnittprogramm im Bild zu sehen ist und den Film auch am Computer bearbeitet und produziert.

Laura Mulvey beschreibt die Form der Auseinandersetzung mit dem Material des Films als ein Kennzeichen des Avantgarde-Films (vgl. Mulvey 2006, 67) und als eine Methode, die Lücke zwischen dem Filmstreifen und der Leinwand zu schließen, also den Filmstreifen selbst auch thematisch einzubauen. Barbara Hammer und Joey Carducci arbeiten in ihrem Film mit unterschiedlichen Verfahren des Umgangs mit dem Filmstreifen. Sie legen damit die Entstehungsgeschichte ihres Films selbst offen und bringen den Filmstreifen als ansonsten unsichtbaren Teil der Filmprojektion direkt ins Bild. Genauso arbeiten sie auch mit Momenten, die nach Verfahren des *direct films* aussehen, d.h. einer Bearbeitung des Filmstreifens ohne Kamera. Damit arbeiten sie auch eine Geschichte des experimentellen Films audiovisuell auf.

Experimentalfilm und frühes Kino als queeres Kino

Das Motiv des Freizeitparks und speziell der Fokus auf die Achterbahn binden GENERATIONS zurück an die Geschichte des frühen Kinos, das Tom Gunning als *cinema of attractions* beschreibt. Den Begriff der Attraktion, den Gunning als Charakteristikum für das Kino vor 1906 stark macht, übernimmt er von Sergei Mikhailovich Eisenstein und begründet dies wie folgt:

»I pick up this term partly to underscore the relation to the spectator that this later avant-garde practice [Gunning verweist hier auf eine Form der Montage, die Eisenstein zunächst für das Theater beschreibt, die die Zuschauer*innen darin aktiviert N.F.] shares with early cinema: that of exhibitorist confrontation rather than diegetic absorption. Of course the ›experimentally regulated and mathematically calculated‹ montage of attractions demanded by Eisenstein differs enormously from these early films (as any conscious and oppositional mode of practice will from a popular one). However, it is important to realize the context from which Eisenstein selected the term. Then, as now, the ›attraction‹ was a term of the fairground, and for Eisenstein [...] it primarily represented their favorite fairground attraction, the roller coaster, or as it was known then in Russia, the American Mountains.« (Gunning 1986, 66)

Es ist sogar eben der von Hammer und Carducci für ihren Film ausgewählte Ort, Coney Island, den auch Tom Gunning als eine Spur des Avantgarde-Films beschreibt:

»Now in a period of American avant-garde cinema in which the tradition of contemplative subjectivity has perhaps run its (often glorious) course, it is possible that this earlier carnival of the cinema, and the methods of popular entertainment, still provide an unexhausted resource – a Coney Island of the avant-garde, whose never dominant but always sensed current can be traced from Méliès through Keaton, through *Un Chien andalou* (1928), and Jack Smith.« (ebd., 70)

Der Ausgangspunkt von Gunnings Betrachtung des frühen Kinos sind Überlegungen dazu, wie Avantgarde-Bewegungen des Films Elemente des frühen Kinos weitertragen. Dabei unterscheidet er zwischen narrativen Elementen und nicht-narrativen Elementen, wie sie für das frühe Kino bestimmend waren. Dass er die Strategien des frühen Kinos in Filmen der Avantgarde bis hin zu dem queeren Experimentalfilmmacher Jack Smith (und damit queerem Film) wiederfindet, ist ein Hinweis auf die Spur, in der sich das frühe Kino weitergeschrieben hat. Sie wird als eine Form der Historiografie, die im Medium selbst enthalten ist, lesbar.

Barbara Hammers Konzept der Abstraktion, die sie an das Filmemachen bindet, zeigen Ähnlichkeiten mit jener Strategie des frühen bzw. des Avantgarde-Films, die Gunning beschreibt. Auch sie arbeitet nicht-narrativ, nicht-linear und verortet die Zuschauer*innen in Bezug auf ihre Filme

ähnlich, wie Gunning es für die Avantgarde beschreibt: Der Film soll sie aktivieren und nicht passiv bespielen. Die Fragen nach den dem Film eingeschriebenen Machtverhältnissen und Konventionen, die im Avantgarde-Film zentral werden, werden hier mit Fragen nach Machtverhältnissen und Begehrungsstrukturen, die sich ebenfalls in diesen Konventionen weitertragen und produktiv werden, verbunden.

Zeitlichkeit des Materials

Der analoge Filmstreifen ist in GENERATIONS als Gegenstand sichtbar, seine Materialität wird auch als Bedingung des Films thematisiert. GENERATIONS basiert zwar auf 16-mm-Filmmaterial, liegt am Ende jedoch in der digitalen Version vor. Während das analoge Material auf unterschiedliche Weise Bestandteil des Films wird, als sein Gegenstand und seine Bedingung, tritt die Digitalität dann ins Bild, wenn Barbara Hammer die digitale Version des Films mit dem Schnittprogramm am Computer bearbeitet. Über das Bild auf dem Computermonitor verdoppelt sich der Blick auf den Film. Hier ist es also der Computer als sichtbarer Apparat, der auf die Digitalität des Films verweist. Die audiovisuellen Aspekte des analogen Materials werden im digitalen Film inkludiert und wiederholt. In der finalen digitalen Version verweist der Film damit schon nicht mehr auf sich selbst und seine Materialität, sondern auf das, was er nicht mehr ist, auf seine eigene Geschichte, auf eine Geschichte der Bilderproduktion des Kinos.

Wie verhalten sich nun das Motiv der zwei unterschiedlichen Generationen und das des Freizeitparks zur medialen Auseinandersetzung? Der Freizeitpark ist mit dem Jahrmarkt, einem Ort, an dem etwa optische Tricks vorgeführt wurden, als historischem Schauplatz der Vor- und Frühgeschichte des Kinos verbunden. Wie das Kino kann auch der Jahrmarkt oder auch der Vergnügungspark mit Foucault als eine Heterotopie gelesen werden (vgl. Foucault 1990). Auch der Jahrmarkt basiert auf einem Aussetzen der gesellschaftlichen Zeitstrukturen. Das Erleben von Schaulust, auch hier schon in gewaltvollen Momenten, oder von starken körperlichen Reizen und Affekten etwa in der Achter- oder Geisterbahn kann als strukturell mit dem Kinoerlebnis verwandt beschrieben werden. Diese strukturelle Ähnlichkeit stellt der Film heraus, aber nicht indem er vordergründig die Fahrgeschäfte zeigt, sondern indem er im Kinosaal den Countdown zum Beginn der Fahrt inszeniert und Achterbahnhfahrt und Filmerlebnis ästhetisch in eins setzt. Die Sicherheitsanweisungen zu Beginn der Fahrt richten sich somit auch affektiv an die Zu-

schauer*innen des Films. Auch hier zeigt sich der Anspruch Joey Carduccis, eine Erfahrung zu vermitteln und nicht, etwas darzustellen. So führt der Film eine Auseinandersetzung damit, wie es sich anfühlt, in einem Vergnügungspark zu sein, nicht damit, wie es am besten möglich ist, einen Vergnügungspark abzubilden. Die konventionelle Darstellung des Vergnügungsparks rückt vielmehr in den Hintergrund, es fehlt ein *establishing shot*, die Orientierung auf dem Gelände wird den Zuschauer*innen verwehrt. Stattdessen sehen wir Fragmente einzelner Fahrgeschäfte. Immer aus großer Nähe aufgenommen, bewirken diese Bilder, dass das Publikum direkt in den Film hineingezogen wird. Durch die Orientierungslosigkeit und die Immersion einerseits sowie durch das Alternieren der Aufnahmen auf Coney Island mit Aufnahmen des Bearbeitungsprozesses des Films andererseits werden Orte und Zeiten durcheinandergewirbelt.

Die erste Hälfte des Films ist stark mit technischen Bedingungen beschäftigt. Es ist die Auseinandersetzung mit analoger Filmtechnik. Der Film beginnt mit dem tonlosen Countdown, dann wird der Titel eingeblendet und es folgen auf der Audiospur Sicherheitshinweise: »For your safety and the safety of others, please listen to the following safety instruction [...].« Zudem sind Geräusche der Fahrgeschäfte, ein Gewirr von Stimmen und eine Musik, die an Leierkastenmusik denken lässt, zu hören. Diese Geräuschkulisse unterstützt die aufgeregte Stimmung. Der Countdown endet mit einem Schwarzbild, auf das eine unscharfe Detailaufnahme einer analogen Kamera folgt. Der Bildausschnitt vergrößert sich und wird deutlicher, während zugleich die Audiospur noch immer von den Geräuschen des Jahrmarkts dominiert wird. Die Hand, die an der Bolex-Kamera kurbelt, wird erkennbar. Gleich zu Beginn wird also das Fahrgeschäft mit der Technik der Aufnahme parallelisiert. Der analoge Film, der Filmstreifen und die Achterbahn werden im ersten Teil von GENERATIONS immer wieder miteinander in Verbindung gesetzt und auch parallelisiert. Im Abschnitt 7, noch relativ zu Beginn des Films, wird der Filmstreifen wie eins der Fahrgeschäfte inszeniert, der Film selbst wird zur Achterbahn: Der Film, wie die Wagen der Bahn, wird langsam weitertransportiert. Die Bewegung und das Ablaufen des Films sind dabei das zentrale Moment. Die Zuschauer*innen sehen dem Filmstreifen dabei zu, wie er transportiert wird, und die Geräuschkulisse besteht dabei aus Jahrmarktgeräuschen, Stimmengewirr und Musik.

Im nächsten Abschnitt, der den Countdown ab 6 herunterzählt, ist es die Achterbahn bzw. die Fahrspur/Schienen der Achterbahn, die zum Gegenstand wird. Hier wird visuell eine Ähnlichkeit zum Filmstreifen herausgestellt. Die

Abb. 43-46: Die Achterbahn und der Filmstreifen im Labor und Projektor, GENERATIONS, Screenshots, Courtesy of Joey Carducci.



Streben der Schienen ähneln stark der Struktur der Filmstreifen mit ihren jeweils kleinen Trennlinien zwischen den einzelnen Bildern. Dazu werden hier Bilder der Arbeit im Labor, die Entstehung des Films hinzugefügt. Die Aufregung bei der Fahrt mit der Achterbahn und die Aufregung im Labor für den ablaufenden Filmstreifen in der gemeinsamen Arbeit werden parallelisiert.

Der Film stellt dann die eigene Möglichkeit aus, die Bewegung in der Zeit zu manipulieren. So ist die Achterbahnfahrt im Abschnitt 5 in Slow Motion versetzt. Diese Verlangsamung der Zeit wirkt wie ein Versuch, etwas genau zu beobachten und zu untersuchen, um es (besser) zu verstehen. Hier ist auf der Audioebene das Transportgeräusch der Kamera zu hören, die langsam die einzelnen Abschnitte des Filmstreifens weiterbewegt.

Sowohl dem Kinoraum als auch dem Vergnügungspark ist jeweils die Möglichkeit eingeschrieben, mit normativen Zeitkonzepten zu brechen. Damit machen sie diese normativen Zeitkonzepte aber auch erfahrbar. Der Jahrmarkt als Motiv des Films potenziert hier diese Fähigkeit des Kinos noch einmal. Und zudem sind der Jahrmarkt wie das Filmemachen beide Motive des Films. Anhand des Motivs des Jahrmarkts reflektiert GENERATIONS über das Filmemachen.

Die digitale Version von GENERATIONS

Joey Carducci ist am analogen Schnittplatz zu sehen und sagt: »I love how you make things happen.« Überblendet ist dieses Bild mit einer Aufnahme der Hand Barbara Hammers, die wiederum am Computer digital den Film schneidet. Der Prozess der Entstehung des Films ist also auch hier erneut ein Motiv.

Es ist angesichts der filmischen Entwicklung konsequent, dass zunächst die analog erstellte Version des Films und erst danach die digitalisierte zu sehen ist. Die digitale Arbeit ist in der Lage, die analoge Arbeit zu inkludieren und damit beliebig zu wiederholen und zu verändern. Hammers digitale Arbeit verliert also die materielle Grundlage und in Bezug auf Zeitlichkeit auch die Indexikalität, sie verfügt dafür über sehr viel mehr Freiheiten im Umgang mit dem Material und kann auch analoge Prozesse, wie zum Beispiel Kratzer auf dem Filmstreifen, simulieren und nachstellen. Umso naheliegender ist es, dass der Filmstreifen als Gegenstand im zweiten Teil des Films sehr viel weniger Raum einnimmt. Hier sind es vielmehr geglättete, ornamentale Muster, die aus der analogen Bearbeitung des Filmstreifens noch einmal in digital veränderter Form aufgenommen werden. Die Bilder, die sich nicht mit den Protagonist*innen des Films auseinandersetzen bzw. diese nicht zeigen, haben hier eine andere Funktion. Sie zeigen auch, was digitale Bearbeitung zeitlich möglich machen kann, wie hier Bilder ineinanderfließen können. Während Carduccis analoger Beitrag zum Film den Filmstreifen selbst zum Protagonisten werden lässt, sind die Bilder im zweiten, von Hammer digital montierten Beitrag sehr viel atmosphärischer und ergänzen die Auseinandersetzung mit dem Thema des generationalen Projekts, das darin besteht, gemeinsam einen Film zu machen.

Der Soundtrack besteht im zweiten Teil des Films aus elektronischer Musik, die eine stärkere Orientierung durch die Zeit des Films bietet und den Rhythmus des Filmschnitts stärker verdeutlicht, als das Stimmengewirr es im ersten Teil getan hat. Zudem stellt der zweite Teil die gemeinsame Arbeit der beiden Filmemacher*innen, ihre Dialoge bei der Arbeit sehr viel deutlicher in den Mittelpunkt. Das Labor, aber auch die U-Bahn und der Freizeitpark werden zu Motiven des Films, aber sehr viel stärker mit der Anwesenheit und Auseinandersetzung der beiden als Filmemacher*innen vor Ort verbunden, als es im ersten Teil des Films stattfindet. Die Orte rücken nun in den Fokus, weil sich die beiden dort aufhalten. Der Film erzählt keine Liebesgeschichte, sondern eine intergenerationale Freundschaftsgeschichte und eine Geschich-

te der gemeinsamen Filmarbeit. Damit kommt dem Filmemachen im Kontext queerer Entwürfe von Beziehungen auch hier eine spezifische Rolle zu.

Nicht nur das Filmemachen wird in Bezug auf Queerness und Zeitlichkeit in GENERATIONS relevant, es ist auch eine Filmgeschichte, eine Auseinandersetzung mit Materialität als Mediengeschichte, die im Film zu einer queeren Geschichte wird. Queerness wird explizit zu einer Frage der Mediengeschichte und zu einer Frage des Umgangs mit dem Material. Die hier erzählte Geschichte der Avantgarde wird damit zu einer queeren Medien- und Bewegungsgeschichte. GENERATIONS ist somit auch ein Versuch, Queerness nicht ausschließlich auf den Ebenen der Figuren bzw. ihrer Identitäten und der Narration zu thematisieren, Queerness ist hier eine Frage der Form. Dies bleibt zunächst an die Positionierung/Positioniertheit der beiden Filmemacher*innen als Stellvertreter*innen eines queeren Kinos gebunden, durch die der Film eine Verortung erfährt. Die Auseinandersetzung, die der Film führt, lässt sich nicht trennen von den Auseinandersetzungen, die feministische Filmemacher*innen und -theoretiker*innen schon zuvor geführt haben. Und sie lässt sich auch nicht trennen von einer Geschichte des Kinos und den Konventionen des Umgangs mit dem Medium, mit Normalisierungsbewegungen und Aushandlungen innerhalb des Mediums selbst.

Das Motiv der Generationen

Der Jahrmarkt ist ein Ort, der Zuschreibungen über Alter aussetzen kann. Er ist ein Ort kindlichen Vergnügens, der aber auch Erwachsenen zugänglich ist. Im Film sind es Vertreter*innen zweier deutlich entfernter Generationen, die zusammen diesen Vergnügungspark besuchen. Der Film ist ein Austausch zwischen diesen Generationen. Sie arbeiten zudem mit Technik, die sich ebenfalls in Generationen beschreiben lassen könnte, eine ältere analoge Technik und eine jüngere digitale Technik. Ein zeitliches Moment des Filmmaterials ist, wie schon gesagt, das des Anachronismus, da die beiden Filmemacher*innen als Ausgangsmaterial 16-mm-Film nutzen. Die Indexikalität des Materials ist ein weiteres zeitliches Moment, das durch das analoge Material zum Film hinzugefügt wird. In der digitalen Endversion des Films kann diese Materialität aber nur noch eine Spur oder eine Referenz sein.

Bei Laura Mulvey ist es der Stillstand und der Tod, der sich in das analoge Filmbild wie in die Fotografie einschreibt (vgl. Mulvey 2006). Beim digitalen Bild geht dieser indexikalische Bezug verloren, da es nicht so sehr durch sein Verhältnis zu einer außerfilmischen Realität gekennzeichnet ist als vielmehr

durch seine Fähigkeit, sehr verschiedene Zeiten und Materialien miteinander zu verbinden und in sich aufzunehmen. Mulvey beschreibt, wie sich der Film infolge der Digitalisierung in ein altes und ein neues Medium aufgeteilt hat. Sie beobachtet für das Jahr 1997 den Beginn dieser Zäsur, zum 100. Geburtstag des alten, analogen Kinos ist dieses mit Fragen des Todes und des Alters verbunden.²³

Die beiden Filmemacher*innen selbst sind als Protagonist*innen des Films zu sehen. Dabei filmen sie sich gegenseitig, sind also jeweils beide mit ihrer Kamera im Bild. Sie sehen sich mit der Kamera als Person hinter der Kamera an. Der Film trägt den Titel *GENERATIONS*, der auf der einen Seite auf die analoge und die digitale Version des Films verweist, die als eine Thematisierung von Generationen begriffen werden kann, und natürlich auf der anderen Seite auf den Altersunterschied der beiden Filmemacher*innen.

Gegen Ende fokussiert der erste Teil des Films Barbara Hammer, die Kreise auf ihr Gesicht malt. Auch weiterhin wird Zeitlichkeit thematisiert, in Bildern von sich drehenden Zahnrädern, aber auch in Unterbrechungen und stockender, hängender Audio- wie Videospur. Das Filmmaterial zum Schluss des ersten Teils löst die Person an der Kamera schemenhaft in Undeutlichkeit auf und scheint auch selbst einem Verfall preisgegeben zu werden. Dies ist offensichtlich die Scharnierstelle an der Grenze der beiden Arbeiten der Filmemacher*innen. Obschon Joey Carducci und Barbara Hammer das gleiche Material als Ausgangsmaterial ihrer Arbeit zur Verfügung hatten, kristallisiert sich im Umgang mit diesem ein jeweils eigenes Interesse heraus und das Resultat sind zwei sehr unterschiedliche Perspektiven.

23 »The year 1997 saw the first marketing of film on digital format. The resonance of ageing, and of death, associated with the cinemas's centenary coincided with the arrival of a technology that created a divide between the ›old‹ and the ›new‹ media. However significant the development of video had been for film, the fact that all forms of information and communication can now be translated into binary coding with a single system signals more precisely the end of an era. The specificity of cinema, the relation between its material base and its poetics, dissolves while other relations, intertextual and cross-media, begin to emerge. Furthermore, the digital, as an abstract information system, made a break with analogue imagery, finally sweeping away the relation with reality, which had, by and large, dominated the photographic tradition. The sense of the end of cinema was thus complicated aesthetically by a crisis of the photographic sign as index. Although a photograph may have other properties, the physical link between an object caught by a lens and the image left by rays of light on film is the material basis for its privileged relation to reality« (Mulvey 2006, 18).

Barbara Hammers im Laufe des Films gestellte Frage »What's collaborating with me like?« verweist auf den Film als gemeinschaftliches Projekt. Das Motiv der zwei Generationen ist hier stark an die beiden Filmemacher*innen gebunden. Die Faszination für die andere Person mit der Kamera ist sehr präsent. Es gibt eine Szene in der Straßenbahn, in der die beiden sich mit ihren Kameras verstecken und gegenseitig jagen, wie in einem Spiel. Das Zusammensein, der gemeinsame Aufenthalt im Freizeitpark ist ebenfalls deutlich stärker als im ersten Teil ausgestellt. Über diese Fokussierung auf die Zusammenarbeit und auf die beiden Protagonist*innen erscheint der Film narrativer als in der ersten Hälfte, die sich vor allem mit der Entstehung der Bilder und den Möglichkeiten des Materials auseinandersetzt. Einige Bilder aus dem ersten Teil des Films wiederholen sich im zweiten Teil. Barbara Hammer, die sich Kreise ins Gesicht malt, sagt hier aus dem Off, dass sie schon seit Jahren über einen Film nachdenkt, in dem sie sich »brown spots« ins Gesicht zeichnet.²⁴ Die im ersten Teil schon gezeigte Bemalung des Gesichts steht nun klarer in Verbindung zum Film und zur materiellen Beschaffenheit des Filmstreifens. Die *spots*, die auf dem Filmstreifen auch ein Resultat chemischer Prozesse oder eine Abnutzungerscheinung sein könnten, werden hier direkt auf den Körper aufgetragen. Barbara Hammer spricht über das Altern. Kurz zuvor ist im Film das Labor eingeführt worden, die Flaschen mit Chemikalien stehen aufgereiht auf einem Tisch. Hier wird das Altern des Körpers mit dem Altern und der Bearbeitung des Mediums in Verbindung gesetzt.

Im Anschluss an die Szene, in der Hammer sich die Kreise ins Gesicht malt, wechseln die beiden die Rollen und Joey Carducci wird Protagonist der nächsten Sequenz, während Barbara Hammer die Kamera hält. Er fährt sich zunächst mit einem Pinsel durch das Gesicht, als würde er das Gesicht wie ein Objekt entstauben und ist in der nächsten Sequenz zu sehen, wie er sich eine Flüssigkeit über den Körper gießt. Es sieht aus wie eine Chemikalie. Damit wird hier der Körper über die Bearbeitung im Labor als Material analog zum Filmstreifen inszeniert. Die Körper im Film sind somit hier auch Gegenstände, die aktiv hergestellt und im Medium Film untersucht werden.

Es ist Joey Carducci, der mit dem analogen Film als dem älteren Medium arbeitet, während Barbara Hammer als die Ältere auf die neuere, digitale Technik zurückgreift. Damit ist es auch eine Technikgeschichte, die der Film

²⁴ Das Bild ist aber auch eine Wiederholung eines Filmbilds von Barbara Hammer selbst. Im Film *WOMEN I LOVE* (USA 1976) gibt es ebenfalls eine kurze Szene, in der ihr Kreise auf das Gesicht aufgetragen werden.

Abb. 47-52: *Die Körper in der Analogie des Filmmaterials, GENERATIONS, Screenshots, Courtesy of Joey Carducci.*



erzählt. Auch im zweiten Teil des Films findet sich das Motiv der zwei unterschiedlichen Generationen nicht nur in der Figurenkonstellation der beiden Filmemacher*innen, sondern auch in der Medialität. *GENERATION* weist damit auch eine Idee von Generationen, die ineinander übergehen und miteinander über Gleichheit verbunden sind zurück. Die Generationen sind hier auf vielen Ebenen verbunden, aber sie unterscheiden sich auch stark, sind über Differenz entworfen. Reproduktive Ideen von Generationen werden damit produktiv enttäuscht, die Verbindung besteht im queeren Film-Projekt in gemeinsamen Aushandlungen und Projekten.

Die filmische Gemeinschaftsarbeit *GENERATIONS* führt die dezidierte Auseinandersetzung mit Zeitlichkeiten auf sehr unterschiedlichen Ebenen.

Sie schreibt dabei nicht fest, sondern macht einen Assoziations- oder Denkraum auf, auf den sich die Zuschauer*innen einlassen müssen. Gerade weil das narrative Element, das im Film oft durch die Zeit leitet, fehlt, können in der experimentellen Auseinandersetzung sonst wenig beachtete zeitliche Ebenen thematisiert werden, hier werden biografische Entwürfe und Lebenszeit, Alter und Generationen, Technikgeschichte und Bewegungsgeschichte zu medialen Motiven des Films.

Es ist auch das Verhältnis seiner beiden Teile, das den Film als queeres Projekt lesbar macht: es ist ein kollektives Projekt, das den Austausch sucht und praktiziert und Differenz dabei in den beiden Projekten bestehen lässt, die aber auf der anderen Seiten aus gemeinsamem Material bestehen und am Ende wieder zusammengeführt werden. Die gemeinsame Arbeit der Filmemacher*innen ebenso wie die Verschränkungen von analoger und digitaler Arbeit und die Frage nach der Verbindung von Material, Zeitlichkeit und sichtbaren Körpern im Film macht GENERATIONS zu einem queeren Filmprojekt, das sowohl Filmform als auch Filmgeschichte in queerer Perspektive bearbeitet.

Queeres Kino als eine ästhetische Frage

GENERATIONS ist 2011 zusammen mit MAYA DEREN'S SINK (USA 2011), einer weiteren Regiearbeit Hammers, als bester Kurzfilm mit dem *Teddy Award* der Berlinale²⁵ ausgezeichnet worden. Die beiden Filme sind Teil der Auswahl von Filmen, die für den queeren Filmpreis nominiert sind. Die Auswahl setzt sich aus Filmen aus dem kompletten Programm der Berlinale zusammen, ist also nicht auf eine Sektion beschränkt. Die Filme werden demnach in einer nachträglichen Sichtung des Programms herausgesucht, wobei ihnen dann eine Relevanz im Hinblick auf die Idee eines queeren Kinos zugeschrieben wird. Damit finden immer auch Setzungen bezüglich dessen statt, was als queerer Film verstanden wird, mit diesen Auszeichnungen wird also (queere) Filmgeschichte geschrieben.

GENERATIONS wird als ein queerer Film gelesen, obwohl es kaum um ein sexuelles Begehen oder um Fragen nach geschlechtsbezogenen und/oder sexuellen Subjektpositionen geht. Die beiden ausgezeichneten Filme von Barbara Hammer funktionieren nicht – wie viele andere Filme, die den Teddy er-

²⁵ Im Rahmen der Berlinale 1987 von Manfred Salzgeber und Wieland Speck erstmalig vergeben, ist der *Teddy* seither einer der wichtigsten queeren Filmpreise (vgl. Loist 2015, 114).

halten haben – über die Figurenkonstellation als queere Filme. Es ist die Filmemacher*in selbst, die sich als lesbische Filmemacher*in bereits etabliert hat und deren Filme daher im Kontext des queeren Films Relevanz zugeschrieben wird.

Einerseits erhält Barbara Hammer hiermit die Möglichkeit, mit ihren Filmen den Bereich queeren Films zu erweitern, sich von einer Fokussierung auf Figurenkonstellationen zu lösen. Andererseits wird dem Film tatsächlich auch über die formale Auseinandersetzung mit Alter und Generationen eine Queerness zugeschrieben. Da Queerness hier nicht so sehr an einer Erzählung von Begehrten oder Sex hängt, sondern auf eine queere Art und Weise des Umgangs mit Film verweist, ist es möglich, sowohl die Filmgeschichte als auch die technischen Bedingungen von Film selbst auf normative Setzungen hin zu befragen.

In den nicht-narrativen Filmen Hammers verändert sich das Erleben der Zuschauer*innen. Während diese im narrativen Film zu Beobachter*innen von Szenen und Protagonist*innen werden und – über Montagetechniken – zwar mit dem Fluss des Films verbunden werden, aber doch in einer Außenposition verbleiben, zwingt der experimentelle Film sie zur Reflexion der eigenen Seherfahrung. Das Erleben des Films wird sehr viel stärker zu einer bewussten Seherfahrung.

MAYA DEREN'S SINK, der zweite Film von Barbara Hammer, ist ebenfalls Spurensuche und Generationenprojekt. Auch dieser Film setzt sich dezidiert mit Film und Zeitlichkeit auseinander. Es ist ein Porträt der Experimental-Filmemacherin Maya Deren, eine wichtige Vertreterin der zweiten amerikanischen Avantgarde, die maßgeblich auch einen surrealistischen Einfluss auf den amerikanischen Film prägte (vgl. Scheugl/Schmidt 1974, 182ff.). Barbara Hammer inszeniert dieses Porträt Derens in den Häusern der verstorbenen Künstlerin in Los Angeles und New York. Dabei integriert sie Sequenzen aus den Filmen Derens und Interviewsequenzen in ihren eigenen Film. Die Häuser werden zu Orten, an denen Vergangenheit und Gegenwart überlappen. Diese Überlappung der Zeit ist über das Medium Film möglich. Der Ort, also das jeweilige Haus Maya Derens, wird im Film wortwörtlich zur Projektionsfläche.

Die Interviews mit Weggefährt*innen Derens und anderen Zeitzeug*innen sind in Bilderrahmen, auf Spiegel oder Wände in den Häusern projiziert zu sehen. Die Projektionen bzw. die Integration der Interviews als Bildschirme sind über die digitale Bearbeitung des Filmmaterials möglich. Dies ermöglicht es auch, das Material der Vergangenheit, die Arbeiten Maya Derens,

in den Film zu integrieren. Obwohl auch die Häuser letztendlich im Film nur als digitale Bilder bestehen, wird doch ein Verweis auf das Überdauern dieser architektonischen Gegenstände über die Zeit gegeben. Das jeweilige Haus übernimmt in gewisser Weise die Aufgabe der Indexikalität, die das digitale Filmmaterial nicht mehr aufweisen kann. Es ist der Verweis darauf, dass etwas wirklich gewesen ist und es verstärkt die Fähigkeit des Films, etwas in der Zeit zu bewahren. Es ist der Ort, an dem Maya Deren sich in einer anderen Zeit aufgehalten, an dem sie gelebt und gearbeitet hat. Im Sinne von Walter Benjamins Aura-Begriff, der die Einzigartigkeit gegen die Reproduktion stellt, ist es im Film das Haus, das ein auratisches Moment aufweist (vgl. Benjamin 1977). Das Hier und Jetzt des Films ist in Derens Haus eine Spurensuche, ein Verweis auf die Präsenz der Vergangenheit.

MAYA DEREN'S *SINK* setzt die Vergangenheit und die Gegenwart im Film über die Häuser miteinander in Verbindung. Gleichzeitig ist das Motiv des Hauses eine Projektionsfläche im doppelten Sinne: auf das Haus und in das Haus werden die Erinnerungen an Maya Deren projiziert und zudem bringt der Film Hammers Wunschprojektion zum Ausdruck, eine Nähe zu der verstorbenen Künstlerin herzustellen, in der eigenen Arbeit einen Bezug zu ihr über die Zeit herzustellen. Diese Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer queeren Bewegungsgeschichte oder einer Historiografie queerer Subjekte wird medial geführt. Sie ist anschließbar an die theoretischen Positionen der Queer Studies, die diese Möglichkeiten ebenfalls ausloten. Der Film stellt Bezüge her, statt Identität zu behaupten. Jede Form von Historiografie müsste eigentlich eine Revision der jeweiligen medialen Bedingungen dessen, was sie beschreibt und worin sie festgehalten ist, beinhalten. Im Medium Film wird die Geschichte jeweils sowohl verhandelt als auch entworfen.

MAYA DEREN'S *SINK* greift zudem auch das Verhältnis von digitalem zu analogem Material auf. Hier sind es Derens Arbeiten, die als analoge Arbeiten herausgestellt werden. Ihr Haus und auch das titelgebende Waschbecken sind dabei Referenzen zum Entstehungsprozess der Arbeiten. Hier im Haus wurde das Material, mit dem Deren arbeitete, entwickelt; Arbeit und Leben der Künstlerin sind hier miteinander verwoben. Das Waschbecken weist ebenfalls eine Verbindung zum analogen Filmmaterial auf, denn in ihm wurden die Filmstreifen nach der Entwicklung gewaschen. Damit verbindet das Waschbecken als materielle Spur durch die Zeit auch das Filmmaterial mit dem Körper der Künstlerin.

Beide Filme, *GENERATIONS* und MAYA DEREN'S *SINK* arbeiten historiografisch, indem sie sich auf eine andere Filmemacher*in beziehen. MAYA DE-

REN'S SINK tut dies explizit in der Nennung und Auseinandersetzung mit dem Erbe der Künstlerin Maya Deren, GENERATIONS verweist auf eine Arbeit der US-amerikanischen Experimentalfilmmacher*in Shirley Clarke, in deren Tradition Carducci und Hammer ihre gemeinsame Arbeit verorten. Damit schreiben sich die Filmemacher*innen in die Geschichte des experimentellen Films sowie in die Geschichte des US-amerikanischen Avantgarde-Films ein. Sie behaupten in dieser Geschichte ein Potential von Queerness und erweitern die Geschichtsschreibung gleichzeitig.

Barbara Hammers filmische Arbeiten sind sowohl Auseinandersetzungen mit Fragen nach (fehlenden) queer/lesbisch-feministischen Perspektiven im Film als auch Auseinandersetzungen mit der Normativität filmischer Konventionen und schließlich betreibt sie selbst mit ihren Filmen Historiografie, schafft eigene Bewegungsgeschichte_n indem sie immer wieder auf andere Künstler*innen wie Maya Deren, Shirley Clarke, Claude Cahun (*LOVER OTHER* (USA 2006)) oder Alice Austen, Hannah Höch und Nicole Eisenmann (*THE FEMALE CLOSET* (USA 1998)) verweist oder diese in ihren Filmen porträtiert.

5.3.3 Einschub: THE BALLAD OF GENESIS AND LADY JAYE – Liebe als medieninhärentes zukünftiges Versprechen

Im Jahr der Auszeichnung der beiden Filme Barbara Hammers mit dem Teddy Award wurde auch *THE BALLAD OF GENESIS AND LADY JAYE* von Marie Losier (2011) als bester Dokumentarfilm ausgezeichnet. Die Regisseurin des Films, Marie Losier, arbeitet in dem Porträt ihrer beiden Protagonist*innen Genesis P-Orridge und Lady Jaye ebenfalls mit analogem Material, genauer mit 16-mm-Zelluloid-Film. In dem Film wird die Vergangenheit von Genesis P-Orridge, als Performancekünstler*in und Musiker*in mit der Gegenwart und mit einer Liebesgeschichte verbunden. Die beiden Protagonist*innen gleichen sich über plastische Chirurgie immer mehr an. In Identitätskategorien benennen sie die eigene Identifizierung als Pansexualität.

Marie Losier hat sich dafür entschieden, die Geschichte ihrer beiden Protagonist*innen in einer aufwändigen Art, nämlich auf analoge Weise und mit voneinander getrennter Ton- und Bildspur zu bearbeiten. Im Katalog der Sektion Forum der Berlinale ist von Marie Losier Folgendes zu lesen:

»Einen großen Teil habe ich mit einer 16mm-Bolex-Filmkamera aufgenommen. Da ich in erster Linie alleine drehte, wurde die Bolex gewissermaßen ein Teil meines Körpers, fast wie eine zusätzliche Hand. Ich näherte mich

meinen Gegenständen, als stünden wir am Beginn der Ära des Kinos, zu Zeiten von Georges Méliès und der Brüder Lumière: Ich arbeitete mit Tableaux vivants, einer skurril-farbenfrohen Mise-en-scène und der nachträglichen Inszenierung von Geschichten und Interviews. Durch das Nachspielen von Szenen aus dem Leben der beiden Protagonisten zeigte sich eine Wahrheit, die weit über die Dimensionen von konventioneller dokumentarischer Filmarbeit hinausreicht.« (Losier 2011, 19)

Marie Losier bezieht sich mit ihrer Arbeit explizit auf das frühe Kino und dessen Pioniere wie die genannten Brüder Lumière und Georges Méliès. Mit dem Rückgriff auf die analoge Kamera besteht für sie auch die Möglichkeit, an eine frühe Form des Films anzuschließen. Losier setzt sich selbst somit in Beziehung zum Beginn der Filmgeschichte und beschreibt ihre Arbeit in Bezug zu dieser. Die Rückkehr zu Verfahren des Beginns der Filmgeschichte kann als ein Versprechen darauf verstanden werden, die über die Zeit festgeschriebenen Konventionen des Dokumentarfilms auszusetzen. Die Erzählung der Gebrüder Lumière und Georges Méliès als Gegensatzpaar, stellvertretend für zwei Seiten des Films, ist Teil konventioneller Filmgeschichtsschreibung. In dieser Geschichtsschreibung wird Méliès der Tradition des narrativen Films zugerechnet und die Gebrüder Lumière vor allem mit der Fähigkeit des Films verbunden, etwas im Bild festzuhalten, zu zeigen, zu vermitteln.²⁶ Tom Gunning spricht sich gegen diese Unterscheidung aus und vereint stattdessen beide Traditionen und das Kino bis zu den Jahren 1906/07 in seinem Begriff des *cinema of attraction*. Die Dominanz des narrativen Films setzt für ihn dann im Anschluss ein und er verbindet sie mit D. W. Griffith (vgl. Gunning 1986, 64).

In Losiers oben genannter Beschreibung ihrer Filmpraxis ist die Möglichkeit, den über die Zeit etablierten Konventionen des Films zu entgehen, eine positive Möglichkeit des Umgangs mit Film. Im Umkehrschluss werden die Konventionen in ihrer Perspektive zu Beschränkungen. Der Verweis auf die

26 Eva Hohenberger und Judith Keilbach weisen in ihrer Einleitung zum Sammelband *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte* auf Tom Gunning's Ablehnung der binären Unterscheidung filmischer Traditionen nach den Gebrüdern Lumière und George Meliès hin. Die Kritik an dieser Unterscheidung nehmen sie als Ausgangspunkt für Fragen an herkömmliche Filmgeschichtsschreibung. »Mit der ›neuen‹ Filmgeschichtsschreibung erfährt auch der Dokumentarfilm ein neues historisches Interesse. Doch nicht mehr seine Genregeschichte als Abfolge von Filmen, Schülern und Autoren steht im Mittelpunkt, sondern seine Historizität« (Hohenberger/Keilbach 2003, 14).

Filmgeschichte ist damit auch ein Verweis auf einen Wunsch, beim Filmemachen unabhängig von und möglicherweise auch im Widerspruch zu vorherrschenden Kategorien und Konventionen arbeiten zu können.

In Losiers oben zitierter Aussage verbinden sich verschiedene Mediengeschichten. Die Bolex-Kamera ermöglicht auch ihr eine Art zu arbeiten, die sie in Verbindung mit dem frühen Kino setzt. Die Möglichkeit, alleine mit der Kamera zu arbeiten und damit unabhängig zu sein von der Schwerfälligkeit großer technischer Aufbauten und einem großen Team, distanziert sie aber gerade von der Situation des frühen Kinos und verweist auf eine andere Zeit, in der die Filmtechnik, finanziell und technisch, zugänglicher und handhabbarer wurde. Die Geschichte der Bolex-Paillard-Kamera beginnt bereits in den 1930er und ist stärker an den Avantgarde-Film der 60er Jahre als an das frühe Kino gebunden. Die günstige, leichte und damit flexible Technik und die qualitativ hochwertige Möglichkeit der filmischen Aufzeichnung, die mit dieser Kamera verbunden ist, hat das Interesse von Künstler*innen für die Arbeit mit dem Medium Film geschürt und den Zugang erleichtert bzw. erst ermöglicht (vgl. Bustamante 2000, 59).

Die Lebensgeschichte von Genesis P-Orridge wird in THE BALLAD OF GENESIS AND LADY JAYE verbunden mit ihrer*seiner Karriere als Musiker*in: mit einer Musikgeschichte. Es ist ein biografischer Film und ein Künstler*innenporträt. Obschon die Liebesgeschichte und die chirurgischen Eingriffe nur ein Aspekt der Geschichte der beiden Protagonist*innen ist, ist dies in der Ankündigung des Films visuell immer wieder als zentral herausgegriffen worden. Ein Motiv der Vermarktung des Films sind Fotos/Filmstills der beiden Protagonist*innen, deren Gesichter mit Verbänden versehen sind. Da die Verbände jeweils identisch sind, findet in diesen Abbildungen auch die Inszenierung einer Synchronität von Verletzlichkeit statt. Das Konstrukt der Beziehung, das Genesis P-Orridge und Lady Jaye entwerfen, ist eine Radikalisierung der romantischen Liebe und monogamen Zweierbeziehung. Die Verbindung zueinander wird als so stark herausgestellt, dass sie visuell in den Körper eingeschrieben werden muss. Die Körper werden zu Zeugnissen der einen großen Liebe. Es geht nicht um die Konstruktion einer individuellen Wahrheit, sondern um die Konstruktion einer gemeinsamen Wahrheit. Die körperliche Angleichung ist nur mit medizinischen/technischen Hilfsmitteln möglich. In dieser Angleichung ist es nicht die binäre Geschlechterdifferenz, die grundlegend ist, es ist die jeweils andere Person. Genesis P-Orridge und Lady Jaye benennen ihre Annäherung bzw. die Körper, die sie werden, als pandrogyn. Im Film verweisen sie auf die Radikalisierung der Idee der Re-

produktion und der romantischen Idee ihrer Arbeit am Körper. Statt ein gemeinsames Kind zu bekommen, wollen sie selbst neue Personen werden. Ihr Konzept binden sie aber auch an die Idee einer Avantgarde. Sie beziehen sich auf das literarische Konzept der *Cut-ups* und namentlich auf Brion Gysin und William S. Burroughs. Die *Cut-up*-Technik ist eine literarische Montagetechnik, die auf Gysin und Burroughs zurückgeht und auf der zufälligen Neukombination von Textbaustellen basiert, ein ebenfalls nicht-lineares literarisches Verfahren (vgl. Burroughs/Gysin 1978).

Wie ihre Protagonist*innen arbeitet Marie Losier in ihrem Film ebenfalls mit *Cut-ups*, einer Neuzusammensetzung auf zeitlicher Ebene. Ton und Bild sind in ihrer Aufnahme voneinander getrennt und auch in der Montage bleiben sie asynchron. Das heißt, es bleibt eine zeitliche Lücke zwischen Bild und Ton, beide bleiben damit eigenständig. Dies ist insbesondere in den Szenen auffällig, in denen die Protagonist*innen sprechen, in denen der Ton also diegetisch sein könnte. Dabei ist in manchen Sequenzen das Bild wie ein Widerhall des Tons, der schon vorher da ist, dann wiederum holt das Bild den Ton ein. Auch hier findet sich also das Konzept der Neuzusammensetzung, der *Cut-ups*, medial wieder. Das Loslösen der beiden medialen Ebenen voneinander und damit das Aufbrechen der zeitlichen Fixierung vervielfacht den Raum und die Zeit. Ton und Bild verweisen auf sich selbst, anstatt sich zu synchronisieren. Der Film wird zu einem Stummfilm, der Ton ist eigenständig und kommentierend, wie ein autonomes *Voice-over*.

Die Protagonist*innen äußern im Film den Wunsch, als ein Liebespaar bzw. für ihre Liebe erinnert zu werden. Marie Losier hat diesen Wunsch an das Ende ihres Films gesetzt und lässt ihre Protagonist*in diese Liebesgeschichte noch einmal erzählen. Es ist ihr Film, der diesen Wunsch, auf eine bestimmte Weise erinnert zu werden, erfüllen kann, weil es eine Phantasie und ein Versprechen ist, das medial produziert wird. Marie Losier fragt dieses Versprechen des Mediums Film (vgl. Kap. 5.1) und nimmt es zugleich ernst, indem sie auf die frühe Filmgeschichte zurückgreift und versucht, den Konventionen dokumentarischer Arbeit zu entgehen, diese zu brechen und neu zu denken.

Obschon die Körper von Genesis P-Orridge und Lady Jaye auf den Filmplakaten visuell sehr in den Fokus rücken, machen doch vielmehr der Film selbst, die von ihm produzierten Versprechen und Phantasien sowie die Möglichkeiten, Zeiten anders und neu zu ordnen, das queere Moment des Films aus. Wie im Film *EDIE AND THEA: A VERY LONG ENGAGEMENT* (vgl. Kap. 5.1) ist es aber auch das normative Moment der Ehe und monogamen Zweierbeziehung, das

über die beiden Figuren weitergeführt wird, den Film strukturiert und auch zur Disposition gestellt wird.

Die Auseinandersetzungen mit Zeitlichkeiten, die alle in diesem Kapitel bisher vorgestellten Filme in Bezug auf Fragen nach Normativität und Queerness führen, beschäftigen sich mit Fragen nach Setzungen, Konventionen und Narrativen der Filmgeschichte, mit der Normativität filmischer Formen und Verfahren sowie mit Narrativen, Chronologien und Linearitäten. Dabei sind vor allem die Beschaffenheit des filmischen Materials und die spezifischen Zeitlichkeiten Gegenstände dieser Auseinandersetzung. Die Filme arbeiten auf all diesen Ebenen an Fragen nach zeitlichen Ordnungen und den produktiven Machtverhältnissen, die dem Medium inhärent sind. Die Frage nach der Queerness eines Films wird auch als Frage nach seiner Zeitlichkeit gestellt und verweist auf Avantgarde-Bewegungen und ihre Fragen nach medieninhärenten Hegemonien.

Abschließend möchte ich noch einmal zum Beginn einer queeren Filmgeschichte bzw. eines queeren Filmschaffens zurückgehen, zu Barbara Hammers frühen lesbischen Filmen. Auch diese beziehen sich, obschon sie als Initiationsmoment eines lesbischen Kinos gedacht sind, schon immer auf Filmgeschichte. Zentral wird hier der Schwerpunkt auf Körpern im Film als lesbischen Körpern in Zusammenhang mit dem Wunsch, normative Strukturen von Film zu brechen. Auch in diesen Filmen sind Auseinandersetzungen mit Normativität und Film in Bezug auf Lesbischsein in zeitlichen Ebenen zu finden.

5.3.4 Barbara Hammers frühe Filme

SUPERDYKE als queere Bewegungsgeschichte

Einer der frühen Filme von Barbara Hammer, *SUPERDYKE* aus dem Jahr 1975, rückt Gemeinschaft und Kollektivität ins Zentrum. Er zeigt in sieben Episoden eine Gruppe lesbischer Frauen in San Francisco. Der Film entsteht zwei Jahre vor der Gründung des dortigen *Frameline*-Filmfestivals,²⁷ also zu einem Zeitpunkt, zu dem keine breite öffentliche Spielstätte und kein öffentlich geteiltes Forum für Bilder lesbischer Erfahrung in der Stadt existiert. Zu Beginn des Films laufen Frauen, Schilder mit dem Schriftzug »Amazon« oder mit dem Frauenzeichen vor sich tragend, aus Häusern auf die Straße. Sie besteigen gemeinsam einen Bus – laut einem Transparent im Rückfenster den

²⁷ Zur Entstehung und Geschichte des *Frameline*-Festivals vgl. Loist 2008.

»Lesbian Express«. Eine Telefonzelle ist beschriftet mit »Closet«, in ihr reißen sich zwei der Frauen die Hemden vom Leib, um dann mit darunter getragenen *Superdyke*-Shirts bekleidet zurück auf die Straße zu laufen. Sie kommen einer Frau mit Gipsbein und Gehhilfen auf dem Weg zum Bus zur Hilfe. Alle drei steigen ein und der Bus fährt ab.

In den ersten kurzen Aufnahmen spielt Schrift eine wesentliche Rolle. Die Gruppe der Frauen wird über ihre T-Shirts mit der Aufschrift *Superdyke*,²⁸ über die Schilder, einen beschrifteten Hut mit feministischen Slogans, das Transparent am Bus und das gemeinsame Lesen des Magazins *Lesbian Tide* als lesbisch-feministisch verortet. Barbara Hammer schafft hier gleich zu Beginn ein Kollektiv. Sie ruft Motive wie das *closet* humorvoll auf, aus dem sie ihre Protagonistinnen befreit, um sie auf die Straße zu bringen. Die Frauen, die hier in die Öffentlichkeit gebracht werden, sind bis zum Ende des Films in Bewegung.

Der 16-mm-Film ist mit schneller Klaviermusik unterlegt. Die zweite Episode trägt den Titel »City Hall«. Die Frauen stehen nun mit ihren Schildern vor dem Rathaus der Stadt. Sie laufen/marschieren und tanzen an Passant*innen vorbei und durch Gruppen von Passant*innen hindurch. Am Ende tanzen sie umringt von Zuschauenden vor dem Rathaus. Die Kamera ist immer nah an den Frauen und Teil der Gruppe. Es gibt keine Einstellung, die einen Überblick über das Geschehen ermöglicht. Die letzten Sekunden sind fokussiert auf eine Frau,²⁹ die mit dem Anziehen des *Superdyke*-T-Shirts in die Gruppe der anderen Frauen aufgenommen wird. Eine Klaviermusik spielt *Happy Birthday to you*.

Die Episode mit dem Titel »In the Streets« zeigt Frauen auf Motorrädern. Sie werden über Montage mit den Frauen mit »Amazonen«-Schildern in einem Park verbunden. Berührungen und Küsse sind ein dominantes Motiv. Das führt zum nächsten Zwischentitel: »Erotic Art Museum«. Auf den Schildern der Frauen sind teils Vulva-Zeichen zu sehen. Vor einem Aktgemälde stehen zwei Frauen, die es betrachten und sich berühren. Es folgt eine De-

²⁸ Richard Dyer weist mit Deborah Goleman Wolf darauf hin, dass es sich bei den *Superdyke*-T-Shirts um Bestseller aus den Frauenbuchläden handelte (Dyer 1990, 197).

²⁹ Die Frau hier im Bild, die Akademikerin, Autorin und Aktivistin Sally Miller Gearhart, ist später auch Teil der Protagonist*innen des Films *WORD IS OUT* (USA 1977, R.: Mariposa Film Group), der als erster langer Dokumentarfilm der Igbtiq-Community gilt.

tailaufnahme eines Gemäldes einer Vulva, das vage an Gustave Courbets *Der Ursprung der Welt* (1866) erinnert.³⁰

Eine Betrachterin macht mit Blick auf das Gemälde eine masturbierende Geste. Das ist nicht nur eine feministische Aneignung des Motivs, sondern behauptet eine Aneignung der Rezeption. Dem im Gemälde als empfangend konzipierten weiblichen Körper setzt Barbara Hammer Sex und einen aktiven weiblichen Körper, nicht im Hinblick auf die Möglichkeit der Reproduktion, sondern in Bezug auf eine lesbische (Schau-)Lust, entgegen. Aber auch das Bild im Film selbst bricht bereits die Zuschreibungen, die *Der Ursprung der Welt* mitführt. Zwar ist auch das in der Ausstellung erotischer Kunst zu sehende Bild ein Ausschnitt, der zentral auf die Genitalien der Frau im Bild hinweist, aber hier sind ihre Hände im Bild, die die Schamlippen umschließen. Durch die eigenen Hände an der Vulva wird das Bild mit selbstbewusster Sexualität und mit einer neuen ›weiblichen‹ Rahmung versehen.

Mit dem nächsten Zwischentitel »Macy's« folgt ein Gang im Zeitraffer durch das gleichnamige Kaufhaus, vorbei an Kund*innen und immer wieder unterbrochen vom Fokus auf eine Frau im *Superdyke*-Shirt, die einen riesigen Vibrator, einer Trophäe gleich, an ihrem Körper herauf- und herunterwandern oder sich auch berühren lässt. Die Inszenierung des Vibrators ist überbordend und erscheint überdreht. Die Aufnahmen adressieren stark die Kamera. Eine Kommentierung erfolgt über die Blicke der anderen Leute im Kaufhaus. Die Inszenierung greift aber auch das Versprechen der Lust auf, das vom Kaufhaus ausgeht. Anschließend führt der Film nach draußen zu Frauen, die um eine monumentale Skulptur einer vermutlich nationalen Heldenfigur, die aber nie komplett im Bild ist, mit Pfeil und Bogen posieren, beobachten, zielen, gemeinsam kämpfen.

Auf diese Szene mit den Krieger*innen folgt eine Sequenz mit dem Titel »At Home«, die Frauen zeigt, die jeweils von einer anderen Frau massiert werden. Durch die Länge der Einstellungen und durch Nah- und Detailaufnahmen wird eine intime Nähe erzeugt.

³⁰ Das Kunstwerk *Der Ursprung der Welt* mystifiziert den Frauentorso, der sinnbildlich für Ursprung und Leben steht. Der Körper ist für den Blick ausgestellt, die Figur im Bild ist nicht in der Lage zurückzuschauen, ihr Oberkörper ist ab dem Brustansatz mit einem Laken verdeckt, eine Brust ist noch entblößt, der Kopf und das Gesicht gehören schon nicht mehr in den Bildrahmen. Durch die Perspektive einer Aufsicht zwischen die geöffneten Beine der Frau kombiniert mit dem Titel des Bildes wird der Körper auf die Möglichkeit der Geburt hin reduziert, Begehrten und Sexualität wird im Hinblick auf Reproduktion thematisiert und gleichzeitig verklärt.

»In the Country« heißt die abschließende Episode, die eine Gruppe nackter Frauen und Mädchen zeigt, die sich in bzw. vor einem Zelt in der Natur aufhalten. Motive sind das Spiel von Licht und Schatten auf einem Körper sowie Bilder der Frauen aus der Auf- und Untersicht. Zwischen den Frauen werden Knochen weitergegeben, eine Frau wird mit Sand bedeckt, die Frauen gehen gemeinsam, eine Kette bildend, durch die Felder. Die Inszenierung der nackten Frauen und Mädchen in der Natur lassen an ein Ritual denken. Eine Collage von Bildern unterschiedlicher Segmente des Films endet mit dem Blick auf ein Auto, in dessen offenem Kofferraum sich Frauen mit »Amazonen«-Schildern erneut gemeinsam in Bewegung setzen.

Der Film besteht somit aus kurzen Episoden, die jeweils über eine Ortsbeschreibung begrenzt werden. Diese kleinen Momentaufnahmen erzählen keine geschlossene oder lineare, chronologische Geschichte. Und doch sind es immer wieder kleine Ereignisse, die inszeniert werden, etwa die Begebenheit derjenigen Frauen, die sich *Superdyke*-T-Shirts anziehen und von der Gruppe der übrigen Frauen aufgenommen werden. Von Beginn an werden die Frauen als Kämpferinnen/Aktivistinnen eingeführt und zu lesbisch-feministischen Zeichenträger*innen. Über die Reihung der einzelnen Segmente, die inhaltlich häufig nicht aneinander anschließen, kann die Zeit des Films als eine monumentale Zeit gelesen werden. Sie verwehrt sich einer linearen Erzählung und setzt auf ein Nebeneinander kurzer Szenen. Diese Szenen entwerfen eher ein Tableau als eine schließende Narration. Der Film ist nicht teleologisch aufgebaut, die Reihenfolge der Szenen könnte variieren. Viele Einzelsequenzen sind ereignishaft, wie etwa die Aneignung des Raumes vor der »City Hall«. Durch die Abwesenheit von Sprache und die kommentierende Klaviermusik, aber auch durch den Fokus auf die Körper im Raum hat der Film (auto-)ethnographische Züge. Die Segmente sind Momentaufnahmen, die Aspekte gesellschaftlichen Lebens spiegeln, häufig sind es Aneignungen von Räumen oder negativen/homophoben Zuschreibungen. Öffentliche Räume sind ebenso Schauplätze wie private Räume.

Die Kamera bzw. die Kadrierung weist an einigen Stellen darauf hin, dass es sich nicht um eine Inszenierung handeln soll, sondern um die Beobachtung eines Geschehens. Oft sind die Personen im Bild unscharf oder auch schnell wieder aus dem Bildrahmen verschwunden. Andere Szenen dagegen wirken theatralisch inszeniert mit Ab- und Aufgängen. So erinnert der Film an Amateuraufnahmen oder *Home-Videos* und stellt damit noch stärker die Behauptung

tung/Bedeutung von Nähe und Authentizität aus.³¹ Dies kann auch in der Tradition eines *cinéma vérité* oder Formen von (Auto-)Ethnographie gelesen werden. Die Unmittelbarkeit steht im Vordergrund. Video oder Film wird zu einer Möglichkeit, sich (öffentlichen) Raum anzueignen. Viele Sequenzen von SUPERDYKE sind eher atmosphärisch als narrativ. Der Film ist eine Reihung kurzer Sequenzen, anekdotisch und nah. Ein zentrales Moment des Films sind die Körper bzw. die Inszenierung der Figuren im Raum. Sie werden hier das eigentliche Material des Films, das über den Film Bedeutung bekommen soll, aber gleichzeitig auf die Möglichkeit von Bedeutungsproduktion befragt wird.

Queere Räume, die jenseits von normativen Vorstellungen von Erwachsensein funktionieren können, wie J. Jack Halberstam (2005) es darstellt, werden über die Anwesenheit der Kamera mit ermöglicht. Viele Sequenzen zeigen eine spielerische Aneignung von Räumen. Über die Art und Weise, wie die Frauen sich an den Orten bewegen, wie sie sie bespielen, wird ihnen eine Ernsthaftigkeit (ab-)genommen. Dies geschieht zum Beispiel vor der »City Hall« oder auch bei *Macy's*. Die Frage ist nicht: Was ist Lesbischsein? Die Frage ist: Was kann Lesbischsein im Film oder durch Film sein oder werden? Über die humorvolle, ironische und oft übertriebene Darstellung liefert der Film immer auch eine Verneinung der Konstruktion von Lesbischsein im Film mit. Die Produktion lesbischer Bilder ist ernst und ironisch zugleich. Die Episoden sind für den Film arrangiert und gleichzeitig verwehren sie den Zuschauer*innen eine Bindung über eine für den Blick inszenierte Narration.

Die Auseinandersetzung mit Frauen*körpern ist ein zentrales Moment in den Filmen von Barbara Hammer und taucht in ihnen immer wieder auf. Hier sind sie eingebettet in eine grundsätzliche Collage von Gemeinschaft/eines Kollektivs. Dies wird in vielen anderen Filmen Hammers weitergeführt, auch in einer Auseinandersetzung mit Sexualität und Weiblichkeit.

Mit der Positionierung der Frau vor dem Akt im Museum für erotische Kunst wird eine Geschichte der dort ausgestellten Arbeiten aufgerufen, in die der Film ein aktives lesbisches sexuelles Begehrten einschreibt. Die erotischen Gemälde weiblich konnotierter Körper, bisher Objekt eines meist männlichen Blicks und Hinweis auf eine heteronormative Repräsentationsgeschichte weiblicher Körper und Sexualität, werden hier zu Agentinnen der Veränderung. Es ist keine auf einen Höhepunkt hin inszenierte Sequenz, sondern

³¹ Dieses Erinnern ist nur retrospektiv eine Möglichkeit, denn der Film entsteht ja zur selben Zeit wie *Home-Videos*.

eine Geste, fast nebensächlich und ironisch, die jedoch die Bildrezeption vollständig erneuert. Hammer setzt also ein lesbisches Begehrn aktiv ins Bild, wo zuvor vor allem eine heteronormative Ordnung des Bildes mitsamt der anhängigen Rezeptionsgeschichte dominiert.

Viele Sequenzen sind humorvoll und ironisch. Der Film erinnert auch über die Musik an Komödien, es geht nicht nur um eine ernsthafte Darstellung oder Auseinandersetzung mit lesbischen Figuren, es ist eine humor- und lustvolle Montage. Schriftinserts, die Klaviermusik, die Tatsache, dass es sich um einen Stummfilm handelt, in dem es keinen diegetischen Ton gibt, und die Reihung der einzelnen Sequenzen rufen eine Geschichte des Kinos auf. Mit der strukturellen Ähnlichkeit zum frühen Kino, den einzelnen kleinen Szenen, die der Film zusammensetzt, geht auch Barbara Hammer für den Beginn ihrer lesbischen Filmgeschichte zu den Anfängen des Films zurück. Die Erfahrung, die sie vermitteln, hinzufügen und in die Filmgeschichte einschreiben möchte, lehnt sich daher bewusst und offensiv an Formen des frühen Kinos an. Damit verbindet sie eine mediale Vergangenheit mit einer Gegenwart.

Bewegungsgeschichte...n

Barbara Hammer erzählt mit *SUPERDYKE* eine lesbische Bewegungsgeschichte als Filmgeschichte. In jeder der Episoden beschäftigt sie sich mit der Idee von Kollektivität oder Gemeinschaft. Es gibt Frauenpaare im Film, mehr jedoch geht es um das Kollektiv der vielen Frauen, die zusammen verschiedene Orte besetzen. Die Frauen, die in kleinen Szenen dargestellt werden, agieren immer umgeben von einer Gruppe von anderen Frauen. Lesbisch-feministischer Aktivismus, aber auch Stereotype und Überzeichnungen kommen in Barbara Hammers Collage zusammen. Sie können als Idee eines utopischen Konzepts von Kollektivität gelesen werden. Es geht um die Gleichzeitigkeit verschiedener Entwürfe, die zusammen ihr Bild der *Superdykes* bilden. Die Bilder dieser möglichen Gemeinschaft ist wie einige andere Arbeiten Hammers im San Francisco der 70er Jahre verortet. Also entsteht der Film in der Zeit, auf die sich Theoretiker*innen der Queer Studies in Bezug auf Zeitlichkeiten und gesellschaftspolitische Narrative immer wieder beziehen. Es ist die Zeit einer schwulen Sexkultur, der – zumal im Gefolge der AIDS-Pandemie – im kollektiven (nationalen) Gedächtnis kein Wert zugesprochen wird. Sie wird abgelöst von der Zuweisung von Sorge und Verantwortung für sich selbst, in Bezug auf geschützte Sexualität, die zum Gegenstand homophoben Umgangs mit

der Erkrankung geworden ist (vgl. Tedjasukmana 2008). Da lesbische Frauen zu den von HIV/AIDS am wenigsten betroffenen Personengruppen gehören, kommen Sie in den homophoben Zuschreibungen durch die Pandemie nicht so explizit vor wie schwule Männer.³² In Dokumentarfilmen, die sich mit der Zeit des Ausbruchs der Pandemie beschäftigen, sind sie Protagonistinnen als Aktivistinnen von *Act Up*, aber auch als diejenigen, die bei der Versorgung und Pflege von Erkrankten mithelfen. Barbara Hammers Filme, die sich mit Möglichkeiten von Lesbischsein im Film auseinandersetzen, erzählen ebenfalls Geschichten, die keine Relevanz in einer nationalen Erzählung haben. So funktioniert SUPERDYKES retrospektiv ebenfalls wie ein Parallelnarrativ oder auch eine Ergänzung/Erweiterung zu einer Erzählung queeren Lebens in der Stadt vor der AIDS-Pandemie.

SUPERDYKES setzt sich vor allem mit Kollektivität oder Gemeinschaft lesbischer Frauen in den 1970er in San Francisco auseinander. Der Film ist nicht über ein fortlaufendes Narrativ zeitlich geordnet. Die Nähe der Kamera und der gehäufte Einsatz des Zooms betonen den Moment, das Hier und Jetzt. Andere Arbeiten Hammers zersetzen die Ordnungsstruktur der Zeit im Film als fortlaufend und linear noch stärker – auch im Umgang mit dem filmischen Material.

Ich werde nun beispielhaft zwei weitere frühe Filme Barbara Hammers kurz skizzieren, um zu zeigen, wie sie in diesen gegen die dominanten zeitlichen Strukturen von narrativem Film arbeitet, um filmische Formen für eine Idee von Lesbischsein zu finden. Sie nutzt dafür filmische Verfahren wie die Überblendung – generell eines der häufigsten Mittel in ihren Filmen –, arbeitet stark mit einer subjektiven Kamera und mit aktiven Blickstrukturen, die den diegetischen Rahmen des Filmraums verlassen, und konzentriert sich auf Rhythmen und Geräusche, nicht aber auf Sprache. Körper, insbesondere auch Vulven, Sex und Berührungen werden zu zentralen Elementen und Zeichen des Films.

MULTIPLE ORGASMS

MULTIPLE ORGASMS (USA 1976) ist eine einzige Abfolge von Überblendungen. Die drei Motive, die Großaufnahme einer Vulva und einer masturbierenden

³² Theoretiker*innen wie J. Jack Halberstam betonen, dass auch lesbische Figuren und andere marginalisierte Gruppen in Fragen nach Geschichtsentwürfen und Zeitlogiken, die sich angesichts von HIV und AIDS im Hinblick auf Kollektivität und Identität stellen, in den Blick genommen werden müssen (vgl. Halberstam 2005).

Hand, die Großaufnahme des Gesichts der Filmemacherin und schließlich Ansichten einer Höhle bzw. von Felsformationen und Natur werden wechselseitig ineinander geblendet. Die Frage der Darstellbarkeit von Orgasmen von Frauen im Film beantwortet Hammer mit dem Moment der Dauer. Der Film kommt ohne Ton aus, auch auf der Audiospur inszeniert der Film keinen akustisch vermittelten Höhepunkt. Über die Dauer des Films verbinden sich immer wieder die Formen der einzelnen Motive. Die Körperöffnungen und die Öffnungen der Landschaft verbinden sich miteinander. Es finden Berührungen und Projektionen statt. Der Film bricht abrupt ab. Mit diesem Ende verweigert er die Erwartungen an eine teleologische Erzählung. Es sind Bewegungen und Eindrücke, die zusammenkommen. Zudem ist es ein Film, mit dem Hammer auf sich als Filmemacherin selbst zurückverweist, denn das Gesicht in der Großaufnahme ist wie gesagt ihr eigenes Gesicht. Film wird hier auch zum Experiment der (eigenen) Lust und Schaulust und zu einem Spiegel. Es ist eher ein – wie Tom Gunning es beschreibt – exhibitionistisches Moment (vgl. Gunning 1986, 66), in dem der Film aktiv darauf hinweist, dass er etwas zur Schau stellt. Dies wird verstärkt durch den Blick Hammers direkt in die Kamera, sie ist diejenige, die adressiert und die Hoheit des Blicks behält. Im Übergang zwischen den einzelnen Motiven bzw. in ihrer Überlappung gibt es keine Kausalität und so wird auch die Zeitlichkeit des Films ausgestellt, sie tritt in den Vordergrund. Die Abfolge der Bilder wird über die Überblendungen irritiert und die zeitliche Dimension des Films über die der Gleichzeitigkeit erweitert. Es ist wie eine Versuchsanordnung: Wie kann Film als zeitbasiertes Medium, das über das zeitliche Moment so stark an narrative Abfolgen gebunden ist, nicht-narrativ sein? Die Überblendung und die Mehrfachbelichtung werden zu den visuellen Momenten, die Linearität und Chronologie als Möglichkeiten des Mediums Film im Umgang mit der Zeit entgegenstehen. Sie können als queere Momente verstanden werden, die normativen Zeitlichkeiten eines Erzählkinos aufzulösen.

WOMEN I LOVE

WOMEN I LOVE (USA 1976) ist eine weitere filmische Collage von Barbara Hammer, in der Überblendungen sowohl vielfache Assoziationsmöglichkeiten bereitstellen als auch eine zeitliche Fixierung unmöglich machen. Überblendungen, aber auch Mehrfachbelichtungen fixieren Spuren unterschiedlicher Vergangenheiten auf dem Filmmaterial. Der Film ist eine Collage mehrerer kurzer Porträts von Frauen. Ein verbindendes Motiv sind Gemüse- und

Obstbilder, die an Genitalien erinnern. Auf der Audiospur sind es Naturgeräusche wie Vogelstimmen oder auch Regenprasseln, die den Film bestimmen. Nähe und Berührungen sind auch hier zentrale Elemente. Der Titel verbindet die Frauen, die im Film zu sehen sind, als diejenigen, die die Filmemacher*in oder auch ein auktoriales »Ich« liebt. Mit dieser Collage wird ein gängiges Motiv von monogamer, romantischer Liebe aufgebrochen. Es ist nicht die eine Frau, die hier porträtiert wird, es ist eine Reihe von Frauen, die nebeneinander auftauchen und über ein (lesbisches) Begehren zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der Film folgt keiner Narration von einzelnen Beziehungen, es wird kein Konflikt inszeniert, es ist einfach eine Reihung von Momenten. Der Kamerablick wird zu einem Blick der Liebhaberin. Über einen Spiegel wird er auch auf die Person hinter der Kamera selbst gerichtet. Sie hockt nackt in einer Küche auf einer Waschmaschine und blickt mit der Kamera auf sich im Spiegel. Dabei zoomt sie zwischen ihre Beine, auf ihre Genitalien. Auch hier werden Blickstrukturen und Machtverhältnisse umgeschrieben. Die Person hinter der Kamera thematisiert sich selbst als diejenige, die den Blick bestimmt, und wird auf eine Ebene mit den anderen Personen im Film gebracht.

Da der Ton vor allem atmosphärisch ist und der Kamerablick den der Rezipient*innen lenkt, wird das »Ich« aus dem Titel auch stark mit dem Blick der Zuschauer*innen verbunden. Die Nähe und die Reaktion der Frauen auf die Kamera, die sie immer wieder adressieren, binden die Zuschauer*in an die Perspektive der Person hinter der Kamera. Es ist keine beobachtende, distanzierte Perspektive, sondern eine Perspektive der Beteiligung.

Eine Variante einer Idee eines lesbischen Kinos bei Barbara Hammer

In den frühen Filmen Barbara Hammers sind das Filmemachen, Körper und Berührungen oft wiederkehrende Momente. Ihre Idee eines lesbischen Kinos oder die Vermittlung einer lesbischen Erfahrung, ist hier sehr stark an eine Signifikanz von Körperlichkeit gebunden. Ein häufiges Motiv ihrer Filme sind – wie etwa in der beschriebenen Masturbationssequenz – Vulva-Aufnahmen. Für das von ihr entworfene lesbische Kino ist Sex ein zentrales Motiv.

Die Erfahrung, die in den Filmen der 1970er Jahre medial aufgearbeitet ist, ist eine Erfahrung von Kollektivität, aber auch eine Aushandlung von medialer Auseinandersetzung mit Nähe und Körperlichkeit. Gerade diese Inszenierung von Nähe und Körperlichkeit macht auch die Radikalität der Arbeit Hammers aus. Sie stellt im Medium die Frage, wie ein Blick auf weiblich

konnotierte Körper aus einer lesbisch-feministischen Perspektive in einem patriarchal strukturierten Medium möglich werden kann. Sie findet eine solche Möglichkeit über den aktiv begehrenden weiblichen Blick, aber auch über nicht-lineare Formen der Montage. Ist der Blick auf die Genitalien in *SUPER-DYKES* ein Blick der Kunstgeschichte, den Hammer vor allem in Bezug auf eine neue Rezeption thematisiert, so wird er in ihren weiteren Arbeiten als ein wiederkehrendes filmisches Moment bedeutsam. In mehreren frühen Filmen Hammers ist der Blick auf die weiblichen Genitalien zentral, manchmal als eine (Selbst-)Beobachtung, manchmal als Inszenierung von Selbstbefriedigung und manchmal in Momenten von Sex mit einer anderen Person. Die Wiederholung dieses Motivs ist ein aktives Einschreiben in Filmgeschichte, es verändert Bildpolitiken und Blickstrukturen. Die Blicke, als Blick der Kamera, als Blick der Filmemacherin auf ihren eigenen Körper, aber auch auf die Körper ihrer Geliebten, werden zu einem Blick des Begehrns, zuweilen zu einem Moment der (Schau-)Lust, immer verbunden mit dem Wunsch, eine eigene Form für eine lesbische Erfahrung im Film zu finden und mit der Frage, was eine lesbische Identität hier sein könnte.

Barbara Hammers Arbeiten sind in Bezug auf queere Zeitlichkeit in mehrfacher Weise produktiv. Sie möchte über Film eine Auseinandersetzung mit Lesbischsein ermöglichen, ohne dabei dieses Lesbischsein abschließend mit Bedeutung zu füllen. Es findet eine laufende Aushandlung darüber statt, wie Film selbst – wie in dieser Arbeit fokussiert auf Zeitlichkeit als Ordnungsprinzip – Machtstrukturen (re-)produziert und was auf dieser Ebene der filmischen Verfahren Queerness sein könnte (dies trifft sich mit Bestrebungen des Avantgarde-Films, bestehende Konventionen in Frage zu stellen). Gleichzeitig kann die Frage nach Queerness nicht ausschließlich eine Frage nach der Form sein, weil sie immer auch mit Fragen der Repräsentation von nicht-heteronormativer Sexualität, Begehrn und Identitätskonstruktionen verbunden ist.

In Kombination mit der Idee einer Politik der Abstraktion, die Hammer für die Möglichkeit der Darstellung lesbischer Erfahrungen im Film heraustellt, lässt sich anknüpfen an die Ideen und Auseinandersetzungen mit Queerer Zeitlichkeit. Hammers Filme zeigen, dass die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit, die die Filme selbst führen, immer auch eine Auseinandersetzung mit einer Geschichte des Mediums überhaupt ist. In diesem Fall ist es das frühe Kino mit seinen spezifischen Zeitlichkeiten, das Hammer wiederholt. Es ist auch der Moment, in dem die spezifisch mediale, zeitlich basierte Bedeutungsproduktion des Films beginnt.

So lässt sich anhand ihrer Filme auch eine Art von Historiografie nachzeichnen. Zunächst arbeitet sie daran, eine lesbische Perspektive und damit auch lesbische Körper und Figuren in eine Filmgeschichte einzuschreiben. Hier arbeitet sie stark assoziativ über Nähe, Körperlichkeit und kurze Sequenzen. In einigen Filmen setzt sich sie stark mit der Materialität des Films auseinandersetzen in anderen bearbeitet sie *Geschichte_n* feministischer Künstler*innen und begreift Film als eine Möglichkeit von Geschichtsschreibung.

Wenn Hammer schreibt, dass lesbisches Kino auf einer unsichtbaren Leinwand vorkomme und sie deshalb nach Möglichkeiten des Ausdrucks für eine lesbische Erfahrung im Medium Film gesucht hat (vgl. Hammer 1993, 70), dann verwirft sie Film nicht, vielmehr schreibt sie dem Film eine so gewichtige Rolle zu, dass sie die Dringlichkeit sieht, ihn zu verändern. Sie will den Status quo, in dem eine spezifische Erfahrung der Welt nicht vorkommt, verändern. Aber sie will hiermit auch Geschichte bzw. Geschichtsschreibung, die sich über Medien herstellt, modifizieren. Denn medial nicht vorkommen, heißt in der Gegenwart – sowie als Möglichkeit für die Zukunft – nicht existent zu sein. In all ihren Filmen, in den frühen wie in den späten, arbeitet Hammer an der Infragestellung und der Veränderung medialer Konventionen. In den frühen Filmen ist Geschlechterdifferenz, weibliches/lesbisches Begehren und die Gemeinschaft von (lesbischen) Frauen zentral. Das Verhältnis von Medium und Körper/Begehren wird als ein wechselseitiges herausgestellt und über Fragen von Historiografie und Zeitlichkeit im Medium immer wieder gestellt und ausprobiert und in *Bewegungsgeschichte_n* entworfen.

