

beitsbedingungen untersucht worden ist, ist es auch Klasse, die in zeitliche Ordnungen eingeschrieben ist.

Filme als zeitlich basierte Medien können in Bezug auf ihre zeitliche Strukturiertheit in Bezug auf unterschiedliche Machtverhältnisse untersucht werden. Taktungen, Linearitäten, Wiederholungen, Brüche etc. in Filmen bieten die Möglichkeit, Machtverhältnisse als Erfahrungen oder Zuschreibungen von Zeit zu analysieren. Psychoanalytisch grundierte Ansätze der feministischen Filmtheorie binden die Ordnung der Zeit an eine generelle Ordnung der Subjekte, wenn sie, wie Kristeva, die Erfahrung von Zeit an die symbolische Ordnung und damit auch eine Zweigeschlechterordnung binden. Eine queere Analyse der Zeitordnungen aber darf diese Zweigeschlechterordnung nicht einfach reproduzieren. Die vorliegenden Theorien bieten eine Dekonstruktion bzw. eine Destabilisierung binärer Verortungen als Möglichkeit des Films bereits an. So sehr chronologisch-lineare Narrative zu dominanten Merkmalen des Aufbaus von Film geworden sind, so wenig kann doch Film komplett über diese lineare Struktur begriffen werden. Die strukturelle Lücke zwischen den Einzelbildern im Zelluloid, die Nähe zur Vergangenheit, zu Spuren und Geistern (vgl. Mulvey 2006, vgl. Kap. 3.4.), die Flexibilisierung von Zeit über die Montage sind nur einige Elemente medieninhärenter Eigenzeitlichkeiten, die sich widerständig zu einer geschlossenen Bedeutungsproduktion verhalten.

3.4 Dokumentarfilme und Historiografie

Die Definition des Dokumentarfilms gerade in Abgrenzung zum Spielfilm ist immer wieder problematisiert worden. Darauf weist Eva Hohenberger in ihrer Einführung zur Dokumentarfilmtheorie im Sammelband *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* hin (Hohenberger 2000). Während eine theoretische Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilm demnach schwer zu begründen ist, lassen sich mit einem pragmatischen Ansatz⁷ un-

7 »Prämisse eines pragmatischen Zugangs zum Dokumentarfilm ist, daß er sich eben nicht anhand textueller Verfahren, seien sie nun narrativ oder nicht, vom Spielfilm unterscheiden läßt, sondern daß er sich gleichsam qua Vertrag zwischen Zuschauern und Text erst konstituiert. [...] In der Perspektive der Pragmatik lautet die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms daher schlicht: Er ist als was er erkannt wird, oder die Frage der Definition ›WAS ist ein Dokumentarfilm?‹ wird ersetzt durch die Frage ›When is a Documentary?‹« (Hohenberger 2000, 25-29).

terschiedliche Rezeptionsformen bzw. unterschiedliche Formen des Umgangs mit verschiedenen Filmformaten feststellen (vgl. ebd., 29). Der Bezug zu einer außerfilmischen Wirklichkeit lässt sich nicht über die Indexikalität des Filmbildes in seiner Verbindung zu einer außerfilmischen Wirklichkeit erklären, das Dokumentarische ist eine andere Form der Wahrnehmung und Kategorisierung von Film. Eine Unterscheidung nach fiktional und dokumentarisch kann nicht ausschließlich vom Material aus gelingen, da auch dokumentarische Filme fiktionale Elemente in sich tragen, eine Perspektive einnehmen und eine Auswahl in der Wahrnehmung einer außerfilmischen Wirklichkeit treffen. Auch Dokumentarfilme sind also bereits Interpretationen und tragen – wie der Spielfilm – Fiktionalisierungen in sich. Der Unterschied zwischen Spiel- und Dokumentarfilm wird also, wie Hohenberger zeigt, nicht im Medium selbst greifbar, sondern anhand der Rezeption, des Umgangs mit dem Film, oder anders gesagt, er liegt nicht im Material, im Filmbild, sondern in der Rezeption.

Bill Nichols beschreibt in seiner *Introduction to Documentary*, wie Dokumentarfilme für identitätspolitische Bewegungen zentral geworden sind, und zeigt dies auch am Beispiel von lgbtiq-Dokumentarfilmen (Nichols 2001).⁸ Nichols begreift diese Zuschreibung als Kennzeichen einer Menge von Filmen, die aus einer lgbtiq-Community für eine solche Community entstehen. Die Dokumentarfilme können für solche Bewegungen zu einem politischen Instrument werden, da sie die Möglichkeit bieten, eigene Repräsentationen zu schaffen und dadurch Medien eigener Erinnerung und Geschichte zu werden, die nicht Teil einer nationalen Erzählung von Geschichte sind (vgl. ebd., 153ff.). Einem Sprechen aus nicht-queerer Perspektive über schwule, lesbische, trans* oder inter* Menschen wird mit diesen Filmen ein Sprechen über sich selbst entgegengesetzt. In Nichols Kategorisierung von Dokumentarfilmen ordnet er einen großen Teil der Filme, denen identitätspolitische Motive zugrunde liegen, einem *performative mode* zu, den er über die Auseinandersetzung mit einer bestehenden bzw. dominanten Ordnung des Wissens

8 Nichols beschreibt Dokumentarfilme als wichtigen Bestandteil für lgbtiq-identitätspolitische Bewegungen in den USA: »Associated with the rise of a ›politics of identity‹ that celebrated the pride and integrity of marginalized or ostracized groups, the voice of documentary gave memorable form to cultures and histories that had remained ignored or suppressed beneath the dominant values and beliefs of society. Standing in support of or in opposition to government policies became secondary to the more localized (and sometimes insular) task of retrieving histories and proclaiming identities that myths, or ideologies, of national unity denied« (2001, 153, Herv. i. O.).

kennzeichnet (vgl. ebd., 130ff.). Es geht nicht so sehr um die Behauptung von Objektivität, sondern um eine subjektive Wahrnehmung der außerfilmischen Realität und um eine Position dazu:

»Performative documentary approaches the domain of experimental or avant-garde cinema but gives, finally, less emphasis to the self-contained quality of the film or video than to its expressive dimension in relation to representations that refer us back to the historical world for their ultimate meaning. We continue to recognize the historical world by means of familiar people and places [...], the testimony of others [...], and scenes built around participatory or observational modes of representation [...]. The world as represented by performative documentaries becomes, however, suffused by evocative tones and expressive shadings that constantly remind us that the world is more than the sum of the visible evidence we derive from it« (ebd., 134).

Über Igbtqi-Dokumentarfilme wird eine Gemeinschaft jenseits heteronormativer Zuschreibungen auf der einen Seite sichtbar gemacht und auf der anderen Seite als filmische Figur auch überhaupt erst produziert. In Bezug auf für die queeren Gemeinschaften relevante Ereignisse und politische Kämpfe sind bestimmte Dokumentarfilme somit als Bewegungsfilme zu kategorisieren, da sie in bestimmten historischen, aktivistischen oder künstlerischen Kontexten entstehen und darauf ausgerichtet sind, die Ideen, Ziele und Projekte der betreffenden Gruppe sichtbar zu machen und weiterzuverbreiten.

Dies wären zum Beispiel Dokumentarfilme, die sich mit *Act Up* oder der *gay-liberation*-Bewegung auseinandersetzen und selbst in diesem Kontext entstanden sind, die also tatsächlich von einer Form von Bewegung erzählen. Viele queere Dokumentarfilme sind aber vor allem durch ihre Protagonist*innen gekennzeichnet. Sie entwerfen ein Bild davon, was es heißt, schwul, lesbisch, trans* oder inter* zu sein. Viele der Filme sind gebunden an kollektiv(iere)nde Aufführungsorte der queeren Filmfestivals. Mit den Filmen wird eine Historiografie etabliert und erweitert, die nicht ausschließlich von der Heterosexualität ihrer Akteur*innen ausgeht. Es sind Oral-History-Projekte, die an bestimmten Ereignissen oder Fragestellungen orientiert erzählen, wie Sexualität, Geschlechtsidentität und Begehren die Wahrnehmung/Wirklichkeit für diejenigen verändern, die nicht Teil dominanter/normativer Narrative von Kollektivität (etwa von Nation) sind.

Strukturell hat der Dokumentarfilm mit der Montage die gleichen Möglichkeiten des Umgangs mit der Zeit, wie sie der Spielfilm hat. Dokumen-

tarfilme haben aber einen stärkeren Bezug zu einer außerfilmischen Referenzzeit, auf die sie sich beziehen. Ist diese Referenz des Dokumentarfilms zu einer außerfilmischen Zeit in gleicher Weise in Frage zu stellen, wie dies schon in Bezug auf eine außerfilmische Wirklichkeit geschehen ist? Und wie lässt sich in Bezug auf Film oder spezifisch auf Dokumentarfilm von queerer Zeitlichkeit zu sprechen?

Dass über Zeitstrukturen Machtverhältnisse weitergetragen werden und diese für viele Formen filmischer Narration konstitutiv sind, zeigt sich auch im Dokumentarfilm. Die Unterscheidung von Dokumentarfilm und Spielfilm in Bezug auf eine außerfilmische Zeit liegt unter anderem darin begründet, dass der Dokumentarfilm immer eine Idee von außerfilmischer Realität als Referenzpunkt nimmt. Die Konzeption der Filmzeit und die zeitliche Ordnung des Films aber sind keine Merkmale, anhand derer der Dokumentarfilm klar vom Spielfilm unterschieden werden könnte.

Aufschlussreich ist es, sich genau die Filme anzuschauen, die sich einer eindeutigen Kategorisierung als Dokumentar- oder Spielfilm entziehen. Gerade experimentelle und selbstreflexive Filme machen auch zeitliche Konventionen sichtbar, verändern und irritieren sie und entziehen sich damit der eindeutigen Zuordnung. Queere Zeitlichkeiten wären also eher in diesem Zwischenbereich zu finden als in linearen, narrativen Filmen, ob nun Dokumentar- oder Spielfilm. Filme, die zeitliche Logiken außer Kraft setzen, bieten sich zwar generell für eine Analyse von Machtstrukturen an, aber das heißt nicht, dass sich in ihnen auch eine Queere Zeitlichkeit beobachten lässt. Die Frage nach Machtverhältnissen bezieht sich nicht notwendigerweise auf die Sinnproduktion in Bezug auf Geschlecht, Körper oder Sexualität/Begehren. Wenn Filme die zeitlichen Ordnungen linearer Narrative unterlaufen und damit gewohnte filmische Strukturen verwirren, ist nicht in jedem Fall von einer Queeren Zeitlichkeit zu sprechen. Oder falls in Bezug auf Film eine Queere Zeitlichkeit in Brüchen der linearen Ordnung besteht, so wäre sie nicht nur an Fragen nach Konstruktionen von Geschlecht, Begehren oder Sex gebunden. Auch im Dokumentarfilm können identitätspolitische Anliegen, die häufig auf ein Ziel ausgerichtet sind, linear strukturiert sein.

Eine Form, wie sich Zeitlichkeit in einige Dokumentarfilme einschreibt, ist der Wunsch der Veränderung bestehender sozialer/ökonomischer/ökologischer Strukturen. Solche Filme sind somit auf eine Zukunft ausgerichtet, für die sie eine Veränderung wünschen. Die Filme beziehen sich auf eine außerfilmische Wirklichkeit in Form der (möglicherweise auch jüngsten) Ver-

gangenheit und zielen damit auf eine Veränderung in der Zukunft oder auch in der Gegenwart der Rezipient*innen ab.

Bemerkenswert in Bezug auf die Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm ist die Relevanz, die auch dem Spielfilm in Bezug auf lgbtiq-Geschichte zugeschrieben wird. So wird auch der Spielfilm Gegenstand des Dokumentarfilms, in Bezug auf seine Bedeutung für identitätspolitische Fragen untersucht, in Dokumentarfilme einbezogen und damit in Teilen wieder aufgeführt. Die Wirkmächtigkeit auch des Spielfilms, also auch sein Realitätseffekt in Bezug auf Identitätskonstruktionen, wird auch in Dokumentarfilmen immer wieder aufgegriffen. Die filmischen Bewegungsgeschichten, die im Hinblick auf lgbtiq-Identitätspositionen, Lebensentwürfe und sozial/politische Realitäten entworfen werden, sind immer auch Medientgeschichten. Die Reflexion dieser Geschichten in den Dokumentarfilmen zielt auch auf die Wirkmächtigkeit der Spielfilme ab. Gleichzeitig begreifen die Dokumentarfilme die Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit und begreifen sie damit auf eine Art auch wieder dokumentarisch/als Dokumente. Diese Unterscheidung nach Dokumentarfilm und Spielfilm wird in den nachfolgenden Analysen immer wieder auftauchen. Im Rückblick wird diese Unterscheidung damit noch einmal ungenauer. Die Unterteilung der Filme in die Gattungen Spielfilm, Dokumentarfilm und Experimentalfilm ist in Bezug auf die Frage nach der Konstruktion von Identität auf unterschiedlichen Ebenen von Relevanz. Relevant ist zudem die Frage, ob sie Teil einer Populärkultur sind, da die hier zirkulierenden Identitätskonstruktionen besonders effektiv scheinen, insofern sie weit verbreitet sind. In der Wiederholung der Bilder geht es zum einen um ihre Neubedeutung in einem Kontext, der sich häufig mit der Homophobie, Transphobie oder Queerfeindlichkeit der Bilder auseinandersetzt, und auch um die Frage der Wirkmächtigkeit der Bilder und Geschichten. Dokumentarische Formen des Entwurfs einer Bewegungsgeschichte, wie vor allem das erinnernde Sprechen von Zeitzeug*innen, die Neuverortung und (Be-)Deutung von Archivmaterial, wiederholen sich immer wieder in den Filmen. Diese Wiederholung wird in den Filmen selbst nicht reflektiert. Reflektiert wird aber die mediale Konstruktion von Geschlecht, Begehren und Sexualität, teilweise auch in Bezug auf rassistische, ableistische oder klassistische Zuschreibungen.

Die Zeit, auf die sich Dokumentarfilme beziehen, ist selten die Zukunft, und wenn doch, dann in der Form, dass sie auf Grundlage jener Erkenntnisse imaginiert wird, die in einer Jetztzeit gegeben sind. In den meisten Fällen beziehen sich Dokumentarfilme auf eine jüngere, gerade noch aktuelle oder

auch länger zurückliegende Vergangenheit, nur selten geben sie keinen expliziten Hinweis auf eine außerfilmische Zeit.

Die Filme, die in meiner Untersuchung im Fokus stehen, beschäftigen sich mit sozialen und kulturellen Phänomenen. Häufig beziehen sie sich auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge in einem spezifischen Zeitraum und ihre Effekte auf Gruppen von Menschen oder einzelne Personen, die wiederum eine solche Gruppe repräsentieren können. Häufig werden Homophobie, Transphobie oder Queerfeindlichkeit thematisiert und in Zusammenhang mit einer bestimmten gesellschaftspolitischen Situation gebracht, mit Narrativen, Bildpolitiken, Fragen nach Repräsentationen oder aktuellen Ereignissen. Der Wunsch, Effekte auch medialer Geschlechter-, Begehrens-, Körper-, Sexualitätswürfe zu verdeutlichen und zu klären, ist in vielen Filmen präsent. Es geht nicht um eine Absage an mediale Repräsentationspolitiken, sondern um einen Wunsch nach ihrer Anpassung und Veränderung. Die Effektivität medialer Repräsentationspolitiken wird sehr ernst genommen, Fragen nach Sichtbarkeit sind zentral. Wenngleich eine Kritik an den immer auch medialen Entwürfen und Narrativen zu Körpern, Begehren, Sexualitäten und Geschlecht immer wieder Gegenstand der untersuchten Filme ist, gibt es gleichzeitig ein großes Interesse an diesen medialen Konstruktionen und möglichen Alternativen. Die Filme sind motiviert über ein Begehren und dieses wird laufend angepasst und erweitert.

Spielfilme werden in Bezug auf Identitätskonstruktionen als weitaus effektvoller begriffen als Dokumentarfilme. Dabei sind es die Dokumentarfilme, die kollektiv(ierend) lgbtiq-Geschichte schreiben, reflektieren, verbreiten und bewahren. Die Effekte des Dokumentarischen werden also in den Filmen in Bezug auf eine pragmatische Ebene des Films anders ausgelegt. Die analysierten Dokumentarfilme haben auf Ebene der Rezeption eine verbindende Funktion. Marginalisierte Personen sollen einbezogen werden in eine Form des kollektiven Gedächtnisses, das über Filme mitproduziert wird. Effekte von Homo- und Transphobie sowie Sexismus sollen sichtbar werden und gleichzeitig sollen normativen Narrativen in Bezug auf Geschlechterkonstruktionen, Sex und Begehren alternative Geschichten gegenübergestellt werden. Dokumentarfilme müssten also, gerade wenn sie einen solchen didaktischen Anspruch haben, auf ein Später abzielen, und zwar über das Moment der Rezeption. Damit sind sie aber auch in Bezug auf den von Edelman herausgearbeiteten *reproductive futurism* (Edelman 2004, 2ff.; vgl. Kap. 2) wirksam. Sie ordnen die Vergangenheit in Bezug auf eine Zukunft und sind damit auch Artikulationsformen eines politischen Begehrens.