



Queeres Kino / Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, *Cultural Inquiry*, 22 (Berlin: ICI Berlin Press, 2021), S. 225–47

NANNA HEIDENREICH 

A Future Not/To Come

Queere Störungen reproduktiver Ordnungen

ZITIERVORGABE:

Nanna Heidenreich, »A Future Not/To Come. Queere Störungen reproduktiver Ordnungen«, in *Queeres Kino / Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, *Cultural Inquiry*, 22 (Berlin: ICI Berlin Press, 2021), S. 225–47 <https://doi.org/10.37050/ci-22_10>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© bei den Autor*innen

Dieses Werk ist veröffentlicht unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

ABSTRACT: Dieser Text fragt anhand der Filme *High Life* (2018) und *Border* (*Gräns*, 2018) nach queeren Momenten im Kino, die nicht als programmatische Setzungen, sondern als Verstörungen oder mindestens als Störungen und insbesondere als Störungen in/der Reproduktion, zum Erscheinen gebracht werden.

SCHLAGWÖRTER: Science-Fiction; Reproduktion; Störungen; Dildotektonik; Rassismus; Othering; Artensterben

A Future Not/To Come

Queere Störungen reproduktiver Ordnungen

NANNA HEIDENREICH

MIT SEX ANFANGEN

Dieser Text fragt nach queeren Momenten im Kino, die nicht als programmatische Setzungen, sondern als Verstörungen oder mindestens als Störungen und dies insbesondere als Störung in/der Reproduktion zum Erscheinen gebracht werden. Dabei geht es mir weniger darum, ein Kino als queer zu benennen, das zunächst nicht als solches kategorisiert wird, als darum, über ein grundsätzlich queeres filmisches Vermögen, in normative Ordnungen zu intervenieren, nachzudenken.¹ Und damit die Frage danach, was queeres Kino heute ist, zwar nicht zu beantworten, aber als Frage zunächst einfach präsent zu halten

1 »Die Frage nach dem queeren Film ist auch immer die Frage nach einem Film, der in normative Ordnungen intervenieren kann«, so Natascha Frankenberg in einem Interview auf dem Blog des Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum; siehe »Natascha Frankenberg. >Queerer Film und seine Festivals: warum Repräsentation diskutiert werden muss<<, *IFMLOG*, Julia Germer und Alina Nolte im Interview mit Natascha Frankenberg (November 2018) <<https://ifmlog.blogs.ruhr-uni-bochum.de/forschung/forschungsprojekte/festivalpraxis/film-kunst-identitaet/natascha-frankenberg/>> [Zugriff: 4. Juni 2021]. Das Kino ist auch immer wieder als Ganzes, genauer in seiner Potentialität – weil das Kino ja kein »glattes Ganzes« ist, wie Heide Schlüpmann Karsten Witte zitiert; siehe dies., »Raumgeben«, *nach dem film*, Rubrik Essaysb, 12. April 2019

und die jeweiligen Antworten stets nur als Schritt zur nächsten Runde des Fragens zu begreifen. Was oder wann ist queeres Kino? Die Antwort auf die Frage oszilliert beständig zwischen der Perspektive *auf* die Filme (im Auge der Betrachterin, des Festivals, der community, in der kuratorischen Geste) und der Perspektive *in* den Filmen (deren Geschichten, Ästhetiken und immer wieder die Frage nach der Repräsentation). Dieses Oszillieren verweist auf das, was Kino wesentlich ausmacht: Nicht einfach das Werk, oder die Werke, oder deren Macher*innen, sondern Distribution, Zirkulation, das heißt Bewegung. Eine Bewegung, die das Kino im Reden/Schreiben über Filme und in den Filmen selbst »am Laufen hält«. Das heißt: Ich greife in diesem Text zum einen auf Rezensionen und Kritiken zurück (die immer auch etwas über diejenigen aussagen, die sie schreiben, also darüber, was die Filme jeweils mit den Autor*innen gemacht haben, und nicht nur darüber, was sie mit diesen Filmen machen), zum anderen aber auch auf (meine) Beschreibungen der Filme selber, die Re-Aktualisierung (m)einer konkreten Filmerfahrung.²

Um also die Frage nach dem queeren Kino (erneut) zu stellen, beginne ich damit, zunächst »Zurück auf Los« zu gehen und fange mit zwei Sexszenen an. Sex ist der Ausgangspunkt von Queer Theorie,³ die Sexszenen sind aber zugleich immer auch die Grundlage heterose-

<<https://www.nachdemfilm.de/essays/raumgeben>> [Zugriff 5. Juni 2021]) – von verschiedenen Autor*innen in je unterschiedlichen Begriffen als queer beschrieben worden. Oder zumindest lese ich ganz unterschiedliche Beschreibungen des Kinos als veruneindeutigendem, gerade nicht identifizierendem Möglichkeitsraum als queer. So schreibt Gilles Deleuze, dass es nicht erstaunlich sei, »daß sich die komplexesten Beispiele der Disjunktion Sehen-Sprechen im Bereich des Films finden«; siehe Deleuze, *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987), S. 92. Eliza Steinbock verweist hierauf (ebenso wie auf Patricia MacCormacks Konzept der *cinesexuality*), indem sie die »linking and delinking practices of transfiguration« des Kinos und »film's potential for thinking/feeling in a nonbinary way« zur Grundlage ihrer »cinematic philosophy of transgender embodiment« macht; siehe Steinbock, *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change* (Durham, NC: Duke University Press, 2019), S. 2–3. Oder, ganz anders gelagert, bei Heide Schlüpmann, für die das Kino (allerdings nur als Kino, nicht als Film), im positiven Sinne die Einheit des Subjekts bedroht; vgl. Heide Schlüpmann, *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino* (Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2002), S. 81.

2 Zur Praxis der Beschreibung siehe Heather Love, die den schlechten Ruf von Beschreibung in Literatur hinterfragt. Heather Love, »Close Reading and Thin Description«, *Public Culture*, 25.3 (2013), S. 401–34 <<https://doi.org/10.1215/08992363-2144688>>.

3 Sexualität ist darin stets das »alliierte Paradigma« geblieben, wie Gabriele Dietze, Elahe Haschemi Yekani und Beatrice Michaelis in Relation zu den Gender Stu-

xueller Reproduktion, wie die Literaturwissenschaftlerin Judith Roof in ihrer Monografie *Come As You Are: Sexuality and Narrative* argumentiert.⁴ Die Narrativierung von Sexualität, so Roof, reproduziert Heterosexualität,⁵ zumindest da, wo sie daran interessiert ist, zu(m Ende zu) kommen. In den Filmen, denen die folgenden Sexszenen entnommen sind, gibt es jedoch kein An/Kommen, auch wenn, wie ich gleich ausführen werde, gekommen wird und wenn es jeweils eine Schlusszene gibt: Die Lieferung eines Pakets, in dem sich ein Trollbaby befindet, und das Eintauchen in ein Schwarzes Loch. Aber beides sind eigentlich, um einen musiktheoretischen Begriff zu nutzen, *Trugschlüsse*: Eine Auflösung der Geschichten findet nicht statt.

Die beiden Filme, um die es mir hier geht – *High Life* von Claire Denis und *Border (Gräns)* von Ali Abbasi, beide aus dem Jahr 2018 – gehören einerseits zum sogenannten »großen Kino« (A-Festivalfilme, Kinostart), zählen jedoch nicht zum Mainstream.⁶ Sie könn(t)en damit jene perversen Erzählungen sein, die Judith Roof mit dem Text anstelle der Narration verbindet, mit dem, was eine »fixed narrative« (auch die der Homosexualität) unterläuft: »textual, rather than narrative, that is, produced by properties of the text as text [...] as they play through and around narrative«.⁷ Hier: filmisch (nicht textuell) statt narrativ, auch wenn es sich bei beiden ohne Frage um Spielfilme –

dies formuliert haben. Vgl. dies., »Queer und Intersektionalität«, *Portal Intersektionalität*, 2012 <<http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/dietzhaschemimichaelis/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

- 4 Judith Roof, *Come As You Are: Sexuality and Narrative* (New York: Columbia University Press, 1996). Roof hat im selben Jahr mit *Reproductions of Reproduction* eine queere Medientheorie vorgelegt, die zudem sehr früh über die Verschiebung von analog zu digital nachdenkt. Siehe Judith Roof, *Reproductions of Reproduction: Imaging Symbolic Change* (New York: Routledge, 1996). Jan Künemund verdanke ich den Hinweis auf Roofs Arbeit. Ohne ihn hätte ich ihre Texte ziemlich sicher nicht gefunden. Ich hege eine kleine Faszination für die Frage, warum sie so wenig gelesen wird und denke mir immer mal wieder kleine imaginäre Gossip-Szenarien zur Begründung aus. Über sachdienliche Hinweise auf Details ihrer Rezeptionsgeschichte würde ich mich sehr freuen.
- 5 Was wiederum interessante Anschlüsse an Heather Loves Infragestellung der Priorisierung von Erzählung (statt Beschreibung) anbietet. Siehe zu Love [Fußnote 2](https://www.howtoreadpodcast.com/heather-love-why-description-matters/) sowie das Interview mit Love im Podcast *How to Read* (ohne Datum) <<https://www.howtoreadpodcast.com/heather-love-why-description-matters/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].
- 6 *High Life*, Regie: Claire Denis (Alcatraz Films, 2018); *Border (Gräns)*, Regie: Ali Abbasi (Meta Film Stockholm, Black Spark Film & TV, Kärnfilm, 2018).
- 7 Roof, *Come As You Are*, S. xxiv.

also um narrative Filme – handelt, wobei allerdings die Erzählstruktur des einen Films (*High Life*) verschiedentlich als »frustrierend«⁸ und die des anderen (*Border*) als »aufgesetzt«⁹ beschrieben worden sind. *High Life* ist Claire Denis' (erster) Science-Fiction-Film, den sie aber nicht als solchen verstanden sehen will,¹⁰ und der wie andere ihrer Filme auch neo/koloniale Topologien verhandelt (und die zugleich stets auch koloniale Aphasie inszenieren/ihr unterliegen).¹¹ *Border* (*Gräns*) ist der zweite Langfilm des dänisch-schwedisch-iranischen Regisseurs Ali Abbasi und die Verfilmung einer Kurzgeschichte von John Ajvide Lindqvist;¹² ein Film, der wie *High Life* Genrezuordnungen zur Aufführung bringt sowie zur Verhandlung stellt: Krimi, Horror, Fantasy.

In *Border* ist die Figur, die gleich ekstatisch kommen wird, zuvor als jemand eingeführt worden, die keinen Sex haben will. Tina (Eva Melander) schmeißt ihren Freund Roland (Jörgen Thorsson), mit dem sie zusammen in einem Holzhaus im Wald lebt, aus dem Bett, als der sie nachts betrunken zum Sex nötigen will (sie sagt, dass sie nicht kann, weil es ihr weh tut). Zu diesem Zeitpunkt der Filmerzählung wurde sie außerdem bereits neben ihrer Arbeit beim dänischen Zoll aufgrund ihrer besonderen Fähigkeiten, Scham und Schuld aufzuspüren – förmlich zu riechen – für eine Sonderkommission zur Aufklärung organisierten Kindesmissbrauchs eingesetzt. Wir haben auch bereits gesehen, wie sie im Wald Kontakt zu Tieren aufnimmt (oder vielmehr die Tiere mit ihr) und wie sie ein Tabu, das des »Ekligen«, bricht, in-

8 Nathan Mattise, »Whatever You Expect from Robert Pattinson in Space Sci-Fi, *High Life* Isn't It«, *ars technica*, 4. Juli 2019 <<https://arstechnica.com/gaming/2019/04/whatever-you-expect-from-robert-pattinson-in-space-sci-fi-high-life-isnt-it/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

9 Rüdiger Suchsland, »Wenn wilde Tolle trollen«, *artechock* <<https://www.artechock.de/film/text/kritik/b/border0.htm>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

10 Denis beschreibt den Film dagegen häufig als Gefängnisfilm; vgl. »Lust und Einsamkeit«, Interview mit Claire Denis, *der Freitag*, 29. Mai 2019 <<https://www.freitag.de/produkt-der-woche/film/high-life/lust-und-einsamkeit>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

11 Vgl. Ann Laura Stoler, »Colonial Aphasia: Disabled History and Race in France«, in dies., *Duress: Imperial Durabilities in our Times* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), S. 122–70.

12 Der schwedische Filmtitel ist mit der literarischen Vorlage, *Gräns* (Grenze), identisch. Dass ich den Film – im Kino zumal – gesehen habe, verdanke ich dem freundlichen Insistieren meines Bruders, Andreas Heidenreich, einem echten *ciné-fils* und Kino-/Festivalmacher, der wusste, dass das ein Film für mich sein würde.

dem sie Larven ausgräbt und lustvoll lebendig verspeist. Dazu verlockt wurde sie von Vore (Eero Milonoff), der ähnlich wie sie »anders« aussieht und den sie während ihrer Arbeit beim Zoll kennengelernt hat. Er wurde gefilzt, eine Situation, die zur Krise der Ordnung gerät, weil dabei herauskommt, dass er keinen Penis hat und daher »kein Mann« sei.¹³ Tina hat Vore zum Zeitpunkt der kommenden Szene erzählt, dass sie ebenfalls »da unten« anders sei, keine Kinder bekommen könne und die Träume ihrer Kindheit, etwas Besonderes, Anderes zu sein, aufgegeben habe, weil sie eben nur ein Mensch sei, allerdings mit einer Chromosomenveränderung.

Wie Tina zieht Vore Blitze an. Und damit beginnt auch die folgende Szene, die ungefähr die Mitte des Films markiert und insgesamt gut zehn Minuten dauert. Tina und Vore, den sie in der Hütte neben ihrem Haus untergebracht hat, überstehen gemeinsam ein Gewitter, zusammen geknotet unter ihrem Küchentisch, von Kurzschlüssen durch Blitzeinschläge umgeben. Sie beginnen sich zu küssen. Sie gehen dann nach Draußen, in die Abenddämmerung, in einen von Regentropfen glitzernden Wald. Das Begehren wird von ihrem Zögern unterbrochen – »Ich bin missgebildet« »Du bist perfekt« – und bricht sich schließlich Bahn. Zähneflecken, geblähte Nasenflügel, Küsse, Schnaufen, geteilter Atem und kaum zurückgehaltenes Beißen-wollen, sein Griff in ihren Schritt, sie wirft ihn auf den Boden, er macht die Beine breit, sie zieht ihre Jogginghose herunter. Die Kamera wechselt immer wieder die Position, jetzt blickt sie von der Seite, in einem Blickdreieck mit Tina und Vore zwischen und mit den beiden. In diesem triangulierten Blick ist ein Dreieck aus Schamhaaren zu sehen, aus dem langsam, zum Sound von Vores knarrender Lederjacke, ein erigiertes Organ wächst, in meinen Assoziationen irgendwo zwischen Augenfühler einer Schnecke und Tiefseeröhrenwurm. Kein Penis, wie in manchen Rezensionen identifiziert, aber wie dieser ein »Bio-Dildo«.¹⁴ Kurzes

13 Die Möglichkeit eines »man with a pussy«, um die Selbstbeschreibung (und Selbstvermarktung) von Buck Angel zu zitieren, der als schwuler trans* Mann erfolgreich zum Star seiner eigenen Pornos wurde und heute Unternehmer ist (siehe die Webseite von Buck Angel™ Entertainment <<https://buckangel.com/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]), taucht weder in der Diegese noch in der Rezeption des Films auf.

14 Siehe das Interview von Tim Stüttgen mit Paul B. Preciado, »Proletarier des Anus«, *Jungle World* 49, 2. Dezember 2004 <<https://jungle.world/artikel/2004/49/proletarier-des-anus>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

Entsetzen und schiere Lust vermischen sich, sie dringt in ihn ein, die Kamera geht auf Abstand und wir sehen, wie sie ihn fickt: Eindringen, Stöße, Stöhnen, und sie kommt in ihm. Ein anhaltender, brüllender, ekstatischer Orgasmus, mit sämigem Speichel, der aus ihrem aufgerissenen Mund auf sein Gesicht tropft, ein Cumshot-Moment. Schnitt. Sie liegen nackt im fast dunklen Wald, die Kamera bleibt zunächst eher auf Abstand und Tina fragt: »Wer bin ich?« »Du bist ein Troll. Genau wie ich.« Dann geht es in ihrem Gespräch noch ums Verrücktsein und darum, dass sie mal einen Schwanz gehabt hat, der abgeschnitten und entsorgt wurde (»armer kleiner Schwanz«). Die Szene endet aber auch dann nur uneigentlich, weil die Ekstase nach dem nächsten Schnitt – es ist wieder hell, es müssen Stunden vergangen sein – weitergeht: Die beiden rennen nackt durch den Wald, schwimmen im Regen im See (dies ein bereits bekannter *happy place* von Tina, wie wir in einer früheren Szene sehen konnten, dort allerdings als ein ruhiges Beobachten ihres Eins-Seins mit der Natur auf Abstand. Eine Szene, die sich später noch einmal wiederholen wird), beides begleitet von Glücksschreien, ein gemeinsames Außer-sich-sein. Die Szene endet mit Küssen, mit Zungenküssen im besten Wortsinn, Zungen als höchst komplexe Organe eines anderen Weltzugangs, umrandet von gefletschten Zähnen, die die rauen Begehrensounds modulieren.

Ali Abbasi hat die Komposition der Sexszene interessanterweise als besonders »natürlich« und »realistisch« beschrieben, und auch als »casual«: »My main concern was realism [...] I wanted to make a sex scene that would actually be natural.«¹⁵ Mit Natürlichkeit umschreibt Abbasi seinen Versuch, den Figuren gerecht zu werden und unterläuft damit die normative Unterscheidung von natürlichem und unnatürlichem Sex. Auch seine Betonung der »Beiläufigkeit« »kadriert« die Szene nicht nur in der Kamera, sondern auch in der Rezeption, mit einem anderen Verständnis von Selbstverständlichkeit. Er nimmt damit eine andere Setzung vor als die in Rezensionen so häufige Beschreibung der Szene als verstörend: Als »besonders schrä-

15 So wird Ali Abbasi in einer Rezension zum Film auf der vom *New York Magazine* betriebenen Webseite *Vulture* zitiert, in der die Sexszene als »intersex troll love scene« betitelt wird. Jordan Crucchiola, »Let's Talk about That Wild Intersex Troll Love Scene in *Border*«, *Vulture*, 5. November 2018 <<https://www.vulture.com/2018/11/lets-talk-about-borders-wild-intersex-troll-love-scene.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

ge Sex-Szene im Wald – möglicherweise die schrägste der jüngsten Filmgeschichte«,¹⁶ »... eine der bizarrsten, heftigsten Kinosexszenen seit Langem«. ¹⁷ Es ist eben in der Tat eine queere (Sex-)Szene, die aber nicht im Hetero-/Homo-Gefüge verortet werden kann, und zwar in einigen Texten mit Intersexualität und Transgender verknüpft (ebenfalls nicht unproblematisch),¹⁸ aber kaum explizit als queer verhandelt wird. Dennis Vetter beispielsweise hat *Border* für das *Sissy Magazin* (»Zeitschrift für den nicht-heterosexuellen Film«) rezensiert. Er verknüpft seine Sicht auf den Film interessanterweise mit einer Kritik der Kritik an der Darstellung von Trans*-Körpern im Film durch cis-Männer oder Frauen, ohne dies jedoch anhand der Filmfiguren abzuhandeln, ohne diese also als trans* oder inter* zu beschreiben, sondern als Körper, »die in keine Kategorie passen« und sich ihre eigene Realität erfinden.¹⁹ Und dennoch kommt genau das Queere des

16 Jan Hestmann, »Die seit langem schrägste Sex-Szene gibt es in der Grusel-Romanze »Border««, *ORF Radio FM4*, 8. April 2019 <<https://fm4.orf.at/stories/2974090/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

17 Martina Knoblen, »Bin ich schön?«, *Süddeutsche Zeitung*, 10. April 2019, online 15. April 2019 <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-border-ali-abbasi-1.4402491>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

18 Tina und Vore als intersexuell zu verstehen (siehe auch Fußnoten 16 und 20), ist ebenfalls eine identifizierende Lesart, eine menschliche/vermenschlichende zumal, siehe u. a. Siddhant Adlakha, »»Border« Is the Year's Ugliest and Most Beautiful Movie«, *Slashfilm*, 18. Oktober 2018 <<https://www.slashfilm.com/border-meaning-and-analysis/>> [Zugriff: 20. Februar 2021]. Interessant ist, wie häufig in den Texten zu *Border* von transgender die Rede ist, was hier wohl auch eher versucht, zu identifizieren, aber umso deutlicher zur Sprache bringt, dass hier etwas aus der heteronormativen Menschenordnung fällt (die Verteilung von Pronomen und Genitalien beispielsweise). Wenngleich das Insistieren auf das eigene Begehren, wie Kate Bornstein bei der Postposttranssexual-Konferenz 2011 bemerkt hat, als zentrales Moment für trans* zu verstehen sei; siehe dazu Steinbock, *Shimmering Images*, S. 61.

19 Dennis Vetter, »Seid Verschlungen«, *Sissy*, 11. April 2019 <<https://www.sissymag.de/border/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]. Dagegen setzt beispielsweise Simon Abrams trans* und inter* über seine Lektüre des Films gewissermaßen gleich, im Anschluss an seine überforderte Diagnose: »Tina and Vore's sex scene is a bit much, to put it mildly«; siehe ders., »Border«, *Roger-Ebert.com*, 26. Oktober 2018 <<https://www.rogerebert.com/reviews/border-2018>> [Zugriff: 5. Juni 2021]. Abbasi hingegen sieht die Figuren nicht als Metaphern für Trans* Identitäten, die Bedeutungsvielfalt in der Rezeption ist für ihn dennoch wesentlich: »The important thing to me, I think, is that it's not a metaphor for being a transgender person, or how immigrants are treated – those are really important subjects, politically. [...] I don't like people who can't say what they mean without metaphors. But I appreciate that there are layers of meaning there for people to read, and I agree that they are there, but for me it's more about the general experience of being a minority rather than a specific one.« Siehe das Interview von Nicolas Rapold mit Ali Abbasi, *Film Comment*, 21. September 2018

Films letztlich in allen Rezensionen deutlich zur Sprache: Als Unbehagen, Irritation, auch als Abwehrhaltung, oftmals aber vor allen Dingen als Verunklarung des Werturteils der Filmerfahrung: Ist das ein guter Film? Oder ein schlechter Film? So schreibt Howard Fishman im *New Yorker* beispielsweise: »>Border< is a furnace of unfiltered, wild expression, an attack on normalcy and complacency, a jubilee of mystery and weirdness.« Gefolgt von: »wincingly disgusting, and transgressive, and gross«.²⁰ Nicht nur in dieser Filmkritik vermischt sich das positive Urteil – Fishman titelt schließlich, der Film habe irgendwie sein Leben verändert – mit negativen Geschmacksvoten. Die Suche nach den richtigen Worten scheint für die Übersetzung der Filmerfahrung in einen Text vor allen Dingen in der Aneinanderreihung von Gegensätzen von statten zu gehen: »It is a film for anyone who has ever felt like an outsider and for anyone who has ever felt bad for being different in some indefinable, fundamental way.«²¹ *Etwas ist hier nicht in Ordnung*. Wie auch in der nächsten Szene bzw. im nächsten Film.

High Life beginnt im Weltraum. Die erste Szene des Films zeigt Monte (Robert Pattinson) mit seiner kleinen Tochter Willow (Scarlett Lindsey/später Jessie Ross), einem Baby zu diesem Zeitpunkt, die letzten Überlebenden einer Mission auf dem Weg zur Exploration des Energiepotentials eines Schwarzen Lochs. Monte ist bereits als »Misfit« eingeführt und als enthaltsam. Die Personen im Containerraumschiff sind allesamt Strafgefangene, denen die Mission als (vermeintlicher) Ausweg angeboten wurde, sie sind alle un/freiwillig hier. Das Baby ist das Ergebnis der IWF Praxis von Dr. Dibs (Juliette Binoche), der Ärztin an Bord, die, wie die anderen auch, eine Strafe zu verbüßen hat (sie hat ihre Kinder und ihren Mann ermordet).

Dr. Dibs steht im Zentrum der folgenden Sexszene. Sie beginnt mit der Einführung ihrer Person durch Montes Voicover: »Dr. Dibs, struggling to harvest healthy fetuses, ones that will survive childbirth. The guys are in it for a fix.« Die Männer an Bord – alle außer Monte

<<https://www.filmcomment.com/blog/nyff-interview-ali-abbasi/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

20 Howard Fishman, »I Accidentally Walked into >Border<, and It Kind of Changed my Life«, *The New Yorker*, 28. November 2018 <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/i-accidentally-walked-into-border-and-it-kind-of-changed-my-life>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

21 Ebd.

– spenden ihr Sperma gegen Drogen. Dr. Dibs leitet die Transaktion im weißen Arztkittel, aber mit schwarzen Handschuhen, die eher Safer Sex-Praktiken signalisieren als Arztpraxis. Und in der Tat geht es hier um eine Art leidenschaftslosen und sicheren Chemsex. Keine gesenkte Hemmschwelle, nur eine gesenkte Gefühlsschwelle. Betäuben, um zu entfliehen. An den Sperma-gegen-Drogen-Austausch schließt ein Gespräch mit Nansen (Agata Buzek), der Pilotin, an. Warum versucht sie, Schwangerschaften zu erzeugen, wenn die Babys dann vermutlich an der Strahlung sterben werden? »The odds are not in our favor, but when my work is accomplished, when perfection is achieved ...!« »Then what? Fly away?« Nachdem Monte als einziger einen »Treat« ohne Gegenleistung erhalten hat, sich also der Zirkulation von Körpersäften verweigert, schließen sich eine Reihe von Einstellungen an, in denen die anderen Flüssigkeitskreisläufe des Raumschiffcontainers gezeigt werden: Rohre, Abflüsse, die Urin-Trinkwasseraufbereitung. Das offensichtliche Brechen jenes Tabus, mit dem der Film auf der Tonspur begonnen hat: Im Tonfall beruhigender Babysprache erklärt Monte Willow, dass die eigene Scheiße zu fressen Tabu ist. Aber genau aus diesem Tabu bestehen jene lebenserhaltenden Kreisläufe, die alle 24 Stunden am Rechner neu freigeschaltet werden müssen, also genau an jenem System, das beständig den Found Footage-Bilderstrom erzeugt, der so etwas wie die Untertitelspur der Filmerzählung und zugleich eine Art Nabelschnur mit der Erde bildet (vielleicht eher infektiös verbindet? Monte bezeichnet diese Bilder an einer Stelle auch als »Viren«). Das Universum der Bilder und die Bilder des Universums, der audiovisuelle Bildraum im Filmbildraum.

Alle bis auf Monte haben masturbiert. Jetzt ist Dr. Dibs dran. In den Tiefen des Raumschiffs, im Maschinenraum, gibt es eine Kabine, die ein bisschen einer öffentlichen Toilette ähnelt (so Robert Pattinson),²² die mit roten Neonröhren beleuchtet wird, wenn sie jemand betritt und deren Tür sich hinter der Person schließt. Eine »literal interpretation of a sex box«,²³ so Pattinson über die »Fuckbox«, wie sie

22 Vgl. Patrick Ryan, »Robert Pattinson Surprised by »Sex Box« in New Sci-Fi Movie High Life«, *Toronto Star*, 10. April 2019 <<https://www.thestar.com/entertainment/movies/2019/04/10/robert-pattinson-surprised-by-sex-box-in-new-sci-fi-movie-high-life.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

23 Ebd.

im Raumschiff genannt wird. Dr. Dibs fädelt sich auf: Erst die Schnürsenkel ihrer Schuhe, ihr langer geflochtener Zopf. Sie setzt sich auf den roten Schemel, ihre Hände umfassen das Kunstleder, aus dem sich ein silberner metallener Dildo hervordreht. Die Szene bleibt weiterhin im Safer-Sex-Modus, Dr. Dibs streift ein schwarzes Kondom über den Dildo, der sich wieder wegdreht, und von einem schwarzen Dildo gefolgt wird (ein Zahnrad aus Dildos gar, das aber nicht wirklich als solches sichtbar wird?). Dann folgt ein filmischer Striptease-Moment, in dem Dr. Dibs ihren Kittel abstreift und ihre Brüste umfasst. Die Bewegung des Umfassens wird durch das Erfassen der Kamera aufgegriffen, die an ihrem nackten Oberkörper entlangfährt und an den Narben auf ihrem Unterbauch verweilt, ein langer dünner Wulst und eine zopfartige Narbe. Sie sitzt wie auf einem Sattel, die Hände recken sich nach oben, ergreifen Halteschlaufen aus schwarzem Leder und silbernen Ringen, Sex Sling oder Sportgerät? Ihr muskulöser Rücken wird von langen dunklen Haarsträhnen gezeichnet, sie zieht sich hoch wie an Turnringen, und fickt zugleich sich und den Dildosattel in kreisenden Bewegungen. Dann wird das Bild plötzlich dunkel, rötlich-schwarz, und wir sehen den stoßenden Dildo – ist die Kamera in sie eingedrungen? Sind wir in ihr? Haben wir, sie, die Kamera, den Dildo umschlossen?²⁴ Dann ergreift die Hand ein lockiges Tierfell, die Kamera filmt Dr. Dibs von vorne, ihr wildes rötlich-braunes Schamhaar, eine Farbe, die plötzlich auch in ihren Haaren aufleuchtet, so konturiert und fellartig, dass es wie ein Schamhaartoupet erscheint, taxidermische Momente, die zwar tierisch, aber eben auch artifiziell erscheinen, der Ficksattel wird zum Tierrücken, ein phallisches Objekt räkelt sich von hinten über sie, ein bisschen wie ein übergroßer Hühnerhalsknochen strukturiert, der sich aus dem räumigen Fell emporhebt, ein schwanzartiges Erektile (wie bei *Border*: Nicht im Sinne von Penis, hier meint Schwanz explizit das hintere Ende einer Wir-

24 Ein visueller Moment der Circlusion, dem Gegenbegriff zur Penetration, siehe: Bini Adamczak, »Come on«, *ak – analyse & kritik – zeitung für linke Debatte und Praxis*, 614 (15. März 2016) <https://archiv.akweb.de/ak_s/ak614/04.htm> [Zugriff: 5. Juni 2021]. Eine schöne Assoziation hierzu bietet sich mit Dennis Veters Rezension von *Border* über den Namen der Figur des Vore an: »Der Vorname klingt nicht typisch Dänisch und scheint auch sonst in keine Kultur zu passen. Danach fragt im Film aber niemand, denn die hier gezeigte Welt ist offen und durchlässig. Beim engagierten Suchen findet sich die Vorarephlie als Begleiterscheinung des Begriffs: Der Fetisch vom Verschlungenwerden.« Siehe Vetter, »Seid verschlungen«.

belsäule wie bei Tieren). Die Szene endet mit einem Gerät, das halb an einen Flogger, halb an eine Autowaschanlage erinnert, und sich auf den jetzt leeren roten, vorne und hinten mit dem silbernen und dem schwarzen Dildo bestückten Sitz/Sattel absenkt, von dem eine schwarze ölige Flüssigkeit zu tropfen scheint. Die Kammer ist jetzt weiß statt rot beleuchtet, unten tritt eine milchige Flüssigkeit aus ihr heraus, gleichzeitig mit Dr. Dibs, die die Fuckbox verlässt. Monte empfängt sie, scheint auf sie gewartet zu haben. Die Szene wird erneut mit einem Dialog zu Dr. Dibs' Glauben an die Reproduktion gerahmt. Erst unterstellt Monte ihr, dass die Fuckbox ihr nicht gut tun würde, »Better than you think!« entgegnet Dr. Dibs, woraufhin er sie als Sperma-Schamanin bezeichnet, deren Glaube an die Class 2 Mission »just a new religion« für sie sei. Woraufhin sie ihm wie zuvor schon Nansen entgegen hält: »I am totally devoted to reproduction.«

»BIN ICH SCHÖN?«²⁵

In dem die Sexszene beschließenden Dialog kommentiert Dr. Dibs sich selbst: »I know I look like a witch.« Woraufhin Monte ihr entgegnet: »You are foxy, and you know it.« Ettore, der später Boyse vergewaltigen wird (beide zählen zu den ursprünglich neun Insass*innen des Raumschiffs), murmelt im Vorbeilaufen: »Fucking cock-block.« – einer jener sexistischen Kommentare, die gehört werden sollen, ohne laut zu sein: Ich bin hier derjenige, der die Situation definiert. Eine Definitionshoheit, die für sich beansprucht, Attraktivität mit sexueller Verfügbarkeit gleichzusetzen. Diese Grundgleichung des Sexismus basiert selbst auf der Voraussetzung der Definition von begehrenswert als schön, von der Gleichsetzung von Schönheit und Begehren. Und sie informiert eben auch die Rezeption und die Rezensionen beider Filme. So schreibt Josef Grübl in der *Süddeutschen Zeitung* unter der Überschrift »Die Schwedin und der Sex« im März 2020, als *Border* im Stream auf Amazon Prime verfügbar wird: »Sex, den man ohne Übertreibung als animalisch bezeichnen kann.«²⁶ Grübels Text ist

25 So die Überschrift von Martina Knobens Rezension von *Border* in der *Süddeutschen Zeitung*, Knobens, »Bin ich schön?«.

26 Josef Grübl, »Die Schwedin und der Sex«, *Süddeutsche Zeitung*, 25. März 2020 <<https://www.sueddeutsche.de/muenchen/drama-die-schwedin-und-der-sex-1.4856328>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

beispielhaft für jene (vielen) Texte, die ebenso offensichtlich irritiert sind, von dem, was *Border* ihnen zeigt, und das dann ebenso offensichtlich versuchen, einzuhegen (und die mich hier in ihrer Queerness, ihrer Verstörung, interessieren). In diesem Fall durch den launig gehaltenen Versuch, die Geschichte des Films zu normalisieren und unter einer Überschrift, die die Geschichte schwedischer Pornofilme mit aufruft (die Hauptdarstellerin Eva Melander ist Schwedin), zugleich »weg« zu sexualisieren (animalisch ist hier daher auch kein anerkennend posthumanistischer Begriff, sondern stammt aus derselben normativen – sexistischen, rassistischen – Pornobegriffskiste wie »ras-sig«).

Zwischen Tina und Vore besteht ein fundamentaler Konflikt über den Umgang mit Menschen und deren Gewalt. Tina versteht sich weiterhin auch als Mensch, während Vore in den Kinderpornographie-Ring, gegen den Tina ermittelt, involviert ist, weil er damit die Menschen ihrer eigenen Niedertracht überantworten will: »Ich helfe ihnen, sich selbst zu schaden. Aber so viel Hilfe brauchen sie nicht.« Für Grübl, der Tina als »furchtbar hässliche Heldin« beschreibt, ist das dann lediglich eine mangelnde innere Annäherung, »aber das ist ja bei den meisten Paaren so«. Die meisten Rezensionen kommen ebenfalls nicht umhin, sich mit negativen Worten dem Erscheinen von Tina zu nähern: Neben hässlich (Rüdiger Suchsland erlaubt sich sogar ein »potthässlich«)²⁷ wird mindestens von anders und von der Assoziation mit »behindert« geschrieben.²⁸ Es gibt aber auch den Versuch, zu benennen, was der Film zu sehen gibt, ohne die Logik der

27 Suchsland schreibt ihr auch »schlechte Manieren« zu. Das ist insofern relevant, weil Tina für mich nur von den »schlechten Manieren« der Menschen um sie herum umgeben ist – den Männern. Ihrem Freund, der sie offensichtlich nicht wertschätzt, ihrem Vater, der sich, als sie ihn damit konfrontiert, sie ihr ganzes Leben über ihr wahres Sein als Troll belogen zu haben, in seiner Demenz verschanzte, wie Suchsland ihr vorwerfend, »nicht nett zu sein«, die Distanziertheit der Kollegen, die sie stets nur als Andere zu sehen scheinen. Sie selbst erscheint lediglich introvertiert, reserviert, sich selbst schützend, nicht daran interessiert, sich für die Blicke anderer anzupassen. Suchsland liest hier – ganz heterosexistisch – eine Frau, die den Vertrag der Heterosexualität bricht und sich nicht für die Dienstleistung, die soziale Situation gefällig zu gestalten, zuständig fühlt und nicht ständig lächelt, deswegen als grundsätzlich anders gilt, als »hässlich« eben; siehe Suchsland, »Wenn wilde Trolle«.

28 Dunja Bialas spricht in ihrer Rezension »Im Wald, da sind die Träume« durchaus bedacht von Assoziationen, *Der Tagesspiegel*, 11. April 2019 <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/mystery-drama-border-im-wald-da-sind-die-traeume/24204494.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

diegetischen Veränderung Tinas im Blick auf den Film zu wiederholen. So wird sie in verschiedenen Ankündigungen zum Kinostart als eine »bemerkenswerte Erscheinung« beschrieben.²⁹

Ich glaube es ist wichtig, zu erwähnen, dass ich beide Sexszenen großartig finde, faszinierend, nachhallend. Es spielt sicher auch eine Rolle, dass ich beide Filme im Kino gesehen habe, dass sie Raum einnehmen konnten mit ihrer Dildotektonik und den muskulösen haarigen Körpern. Diese Faszination unterscheidet sich zwar in ihrer Tonalität von jenen Rezensionen, die aus Tinas Sexorgan einen konventionellen Penis machen, aber selbst jene Texte legen ihre Faszination offen, auch dann, wenn sie sich um negative ästhetische Begriffe herum organisieren. Genau hier, in diesen Unterschieden in den Stimmungen, die häufig in ein und demselben Text gleichzeitig in Erscheinung treten (»>Border< is the Year's Ugliest and Most Beautiful Movie«),³⁰ sind die Filme wie gesagt queer: in dem, was sie verstören und dem Unterlaufen der dyadischen Rezeptionskonzepte von Identifikation (»so schön queer«) und von Fremdheit/Alterität (»so hässlich/behindert/anders«). Die verstörten Rezensionen sind auf seltsame Art auch noch »näher« dran an den Filmen, weil sie zwar aus einer befremdeten Distanz heraus formuliert werden, zugleich distanzlos affirmativ zu den affektiven Aufladungen der Machtrelationen zwischen den Figuren stehen. Wenn also Martina Knoblen in der *Süddeutschen Zeitung* zu *Border* schreibt, dass das Fremde immer eine Herausforderung sei (selbst wenn die Forderung nach Diversity offene Türen einzurennen scheint, wie sie zu Beginn ihres Textes bemerkt),³¹ überlagert sich hier, wenn auch subtil, die innerfilmische Logik des Anderen mit der Logik (in) der Rezeption. Die Geschichte des Troll-Genozids im Film – Tina weiß nicht, dass sie ein Troll ist, weil ihre Eltern, wie andere Trolle auch, erst inkarzeriert und zwangspsychiatrisiert und schließlich ermordet wurden, und sie vom Portier der Euthanasieinstitution adoptiert wurde – ruft in ihrer »Märchenhaftigkeit« reale Geschichten der Einschließung und von genozidaler Gewalt auf, und auch *High Life* ist eine Geschichte der Inkarzerie-

29 Siehe u. a. AG Kino-Gilde Screenings, Ankündigung zum Kinostart von *Border* am 11. April 2019 <<https://screenings.agkino.de/border>> [Zugriff: 25. Juli 2021].

30 So der Titel von Siddhant Adlakhas Rezension des Films.

31 Knoblen, »Bin ich schön?«.

rung und des »Prison Industrial Complex«. ³² Die Filme lassen sich so auch als Aktualisierungen europäischer Geschichte begreifen, deren Gewalt, deren Epistemologien unseren Alltag – und unser Filmsehen – weiterhin informiert. An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass *Border* explizit Rassismus verhandelt (die Tendenz zur Einhegung durch die Parallelisierung mit Abbasis Migrationserfahrungen in einigen Rezensionen sprechen daher Bände). ³³ Und wenn *High Life* als Film über das Gefängnis nachdenkt, dann muss es auch um Rassismus gehen. Allerdings wird in diesem Film Rassismus zwar als Tatsache einerseits deutlich benannt, aber im Grunde als zynische Fußnote – als Anmerkung im Dialog – wie im realen Leben, an die schwarzen Figuren delegiert und damit letztlich aus dem Film entfernt, denn: »even up here, black ones are the first to go«, wie Tcherny (André Benjamin) den ersten Tod einer der Insassinnen, Elektra (Gloria Obianyo), aufgrund von Schwangerschaftskomplikationen kommentiert.

Aber zurück zur Ambivalenz von Anziehung und Ablehnung. Die Filme lassen sich eben auch »anders« sehen und gerade nicht »als anders« – und wer weiß, was sie nachträglich auch bei jenen auszulösen vermögen, die der Veränderung in der Narration zunächst folgen. Für mich war beispielsweise beim ersten Sehen nicht klar, dass Tina das Ergebnis von Maskenbildner*innen war – Abbasi hatte sehr lange beim Casting versucht, Darsteller*innen zu finden, die ohne Maske die Figuren der Trolle hätten spielen können. ³⁴ Auch wenn die Wahl der Darstellerin der Tina (die ja eigentlich auch anders heißt, nämlich Reva, wie ihre ermordeten Eltern sie genannt haben) dann auf Eva Melander gefallen ist, die für den Film jeden Tag stundenlange Make-Up-Prozeduren

32 Siehe auch [Fußnote 10](#).

33 Wogegen sich Abbasi verwehrt. Die Filmkritikerin Katja Nicodemus zitiert ihn wie folgt: »Nein, sagt Abbasi, in seinem Film spiegle sich nicht die Minderheitenerfahrung eines Fremden im hohen Norden: »Nur weil ich aus dem Mittleren Osten stamme und hier lebe, heißt das noch nicht, dass ich marginalisiert bin.« In *Border* sei es ihm um etwas ganz anderes gegangen: »Wir leben im Zeitalter der Identitätspolitik. Und natürlich kann ich meine Herkunft nicht ändern. Aber für mich ist Identität etwas Fließendes, genauso wie Gruppenzugehörigkeiten, politische oder sexuelle Orientierungen.« Siehe Katja Nicodemus, »Troll-Sex ist schön«, *Die Zeit*, 10. April 2019, editiert am 11. April 2019 <<https://www.zeit.de/2019/16/border-kinofilm-troll-sex-schweden-regisseur-ali-abbasi>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

34 So berichtet zumindest Crucchiola, »Let's Talk About«. Zur Maske siehe auch: Chris Koseluk, »Troll Models«, *Make-Up Artist Magazine*, 30. Oktober 2018 <<https://makeupmag.com/troll-models/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

durchlaufen musste, so sieht diese ihre Figur – im wörtlichen Sinne – als ihre: »>It's my fat! It's my muscles!< the actress declares when asked if prosthetic padding was used to fill out her frame.« Sie spricht von körperlicher Dichte, von »density«,³⁵ wo andere eher Unförmigkeit sehen. Auch für mich erscheint ein gedrungener muskulöser Körper mit Haaren an Brustwarzen, am unteren Steißbein, und wo sich sonst noch so wuschelige Pelzchen ansiedeln mögen, eher vertraut.³⁶ Aber das heißt nicht, dass diese Szenen mich nicht überraschend affiziert haben: Als filmische Inszenierungen eines Möglichkeitsraums. Der aber eben auch nicht mit dem Rezeptions- (und Repräsentations-)Konzept der Identifikation beschreibbar wäre. Das Aufscheinen von etwas Möglichem eben (auch: Visualisierung statt Enthüllung).³⁷ Und das beinhaltet nicht nur Positivität – *sex positivity* heißt nicht, Sex gefällig zu machen, sondern ihn eben auch *dirty* zu lassen: Unbequem, irritierend, andere Verläufe nehmend, als geplant, und dabei immer auch die Abwesenheit von Sex denkbar zu halten. Beide Sexszenen bewegen sich so zwischen Enthaltbarkeit/Asexualität und Extase. Und *High Life* huldigt der Masturbation und dem *public sex*, aber gerade nicht als Begegnung von Körpern, nicht als Kontakt oder Verbindung, und daher auch ohne Cruisen. Außer wir entscheiden, dass die sich ewig beschleunigende und sich zugleich rückwärts bewegende Raumfahrt im Containerschiff auf dem Weg zum immer nächsten Schwarzen Loch als ein einziges langes Cruisen auf dem Weg nicht zur Penetration, sondern zum hingebungsvollen Aufsaugenlassen zu verstehen sei.³⁸

35 Ebd.

36 Zum Verhältnis schön/hässlich und zur Maske der Schauspielerin, zu Narben und zur Ent-Stellung siehe auch die Diskussionen um Charlize Theron's Darstellung von Aileen Wuornos in *Monster*, Regie: Patty Jenkins (K/W Productions, Denver and Delilah Productions, 2003), u. a. Andreas Borcholte, »Ungeheuer schön«, *Der Spiegel*, 14. April 2004 <<https://www.spiegel.de/kultur/kino/monster-ungeheuer-schoen-a-295264.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

37 Zur Problematik der Enthüllung, der Fixierung auf den nackten Körper in der Darstellung von Transsexualität im Film siehe u. a. Annette Raczuhn, *Trans*Gender im Film: Zur Entstehung von Alltagswissen über Transsex* in der filmisch-narrativen Inszenierung* (Bielefeld: transcript, 2018). Siehe dazu auch den Verweis auf »the reveal« bei Steinbock, *Shimmering Images*, S. 4–5.

38 So beispielsweise Jan Künemund, der in *Spiegel Online* schreibt: »Der Film [...] entwirft ein queeres, wunderschön anzuschauendes Labor unfruchtbarer Leidenschaften, das in lustvoller Passivität in ein obszönes Loch eingesogen wird.« Siehe Jan Künemund, »Trieb der Sterne«, *Der Spiegel*, 28. Mai 2019

»DER ZEITGENÖSSISCHE KAPITALISMUS PRODUZIERT
>NICHTS<: NICHTS ALS DIE SPEZIES.«³⁹

Ich möchte nun auf den Aspekt der Verstörung von Reproduktion eingehen, die die beiden Filme »so queer« machen. Dass dieses queere Unbehagen in/der Reproduktion filmisch verhandelt wird, ist dabei nicht zufällig: Reproduktion ist eine Sache der Medien. Bettina Mathes argumentiert, dass der Begriff – anders als der der Produktion – erst im Laufe des 19. Jahrhunderts relevant wird, im Zusammenhang mit der Industrialisierung und den entsprechenden Medien-/Technologien Fotografie und Kino. Kulturelle Fruchtbarkeitsvorstellungen und mediale Reproduktionstechniken sind seither, so ihr Argument, aufs engste miteinander verknüpft.⁴⁰ Reproduktion ist aber auch deswegen so relevant, weil sie die Voraussetzung kapitalistischer Produktion bildet: Reproduktionsarbeit steht für die Herstellung jener Arbeitskraft, die die Warenproduktion benötigt.⁴¹ Dabei ist wichtig, dass diese Arbeit nicht als (Lohn-)Arbeit verstanden, sondern als unbezahlter Liebesdienst konfiguriert wird, als geschlechtliche »Selbstverpflichtung«, als das, was Frauen (aus)macht, als solche naturalisiert. Reproduktion ist aber nicht nur vergeschlechtlicht, auch das, was wir unter Geschlecht verstehen, verweist beständig auf Reproduktion (und deren Medien). So beinhaltet die Bedeutungsvielfalt des Begriffs Geschlecht neben *gender* auch Genre, Genealogie, Familie, Herkunft. Gender steht für *rank*, aber auch für *race* und für die Spezies

<<https://www.spiegel.de/kultur/kino/high-life-mit-robert-pattinson-und-juliette-binoche-im-all-hoert-dich-keiner-stoehnen-a-1269684.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021]. Siehe dazu auch Fußnote 19.

- 39 Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*, aus dem Französischen übers. v. Stephan Geene (Berlin: b_books, 2016), S. 51 und 52.
- 40 Bettina Mathes, »Reproduktion«, in *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, 3. überarb. Auflage (Köln: Böhlau, 2013), S. 121–41, hier S. 121 und 122. Mathes' Unkenntnis von Roofs Arbeiten zum Zusammenhang von Geschlecht und Reproduktion ist bedauerlich, insbesondere für ihre Studie *Under Cover. Das Geschlecht in den Medien* (Bielefeld: transcript 2006).
- 41 Siehe u. a. Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, übers. v. Max Henninger, 7. Aufl. (Wien: Mandelbaum, 2020). Siehe auch »Von der Hausfrau zur Leihmutter«, Interview mit Silvia Federici und Melinda Cooper, *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*, 2012, no. 4 <<https://www.zeitschrift-luxemburg.de/von-der-hausfrau-zur-leihmutter/>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

und für die Hervorbringung: *to en-gender*. *To gender* ist ein »produktives« Verb: *to bring forth, to engender, beget, give birth to, to produce*, kurz – *generation* und *Generation*. Auch daher sind Geschlecht und Sexualität aufs engste miteinander verwoben: Heterosexualität ist Reproduktion und Reproduktion ist Heterosexualität. Wie Judith Roof in ihrer Analyse der »Intimität« von Narration und Sexualität formuliert (die sie als strukturierende Episteme und als Ausdruck einer figurativen heterosexuellen reproduktiven Ideologie versteht): »Interwound with one another, narrative and sexuality operate within the reproductive and/or productive, metaphorically heterosexual ideology that also underwrites the naturalized understanding of the shape and meaning of life.«⁴² Reproduktion informiert so auch die Unterscheidung und Binarisierung von hetero- und homosexuell:

The reduction of a larger field of sexuality to two categories is partly an effect of narrative's binary operation within a reproductive logic; in this sense there are really only two sexualities: reproductive sexuality, which is associated with difference and becomes metaphorically heterosexual, and nonreproductive sexuality associated with sameness, which becomes metaphorically homosexual.⁴³

Natürlich/unnatürlich, hetero/homo, un/re/produktiv: Wie Mathes argumentiert, wurde der abstrakte Begriff der Reproduktion im 19. Jahrhundert auf die Natur übertragen. Natur ist nunmehr das, was sich reproduziert.⁴⁴ Daher ja auch die absurde These von der »Sinnlosigkeit« des weiblichen Orgasmus, dem lange keine reproduktive Notwendigkeit zugeschrieben wurde (auch das, was wir als Evolutionstheorien bzw. Evolutionsbiologie verstehen, begann sich im 19. Jahrhundert zu formen). Auf abstruse Weise scheint weiterhin Forschung notwendig zu sein, um zu begründen, warum der weibliche Orgasmus nicht »unnützlich« ist.⁴⁵ Dabei, so zeigt sich, ist sexuelle Dif-

42 Roof, *Come As You Are*, S. xxvii.

43 Ebd., S. xxix. Siehe hierzu auch Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004); sowie die kritische Auseinandersetzung mit Edelman, insbesondere auch dessen Ausblendung von Rassismus, bei José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009).

44 Mathes, *Reproduktion*, S. 121.

45 »Hat der weibliche Orgasmus doch einen Sinn« betitelt *Der Spiegel* einen Beitrag von Julia Köppe (koe) vom 1. Oktober 2019, bezugnehmend auf die Arbeit von

ferenz – die Verbindung von Samen & Eizelle, aus der eine Keimzelle hervorgeht – ohnehin wenig arterhaltend,⁴⁶ auch wenn die menschliche Vorstellung von der Bedrohung der eigenen Art, aus der sich auch die vielen neokolonialen Science-Fiction-Topologien speisen, absurd ist, wie Ursula Heise ausgeführt hat.⁴⁷ Queere Theorie, die beginnt, sich mit der Klimakrise zu befassen, fokussiert daher die Potentialität sexueller Indifferenz:⁴⁸

Sexual indifference – or the thought of production and »life« that does not take the form of the bounded organism reproducing itself through relation to its complementing other might not just be a thought worth entertaining for the curiosity it presents to the life sciences. Such a thought might provoke us to think beyond the lures and laziness that the sexual dyad as a figure has offered for thinking.⁴⁹

Mit Bezug auf Colebrooks Entwurf eines anderen evolutionären Werdens, einer »queer technobacterial future«, denkt Heather Davis über die Potentialität von Plastik nach. Ausgehend vom sexuellen Vergnügen der Dildotektonik – »We take full advantage of our chemically engineered present, with its wonderful array of malleable objects«⁵⁰ – bringt sie Plastik als Substanz, die reproduktive Zukünfte gefährdet und Plastik als Substanz, die unreproduktive Gegenwart zelebriert, zusammen: »There is an uncanny resemblance between the modalities of queerness and plastic's expression, despite the fact that one emerges

zwei US-Forscher*innen, die entsprechende Publikationen in 2016 und 2019 veröffentlicht hatten <<https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/klitoris-forscher-entschluesseln-nutzen-des-weiblichen-orgasmus-a-1289561.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021].

46 Siehe Claire Colebrook, »Sexual Indifference«, in *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, hg. v. Tom Cohen (Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, 2012), S. 167–82.

47 Ursula Heise, *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur* (Berlin: Suhrkamp, 2010), hier v. a. das Kapitel »Das posthumane Menschentier«, S. 115–49.

48 Damit ist ungeschlechtliche Fortpflanzung gemeint, nicht die mit diesem Begriff von Teresa de Lauretis theoretisierte Un-/Möglichkeit der Repräsentation lesbischen Begehrens. Siehe Teresa de Lauretis, »Sexual Indifference and Lesbian Representation«, *Theatre Journal*, 40.2 (Mai 1988), S. 155–77.

49 Colebrook, »Sexual Indifference«, S. 167.

50 Heather Davis, »Imperceptibility and Accumulation: Political Strategies of Plastic«, *Camera Obscura*, 31.2 (2016), S. 187–93, hier S. 188 <<https://doi.org/10.1215/02705346-3592543>>.

from liberatory struggle and the other from advanced >petrocapi-
alism<.<<⁵¹

High Life erzählt so scheinbar eine weitere Version der vielen Weltraummissions-Filme, in denen es um das Überleben der Menschheit im Anthropozän geht.⁵² Aber nichts ist, wie es im Sinne reproduktiver Ordnungen sein sollte. Schon die Figuren selbst sind »wiederhergestellt«: »We were scum, trash, refuse that didn't fit into the system until someone had the bright idea of recycling us to serve science«, so Montes Analyse. Und Dr. Dibs huldigt zwar einerseits dem Kult der Reproduktion, andererseits ist ihre Praxis von sexueller Reproduktion losgelöst (sie besteht nur mehr als sexuelle Phantasie). Sie ist nicht nur die Sperma-Schamanin, sie ist auch diejenige, die die Dildos reitet und eine »plastic pussy« hat, wie Boyse kommentiert (ein nicht näher erläutertes Ergebnis ihres Mordes der Urzelle heterosexueller Reproduktion, der/ihrer Familie). Babys entstehen im Labor und in Brutkästen.

In *Border* wiederum gibt es unbefruchtete Eier, die von Vore geboren/gelegt werden und von denen er eines im Kühlschrank aufbewahrt. Diese Hiisits sehen aus wie ein dem Uterus entzogener Fötus.⁵³ Sie sind damit visuell jener Veräußerung von Schwangerschaft verwandt, die deren Kontrolle organisieren soll (siehe die Bildpolitik der vermeintlichen »Pro Life«-Abtreibungsgegner*innen), werden hier aber in einen Bildraum überführt, in dem dieses unbefruchtete *Ei* für eine andere Natur steht. Damit wird Donna Haraways Analyse des leuchtenden, frei schwebenden Fötus als technowissenschaftli-

51 Ebd.

52 Ich wähle hier den Begriff des Anthropozäns und nicht Kapitalozän/Plantagozän oder Chthuluzän, weil es hier gerade um eine anthropozentrische Perspektive geht, die um einen universellen Menschenbegriff herum gruppiert ist, der Ungleichheit ausblendet und der mit dem Überleben der Menschheit eigentlich nur das Überleben von wenigen meint.

53 Hiisits, so erklärt Vore Tina, sehen nur so aus wie Babys, oder eher wie Föten, ihre Körper sind weich wie Lehm, sie fühlen nichts, können nur essen und schlafen und leben nicht lange. Vore bedient sich der gewaltvollen Menschengeschichte des Wechselbalgs (als »behindert« oder »missgebildete« Kinder galten im europäischen Mittelalter, zeitgleich zu den Jahrhunderten der Hexenverfolgung, als von nichtmenschlichen Wesen »untergeschoben« und wurden misshandelt oder ermordet) und hinterlässt Hiisits da, wo er Menschenbabys stiehlt, die er für den Kinderpornographieren »verwendet«: »Sie haben uns geraubt, ich raube ihre Kinder.« So Vore zur entsetzten Tina: »Sie sollen so leiden, wie wir gelitten haben.« Sie bezeichnet ihn als krank, was er verneint: »Wenn ich ein Mensch wäre, ja. Aber das bin ich zum Glück nicht.«

chem Wissensobjekt, das seine Existenz als öffentliches Objekt Visualisierungstechniken verdankt, weitergeschrieben und zugleich das Bild/»das Objekt« einer anderen Logik übergeben.⁵⁴ Ein ähnliches Bild taucht auch in *High Life* auf, als immersives Eintauchen in die bekannte kitschige visuelle Verkürzung der Entstehung von Leben, hier als Farb- und Lumineszenz-Rausch im Universum. Dr. Dibs vergeht sich an dem sedierten Monte (sie benutzt ihn wie die Fuckbox als Masturbationstool, begleitet vom *dirty talk* ihrer Phantasie, dass er in sie eindringt),⁵⁵ sie raubt ihm sein Sperma und inseminiert die ebenfalls sedierte Boyse (Mia Goth). Auch auf ihren Körper legt sie sich, deren Unterbauch massierend und beschwörend, »grow inside my baby, grow inside, my baby«,⁵⁶ seufzend, fast wie ein zweiter Orgasmus. Dann folgt ein Schnitt zu eben jener Sequenz, in der der Uterus als Weltraum erscheint, gefolgt von einem weiteren harten Schnitt zu einem Baby im Brutkasten, dem Resultat dieser Aktion, die Boyse das Leben gekostet haben wird (wir sehen noch ihre von Milch überquellenden Brüste, dann wird sie von der Geschichte entlassen). Auch Dr. Dibs wird sich nach dem Erfolg ihrer »Class 2 Mission« das Leben nehmen, indem sie sich selbst dem Weltraum übergibt. Das visuell vielfältig präsente Sperma in *High Life* wird wie ein Produkt gewonnen, Masturbation wie für eine Samenbank – allerdings nicht gegen Bezahlung, sondern im Austausch gegen Psychopharmaka, eine »gamete grocery«, um einen Begriff von Judith Roof zu entlehnen,⁵⁷ ermöglicht durch die Übertragbarkeit von Sperma, das metonymisch für die »künstliche Reproduktionsmedizin« als Ganze steht. Bislang ist der Uterus noch nicht vom Körper trennbar, nur Mutterschaft kann »ersetzt« werden, in Form von Surrogat- oder »Leih«-Mutterschaft.⁵⁸

54 Siehe Donna J. Haraway, »Fötus. Das virtuelle Spekulum in der Neuen Weltordnung« [1997], übers. v. Katharina Maly und Josef Barla, in *Gender & Medien Reader*, hg. von Kathrin Peters und Andrea Seier (Zürich: Diaphanes, 2016), S. 249–78, hier S. 249 und 250.

55 »[D]efinitiv eine Vergewaltigung«, so Claire Denis, »Lust und Einsamkeit«.

56 Sie macht ihrem Namen damit alle Ehre und beansprucht sowohl Montes Sperma, Boysees Uterus und den Moment der Befruchtung für sich: Das ist meins, *I got dibs on that*.

57 Roof, *The Reproduction*, S. 118.

58 So werden Babys in beiden Filmen in unbelebten Objekten der Aufbewahrung verortet: Kühlschranks, Brutkasten, Pappschachtel. Zu Leihelternschaft und reproduktiver Gerechtigkeit siehe die kluge Streitschrift von Sophie Lewis, *Full Surrogacy Now: Feminism against Family* (London: Verso, 2019).

Eine Tätigkeit, die *High Life* ebenfalls ins Bild setzt, als Teil des Vertragsverhältnisses, das die Figuren des Films auf ihre Reise ins All geschickt hat und damit Reproduktion als Arbeit und diese wiederum als Teil der Zwänge der Verhältnisse – Kapitalismus, Expansion, Kolonialismus, Inkarzierung, das Gesetz (des Vaters) – sichtbar macht.⁵⁹ In diesem Film ist entscheidend, dass es kein An/Kommen gibt, dass es keine Möglichkeit zum Abbruch der Mission gibt (außer Suizid), keine Möglichkeit zum Abort. Zudem ist Zeitlichkeit auf den Kopf gestellt, wie mehrfach im Film ausgeführt wird: Asynchron mit der Erdenzeit werden sie rückwärts nach vorne katapultiert, die Bewegung ist eine beständige Beschleunigung, die aber als umgekehrt erlebt wird, als verqueert: »I keep getting blown backward«,⁶⁰ wie Carla Freccero in einer Roundtable-Diskussion des GLQ Journals zu queeren Zeitlichkeiten formuliert hat, oder mit Lee Edelman in derselben Gesprächsrunde: »Call it the queerness of time's refusal to submit to a temporal logic – or, better, the distortion of that logic by the interference, like a gravitational pull, of some other, unrecognized force.«⁶¹

EINE SEXSZENE WIE EINE ZWEITE GEBURT

Diese Störungen reproduktiver Ordnungen – Heterosexualität ist wie gesagt zuallererst eine geordnete Erzählung, die sich zu reproduzieren weiß⁶² – werden von Erzählungen gerahmt, in denen zu Reproduktionszwecken nicht penetriert, sondern inseminiert, hineingesogen und ausgestülpt wird und Tabus gebrochen werden, indem Dinge in den Mund gesteckt werden, die da »nicht hingehören« – Dinge, die man nicht tut, die tabu sind oder eklig (Larven, Käfer, die eigene Scheiße und Pisse, recycled zwar, aber eben dennoch).

Wenn also in Rezensionen von *Border* von animalischem Sex die Rede ist, bedarf es einer Lektüre gegen den Strich. Also nicht im Sinne der zumeist zugrundeliegenden normativen sexistischen und rassisti-

59 Zu diesen Zusammenhängen und einer feministischen Kritik kapitalistischer und kolonialer Re/Produktionsverhältnisse siehe u. a. Federici, *Caliban und die Hexe*.

60 Carolyn Dinshaw et al., »Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion«, *GLQ*, 13.2–3 (2007), S. 177–95, hier S. 184.

61 Ebd., S. 188.

62 Siehe Roof, *Come As You Are*.

schen Pornokonvention (wilder lauter Sex ist »tierisch«), sondern im Sinne einer Infragestellung des Projekts Humanismus: Trolle sind keine Menschen, weil Menschlichkeit auf brutaler genozidaler Gewalt und Missbrauch beruht, so Vores Logik, die als Gegenentwurf letztlich immer auf diesen Humanismus bezogen bleibt, ein Spannungsverhältnis, das der Film ausstellt, aber nicht auflöst. Die Nettigkeit, die Tinas Vater ihr abfordert, als diese ihn zur Rede stellt, steht so auch für die dem Humanismus eingeschriebene epistemische Gewalt, die eigene Gewaltgeschichte nicht als Voraussetzung und Bedingung der Gegenwart anzuerkennen. Eine sowohl *Border*, als auch *High Life* rahmende Gegenwart, die von Klimakrise und Artensterben gekennzeichnet ist. Und in/zu der Claire Colebrook daher fragt:

How then, we might ask [...] has theory and gender studies addressed the question of climate change in its broadest sense? The change of the literal climate cannot be delimited from the accompanying change in intellectual, social, political and systemic climates. At the very least, this is because a certain sexual feedback, whereby the imaginary of human reproduction that has allowed human life to figure itself as organically self-sustaining, has come to destroy the very system that would allow human life to sustain itself into a future imaginable as human.⁶³

Auch an anderer Stelle gibt es queere Theorieeinsätze, die Gegenentwürfe zum Denken in (reproduktiven) Kreisläufen vorlegen, wie beispielsweise Kathryn Yussof und Nigel Clarks pyrosexuelle Gegen-erzählung.⁶⁴ Diese Einsätze könnten auch für eine queere Filmpraxis geltend gemacht werden. Damit komme ich auf meine Einstiegsfrage zurück: Was oder wann ist queeres Kino? Von dieser Frage ausgehend habe ich mich in diesem Beitrag mit Störungen im Kino der Gegenwart befasst, Störungen insbesondere in/der Reproduktion – der Prokreation, der Reproduktion der Art(en), aber auch der Verhältnisse, der Erzählungen. Abschließend stellt sich – stelle ich mir – eine neue Frage

63 Colebrook, *Sexual Indifference*, S. 169.

64 Nigel Clark und Kathryn Yussof, »Queer Fire: Ecology, Combustion and Pyrosexual Desire«, *Feminist Review*, 118.1 (2018), S. 7–24 <<https://doi.org/10.1057/s41305-018-0101-3>>.

(die auch die eines queeren Kinos ist): Wie werden wir in (die) Zukunft kommen?⁶⁵

65 Ich bedanke mich bei den Teilnehmer*innen des Masterseminars »Medien der Reproduktion oder Fuck the Future? Queering the Screen«, das ich im Sommersemester 2020 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf abgehalten habe. Sie haben nicht nur wesentliche Fragen gestellt, ihre Klarheit hat mir überhaupt erst geholfen, meine Gedanken zu sortieren: Milena Baumgart, Laura Boullay, Henning Chmielewski, Anja Hegenbarth, Dustin Heye, Jolande Hörrmann, Ina Holev, Jean Maher, Meryem Askin, Jean Maher, Lisa Tracy Michalik, Samantha Mutsch, Lan Nguyen, Victoria Parker, Katharina Stahlhoven, Johanna Töpel, Justine Zapolski.

Nanna Heidenreich, »A Future Not/To Come. Queere Störungen reproduktiver Ordnungen«, in *Queeres Kino / Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, Cultural Inquiry, 22 (Berlin: ICI Berlin Press, 2021), S. 225–47 <https://doi.org/10.37050/ci-22_10>

QUELLENANGABEN

BIBLIOGRAFIE

- Abrams, Simon, »Border«, *Roger-Ebert.com*, 26. Oktober 2018 <<https://www.rogerebert.com/reviews/border-2018>> [Zugriff: 5 Juni 2021]
- Adamczak, Bini, »Come on«, *ak – analyse & kritik – zeitung für linke Debatte und Praxis*, 614 (15. März 2016) <https://archiv.akweb.de/ak_s/ak614/04.htm> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Adlakha, Siddhant, »»Border< Is the Year’s Ugliest and Most Beautiful Movie«, *Slashfilm*, 18. Oktober 2018 <<https://www.slashfilm.com/border-meaning-and-analysis>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- AG Kino-Gilde Screenings, *Border*, Ankündigung zum Kinostart am 11. April 2019 <<https://screenings.agkino.de/border>> [Zugriff: 25. Juli 2021]
- Angel, Buck, Webseite <<https://buckangel.com/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Bialas, Dunja, »Im Wald, da sind die Träume«, *Der Tagesspiegel*, 11. April 2019 <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/mystery-drama-border-im-wald-da-sind-die-traeume/24204494.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Borcholte, Andreas, »Ungeheuer schön«, *Der Spiegel*, 14. April 2004 <<https://www.spiegel.de/kultur/kino/monster-ungeheuer-schoen-a-295264.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Clar, Nigel und Kathryn Yussof, »Queer Fire: Ecology, Combustion and Pyrosexual Desire«, *Feminist Review*, 118.1 (2018), S. 7–24 <<https://doi.org/10.1057/s41305-018-0101-3>>
- Colebrook, Claire, »Sexual Indifference«, in *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, hg. v. Tom Cohen (Ann Arbor, MI: Open Humanities Press, 2012), S. 167–82
- Crucchiola, Jordan, »Let’s Talk about That Wild Intersex Troll Love Scene in *Border*«, *Vulture*, 5. November 2018 <<https://www.vulture.com/2018/11/lets-talk-about-borders-wild-intersex-troll-love-scene.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Davis, Heather, »Imperceptibility and Accumulation: Political Strategies of Plastic«, *Camera Obscura*, 31.2 (2016), S. 187–93 <<https://doi.org/10.1215/02705346-3592543>>
- de Lauretis, Teresa, »Sexual Indifference and Lesbian Representation«, *Theatre Journal*, 40.2 (Mai 1988), S. 155–77 <<https://doi.org/10.2307/3207654>>
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987)

- Denis, Claire, »Lust und Einsamkeit«, Interview, *der Freitag*, 29. Mai 2019 <<https://www.freitag.de/produkt-der-woche/film/high-life/lust-und-einsamkeit>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Dietze, Gabriele, Elahe Haschemi Yekani und Beatrice Michaelis, »Intersektionalität und Queer Theory«, *Portal Intersektionalität*, 2012 <<http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/ueberblickstexte/dietzahaschemimichaelis/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Dinshaw, Carolyn, et al., »Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion«, *GLQ*, 13.2–3 (2007), S. 177–95 <<https://doi.org/10.1215/10642684-2006-030>>
- Edelman, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004) <<https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpkpp>>
- Federici, Silvia, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, hg. v. Martin Birkner, übers. v. Max Henninger, 7. Aufl. (Wien: Mandelbaum, 2020)
- Federici, Silvia und Melinda Cooper, »Von der Hausfrau zur Leihmutter«, Interview, *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*, 2012, no. 4 <<https://www.zeitschrift-luxemburg.de/von-der-hausfrau-zur-leihmutter/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Fishman, Howard, »I Accidentally Walked into >Border<, and It Kind of Changed my Life«, *The New Yorker*, 28. November 2018 <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/i-accidentally-walked-into-border-and-it-kind-of-changed-my-life>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Germer, Julia und Alina Nolte im Interview mit Natascha Frankenberg, »Natascha Frankenberg. >Queerer Film und seine Festivals: warum Repräsentation diskutiert werden muss<«, *IFMLOG* (November 2018) <<https://ifmlog.blogs.ruhr-uni-bochum.de/forschung/forschungsprojekte/festivalpraxis/film-kunst-identitaet/natascha-frankenberg/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Grübl, Josef, »Die Schwedin und der Sex«, *Süddeutsche Zeitung*, 25. März 2020 <<https://www.sueddeutsche.de/muenchen/drama-die-schwedin-und-der-sex-1.4856328>> [Zugriff: 5. Mai 2021]
- Haraway, Donna J., »Fötus. Das virtuelle Spekulum in der Neuen Weltordnung«, übers. v. Katharina Maly und Josef Barla, in *Gender & Medien Reader*, hg. von Kathrin Peters und Andrea Seier (Zürich: Diaphanes, 2016), S. 249–78
- Heise, Ursula, *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur* (Berlin: Suhrkamp, 2010)
- Hestmann, Jan, »Die seit langem schrägste Sex-Szene gibt es in der Grusel-Romanze >Border<«, *ORF Radio FM4*, 8. April 2019 <<https://fm4.orf.at/stories/2974090/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Knoben, Martina, »Bin ich schön?«, *Süddeutsche Zeitung*, 10. April 2019, online 15. April 2019 <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/kino-border-ali-abbasi-1.4402491>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Koseluk, Chris, »Troll Models«, *Make-Up Artist Magazine*, 30. Oktober 2018 <<https://makeupmag.com/troll-models/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Köppe, Julia (koe), »Hat der weibliche Orgasmus doch einen Sinn«, *Der Spiegel*, 1. Oktober 2019 <<https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/klitoris-forscher-entschlusseln-nutzen-des-weiblichen-orgasmus-a-1289561.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Künemund, Jan, »Trieb der Sterne«, *Der Spiegel*, 28. Mai 2019 <<https://www.spiegel.de/kultur/kino/high-life-mit-robert-pattinson-und-juliette-binoche-im-all-hoert-dich-keiner-stoehnen-a-1269684.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Lewis, Sophie, *Full Surrogacy Now: Feminism Against Family* (London: Verso, 2019)
- Love, Heather, Interview im Podcast *How to Read* (ohne Datum) <<https://www.howtoreadpodcast.com/heather-love-why-description-matters/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- »Close Reading and Thin Description«, *Public Culture*, 25.3 (2013), S. 401–34

- Mathes, Bettina, »Reproduktion«, in *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, 3. überarb. Auflage (Köln: Böhlau, 2013), S. 121–41
- Mattise, Nathan, »Whatever You Expect from Robert Pattinson in Space Sci-Fi, >High Life< Isn't It«, *ars technical*, 4. Juli 2019 <<https://arstechnica.com/gaming/2019/04/whatever-you-expect-from-robert-pattinson-in-space-sci-fi-high-life-isnt-it/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009)
- Nicodemus, Katja, »Troll-Sex ist schön«, *Die Zeit*, 10. April 2019, editiert am 11. April 2019 <<https://www.zeit.de/2019/16/border-kinofilm-troll-sex-schweden-regisseur-ali-abbasi>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Preciado, Paul B., *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*, aus dem Französischen übers. v. Stephan Geene (Berlin: b_books, 2016)
- Raczuhn, Annette, *Trans*Gender im Film: Zur Entstehung von Alltagswissen über Transsex* in der filmisch-narrativen Inszenierung* (Bielefeld: transcript, 2018) <<https://doi.org/10.14361/9783839446157>>
- Rapold, Nicolas im Interview mit Ali Abbasi, *Film Comment*, 21. September 2018 <<https://www.filmcomment.com/blog/nyff-interview-ali-abbasi/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Roof, Judith, *Come As You Are: Sexuality and Narrative* (New York: Columbia University Press, 1996)
- *Reproductions of Reproduction: Imaging Symbolic Change* (New York: Routledge, 1996)
- Ryan, Patrick, »Robert Pattinson Surprised by >Sex Box< in New Sci-Fi Movie High Life«, *Toronto Star*, 10. April 2019 <<https://www.thestar.com/entertainment/movies/2019/04/10/robert-pattinson-surprised-by-sex-box-in-new-sci-fi-movie-high-life.html>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Schlüpmann, Heide, »Raumgeben«, *nach dem film*, veröffentlicht in der Rubrik Essay am 12. April 2019 <<https://www.nachdemfilm.de/essays/raumgeben>> [Zugriff 5. Juni 2021]
- *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino* (Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2002)
- Steinbock, Eliza, *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change* (Durham, NC: Duke University Press, 2019) <<https://doi.org/10.1215/9781478004509>>
- Stoler, Ann Laura, »Colonial Aphasia: Disabled History and Race in France«, in dies., *Duress: Imperial Durabilities in our Times* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), S. 122–70 <<https://doi.org/10.2307/j.ctv125jn2s.8>>
- Stüttgen, Tim im Interview mit Paul B. Preciado, »Proletarier des Anus«, *Jungle World*, 49 (2004) <<https://jungle.world/artikel/2004/49/proletarier-des-anus>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Suchsland, Rüdiger, »Wenn wilde Tolle trollen«, *artechock* <<https://www.artechock.de/film/text/kritik/b/border0.htm>> [Zugriff: 5. Juni 2021]
- Vetter, Dennis, »Seid Verschlungen«, *Sissy*, 11. April 2019 <<https://www.sissymag.de/border/>> [Zugriff: 5. Juni 2021]

FILMOGRAFIE

- Border (Gräns)*, Regie: Ali Abbasi (Meta Film Stockholm, Black Spark Film & TV, Kärnfilm, 2018)
- High Life*, Regie: Claire Denis (Alcatraz Films, 2018)

Monster, Regie: Patty Jenkins (K/W Productions, Denver and Delilah Productions, 2003)