



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. 1–21

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY
PHILIPP HANKE

»What?« – Prekäres Dokumentieren

ZITIERVORGABE:

Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, »»What?« – Prekäres Dokumentieren«, 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. 1–21 <https://doi.org/10.37050/ci-22_01>

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.

»What?« – Prekäres Dokumentieren

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY UND PHILIPP HANKE

PREKARITÄT IST ÜBERALL

Die Beiträge des vorliegenden Bandes untersuchen queere Film- und Video-Ästhetiken hinsichtlich ihrer formalen Ausprägung und ihres Potentials, das Präkäre zu dokumentieren. Der Begriff des Präkären ist vieldeutig und seit zwei Jahrzehnten allgegenwärtig.¹ Er rückte im Zuge des Umbaus der Sozialsysteme in (west-)europäischen Demokratien,² der Finanzkrise 2008 und der kontinuierlichen Durchdringung aller Lebensverhältnisse durch neoliberale Strukturen immer mehr

-
- 1 Für einen guten Überblick aus feministischer Perspektive siehe Silvana Schmidt, *Prekär sein. Eine feministische Einführung in die Prekaritätsdebatte* (Münster: edition assemblage, 2020).
 - 2 Ein Beispiel hierfür bietet die »Agenda 2010«, die 2003 von dem damaligen Bundeskanzler Gerhard Schröder als weitreichende Strukturreformen mit dem Ziel einer umfassenden Modernisierung der sozialen Marktwirtschaft im Deutschen Bundestag vorgestellt wurden. Für eine Steigerung von Erwerbstätigkeit und Wettbewerbsfähigkeit sowie zur Senkung von Arbeitskosten sahen diese Reformen eine Flexibilisierung von Leiharbeit und des Kündigungsschutzes oder auch die Neuausrichtung und Zusammenführung von Arbeitslosenhilfe und Sozialhilfe vor. Siehe Arnold Bug, »Aktueller Begriff. Zehn Jahre »Agenda 2010« – Bilanz einer »Jahrhundertreform««, *Wissenschaftliche Dienste Deutscher Bundestag*, 7.13 (11. März 2013) <https://www.bundestag.de/resource/blob/194020/3346bd80b7d42f1089b471b5ea0a0931/agenda_2010-data.pdf> [Zugriff: 16. Juni 2021].

ins Zentrum der politischen und kritischen Theorie-Debatten. Bereits 1997 betitelte Pierre Bourdieu einen richtungsweisenden Vortrag zu den Veränderungen der Lohnarbeitsverhältnisse im Postfordismus mit der These: »Prekarität ist überall«. ³ Er definierte Prekarität aus soziologischer Sicht als eine »neuartige Herrschaftsform, die auf der Errichtung einer zum allgemeinen Dauerzustand gewordenen Unsicherheit fußt und das Ziel hat, die Arbeitnehmer zur Unterwerfung, zur Hinnahme ihrer Ausbeutung zu zwingen«. ⁴

Die philosophische Queer-Theoretikerin Isabell Lorey, die auch in unserem Band mit einem Beitrag vertreten ist, knüpft in ihrer für das Verständnis der Diskussion einschlägigen Studie *Die Regierung der Prekären* aus dem Jahr 2012 an diese Auslegung von Prekarität als Regierungsform an, weitet den Begriff aber in zentraler Weise aus: Die »Regierung der Prekären« legitimiere sich, wie Lorey überzeugend darlegt, nicht (mehr) über das Versprechen oder die Garantie von sozialer Sicherheit für alle, sondern stütze sich im Gegenteil auf die Herstellung und ungleiche Verteilung von Unsicherheit, oder eben Prekarität. ⁵ Herrschaft bedeute somit die Absicherung mancher Teile der Bevölkerung, wobei das Privileg des Schutzes auf einer ungleichen Verteilung von Prekarität auf all diejenigen beruhe, die als weniger schützenswert betrachtet werden. ⁶ Anders als Bourdieu verbindet Lorey diese »Regierung der Prekären« mit dem biopolitischen Machtmodell, wie es Michel Foucault als (Selbst-)Regierung im Sinne von *Gouvernementalität* und Selbstoptimierung entwickelte und ergänzt

3 Vortrag während der »Recontres européennes contre la précarité«, Grenoble, 12.–13. Dezember 1997. Siehe Pierre Bourdieu, »Prekarität ist überall«, übers. v. Andreas Pfeuffer, in ders., *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion* (Konstanz: UVK – Universitätsverlag Konstanz, 1998), S. 96–102 <<https://ams-forschungsnetzwerk.at/downloadpub/bourdieu%20-%20prekaritaet.pdf>> [Zugriff: 16. Juni 2021].

4 Ebd.

5 Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären* (Wien: Turia + Kant, 2012), S. 25. Zum historischen Novum einer solchen Regierungsform siehe auch Loreys Verweis auf Hobbes' *Leviathan*: »Dies führt zu einer Regierungsform, die spätestens seit Thomas Hobbes nicht mehr als möglich galt: eine Regierung, die sich nicht dadurch legitimiert, dass sie Schutz und Sicherheit verspricht. Im Gegensatz zu dieser alten Regel der Herrschaft, Gehorsam für Schutz einzufordern, verfährt neoliberales Regieren vor allem durch soziale Unsicherheit, durch die Regulierung des Minimums an Absicherung bei gleichzeitig zunehmender Verunsicherung.« Siehe ebd., S. 14.

6 Ebd., S. 36.

die sozialwissenschaftliche Sicht um eine queer-feministische Perspektive. Sie nimmt auch die Situation der Frauen in den Blick, die sich durch Abhängigkeitsverhältnisse in patriarchalen Familienstrukturen, nicht entlohnte Haus- und Sorgearbeit sowie Teilzeitarbeitsverhältnisse historisch schon weit länger in einer strukturellen Prekarität befinden, in Bourdieus Konzentration auf Lohnarbeitsverhältnisse jedoch unsichtbar blieben.⁷ Lorey stützt sich dabei zum einen auf die Geschichte des feministisch-politischen Aktivismus und dabei insbesondere auf »Precarias a la deriva«, eine heterogene Koalition von Aktivistinnen, die sich während und nach dem Generalstreik in Spanien 2002 gebildet hat, um neue Politiken und Formen des Streiks in »der Zeit der Prekarität« zu erkunden.⁸ Zum anderen schließt sie sich Judith Butlers sozialontologischer Auslegung des Prekären an und eröffnet damit, wie deutlich werden wird, die Verbindung zu der spezifischen Fragestellung dieses Bandes – ob und in welcher Weise das queere Kino bzw. queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären zu verstehen sind.

Der Begriff des Prekären umfasst, um Loreys Analyse zusammenzufassen, erstens das existenzielle *Prekärsein*, das sie mit Butler als »precariousness«, bzw. als grundsätzliche Verwundbarkeit des Lebens und damit auch des menschlichen Lebens in seiner sozialen Verbundenheit versteht, zweitens die *Prekarität* als Gesamtheit der »Effekte unterschiedlicher politischer, sozialer und rechtlicher Kompensationen eines allgemeinen Prekärseins«⁹ und drittens die *gouvernementale Prekarisierung*, die Judith Butler in ihrem Vorwort zu Loreys Studie als einen Prozess beschreibt, »der nicht nur Subjekte, sondern auch »Unsicherheit« als zentrale Sorge des Subjekts produziert«.¹⁰

7 Siehe hierzu auch die Bourdieu vergleichbare, einseitige Fokussierung bei Robert Castel, *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit*, übers. v. Andreas Pfeuffer (Konstanz: UVK – Universitätsverlag Konstanz, 2000). Siehe auch die deutschsprachige Debatte, etwa in *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Robert Castel und Klaus Dörre (Frankfurt a. M.: Campus, 2009).

8 *Precarias a la deriva, Was ist Dein Streik? Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität*, übers. v. Birgit Mennel (Wien: Turia + Kant, 2011); Open Access Neudruck (Wien: transversal texts, 2014) <<https://transversal.at/books/precarias-de>> [Zugriff: 20. Juni 2021].

9 Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 26.

10 Judith Butler, »Vorwort«, übers. v. Dagmar Fink, in Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 7–12, hier: S. 8.

DIE ÄSTHETISCHE DIMENSION DES PREKÄREN

Auf diese drei Begriffs-Dimensionen des Prekären wird in mehreren der vorliegenden Beiträge verwiesen, um von da aus die Frage nach der Bedeutung der (film-)ästhetischen Dimension für eine queer-politische Dokumentation des Prekären zu stellen. Tatsächlich kommt die ästhetische Dimension, die doch für die Geschichte des queeren Aktivismus und dessen theoretischer Rahmung von Beginn an zentral ist, in der Diskussion des Prekären bisher nur am Rande vor, und dies, obgleich sie implizit immer dort präsent ist, wo es um die Frage eines möglichen queeren bzw. queer-feministischen Widerstandes gegen die gouvernementale Prekarisierung geht.¹¹ So baut Judith Butler zum Schluss ihres Vorwortes zu Loreys Studie eine Brücke zu den Widerstandsformen von ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), die im New York der späten 1980er Jahre erprobt und erfunden wurden, um die AIDS-Krise zu beenden, wenn sie schreibt:

Neue gouvernementale Formen, welche die Prekarisierung von Bevölkerungen betreiben, funktionieren gerade durch das Ausbilden von eben jenen Subjektivierungsweisen und Handlungsmöglichkeiten, die durch einen Aktivismus der Prekären auseinandergenommen werden können und müssen, durch einen Aktivismus, der die falschen Versprechen der Sicherheit, deren Steuerungstaktiken und deren Ausbeutungen bekämpft.¹²

Der Widerstand gegen die »Regierung der Prekären« zielt, wie Butler hier deutlich macht, also nicht auf die Forderung nach Teilhabe an einer irreführenden Vorstellung von Sicherheit, sondern er richtet sich zunächst gegen jene Subjektivierungsweisen, die Sicherheit mit Souveränität, Kontrolle, Schutz der Familie und der Nation gegen

11 Besprechungen von Prekarität im Film gibt es durchaus; siehe etwa Lauren Berlants »Cinema of Precarity« und ihre Lesart von Filmen der Dardenne-Brüder oder von Lauren Cantet in *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011). Eine dezidiert ästhetische Betrachtung führt Berlant jedoch nicht durch, zumal keine, in der Prekarität auch in queeren Filmbeispielen untersucht wird. Für eine solche Verbindung siehe z. B. Philipp Hanke, »The Body in Revolt. Biopolitische Prekarität und filmische Handlungsmacht in den Filmen von Todd Haynes«, *onlinejournal kultur & geschlecht*, 15 (2015) <https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2015/08/hanke_body.pdf> [Zugriff: 16. Juni 2021].

12 Judith Butler, »Vorwort«, S. 11.

Feinde von innen und außen verbinden. Damit bedeutet Widerstand gegen Prekarisierung, sich stattdessen der Verwundbarkeit zu stellen, das Prekäresein des Lebens in all seinen Formen zu affirmieren, füreinander Sorge zu tragen und die Sorge miteinander zu teilen. Dabei geht es nicht darum, ein »Subjekt der Prekären« zu identifizieren, sondern »nicht-repräsentationistische Praxen« zu erproben.¹³ Widerstand in diesem Sinne heißt – wie ACT UP es vorgemacht hat – »sich aufspielen«, »ver-rückt sein«, den Rahmen der Normalität selbst zu befragen. Das ist eine durchaus anspruchsvolle und komplexe Aufgabe, die Reflexion und Theoriearbeit ebenso erfordert wie ästhetische, experimentelle und spielerische Versuchsanordnungen, denn es geht bei der Analyse und Veränderung von Subjektivierungsweisen immer auch um die Veränderung von Wahrnehmung (= Aisthesis), um *Unlearning*, Transformation und um zeitaufwendige, gemeinsame Werdens-Prozesse, die manchmal auch in die Irre führen.

SILENCE = DEATH: PRECARIOUSNESS, TRAUER UND GEWALT

Judith Butler führte den Begriff der *precariousness*, im Sinne eines sozialontologischen Prekäreseins, bereits in ihrem 2004 veröffentlichten Band mit dem Titel *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* ein.¹⁴ Die Aufsatzsammlung, die unter dem Eindruck der Anschläge vom 11. September 2001 und der folgenden Aufrüstung und dem US-amerikanischen Angriffskrieg gegen den Irak entstand, wurde im gleichen Jahr unter dem Titel *Gefährdetes Leben. Politische Essays* ins Deutsche übersetzt.¹⁵ Bei dieser Übersetzung ging nicht nur die Verbindung zum Diskurs des Prekären,¹⁶ sondern auch die Referenz auf die Zeit und die aktivistische Politik von ACT UP verloren.

So stand die Frage nach einem gewaltlosen und doch effektiven, zivilen Widerstand gegen das von dem damaligen US-Präsidenten Ronald Reagan und seiner Regierung im Wortsinn praktizierte »Tot-

13 Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 22.

14 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004).

15 Judith Butler, *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, übers. v. Karin Wördemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005).

16 Darauf verwies bereits Isabell Lorey, vgl. *Die Regierung der Prekären*, S. 31.

schweigen« von AIDS und des massenhaften Sterbens von Erkrankten – und damit die Frage von öffentlicher Trauer bzw. das Fehlen von Trauer und Gewalt – am Anfang von ACT UP. Die Antworten waren überaus kreative und das Leben in all seinen Ausprägungen affirmierende Formen des zivilen Protestes, wie das affilierte künstlerische Projekt des AIDS Memorial Quilt und Demonstrationen unter dem Slogan »We are here, we are queer«. ¹⁷ Mit der Verwendung des Plakates des »Silence = Death«-Projekts ¹⁸ und öffentlichkeitswirksamen Aktionen wie den »Die-Ins« (gemeinsames Sterben) oder »The Ashes Action«, bei der Asche von an AIDS Verstorbenen auf dem Rasen des Weißen Hauses verstreut wurde, übte ACT UP eine dezidierte Kritik an der Politik der Pharmaindustrie und der FDA (Food and Drug Administration) und nahm damit Einfluss auf die Forschung an Medikamenten gegen AIDS.

Im Zentrum dieser Aktionen standen gleichzeitig jene experimentellen, radikalen und mit neuen ästhetischen und technischen Formen experimentierenden Filme und Videoarbeiten, die zusammen das *New Queer Cinema* begründeten. ¹⁹ In den künstlerischen Praktiken von »Let the Record Show« oder »Testing the Limits« spiegelte sich die grundlegende Erkenntnis, dass AIDS nicht getrennt von sozialen Praktiken zu verstehen war, die an seiner Konzeptualisierung und Repräsentation mitwirkten. Die Dokumentation von Gruppen wie DIVA-TV (Damned Interfering Video Activist Television) hatte es sich zur Aufgabe gemacht, eine Alternative zur medialen, sensatio-

17 Der AIDS Memorial Quilt gilt als das umfassendste Beispiel Community-basierter Kunst. Es soll an das Leben der Menschen erinnern, die an den Folgen von AIDS verstorben sind. Von der NAMES Project Foundation im Jahr 1987 gestartet, gab er die Möglichkeit für ein kollektives Erinnern, wo dies aufgrund von Stigmatisierung und verweigerten Begräbnissen nicht möglich war. Die Größe der einzelnen Blöcke (0,91 × 1,8 Meter) ist der Fläche einer Grabstelle nachempfunden. Der Quilt wird in Atlanta aufbewahrt und wächst stetig weiter. Siehe »The AIDS Memorial Quilt«, *Berkeley Repertory Theater*, YouTube, 3. April 2018 <https://www.youtube.com/watch?v=_mm9Qg4jwAw> [Zugriff: 16. Juni 2021]; siehe auch den Dokumentarfilm *Common Threads: Stories from the Quilt*, Regie: Rob Epstein, Jeffrey Friedman (Telling Pictures, 1989).

18 Ansichten des Plakates als Ausstellungstück bieten u. a. das National Museum of American History <https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1051178> sowie das Brooklyn Museum <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159258>>.

19 Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes* (Berlin: August Verlag, 2017), S. 17–24.

nellen Berichterstattung durch Presse und Rundfunk zu bieten und somit die Aufklärungsarbeit zu übernehmen, der die Regierung nicht nachkam.²⁰ Andererseits erkannten die Mitglieder von ACT UP, dass es einen Wechsel im Denken und Sprechen über die Epidemie geben müsse; die Bedeutungskrise (»crisis of signification«), die Paula A. Treichler als Wirkung des Virus erkannte,²¹ schlug sich auch in den Protesten und Aktionen des Aktivismus wider: »ACT UP mimicked the disruption and unrest brought about by the retroviral HIV.«²²

Douglas Crimp verzeichnete eine Reihe an Gründen, warum gerade der Video-Aktivismus eine prägende und einflussreiche Rolle gespielt habe:²³ Der Video-Aktivismus griff das Fernsehen als Hauptmedium auf, das Bilder der AIDS-Epidemie verbreitete, und schuf einen vergleichbaren Raum für Gegenkultur. Doch auch die Verbreitung von VCR/VHS-Systemen und die große Resonanz des Kabelfernsehens boten geeignete Strukturen und große Reichweite.²⁴ Im Oktober 1987 nahm das American Film Institute für sein Video-Festival eine Serie mit dem Titel »Only Human: Sex, Gender and Other Misrepresentations«, organisiert von Bill Horrigan und B. Ruby Rich, auf. Darunter befand sich auch eine Reihe an Videotapes über AIDS, pädagogisches Material, Werbung, Kunstfilme und Musik-Videos bis hin zu Dokumentationen. Rich betonte die Wichtigkeit, dieser Form von Gegen-Repräsentation einen neuen Diskurs zu erlauben und »mit der ästhetischen Diagnose«²⁵ zu beginnen, die, vor allem wegen der

20 Michele Aaron, »New Queer Cinema: An Introduction«, in *New Queer Cinema: A Critical Reader*, hg. v. Michele Aaron (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), S. 3–14, hier S. 6.

21 In Anbetracht der Berichterstattung und der Verhinderung eines objektiven Umgangs mit Daten aufgrund von Stigmatisierung und Tabuisierung, aber auch hinsichtlich der erschreckenden Weise, wie die AIDS-Krise – unter anderem aufgrund der unterschiedlichen und schwierigeren Kommunizierbarkeit eines Syndroms im Vergleich zu einer Krankheit – medizinische Vorstellungen und Begrifflichkeiten hinterfragte, kam Treichler zu dem Schluss, diese als eine »epidemic of signification« zu verstehen und zu beschreiben. Siehe Paula A. Treichler, *How to Have Theory in an Epidemic* (Durham, NC: Duke University Press, 2006), S. 11.

22 Monica B. Pearl, »AIDS and New Queer Cinema«, in *New Queer Cinema*, hg. v. Aaron, S. 23–38, hier S. 25.

23 Douglas Crimp, »AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism. Introduction«, *October*, 43 (1987), S. 3–16, hier S. 7.

24 Ebd., S. 14.

25 B. Ruby Rich, »Only Human: Sex, Gender, and Other Misrepresentations«, in *1987 American Film Institute Video Festival* (Los Angeles, CA: American Film Institute, 1987), S. 42, zit. in ebd.

Unterlassung der medizinischen Diagnose genauso dringlich sei wie die medizinische Diagnose. Die experimentelle Form des (Selbst-) Dokumentierens, die im Zuge von ACT UP entstand, zog ihren Impuls aus Affekten – aus Trauer, Wut, Kummer, Angst –, aber auch aus einer tiefen Affirmation des Lebens und des Wunsches, die Gesellschaft und die Realität durch einen gewaltlosen Widerstand und nichtausschließende Formen der Versammlung, der Koalition und des Miteinanders zu ändern. Immer ging es, wie der Satz »We are here! We are queer! Get used to it!« zum Ausdruck bringt, um die Sichtbar- und Wahrnehmbarmachung von Lebensweisen, die nicht der Norm entsprachen, die als nicht lebenswert, als nicht intelligibel und in der Folge als nicht real galten.

Die traumatisierende Erfahrung der Gleichgültigkeit, mit der die Gesellschaft der »Normalen« auf die als »queer«, in einem abwertenden Sinne von »nicht ganz richtig«, stigmatisierten Opfer von AIDS reagierten und sie als der öffentlichen Trauer nicht für würdig befanden, bildete schließlich auch den Hintergrund, vor dem Judith Butler in ihrem 1993 – also fast zeitgleich mit der Entstehung des *New Queer Cinema* – erschienenen Buch *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of >Sex<* darlegte, dass die Formierung von »straight«, also heterosexuell, identifizierten Subjekten in einer heteronormativen und patriarchalen Gesellschaft die simultane Herstellung einer Domäne von abjekten Subjekten geradezu erfordere. Das Abjekte spezifizierte Butler mit den Begriffen von »unlebbaren« und »unbewohnbaren« Zonen, die innerhalb des Sozialen die Grenzen zwischen, »echten« und mündigen auf der einen und »falschen«, »nicht richtigen«, »queeren« Subjekten auf der anderen Seite sicherten. Sexuelle Begehrensformen und Praktiken, die nicht der heterosexuellen Norm entsprechen, stellen, so Butler, die bedrohlichen Identifikationen dar, gegen die und dank derer das Subjekt sich konstituiert und den Anspruch auf Autonomie, auf Realität und Leben erhebt.²⁶ Der Weg von dieser Dekonstruktion zu der Verbindung von Trauer, Politik und der ungleichen Verteilung von Prekarität vor dem Hintergrund der Erfahrung, dass das Leben und sexuelle Körper grundsätzlich verwundbar sind, abhängig von anderen, nicht autonom und ausgesetzt, ist kurz.

26 Vgl. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of >Sex<* (London: Routledge, 1993), S. 4.

In *Frames of War: When Is Life Grievable?* aus dem Jahr 2009 fasst Butler ihr Argument folgendermaßen zusammen: »Specific lives cannot be apprehended as living. If certain lives do not qualify as lives or are, from the start, not conceivable as lives within certain epistemological frames, then these lives are never lived nor lost in the full sense.«²⁷ Daraus zieht sie den Schluss, dass der Widerstand gegen eine Politik, die Prekarität (das meint hier Schutzlosigkeit und Verwundbarkeit im Sinn eines Prekäreseins des Lebens) auf eine so ungleiche Weise verteilt, eine Analyse und Transformation des epistemologischen Rahmens erfordert, innerhalb dessen diese ungleiche Verteilung – die so weit geht, ganze Bevölkerungsgruppen gleichgültig dem Tod zur überantworten – als möglich, »normal« und damit zugleich als alternativlos erscheinen kann. Wie komplex eine solche Analyse und gleichzeitige Transformation des epistemologischen Rahmens ist, der über Normalität und Verrücktheit und somit darüber entscheidet, was intelligibel und das heißt, als »rationales Verhalten«, erkennbar ist und was nicht, zeigt sehr schön ein früher, nur 12-minütiger Super-8-Film in Schwarz-Weiß und Farbe von ACT UP mit dem Titel *Marta: Portrait of a Teen Activist*.²⁸ Er macht überdies deutlich, wie sehr ein queerer, nicht-repräsentationaler Widerstand sich auf experimentelle ästhetische Interventionen stützt.

MARTA: PORTRAIT OF A TEEN ACTIVIST

Matt Ebert drehte und Ryan Landry performte *Marta* als Schulmädchendrag im Januar 1990 in Atlanta, während einer dreitägigen Demonstration von ACT UP New York gegen die Politik des dort ansässigen *Center for Disease Control* und Georgias Sodomie-Gesetzgebung, die ihrerseits von vielen ansässigen Bürger*innen mit homophoben Plakaten unterstützt wurde. *Marta* bewegt sich unter den Demonstrierenden und Gegendemonstrierenden – sie stolpert mehr, als dass sie geht – und guckt auf die Plakate, Megaphone, Fahnen, während der

27 Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009), S. 1.

28 *Marta: Portrait of a Teen Activist*, Regie: Matt Ebert (Matt Ebert, Ryan Landry, 1990). Der Kurzfilm kann unter folgendem Link eingesehen werden: »Marta: Portrait of a Teen Activist«, Matt Ebert, Vimeo, 17. Februar 2013 <<https://vimeo.com/59859368>> [Zugriff: 16. Juni 2021].

bekannte Protestsong *For What It's Worth (Stop Children What's That Sound)* der Rockgruppe Buffalo Springfield läuft, der seinerseits davon erzählt, wie Jugendliche und junge Leute sich in den 1960er Jahren für ihre Bürgerrechte, ihre Kultur und ihre Lebensformen einsetzten. Marta hebt einige Plakate von ACT UP auf, lässt sie wieder fallen, sieht einem Filmteam zu, und wird, jetzt in Farbe, auch selbst interviewt. Sie verteilt Flugblätter mit »mit vielen Informationen«, da alles einerseits sehr einfach, aber doch »sehr kompliziert« sei, wie sie sagt. Sie verteilt diese Flugblätter in einem Hotel, in dem, wie Marta (und die Zuschauer*innen) schließlich von einer Bewohnerin erfahren, ausschließlich Mitglieder von ACT UP übernachteten. Auf deren Frage, was sie denn da tue, reagiert Marta – ganz Teenager – nur mit einem sehr komisch wirkenden »What?«.

In Zwischenschnitten hört man Antworten von ACT UP-Aktivist*innen, was sie von Martha denken. Sie sei, so die einen, »the hottest ACT UP activist«, während andere nur zurückfragen: »Marta?«. Derweil verteilt Marta ihre Flugblätter auf der Straße, wird von einem eiligen Passanten umgestoßen und stellt ins Mikrofon eine neue Forderung: Wir sollten uns mehr lieben und langsamer machen. Dann sehen wir sie mit einem hochoberen Plakat, auf dem aber nichts steht, über einen Platz gehen, darauf angesprochen antwortet sie wieder mit »What?«. Ist sie, wie einer der Aktivist*innen meint, ein Problem? Auf eine Frage zu ihrer Sexualität antwortet sie »Eh, what?«. Sie verteilt »Silence = Death«-Sticker im Hinterhof des Anwesens von Doris Day, wofür sie Applaus erhält. Einige ihrer Aktionen werden nicht verstanden; sie meint selbst, dass sie da sei für die Leute, die sie brauchen und es folgen dokumentarische Schwarz-Weiß-Aufnahmen von den Demonstrationen und Protestaktionen und auch den Konfrontationen mit der Polizei, diesmal unterlegt mit Tracy Chapmans Song *Talkin' Bout a Revolution*. In *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* äußerte sich Douglas Crimp begeistert von Marta:

The video wonderfully captures how – far from heroic – terribly awkward, how terribly queer it can feel to engage in activism. Marta's perpetual confusion – she can't decide which placard to carry, she carries it upside down once she decides, she keeps checking out fellow activists to figure out how to position herself properly for a >die-in< – is hilariously captured

by Ryan Landry in school-girl drag as Marta, named after the acronym for Atlanta's mass-transit system.²⁹

Matt Ebert selbst erinnert sich, dass er und Landry den Film bei der öffentlichen Premiere fünf Mal hintereinander spielen mussten, da immer mehr Leute aus dem Umfeld von ACT UP dazugekommen seien, den Film sehen wollten, sich dabei selbst sahen und in dieser spannungsvollen und schwierigen Zeit der Omnipräsenz des Sterbens und des Widerstandes über sich lachen konnten.³⁰ Diese Erinnerung ist ein kleines Beispiel für die allgegenwärtige Präsenz von Videos, als neue Aufnahme- oder Reproduktions- und Distributionstechnologien und ein Beleg für ihre Bedeutung als prozessuale und geteilte Reflexion und Selbstwahrnehmung der ACT UP-Aktivist*innen.³¹ Eine überzeugende Deutung von *Marta* stellte Eva von Redecker im Anschluss an Crimp vor, die direkt zur Frage von Queer Cinema als Dokumentation des Prekären zurückführt. Von Redecker interessiert sich für das Video im Kontext der Frage nach dem Verhältnis von Gewalt und zivilem Ungehorsam und zeigt, dass es dabei um weit mehr geht, als Ironisierung und die Kunst, über sich selbst zu lachen. Sie knüpft an Eberts Erklärung an, dass Marta all diejenigen sei, die sich in Martas Zweifel und ihrer Verwirrung, ihrem Mut, ihrem Sinn für Fashion und ihrer ungehorsamen Schlaueit wiedererkennen³² und kontrastiert Martas Unentschiedenheit, ihre Unfähigkeit, klare Forderungen zu stellen und ihre Queerness mit Habermas' geschichtsträchtiger Bestimmung, wonach gewaltfreie Protesthandlungen symbolisch seien und in der Absicht ausgeführt werden müssten, »an die Einsichtsfähigkeit und den Gerechtigkeitssinn der jeweiligen Mehrheit zu appellieren«. ³³ Habermas setzte damit, wie von Redecker pointiert zusammenfasst,

29 Douglas Crimp, »Melancholia and Moralism: An Introduction«, in ders., *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), S. 1–26, hier: S. 21 und 22.

30 Matt Ebert, »Marta: Portrait of a Teen Activist«, Interview mit Matt Wolf, 25. Mai 2011 <<https://www.teenagefilm.com/archives/tube-time/marta-portrait-of-a-teen/>> [Zugriff: 16. Juni 2021].

31 Vgl. Deuber-Mankowsky, *Queeres Post-Cinema*, S. 17–25.

32 Vgl. Ebert, »Marta: Portrait of a Teen Activist«, Interview mit Matt Wolf.

33 Jürgen Habermas, »Ziviler Ungehorsam – Testfall für den demokratischen Rechtsstaat. Wider den autoritären Legalismus in der Bundesrepublik«, in *Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat*, hg. v. Peter Glotz (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983), S. 29–53, hier: S. 33.

gewaltlosen Widerstand kurzerhand mit »einem friedlichen Appell an die Mehrheit« gleich.³⁴ Was aber bedeutet dies, so fragt sie weiter, wenn es sich bei dem Protest um die Forderung nach Akzeptanz und Affirmation von sexuellem Begehren, von Identifikationen und Geschlechtern handelt, die, wie Butler sagte, als »unintelligibel« und »irreal« wahrgenommen werden, – »überhaupt nicht als Geschlechter«?³⁵ Unter diesen Umständen ist ein Appell an die Mehrheit gar nicht möglich, da der Appell ebenso unverständlich, unintelligibel sein muss, wie die Vorstellung von einem queeren Geschlecht; oder mit von Redecker gesprochen:

Die Forderung der Aktivist_innen nach rechtlichen und medizinischen Maßnahmen, die angesichts einer akuten Epidemie ein selbstbestimmtes, aufgeklärtes und sicheres Leben in Promiskuität und jenseits der Geschlechtergrenzen ermöglichen würden, war in den USA der 80er Jahre ebenso unverständlich, ebenso wenig überhaupt nur als Forderung entzifferbar, wie Martas [...] Kampagne.³⁶

Und sie schließt mit Bezug auf Habermas: »Eine Definition, die zivilen Ungehorsam auf ein derart vereinheitlichtes Symbolisches verpflichtet, müsste ACT UPs Demonstration in Atlanta als apolitischen Unsinn abtun, anstatt anzuerkennen, dass es in den Aktionen um nicht weniger geht als die Neuordnung der Realität.«³⁷

Ebert und Landrys kurzer Film experimentiert mit dokumentarischen Formen, verbindet Dokumentarisches mit Performance und Fiktion, spielt mit Ironie und Farben, mit Schnitt und Sound, ist »mittendrin« und versteht sich bewusst als Teil eines politischen Prozesses, in dem es in der Tat um nichts weniger geht, als die Neuordnung der Realität. Dies erfordert das Experiment mit ästhetischen Formen, da diese Neuordnung der Realität die Veränderung des epistemologischen Rahmens voraussetzt, der doch zugleich einen Appell an den Gerechtigkeitssinn und die Einsichtsfähigkeit der Mehrheit

34 Eva von Redecker, »Vorgriff mit Nachdruck. Zu den queeren Bedingungen zivilen Ungehorsams«, in *Ungehorsam! Disobedience! Theorie und Praxis kollektiver Regelverstöße*, hg. v. Friedrich Burschel, Andreas Kahrs und Lea Steinert (Münster: edition assemblage, 2014), S. 117–30, hier S. 121.

35 Ebd., S. 122.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 123.

verunmöglicht, aber in diesem Prozess der Neu-Ordnung mitgedacht werden muss. Wenn queeres Kino und queere Ästhetiken das Prekäre dokumentieren, dann ist damit auch diese Situation in Bezug auf eine Revolution im Symbolischen gemeint, die prekär ist in dem Sinne, dass sie es »äußerst schwer macht, die richtigen Maßnahmen, Entscheidungen zu treffen, um aus einer schwierigen Lage herauszukommen«.38

QUEERES KINO / QUEERE ÄSTHETIKEN ALS DOKUMENTATIONEN DES PREKÄREN

Das ästhetische Unterfangen, etwas als gerahmt, normiert, klassifiziert beschreibbar zu machen, ohne diese Rahmungen zu wiederholen, erweist sich als ästhetische Form der Dokumentation des Prekären und zugleich als eine prekäre Form der Dokumentation. Zwei Jahre, nachdem *Marta* diese Komplexität mit ihrem leeren Schild auszudrücken vermochte, rief B. Ruby Rich ein »Neues Queeres Kino« aus.³⁹ Eng angelehnt an die Politisierung des Begriffes »Queer« stellte das *New Queer Cinema* mit seiner Perspektive auf Repräsentation und Ästhetik nicht nur die Frage nach Bedingungen und (Neu-)Konstruktionen von Identität, sondern entdeckte auch im formalen Bruch den Überschuss des Lebendigen, der auch dem Widerstand von ACT UP zugrunde lag. Vertreter*innen wie Tom Kalin (*Swoon*) oder Gregg Bordowitz (*Fast Trip, Long Drop*) waren Mitglieder von ACT UP, dem dazu gehörenden Künstler*innenkollektiv Gran Fury, wie auch der erwähnten Gruppe DIVA-TV.⁴⁰

War bereits die Dokumentation des Video-Aktivismus eine spannungsvolle Bewegung in einem öffentlichen Raum, in dem man nicht sichtbar war, um neben der Schaffung von Sichtbarkeit gleichzeitig die

38 So definiert der Duden den Begriff »prekär«, siehe <<https://www.duden.de/rechtschreibung/prekaer>> [Zugriff: 16. Juni 2021].

39 B. Ruby Rich, »New Queer Cinema«, *Sight & Sound*, 2.5 (1992), S. 30–34 <<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich>> [Zugriff: 16. Juni 2021]. Zur Geschichte des *New Queer Cinema* siehe auch B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: The Director's Cut* (Durham, NC: Duke University Press, 2013) sowie den deutschsprachigen Band *Queer Cinema*, hg. v. Dagmar Brunow und Simon Dickel (Mainz: Ventil, 2018).

40 *Swoon*, Regie: Tom Kalin (Intolerance Productions, Killer Films, 1992); *Fast Trip, Long Drop*, Regie: Gregg Bordowitz (Gregg Bordowitz, 1994).

Bedingungen von (Un-)Sichtbarkeit (und Ir-/rationalität) und damit den epistemologischen Rahmen zu hinterfragen und zu durchbrechen, so griff auch das *New Queer Cinema* in seinen Filmen diese Ambivalenz auf. Damit ging es seinen Vertreter*innen gleichzeitig um eine kompromisslose, unverfrorene Charakterzeichnung queerer, »unsicherer« Figuren, wie Todd Verow für seinen Film *Frisk* betonte:⁴¹ »The characters I cared about in ›Frisk‹ were the victims. They didn't want to be ›safe‹ — even if that meant they would most certainly die. To me, that was what the age of AIDS was all about.«⁴²

Queere Ästhetiken haben sich seitdem auf vielfältige, transmediale Weise ausdifferenziert, fokussieren aber bis heute die zentrale Verbindung von Prekarität und Sexualität. Seien es Aspekte heteronormativer Reproduktion, chrononormativer Zielgerichtetheit oder neoliberaler Sinnerfüllung und Subjektivierung; ungesicherte Arbeitsbedingungen, Mangel an bezahlbarem Wohnraum oder Obdachlosigkeit; Immigration und die Frage um den Status und Schutz von Bürger*innenschaft, Marginalisierung, Diskriminierung und Armut – die Phänomene von Prekarität sind aus queer-theoretischer Perspektive nicht losgelöst von Geschlecht und Sexualität zu verstehen. Gleichzeitig greifen queere Ästhetiken die gemeinschaftliche Dokumentation des Video-Aktivismus von ACT UP oder die Subversion und das Wagnis des *New Queer Cinema* auf. Das prekäre Leben muss nicht – oft zugunsten normativer Einschlüsse – begradigt werden. Stattdessen befragen queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären dessen zugrundeliegenden Ein- und Ausschlüsse, stellen sie als subjektivierende Herrschaftsweisen von Prekarität in Frage und sind bestrebt, eine Veränderung von Wahrnehmung oder sogar neue und potentielle, »ungelehrte« und spielerische Möglichkeitsräume zu erschaffen. Queere Ästhetiken des Prekären sind in gewisser Weise selbst Dokumente des Prekären.

Die Idee zu diesem Band geht zurück auf ein internationales Symposium, das vom 25. – 27. April 2019 an der Ruhr-Universität Bochum

41 *Frisk*, Regie: Todd Verow (Bangor Films, 1995).

42 Gary M. Kramer, »Bad Times Make Great Art: The AIDS Crisis and the New Queer Cinema«, *Salon*, 11. Februar 2017 <<https://www.salon.com/2017/02/11/bad-times-make-great-art-the-aids-crisis-and-the-new-queer-cinema/>> [Zugriff: 16. Juni 2021].

mit Unterstützung der Professur »Mediale Öffentlichkeit und Medienakteure unter besonderer Berücksichtigung von Gender«, des DFG-Graduiertenkollegs 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« sowie der GdF – Gesellschaft der Freunde der RUB e.V. stattfand und von den Herausgeber*innen konzeptualisiert und organisiert wurde. Die dreitägige Konferenz bot die Möglichkeit, eine fruchtbare Diskussion um das Erbe und die Zukunft des queeren Kinos und seiner zugrundeliegenden, ästhetischen Strategien mit Fragen um die Potentialität und interdisziplinäre Öffnung queer-feministischer Theorie sowie gegenwärtiger Zeitpolitiken in der Queer Theory zu verbinden. Die Beiträge des Bandes gruppieren sich um vier Themenbereiche, die das queere Kino und queere Ästhetiken, wie dargestellt, als Dokumentationen des Prekären näher bestimmen:

1. Aktivismus und queere Zeitpolitiken

Der erste dieser Themenbereiche weist zurück auf die Geschichte des Aktivismus und dessen Aktualität. Entlang einer präzisen Deutung von Robin Campillos mitreißenden filmischen Darstellungen seiner Erinnerungen an die politische Arbeit mit ACT UP Paris in den frühen 1990er Jahre in *120 BPM* zeigt Maja Figge, dass der Film die Kämpfe nicht einfach als vergangene zeigt, sondern eine »Ästhetik des Präsentischen« etabliert.⁴³ Dabei setzt Campillo das Sprechen in den wöchentlichen Versammlungen gegen das tödliche Schweigen und die Einsamkeit. Figge wandelt ACT UPs »Silence = Death« zu »Sprechen = Leben« ab, um herauszuarbeiten, wie die Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit potentielle, zukünftige Aktivierungen betont.

Eine Geste der Vergegenwärtigung von vergangenen Kämpfen und Protesten leitet auch Natascha Frankenbergs Lesart des schwedischen Musicalfilms *Folksbildningsterror* und des US-amerikanischen, teildokumentarischen Thrillers *The Owls*.⁴⁴ Die in Kollektiven entstandenen Filme setzen sich über die Frage von Gemeinschaft und

43 *120 BPM*, Regie: Robin Campillo (Les Films de Pierre, 2017).

44 *Folksbildningsterror*, Regie: Lasse Långström, Göteborgs Förenade Musikalaktivister (Lasse Långström, Göteborgs Förenade Musikalaktivister, 2014); *The Owls*, Regie: Cheryl Dunye (Parliament Collective, 2010).

Aktivismus mit ihren Entstehungsformen und den filmgeschichtlichen Rahmungen auseinander und machen dabei die Forderungen und Potentiale aktivistischer, queer-feministischer Arbeit sichtbar. Über die Inszenierungen von Gemeinschaft und Prekarisierung als ästhetische Aushandlungen werden, wie Frankenberg zeigt, Filmformen politisiert.

2. Experimentelle Ästhetiken und queere (Erinnerungs-)Landschaften

Über das Verhältnis von Experimentalfilm und Queer Cinema ist seit dessen Entstehung viel geschrieben und nachgedacht worden, die Frage stellt sich jedoch angesichts der Popularität von queeren Ästhetiken auf der einen Seite und deren Einzug in die Welt der Kunst auf der anderen Seite, in neuer Dringlichkeit. 2018 gewann die in Schottland lebende, visuelle Künstlerin Charlotte Prodger mit einem iPhone-Video den Turner Prize. Sie bekennt sich als Künstlerin explizit zu der queeren Bewegungsgeschichte und distanziert sich zugleich von der Kommerzialisierung der queeren Ästhetik in der Popkultur. Finden sich queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären heute in der Kunst wieder? Mit dem filmischen Werk der in Deutschland kaum bekannten Künstlerin, das sich zwischen digitalen Plattformen, Kino und White Cube bewegt, beschäftigen sich zwei Beiträge in diesem Band. [Astrid Deuber-Mankowsky](#) zeigt, wo der iPhone Film *BRIDGIT* als medientechnisches Experiment über die etablierten Ästhetiken des queeren Kinos hinausgeht.⁴⁵ In der ästhetischen Verschränkung von Körpern, Begehren, Landschaft, Zeit und Queerness setzt Prodger in ihrem Film, so Deuber-Mankowsky, eine skulpturale und virtuelle Kraft frei, die sich der Nicht-Intelligibilität von queerem sexuellem Begehren widersetzt.

Die in bewegte Bilder übersetzte Landschaft und genaueste Arbeit mit digitalen Bildtechniken sind, wie [Henriette Gunkel](#) entlang ihrer Deutung des 2019 bei der Biennale von Venedig gezeigten Einkanal-Videos *SaF05* darstellt, Ausdruck queerer Selbstbestimmung.⁴⁶ Gunkel führt an die Frage heran, was queere Subjektivität und queere

45 *BRIDGIT*, Regie: Charlotte Prodger (Hollybush Gardens, Charlotte Prodger, 2016).

46 *SaF05*, Regie: Charlotte Prodger (Hollybush Gardens, Charlotte Prodger, 2019).

Bindungen ausmacht, indem sie die Verbindungen untersucht, die Prodger zwischen einem verkörperten Umgang mit der Kamera und einem Erfassen der Landschaft, verstanden als *landscaping* herstellt. Analogien zu dokumentarischen und verhaltensbiologischen Aufnahmeverfahren führen hierbei nicht zu mehr Eindeutigkeit, sondern werden auf experimentelle Weise dekonstruiert und für die Öffnung von queeren Erinnerungs-Landschaften produktiv gemacht.

Dass ein Umgang mit und ein *Unlearning* in Bezug auf etablierte dokumentarische Formen instabil und prekär ist und bleiben muss, daran erinnern uns auch die Beiträge von Marietta Kesting und Katrin Köppert. In zeitlichen Versuchen des Zurück- und Nachvorne-schauens fragen sie nach prekären Sichtbarkeiten und Narrativen im audiovisuellen Post-Apartheid-Archiv bzw. nach der Imagination eines queeren »Contra-Internets«. *Kesting* untersucht die Arbeiten der weißen südafrikanischen Künstlerin Bettina Malcomess und insbesondere ihre Video-Installation *The Memories of Others*, welche die Spuren und das Nachwirken von Imperialismus und Apartheid in Südafrika hinsichtlich prekärer Archive thematisiert.⁴⁷ Die vielfältigen Experimente mit Figuren und eine Verarbeitung von Genres und Gattungen und analogem Archivmaterial führen sie dabei zur Ausformulierung einer dekolonialen, queeren Medienpraxis. Archive zu queeren, wie sie ihrem Text voranstellt, kann hierbei auch ein Ver- und Neu-Sehen bedeuten und mit einem Ausprobieren verbunden werden.

Dieses Spielerische des Ausprobierens prägt, mit all seiner Ernsthaftigkeit, auch den Beitrag von *Katrin Köppert* und die zugrundeliegende Filmarbeit *Contra-Internet: Jubilee 2033* des US-Amerikaners Zach Blas.⁴⁸ Bereits im Titel wird der Bezug auf Derek Jarman's Film *Jubilee*, aber auch auf Paul B. Preciados *Kontrasexuelles Manifest* deutlich.⁴⁹ In ähnlich radikaler Weise fragt Köppert mit Blas, welches Internet aus einer queer-theoretischen und ästhetischen Perspektive vorstellbar ist. Die experimentellen, queeren Ästhetiken, die zuvor in Charlotte Prodgers und Bettina Malcomess' Werk beobachtet wurden,

47 *The Memories of Others*, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2015).

48 *Contra-Internet: Jubilee 2033*, Regie: Zach Blas (Zach Blas, 2018).

49 *Jubilee*, Regie: Derek Jarman (Megalovision, Whaley-Malin Productions, 1978); Paul B. Preciado, *Kontrasexuelles Manifest*, übers. v. Stephan Geene, Katja Diefenbach und Tara Herbst (Berlin: b_books, 2004).

treffen hier auf Zeitstrukturen und eine Teleologie, wie sie im Nexus von Mystik und Mathematik durch Technologieunternehmen herrschen. Kann die Prophezeiung eines Kontra-Internets mithilfe einer queeren Ästhetik des Algorithmischen und durch die Verhandlung von Symbolen, Objekten und Materialien gelingen? Köppert stellt diese Frage an Blas' Film, um seine Potenzialität schließlich in etwas ganz anderem zu entdecken.

Die Grundlagen von Sichtbarkeit und die normative Gewalt des Archivierens, Zuordnens und Speicherns, wie sie von Kesting für die Archive Südafrikas und von Köppert für das Internet als »totale Erinnerungsmaschine« betrachtet wurden, führen zum 3. Themenkreis:

3. Sichtbarmachung und Strategien des Gegendokumentarischen

Das Prekäre als soziale Armut abzubilden hat für den dokumentarischen Blick eine lange Tradition, wie [Andrea Seier](#) vor allem mit Verweis auf die Fotografien von Jacob Riis, aber auch auf gegenwärtige Fernsehformate zeigt. In ihrer Analyse des Dokumentarfilms *Brüder der Nacht*,⁵⁰ der sich mit bulgarischen Arbeitsmigranten befasst, die in Wien als Stricher arbeiten, befragt sie diese normative Tradition der Viktimisierung und des *Otherring* sowie ihre »performative Ästhetik«, aber auch, wie die Grenze des Dokumentarischen bewusst ausgedehnt werden kann. Chihas semidokumentarischer, ambivalenter Umgang wird hierfür dem Film *Joy* von Sudabeh Mortezaei gegenübergestellt.⁵¹ Die Grenze des Dokumentarischen durchzieht anschließend auch [Anja Sunhyun Michaelsens](#) Text. Anhand von zwei im deutschsprachigen Kontext entstandenen Film- bzw. Videoarbeiten, Ming Wongs *Lerne deutsch mit Petra von Kant* und Cana Bilir-Meiers *This Makes Me Want to Predict the Past*,⁵² zeigt Michaelsen aus einer queer-theoretischen reparativen Perspektive, dass die Filme überraschende, lebenserhaltende transhistorische Beziehungen aufscheinen lassen, ohne dabei das Moment des Prekären zu unterschlagen. Wong stellt sich in Form eines Reenactments von Rainer Werner Fassbinders Film *Die bitteren*

50 *Brüder der Nacht*, Regie: Patric Chiha (WILDart FILM, 2016).

51 *Joy*, Regie: Sudabeh Mortezaei (FreibeuterFilm, 2018).

52 *Lerne deutsch mit Petra von Kant*, Regie: Ming Wong (Ming Wong, 2007); *This Makes Me Want to Predict the Past*, Regie: Cana Bilir-Meier (Cana Bilir-Meier, 2019).

Tränen der Petra von Kant in eine prekäre, transgressive Beziehung zur titelgebenden Filmfigur und unterläuft dabei auch *gender-* und *race-*Kategorien.⁵³ Die in München und Wien lebende Künstlerin Bilir-Meier ruft hingegen in ihrem Super-8-Film eine postmigrantische deutsche Geschichte auf, die dem Druck dominanter, dokumentarischer Geschichtsschreibung und deren Umgang mit Gewalt widerstehen muss. Die entstehenden, transhistorischen Beziehungen erzeugen Lust und Vergnügen und können, wie Michaelsen schreibt, als Strategien des Überlebens gelesen werden.

Nanna Heidenreich untersucht in ihrem Beitrag queere Filmmomente in Filmen, die nicht notwendig zum Korpus des queeren Kinos zählen. Dabei versteht sie diese Momente ganz dezidiert nicht als programmatische Setzungen, sondern sieht ihre Queerness in der (Ver-)Störung der Reproduktion. Die Filme *High Life* von Claire Denis und *Border (Gräns)* von Ali Abbasi binden die Störung der Reproduktion an Themen von Klasse, Marginalisierung und »Perversion« und verkomplizieren die für Heidenreich zentrale Frage nach dem (heutigen) queeren Film als eine Bewegung, die in normative Ordnungen interveniert.⁵⁴ Zwei Sexszenen werden von ihr hinsichtlich zweier Perspektiven gelesen – die rezipierende Perspektive auf die Filme sowie die Perspektive in den Filmen, also deren Geschichten und Ästhetiken.

Julia Bee schließlich befragt die Bedingungen von (medialer) Sichtbarkeit durch (Gegen-)Dokumentationen anhand von zwei Film- bzw. Mediennetzwerken aus Kanada. Das in den 1960er Jahren vom National Film Board of Canada initiierte *Challenge for Change* sowie *Wapikoni Mobile* als gemeinnützige Organisation und Vlog- und Filmnetzwerk, das indigenen Filmschaffenden eine Möglichkeit für eigene Video- und Filmprojekte schafft, werden als pragmatische und handlungsbasierte Dokumentarphilosophien gelesen. Damit werden Darstellungen von prekären Lebensbedingungen ihrem herkömmlichen Repräsentationsrahmen enthoben und in neuen, digitalen dokumentarischen Medien thematisiert, die Bee als technisch-sozial-ästhetische Milieus denken möchte.

53 *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Regie: Rainer Werner Fassbinder (Tango-Film, 1972).

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

4. Armut und queere Zeitlichkeiten

Das Prekäre ist von Armut im Kontext der Frage nach queeren Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären ebenso wenig zu trennen, wie von der Frage der Sexualität. In diesem Sinne wird Prekarität als Armut und Stillstand im Filmwerk der US-amerikanischen Regisseurin Kelly Reichardt von **Philipp Hanke** als queer gelesen. Reichardt, die einem neuen, amerikanischen Independent-Kino und der Kategorisierung des »Slow Cinema« zugeordnet wird, stellt diesem scheinbaren Stillstand ihrer Figuren jedoch andere Formen der Zeitlichkeit gegenüber. Die von Heidenreich beobachtete gestörte Reproduktion ist auch als zentrale Problematik von Reichardts Filmfiguren zu verstehen. Doch die Prekarität als Krise von Chrononormativität und wirtschaftlichem Überleben wird gleichzeitig in drei beispielhafte Formen filmischer Bewegung gefasst – im Bild selbst, in der Kameraführung sowie durch Verbindungen in der Montage –, die sich gleichzeitig an das queere Begehren der Figuren heften und diesem zu einem Ausdruck verhelfen.

Die Form dieser Bewegungen als Abweichung korrespondiert mit der queeren Zeitlichkeit, wie sie abschließend auch **Isabell Lorey** in ihrem zeitaktuellen Beitrag über das Prekäre in der Gegenwart der Pandemie behandelt. Sie argumentiert für eine queere Zeitlichkeit in der Gegenwart, die keine antizipierende, präventive Vorstellung von Zukunft oder aktualisierende Verbindungen zum Vergangenen braucht. Mit José Esteban Muñoz' performativer Queerness⁵⁵ geht sie (Zer-)Störungen nach, die es ermöglichen, in einer Gegenwart pandemischer Zeit und vermehrter normalisierender Verfügungen »unruhig« zu bleiben; und fragt somit nach dem ungefügigen Queeren, das stets das Chrononormative stört und heimsucht. Mit *Marx' Gespenster* von Jacques Derrida fokussiert sie eine Zeit, die auf queeren Schulden und einer wechselseitigen Sorge basiert sowie an einer gemeinsamen, kontaminierenden und konstituierenden Immunisierung interessiert ist.⁵⁶ Es ist eine Zeit, die aus den Fugen scheint, der aber nicht mit weiteren Verfügungen und Normalisierungen begegnet werden sollte. Stattdes-

55 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009).

56 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. v. Susanne Lüdemann (Frankfurt a. M.: Fischer, 1996).

sen birgt sie auch das Potential, eine heterogene, prekäre und ungefüge Sozialität entstehen zu lassen. Eine prekäre Sozialität, die nicht Sicherheit versprechende Formen prekarisierender Regierungsweisen bedient, sondern sich durch einen nicht-repräsentationistischen Widerstand und neue, experimentelle Wahrnehmungsweisen einen Ausdruck verschafft, und die den Rahmen normativer Subjektivierung selbst befragt und überschreitet.

Unser Dank geht an Anja Sunhyun Michaelsen für das Lektorat und die Mitarbeit an der Konzeption des Bandes und an Peter Vignold für das Korrekturlesen. Noah Simon möchten wir für die hilfreiche Beratung bezüglich gendersensibler Sprache danken, die wir als Verantwortung verstehen und gleichzeitig ganz in die Hand der Autor*innen gelegt haben. Bettina Baltensweiler danken wir dafür, dass wir die Reproduktion eines Nähbildes aus der Serie »Identitäten« (2010) für die Gestaltung des Covers benutzen durften. Den Herausgebern Christoph F. E. Holzhey und Manuele Gagnolati danken wir für die großzügige Unterstützung und die Möglichkeit, den Band »Queeres Kino / Queere Ästhetiken als Dokumentationen des Prekären« in der Reihe Cultural Inquiry veröffentlichen zu können. Besonders herzlich danken wir Christoph F. E. Holzhey und Arnd Wedemeyer für die genaue Lektüre des Manuskripts.

| Astrid Deuber-Mankowsky und Philipp Hanke, »>What?< – Prekäres Dokumentieren«, 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. 1–21 <https://doi.org/10.37050/ci-22_01>

QUELLENANGABEN

BIBLIOGRAFIE

- Aaron, Michele, »New Queer Cinema: An Introduction«, in *New Queer Cinema: A Critical Reader*, hg. v. Michele Aaron (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004)
- Berlant, Lauren, *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011) <<https://doi.org/10.1215/9780822394716>>
- Bourdieu, Pierre, »Prekarität ist überall«, übers. v. Andreas Pfeuffer, in ders., *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion* (Konstanz: UVK – Universitätsverlag Konstanz, 1998), S. 96–102
- Brunow, Dagmar und Simon Dickel (Hg.), *Queer Cinema* (Mainz: Ventil, 2018), S. 226–44
- Bug, Arnold, »Aktueller Begriff. Zehn Jahre >Agenda 2010< – Bilanz einer >Jahrhundertreform<«, *Wissenschaftliche Dienste Deutscher Bundestag*, 7.13 (11. März 2013) <https://www.bundestag.de/resource/blob/194020/3346bd80b7d42f1089b471b5ea0a0931/agenda_2010-data.pdf> [Zugriff: 16. Juni 2021]
- Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of >Sex<* (London: Routledge, 1993)
- *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2009)
- *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, übers. v. Karin Wördemann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005)
- *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004)
- »Vorwort«, übers. v. Dagmar Fink, in Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 7–12.
- Castel, Robert, *Die Metamorphosen der sozialen Frage. Eine Chronik der Lohnarbeit*, übers. v. Andreas Pfeuffer (Konstanz: UVK – Universitätsverlag Konstanz, 2000)
- Castel, Robert und Klaus Dörre (Hg.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts* (Frankfurt a. M.: Campus, 2009)
- Crimp, Douglas, *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004)
- »AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism. Introduction«, *October*, 43 (1987), S. 3–16
- Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. v. Susanne Lüdemann (Frankfurt a. M.: Fischer, 1996)
- Deuber-Mankowsky, Astrid, *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes* (Berlin: August Verlag, 2017)

- Habermas, Jürgen, »Ziviler Ungehorsam – Testfall für den demokratischen Rechtsstaat. Wider den autoritären Legalismus in der Bundesrepublik«, in *Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat*, hg. v. Peter Glotz (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983), S. 29–53
- Hanke, Philipp, »The Body in Revolt. Biopolitische Prekarität und filmische Handlungsmacht in den Filmen von Todd Haynes«, *onlinejournal kultur & geschlecht*, 15 (2015) <https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2015/08/hanke_body.pdf> [Zugriff: 16. Juni 2021]
- Kramer, Gary M., »Bad Times Make Great Art: The AIDS Crisis and the New Queer Cinema«, *Salon*, 11. Februar 2017 <<https://www.salon.com/2017/02/11/bad-times-make-great-art-the-aids-crisis-and-the-new-queer-cinema/>> [Zugriff: 16. Juni 2021]
- Lorey, Isabell, *Die Regierung der Prekären* (Wien: Turia + Kant, 2012)
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009)
- Pearl, Monica B., »AIDS and New Queer Cinema«, in *New Queer Cinema: A Critical Reader*, hg. v. Michele Aaron (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004)
- Precarias a la deriva, *Was ist dein Streik? Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität*, übers. v. Birgit Mennel (Wien: Turia + Kant, 2011); Open Access Neudruck (Wien: transversal texts, 2014) <<https://transversal.at/books/precarias-de/>> [Zugriff: 20. Juni 2021]
- Preciado, Paul B., *Kontrasexuelles Manifest*, übers. v. Stephan Geene, Katja Diefenbach und Tara Herbst (Berlin: b_books, 2004)
- Redecker, Eva von, »Vorgriff mit Nachdruck. Zu den queeren Bedingungen zivilen Ungehorsams«, in *Ungehorsam! Disobedience! Theorie und Praxis kollektiver Regelverstöße*, hg. v. Friedrich Burschel, Andreas Kahrs und Lea Steinert (Münster: edition assemblage, 2014), S. 117–30
- Rich, B. Ruby, *New Queer Cinema: The Director's Cut* (Durham, NC: Duke University Press, 2013) <<https://doi.org/10.2307/j.ctv1lhpp0s>>
- »New Queer Cinema«, *Sight & Sound*, 2.5 (1992), S. 30–34 <<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich>> [Zugriff: 16. Juni 2021]
- Schmidt, Silvana, *Prekär sein. Eine feministische Einführung in die Prekaritätsdebatte* (Münster: edition assemblage, 2020)
- Treichler, Paula A., *How to Have Theory in an Epidemic* (Durham, NC: Duke University Press, 2006)
- Wolf, Matt, »Marta: Portrait of a Teen Activist«, Interview mit Matt Ebert, 25. Mai 2011 <<https://www.teenagefilm.com/archives/tube-time/marta-portrait-of-a-teen/>> [Zugriff: 16. Juni 2021]

FILMOGRAFIE

- 120 BPM*, Regie: Robin Campillo (Les Films de Pierre, 2017)
- Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Regie: Rainer Werner Fassbinder (Tango-Film, 1972)
- Border (Gräns)*, Regie: Ali Abbasi (Meta Film Stockholm, Black Spark Film & TV, Kärnfilm, 2018)
- BRIDGIT*, Regie: Charlotte Prodger (Hollybush Gardens, Charlotte Prodger, 2016)
- Brüder der Nacht*, Regie: Patric Chiha (WILDart FILM, 2016)
- Common Threads: Stories from the Quilt*, Regie: Rob Epstein, Jeffrey Friedman (Telling Pictures, 1989)

Contra-Internet: Jubilee 2033, Regie: Zach Blas (Zach Blas, 2018)
Fast Trip, Long Drop, Regie: Gregg Bordowitz (Gregg Bordowitz, 1994)
Folkbildningsterror, Regie: Lasse Långström, Göteborgs Förenade Musikalaktivister (Lasse Långström, Göteborgs Förenade Musikalaktivister, 2014)
Frisk, Regie: Todd Verow (Bangor Films, 1995)
High Life, Regie: Claire Denis (Alcatraz Films, 2018)
Joy, Regie: Sudabeh Mortezaei (FreibeuterFilm, 2018)
Jubilee, Regie: Derek Jarman (Megalovision, Whaley-Malin Productions, 1978)
Lerne deutsch mit Petra von Kant, Regie: Ming Wong (Ming Wong, 2007)
Marta: Portrait of a Teen Activist, Regie: Matt Ebert (Matt Ebert, Ryan Landry, 1990)
The Memories of Others, Regie: Bettina Malcomess (Bettina Malcomess, 2015)
The Owls, Regie: Cheryl Dunye (Parliament Collective, 2010)
SaF05, Regie: Charlotte Prodger (Hollybush Gardens, Charlotte Prodger, 2019)
Swoon, Regie: Tom Kalin (Intolerance Productions, Killer Films, 1992)
This Makes Me Want to Predict the Past, Regie: Cana Bilir-Meier (Cana Bilir-Meier, 2019)