Brand-New-Life
Magazin für Kunstkritik

www.brand-new-life.org
office@brand-new-life.org

This is not a Love Song, this is Therapy

Li Tavor, Seraina Winzeler

Dies ist ein persönlicher Text. Er ist vorläufiges Resultat eines andauernden Gesprächs, zu dessen Beginn eine Beziehungskrise stand. Eine von uns hat sich in jemand anderen verliebt. Anstatt gemeinsam ein Kind zu bekommen, sind wir nun auf eine andere Weise zu dritt.



L: Vielleicht sollten wir damit beginnen, die Wir-Perspektive in zwei Ich-Perspektiven zu teilen. Denn es ist gerade das Bild einer unzerstörbaren, liebenden und harmonischen Einheit, das es mir so schwer macht, meine Bedürfnisse und meine Ängste zu kommunizieren. Auch wenn wir eine lesbische Beziehung leben, unterschied sich unser Lebensentwurf wenig von der klassischen bürgerlichen Konstellation, in der die zur Nuklearfamilie führende Paarbeziehung als Hauptmerkmal für persönliches Glück gilt. Unsere Krise ging mit der Feststellung einer grossen Sprachlosigkeit einher, die auch daher rührte, dass ich mich nicht gewagt hatte, dieses idyllische Bild der Zweisamkeit zu stören.



Le Bonheur, Agnès Varda, 1965

«Ich bin ausgegangen von ganz kleinen, winzigen Impressionen, von fast nichts: von Familienfotos. Detailliert sieht man da Leute, eine Gruppe von Personen, alle um einen Tisch, unter einem Baum, sie haben ihre Gläser erhoben und lächeln, während sie in die Kamera schauen. Wenn Sie das Foto betrachten, sagen Sie sich: Das ist das Glück. Ein Eindruck nur, eine Impression.»
Agnès Varda

Dieser Text ist ein Experiment, in dem wir mal gemeinsam und mal alleine sprechen. Er wendet sich gegen die Sprachlosigkeit, die am Anfang unserer Krise stand, nicht nur zwischen uns, sondern auch in Bezug auf unseren sozialen und gesellschaftlichen Kontext.

Wir stellten fest, dass wir einander unsere Emotionen und Begehren nicht mitgeteilt hatten und uns diesen gleichzeitig selbst nicht sicher sind. Sind unsere Emotionen und Begehren unsere eigenen, oder eifern wir vielmehr Bildern und gängigen Vorstellungen von Lebensweisen nach, die von aussen an uns herangetragen wurden? Durch unsere Biografien und Sozialisierungen weisen wir sehr unterschiedliche Prägungen auf. Beide aber sind von Ambivalenzen gegenüber klassischen heterosexuellen und bürgerlichen Lebensformen gezeichnet und von einem offensichtlich nicht enden wollenden Emanzipationsprozess von solchen Modellen. Leben wir diejenigen Beziehungen und die damit verbundenen Rollen, die für uns vorgesehen sind, oder die Beziehungen, die wir uns tatsächlich wünschen? Lieben wir uns, oder leben wir in dieser Konstellation aufgrund von äusseren Erwartungen und einer heimlichen Sehnsucht reinzupassen? Unsere Körper waren plötzlich auf eine Weise in gesellschaftliche Konventionen und soziale Normen verstrickt, dass es uns nicht mehr möglich schien, darin eigene Gefühle zu erkennen.

In der Öffentlichkeit herrscht ein irritierendes Tabu in Bezug auf das Intime: Die Individualisierung des Intimen steht im Widerspruch dazu, dass Beziehungen nicht ausserhalb von gesellschaftlichen Konventionen existieren und das Einüben und Ausleben der damit verbundenen vergeschlechtlichten Rollen oft zum Scheitern dieser Konstellationen führen. Mit Ausnahme der öffentlich kommunizierten Pfeiler – die Hochzeit, die Geburt der Kinder, der Hauskauf – verbleiben die Einzelheiten der gelebten Beziehungen, der Sexualität und Fortpflanzung im Privaten, geteilt werden sie im Rahmen der heterosexuellen monogamen Familie. Ausserhalb wird darüber nicht gesprochen. Auch hier konstatieren wir eine Sprachlosigkeit, die das Sprechen über das Intime in den dafür vorgesehenen Rahmen verweist. Dieses Tabu griff auch in unserem nächsten sozialen Umfeld. Der Rückzug in die klassische Paarbeziehung brachte klare Grenzziehungen zwischen dem Innen unseres Zuhauses und dem Aussen mit sich.

Verstärkt werden diese Grenzen durch die gesellschaftliche Hierarchisierung verschiedener Formen des Zusammenlebens. Romantische und biologische familiäre Beziehungen versprechen eine körperliche und emotionale Nähe, die anderen Bindungen oft vorbehalten wird. Beziehungen regulieren so das Verhältnis von Nähe und Distanz und – ebenfalls auf eine vergeschlechtlichte Art und Weise – wer mit wem was teilt und in welchen Räumen sich welche Ereignisse vollziehen. Durch diese Grenzziehungen wurde unser romantisches Zuhause, das wir uns zusammen gebaut hatten, plötzlich zu einem Ort der bedrängenden und erstickenden Nähe. Dass diese eine Beziehung sämtliche Bedürfnisse nach Geborgenheit, Zugehörigkeit, emotionaler Stabilität, Reproduktion und materieller Sicherheit zu erfüllen hat, erschien uns plötzlich absurd. Aber welche Nähe und Intimität gibt es jenseits solcher bestehenden heteronormativen Strukturen?

Aus dieser Krise entstand *Love Stories*, eine Reihe von Filmen, die wir seit Anfang 2020 zu zweit und gemeinsam mit Freunden geschaut haben. Von allen Kunstformen ist der Film am stärksten vom Narrativ der romantischen Liebe bestimmt. In einer Variation des immer Gleichen und des immer Singulären ist sie das grosse Thema des Kinos. Meist handelt es sich dabei um Erzählungen des Suchens, Findens oder Scheiterns. Die im mehrheitlich heterosexuellen, monogamen Kino gezeigten Versprechen des persönlichen Glücks reflektieren die mit Liebe verbundenen Rollenmodelle auf eine unbefriedigende Weise. Auch wenn berührend ihr Scheitern vorgeführt wird, so vollzieht sich das ohne Aufzeigen von Alternativen. Die Liebe im Kino verbleibt zu oft in dieser Sprach- (und Bild)losigkeit und reproduziert in ihren Bildern sexistische, rassistische und klassistische Ordnungen und Rollenzuweisungen, sowohl inhaltlich und visuell als auch strukturell in ihren Produktionsbedingungen.

Wir orientieren uns eher an Birgit Hein, die schamlos ihren eigenen Körper und ihr eigenes Befinden ins Zentrum ihrer Filme rückte. Explizit in *Love Stinks* (1982) – den sie vor der Trennung noch gemeinsam mit ihrem langjährigen Lebens- und Arbeitspartner Wilhelm Hein realisierte – oder *Baby, I will make you sweat* (1995), aber implizit auch in *Die Unheimlichen Frauen* (1992). In diesem Film, mit dem Hein zum ersten Mal alleine als Regisseurin auftrat, versammelt sie ein umfangreiches Bilderrepertoire von gewalttätigen Frauen. Ohne ein einziges subjektives Bild zu verwenden, artikuliert Hein damit auch ihre Wut über ihre Erfahrungen als alternde Frau in einer patriarchalen Gesellschaft und besteht auf einer aggressiven und sexuell begehrenden Position, die ihr als Frau abgesprochen wird. In all diesen Werken macht Hein eine Feststellung, die nicht nur für sie gilt, sondern ebenso für andere Erfahrungen von Rollenzuweisungen innerhalb rassistischer, klassistischer und sexistischer Strukturen: Obwohl ihre Emotionen und Ängste durch diese Ordnungen zumindest mitverursacht sind, wird erwartet, dass sie sie im Privaten regelt und sie mit sich selbst aushandelt.



Love Stinks, Birgit Hein, Wilhelm Hein, 1982

«Die Angst vor dem Verlassensein ist grauenvoll. Sie überfällt mich besonders im Halbschlaf. Ich habe das Gefühl, jeglichen Halt zu verlieren. Das Bett schleudert mich von sich. Mir bricht kalter Schweiss aus. Ich muss richtig wach werden. Und in einer endlosen Leere versuche ich, wieder Boden unter den Füssen zu finden …» «Ich erfahre alles nur durch meine Autobiographie. […] Aber alles, was dann letztlich Produkt wird, ist angestossen durch mein eigenes Leben, und alles, was ich auch theoretisch reflektiere, wird durch mein Leben in Gang gesetzt.»
Birgit Hein zu *Die Unheimlichen Frauen* (1992)

Love Stories ist für uns eine Art und Weise, zutiefst subjektiv Filme zu schauen. *Love Stories* ist Filmtherapie als ein Ort des Trostes und der Identifizierung (denn es stellt einen Moment des Glücks dar, sich in Filmen wiederzuerkennen). *Love Stories* soll aber auch Anlass zur Reflexion sein, indem wir in einem Streifzug durch die Filmgeschichte diejenigen Momente ausmachen, die sich den hegemonialen Kinobildern der Liebe entgegenstellen und die damit verbundenen Konventionen und Rollen hinterfragen. Love Stories ist eine Liebe für den Film, wie sie Girish Shambu in seinem *Manifest For a New Cinephilia* (2019) vorschlägt: «The new cinephilia wants to multiply a diversity of voices and subjectivities […]. [It] is a self-conscious cinephilia, in that it foregrounds the social situatedness – the subject positionality – of the cinema lover.» Shambu entwirft eine Art identitätspolitisch ausgerichtete neue Cinephilie, die den vermeintlichen Gegensatz zwischen Kunst und Politik zu vereinen versucht und strukturelle und thematische Aspekte mit ästhetischen gleichstellt: «The pleasures at the heart of the old cinephilia are predominantely aesthetic. The new cinephilia has a broader definition of pleasure: it values the aesthetic experience of cinema, but it demands more. It finds pleasure, additionally, in a deep curiosity about the world and a critical engagement with it. Cinema teaches us about the human and nonhuman world and a critical engagement with it in new and powerful ways. […] The new cinephilia radiates outward, powered by a spirit of inquiry and a will to social and planetary change.»

Mit unserer subjektiven und thematischen Perspektive ergeben sich automatisch andere Referenzen und Filmgeschichte(n) jenseits eines bestehenden Kanons. Diese Filme sind nicht utopisch. Sie bleiben der Realität verhaftet, stellen sie jedoch auf verschiedene Weise aus und zur Diskussion, oft radikal, mit Humor, Lust und Selbstbezogenheit. In unserem gezwungenermassen lückenhaften Zugriff haben uns drei (sich auch überschneidende) Aspekte besonders interessiert: die Reflexion einer visuellen Ästhetik der romantischen Liebe und unser Verhältnis zu diesen Bildwelten, biologische und gewählte familiäre Beziehungen sowie Grenzüberschreitungen zwischen den Bereichen des Intimen und Öffentlichen.

Spiel mir das Bild vom Glück

Agnès Vardas Film *Le Bonheur* (1965) handelt von einer Dreieckskonstellation zwischen einem Mann und zwei Frauen in einem kleinbürgerlichen Milieu in der französischen Provinz. Der glücklich verheiratete Mann verliebt sich in eine andere Frau, mit der er eine ausserehelliche Beziehung eingeht. Diese neue Liebe verursacht keine Zweifel, sondern ist für ihn eine Vermehrung des Glücks. Als seine Frau stirbt, nimmt die neue Frau deren frühere Rolle als Ehefrau und Mutter ein. Ob sich die Frau umgebracht hat oder durch einen Unfall durchs Leben kam, bleibt offen, ebenso wird das Ersetzen der einen Frau durch die andere nicht gewertet.



Le Bonheur, Agnès Varda, 1965

«A horror movie wrapped up in sunflowers, an excoriating feminist diatribe strummed to the tune of a love ballad. It’s one of the most terrifying films I’ve ever seen.»
Jenny Chamarette

Vardas kontrovers aufgenommenes Werk enthält sich jeder Moral und Deutung. Es verwirft weder die traditionelle Lebensform der Kleinfamilie noch die Liebe ausserhalb der Ehe, erprobt aber auch nicht alternative Beziehungsformen im Sinne der späteren Sozialen Bewegungen. Uns scheint, es geht in *Le Bonheur* nicht primär um die Geschichte, die auch Varda als zweitrangig bezeichnete. Ihr Werk verweist in seinen sorgfältig komponierten Bildern auf Ästhetiken und Motive des Impressionismus, der Familienfotografie und der Werbung und damit auf Bildwelten, die alle mit bestimmten Glücksversprechen verbunden sind. Diese Ikonografien der romantischen und familiären Liebe und die von ihnen

ausgelösten Gefühle waren für die Regisseurin zentral. Sie untersucht Bilder als eine materielle Wirklichkeit, die uns umgibt und prägt. *Le Bonheur* ist eine von subtiler Ironie durchzogene visuelle Reflexion über eine allgegenwärtige Ästhetik des Glücks.

L: Wir haben uns zu sehr unterschiedlichen Zeitpunkten von solchen Bildern zu lösen versucht. Die heteronormativen Vorstellungen, Erwartungen, Regeln und Codes, die die Gemeinschaft meiner jüdischen Familie prägen, fühlten sich für mich von Anfang an falsch an.

S: Aufgrund meiner anfänglichen, sich ins Raster einfügenden heterosexuellen Orientierung und Sozialisierung habe ich mich lange mit diesen Bildern identifiziert. Diese blieben auch, als ich in einer lesbischen Beziehung lebte. Erst nach und nach traten feine Verschiebungen hervor. Die Schablonen scheinen plötzlich nicht mehr zu passen. Und dennoch bleibt eine Sehnsucht nach diesen alltäglichen, offenbar nicht für mich bestimmten Gesten, wie sie etwa Rosa von Praunheim in *Die Bettwurst (1971)* parodiert.



Die Bettwurst, Rosa von Praunheim, 1971

«Eine Bettwurst! So was habe ich mir schon immer gewünscht!»

In Rosa von Praunheims Camp-Kultfilm *Die Bettwurst* spielen seine Tante Luzi Kryn als ältere Sekretärin und Dietmar Kracht als Hilfsarbeiter ihre Alter Egos in einer wilden Liebesgeschichte und Genreparodie. Rosa von Praunheim stellt darin Liebe auf lustvolle und kompromisslose Art als eine Nachahmung eingeübter Gesten dar, eine Reihe von verinnerlichten kleinbürgerlichen Codes. In diesem Film geht die Komik daraus hervor, dass von Anfang an klar ist, dass man selbst in den zahlreichen alltäglichen und populärkulturellen Repräsentationen, auf die die Filme verweisen, nicht vorgesehen ist. Der überzeichnet dargestellte Versuch, darin doch vorzukommen, ist offensichtlich komisch, da sich jemand Bilder anzueignen versucht, die niemals passen.



Die Bettwurst, Rosa von Praunheim, 1971

«Ich liebe dich, Luzi!»

Praunheim und Varda reflektieren auf unterschiedliche Weise Oberflächen und Ästhetiken. In *Le Bonheur* gibt es kein Aussen, keinen Bruch mit den Bildern, die neue Frau wird als Ersatz eingefügt, um das Familienglück wieder zu komplettieren. Bei Praunheim sind die Bilder Gegenstand einer andauernden Aneignung und Abgrenzung. Er steht in der Tradition einer queeren Sensibilität, die mit ihrem ironischen Blick auf normative Ordnungen diese selbst als gemacht entlarvt und insbesondere Humor als eine Strategie im Umgang mit dem System restriktiver Geschlechterrollen vorgeschlagen hat.



Peau d'âne, Jacques Demy, 1970

«There is far more fun in art and art in fun than many of us will even now allow.»
Jack Babuscio

Marlon Riggs *Tongues Untied* (1989) untersucht das Verhältnis zwischen Bildern und Ordnungen des Intimen auf eine nochmals andere Weise. *Tongues Untied* ist eine dichte, rhythmische Collage über Schwarze schwule Identität in den USA während der AIDS-Krise der späten 1980er-Jahre. Stellt man den experimentellen Dokumentarfilm in Bezug zu Riggs früherem, formal konventionellerem Werk *Ethnic Notions* (1986), einer Analyse von rassistischen Repräsentationen von Schwarzen Personen in der amerikanischen Populär- und Alltagskultur, so eröffnet sich in der Auseinandersetzung mit dominanten Bildpolitiken eine thematische Kontinuität. Während jedoch in *Ethnic Notions* noch kein autobiografisches ‹Ich› auftritt, so ist die Perspektive in *Tongues Untied* radikal autobiografisch gewendet. Das durch die eigene AIDS-Erkrankung geschärfte Bewusstsein für seinen durch die politischen und gesellschaftlichen Strukturen bedrohten Körper war für Riggs Anlass, sich selbst und sein Umfeld als Ausgangspunkt des Films zu nehmen. Der 1994 verstorbene Regisseur bestimmt in Tongues Untied die Liebe zwischen diesen Personen als grundsätzlich politisch, da sie repressiv unterdrückt und nicht toleriert wird. Sie befindet sich an der Leerstelle jeglicher Sichtbarkeit und muss sich, bevor sie ihre eigenen Bilder finden kann, von bestehenden Repräsentationen befreien. Eher am Rande fügt Riggs dem Verhältnis von Normen, Bildern und Intimität einen weiteren Aspekt hinzu: War sein früher ausschliesslich auf *weisse* Personen ausgerichtetes Begehren eine Folge der Absenz positiver Schwarzer Repräsentation? Inwiefern ist auch unser sexuelles Begehren von diesen Bildern bestimmt?



Tongues Untied, Marlon Riggs, 1989

«Maybe from time to time a brother glanced my way. I never noticed. I was immersed in vanilla. I savoured this single flavor one deliberately, not my own. I avoided the question why. Pretended not to notice the absence of black images in this new gay life. In bookstores, posters shops, film festivals, even my own fantasies.»

Du gehörst zu mir wie mein Name an der Tür

L: Ich musste mich früh von den für mich vorgesehenen Rollenbildern emanzipieren und Strategien entwickeln, um im Raum der Familie, dem ich nicht entfliehen konnte, zu existieren. Auch wenn ich konstant mit dem Gefühl konfrontiert wurde, den Erwartungen nicht zu entsprechen, dominierte mein Bedürfnis ‹hineinzupassen› nie. Dies führte zu einem komplexen Emotionshaushalt meiner Familie gegenüber. Er wechselt zwischen emotionsloser Kälte und einem Überdruss an Gefühlen, zwischen einem fast gänzlichen Loslösen von den mir zugeschriebenen Rollen, familiären Erwartungen und einem schweren Gefühl von Verantwortung als Tochter. Diese Ambivalenz erkenne ich wieder in Chantal Akermans *News from Home*.

In *News from Home* (1977) verhandelt Akerman mit minimalen Mitteln die Reproduktion bestehender Ordnungen innerhalb ihrer Familie. Das Vorlesen der ritualisierten Liebesbriefe der Mutter an die Tochter vor den Bildern der Strassen New Yorks der 1970er-Jahre versetzt uns in eine sprachlose Trance, die sowohl eine grosse Distanz als auch eine erdrückende Enge dieser Beziehung und der damit verbundenen Rollen als Hausfrau, Ehefrau, Mutter und Tochter in einem Netzwerk familiärer Relationen spüren lässt. *News from Home* ist eine kontrapunktische Anordnung von Text und Bild, ein rhythmisches Geflecht ohne Klimax, welches endlos zwischen einem Innen und einem Aussen oszilliert. Die Strassen New Yorks scheinen sich nicht um die Gefühle der Mutter zu kümmern. Ihre Worte werden oft von der Rauschlandschaft der Stadt verschluckt, bis die Mutter im Lärm der Öffentlichkeit verschwindet. Nicht zufällig sind alle Bilder draussen und nicht in den Innenräumen einer Wohnung aufgenommen, die emblematischer Schauplatz mehrerer anderer Filme Akermans sind, die ebenfalls mit dieser mütterlichen Figur und geschlechtsspezifischen Ordnungen verbunden sind. In seiner Suche nach Eigenständigkeit, Unabhängigkeit, Distanz und einem anderen weiblichen Lebensentwurf lässt sich *News from Home* als eine Art Coming-of-Age verstehen, das für Akerman lebenslange Auseinandersetzung bleiben wird.



«Mein Vater arbeitete in einer Handschuhmacherei. Eigentlich wollte er lieber einen Jungen haben, damit sich sein Name weitervererben würde. Einmal habe ich ihn gefragt: Und, hast du gesehen, was ich mit deinem Namen gemacht habe?»

«News From Home. CA: Ich mag ihn sehr. Bin immer noch nicht frei von meiner

Mutter.»
Chantal Akerman

Es hat wohl niemand anderer die Ambivalenz einer Mutter-Tochter-Bindung so präzise beschrieben wie Akerman und dabei gleichzeitig auf persönliche und abstrakte Weise ihrer Mutter eine Liebeserklärung gemacht. Die Beziehung zwischen Chantal und Natalia Akerman ist eine der grossen Liebesgeschichten des Kinos. Mit viel Zärtlichkeit hat die Regisseurin ihre Mutter ins Zentrum ihres Werks gestellt und sich ihr sowohl dokumentarisch angenähert als sie auch in ihrem wohl bekanntesten Film *Jeanne Dielmann, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) zu einer paradigmatischen Figur des häuslichen Weiblichen im 20. Jahrhundert verdichtet.



Jeanne Dielmann, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, 1975

«J’ai fait ce film pour donner une existence cinématographique à ces gestes.»

«Ce film est un film d’amour par rapport à ma mère.»
Chantal Akerman

S: Während für dich die Idee von biologischer Familie mit Enge verbunden ist, ist sie für mich ein Sehnsuchtsort, den ich nicht herzustellen vermag. Aber warum gibt es in meiner heterosexuellen Sozialisierung keine anderen Wege, Nähe, Zugehörigkeit und Verbindlichkeit zu finden? Ist mein Kinderwunsch tatsächlich mein Bedürfnis, oder ist es einfach ein zutiefst verinnerlichtes weibliches Selbstverständnis, dass man erst in der Rolle der Sorgenden, in dieser Abhängigkeitsbeziehung zum Kind vollständig ist? Kann man nicht auf ganz andere Arten Verantwortung für Mitmenschen übernehmen, und warum sind diese anderen Formen für Frauen gesellschaftlich und sozial weniger anerkannt?

Die queere Community hat biologische Familienkonstellationen schon immer überschritten und ihre Räume ausserhalb gesucht. In *Tongues Untied* wird schwule Schwarze Liebe auf zwei Weisen politisiert. Da sie gegen bestehende Ordnungen verstösst, ist ihr grundsätzlich ein politisches Moment inhärent. Mit dem Slogan «Black men loving black men is a revolutionary act» wendet sie Marlon Riggs gleichzeitig zu einem aktivistischen Akt der

Gemeinschaftsstiftung und Selbstermächtigung. Die Kritik, die Riggs vorwarf, selbst mit einem *weissen* Mann zusammenzuleben, verkannte, dass sich diese Aufforderung als identitätspolitische Strategie verstand und nicht auf eine Regulierung des Privaten zielte.



Tongues untied, Marlon Riggs, 1989

Auch die Bilder in Leilah Weinraubs Dokumentarfilm *Shakedown* (2018) brechen mit Ordnungen des Intimen und zeigen körperliche, sexuelle und emotionale Nähe ausserhalb eines familiären Zuhauses. Shakedown war eine illegale Partyreihe in Los Angeles von und für lesbische und queere Schwarze Frauen* und Frauen* of Color, die berühmt war für ihre sexuell expliziten Strip-Shows und die letztlich wegen repressiven Polizeikontrollen 2004 eingestellt wurde. Dieser permanent bedrohte und nicht gefestigte Ort versammelte für eine begrenzte Zeit eine Community, für deren Begehren es weder sichere Räume noch standardisierte Bilder gibt. Die auch archivarisch angelegte Arbeit Weinraubs tradiert diesen nicht mehr existierenden Ort und erweitert damit die oft männliche, schwule und weisse Repräsentation der queeren Subkultur.



Shakedown, Leilah Weinraub, 2018

«If you’re straight, you don’t need to be in the front. Period. If you’re not gonna tip and you’re straight, you don’t need to be in the front. […] This is a gay club. Please don’t disrespect my dancers. They dance for girls, if you don’t like it just have a seat […] It’s a G club. Don’t get offended by that. You guys are screaming up for change? We don’t do that at this club […].»

Wenn wir zwischendurch das Bedürfnis nach anderen Darstellungen verspüren, die gängige Formen familiärer und freundschaftlicher Beziehungen durchkreuzen, schauen wir eine Folge *Absolutely Fabulous*.



Absolutely Fabulous, TV-Serie, 1992–1996, 2001–2003

«Sweetie, make mama a cup of coffee. You're so clever and you know where everything is, darling, don't you? I think it's marvelous the way that you know where things are, darling. I think you're marvelous.»

Don't Walk the Line

Die Filme von Marlon Riggs und Leilah Weinraub dekonstruieren bestehende Ordnungen des Innen und Aussen, des Privaten und Politischen, des Häuslichen und Öffentlichen. Auf solche Grenzüberschreitungen zielt auch der radikale Lebensentwurf der Feministin Takeda Miyuki in den 1970er-Jahren in Kazuo Haras Film *Extreme Private Eros: Love Song* (1974). In diesem frühen autobiografischen *First-Person Documentary* dringt die Kamera Haras bis zur Auflösung jeglicher Privatsphäre ins Leben seiner früheren Geliebten ein. Der auch voyeuristisch anmutende männliche filmische Blick korrespondiert mit dem Aktivismus Takeda Miyukis, deren Leben eine Art politisches Experiment im Privaten ist. Ihre unterschiedlichen Beziehungen – Liebesbeziehungen, sexuelle und familiäre Beziehungen, Freundschaften – verstossen gewollt gegen bestehende Normen und Konventionen und machen damit deutlich, wie diese das Intime regulieren und ordnen. Mit den diversen Formen von körperlicher und emotionaler Nähe, die sich zwischen den verschiedenen Personen, aber auch im Verhältnis von Körpern und Aufzeichnungsapparaten, deren Inhalte letztlich für die Öffentlichkeit bestimmt sind, manifestieren, partizipiert der Film an der Auflösung der Grenzen zwischen dem Öffentlichen und Privaten. Dies kulminiert in der von Hara gefilmten Geburt von Miyukis Tochter mit einem afroamerikanischen Soldaten, bei der die Protagonistin darauf besteht, ihr Kind ohne Hilfe, als Akt absoluter Unabhängigkeit, zur Welt zu bringen.

Für den Ton verantwortlich ist Haras Partnerin Sachiko Kobayashi, mit der ihn eine lebenslange künstlerische Zusammenarbeit verbinden wird. Der in dieser komplexen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft realisierte Film unterläuft damit auch das bis heute dominierende Konzept einer alleinigen, meist männlichen Autorschaft, die als Voraussetzung für den Eingang eines künstlerischen Werks in den Kanon der Filmgeschichte gilt.



Extreme Private Eros: Love Song, Kazuo Hara, 1974

«Hara always tells this story, and as you see Hara takes up so much time and space with so much talking that I, up until now, have remained fairly quiet, but … […] when I first met Hara, I had two things I was surprised by […] I had never met a man like Hara that had actually been thinking about feminist issues and ideology on women. I was really amazed about his ability to be thinking about all these things. But when I first met him, he was still with Miyuki and when I met Miyuki, I realized that all these things that Hara had told me about his ideas about feminism and gender issues, all these things, he had in fact learned from Miyuki. So although I had thought ‹I have never met a man like Hara›, even more so, I thought ‹I have never met a woman like Miyuki›. I thought, and even today I have said she's probably my favorite woman.»
Sachiko Kobayashi

Wir waren uns unsicher, ob wir Kazuo Haras Film schauen und diskutieren wollen. Denn ebenso wie Birgit Heins Arbeiten (insbesondere die Darstellung ihrer Schwarzen Liebhaber in *Baby, I will make you sweat*) zeigt der Film eine unreflektierte Repräsentation Schwarzer Personen. In Okinawa, einem amerikanischen Militärstützpunkt in Japan, sucht Takeda Miyuki gezielt die Nähe Schwarzer Soldaten. Ihr Wunsch ist es, ein Kind of Color zu gebären und damit gegen bestehende Ordnungen zu verstossen. Das Eingehen von intimen Beziehungen mit Menschen anderer ethnischer Zugehörigkeit wird in diesen Werken als ein widerständiger und feministischer Akt propagiert, bei dem jedoch das Bedürfnis nach der eigenen Befreiung den Blick für die Reproduktion rassistischer Zuschreibungen verstellt. Da diese Beziehungen in ihren jeweiligen gesellschaftshistorischen Kontexten aber tatsächlich Grenzüberschreitungen darstellen, verweisen sie darauf, wie Kategorien wie *race*, Geschlecht, Klasse oder (mit Birgit Hein) Alter unser emotionales und körperliches Begehren und Begehrtwerden mitbestimmen.

In der Arbeit *Lovebomb* (2003–2005) analysiert Terre Thaemlitz solche Zusammenhänge und problematisiert den Begriff der Liebe grundsätzlich. Was wir als Liebe bezeichnen, dient

dazu, bestehende Strukturen in einem globalen Machtgefüge, das auf Ausbeutung, Gewalt und der ökonomischen Vorherrschaft weniger Personen basiert, zu konsolidieren und zu festigen: «Wenn Liebe wirklich so universell wäre, wieso sind dann selbst innerhalb Westlicher Kulturen individuelle Erwartungen im Hinblick auf Partnerschaft so spezialisiert? […] Letztendlich ist post-industrielle Liebe nur ein weiterer ideologischer Kunstgriff, um eine Trennung zwischen ‹öffentlichen› und ‹privaten› Räumen zu erzeugen, und sie ist mit daran schuld, dass diese Trennung auf Ungleichheit und Ausschluss basiert. Selbst der Prozess der Partnersuche ist weniger eine Suche nach der richtigen Person als ein Ausschluss der Mannigfaltigkeit.» Logischerweise macht dieses Machtgefüge auch vor Subkulturen nicht halt, in denen etwa die Codes der Liebes- und Sexsuche, so Thaemlitz, noch tyrannischer sind als in der Straighten Kultur.

Diesen Grenzüberschreitungen wohnen also oft auch unterschiedliche Ambivalenzen inne. In *Shakedown* verweist die ermächtigende Aneignung und gleichzeitige Reproduktion von normativen Gesten und Körperlichkeit auf solche auch queeren Subkulturen innewohnenden Widersprüche. Subkulturen und Befreiungsbewegungen sind ebenso verhaftet in den bestehenden Ordnungen, und ihre Strategien mit ihren ursprünglich gegenöffentlichen Stossrichtungen sind nicht davor geschützt, in hegemonialen Logiken aufzugehen. So ist das Aufbrechen des privaten Raums, wie es in *Extreme Private Eros: Love Song* geschieht, nicht länger nur ein widerständiger Akt. Der matriarchale Kardashian-Clan hat in der Reality-Show *Keeping Up With The Kardashian's* die Ökonomisierung des Intimen und Privaten in einer kapitalistisch gewendeten Form dokumentarischer Ich-Erzählung perfektioniert und zu einem Imperium ausgebaut. Auch hier wird vor der Kamera geboren.



Keeping up with the Kardashians, TV-Serie, 2007–2021

«The reality show was originally Kris' idea. She said: We will be vulnerable at all points of impact, no matter what presents itself.»

Love Stories ist für uns mehr Suchbewegung als Antwort. Eine Suchbewegung im Privaten, aber auch eine Suchbewegung innerhalb der Filmgeschichte, in der ebenso danach gefragt werden muss, welche Verhältnisse sie reproduziert. *Love Stories* verheisst keine Erlösung und kein Happy End, sondern eine kontinuierliche Arbeit an unseren Beziehungen und eine kontinuierliche Reflexion der Strukturen und Begriffe, in denen wir uns damit wiederfinden – mit der Hoffnung auf eine sukzessive Verschiebung der Bilder, Blicke und Begehren.

Filme
Le Bonheur, Agnès Varda, 1965
Peau d'âne, Jacques Demy, 1970
Wanda, Barbara Loden, 1970
Die Bettwurst, Rosa von Praunheim, 1971
Iris, Maria Lassnig, 1971
Geschichten vom Kübelkind, Ula Stöckl, Edgar Reitz, 1971
Extreme Private Eros: Love Song, Kazuo Hara, 1974
Jeanne Dielmann, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, 1975
News From Home, Chantal Akerman, 1977
Love Stinks, Birgit Hein, Wilhelm Hein, 1982
Tongues Untied, Marlon Riggs, 1989
Sink or Swim, Su Friedrich, 1990
Over our dead bodies, Stuart Marshall, 1991
It wasn't love, Sadie Benning, 1992
Die unheimlichen Frauen, Birgit Hein, 1992
Absolutely Fabulous, TV-Serie, 1992–1996, 2001–2003
Kantate, Maria Lassnig, 1992
Baby, I will make you sweat, Birgit Hein, 1995
Jodie, An Icon, Pratibha Parmar, 1996
The Watermelon Woman, Cheryl Dunye, 1996
Mein Stern, Valeska Griesebach, 2001
Lovebomb, Terre Thaemlitz, 2003–2005
Keeping up with the Kardashians, TV-Serie, 2007–2021
Sehnsucht, Valeska Griesebach, 2006
Viva, Anna Biller, 2007
No Home Movie, Chantal Akerman, 2015
Shakedown, Leilah Weinraub, 2018

Zitate (nach Reihenfolge der Nennung, bei allen anderen Zitaten handelt es sich um Filmzitate):

Jean-André Fieschi und Claude Ollier, «Weltliche Gnade, Agnès Varda im Gespräch», in: *Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*, hrsg. v. Astrid Ofner, Wien 2006, S. 84, ursprünglich erschienen in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 165/1965.

Festival Info, 22. Internationales Forum des jungen Films Berlin 1992 zu *Die unheimlichen Frauen*, Birgit Hein, D 1991.

Eva Hohenberger und Karin Jurschick, «Unheimliche Frauen. ‹Ich ziehe das Autobiografische brutal durch›, Interview mit Birgit Hein», in: *Kölner Stadtrevue*, 1993.

Girish Shambu, «For a New Cinephilia», in: *Film Quarterly*, 72/3, 2019.

«After Agnès Varda: A discussion», in: *Another Gaze*, 2019, https://www.anothergaze.com/after-agnes-varda-obituary-memorial-discussion-sandy-flitterman-lewis-kiva-reardon-lauren-elkin-as-hamrah-grace-barber-plentie-samia-labidi-jenny-chamarette-sheila-heti/ [https://www.anothergaze.com/after-agnes-varda-obituary-memorial-discussion-sandy-flitterman-lewis-kiva-reardon-lauren-elkin-as-hamrah-grace-barber-plentie-samia-labidi-jenny-chamarette-sheila-heti/]

Jack Babuscio, «Camp and the gay sensibility», in: *Gays and Film*, hrsg. von Richard Dyer, London 1977.

Nicole Brenez, «Chantal Akerman. Das Pyjama-Interview», in: *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*, hrsg. v. Astrid Ofner u. a., Wien 2011.

Chantal Akerman, «Parlons cinéma», 1977, https://www.youtube.com/watch?v=yko5zZbMBgc&t=1906s [https://www.youtube.com/watch?v=yko5zZbMBgc&t=1906s]

Chantal Akerman, «on JEANNE DIELMANN», undatiert, https://www.youtube.com/watch?v=shBTcqIV7Ks [https://www.youtube.com/watch?v=shBTcqIV7Ks]

Nicolás Carrasco, «Interview: Kazuo Hara & Sachiko Kobayashi», in: *desistfilm*, 2019, https://desistfilm.com/interview-kazuo-hara-sachiko-kobayashi/ [https://desistfilm.com/interview-kazuo-hara-sachiko-kobayashi/]

Terre Thaemlitz, «Lovebomb», in: Saalblatt zur Ausstellung *Tourism*, Kunsthaus Glarus, 28.3.–24.5.2021, Text online: http://www.comatonse.com/writings/lovebomb_german.html [http://www.comatonse.com/writings/lovebomb_german.html]

Hadley Freeman, «Keeping Up With the Kardashians gave America its real first family», in: *The Guardian*, 11.7.2020, https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/sep/11/keeping-up-with-the-kardashians-kim-kylie-kendall-family [https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/sep/11/keeping-up-with-the-kardashians-kim-kylie-kendall-family]

LI TAVOR

Li Tavor is a sound artist, composer and architect based in Zürich.

SERAINA WINZELER

Seraina Winzeler ist als Archivarin und Filmwissenschaftlerin in der Cinémathèque suisse tätig und arbeitet an einer Dissertation zu Praktiken des Bezeugens im feministischen und queeren Dokumentarfilm seit den 1970er Jahren.

Dieser Beitrag ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International (Creative Commons, Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitungen). In den Beitrag integrierte Bilder und Videos sind nicht in der CC BY-NC-ND-Lizenz enthalten. Für jegliche Nutzung, die nicht durch gesetzliche Urheberrechtsausnahmen erlaubt ist, ist eine Genehmigung der jeweiligen Urheberrechtsinhaber erforderlich.

doi.org/10.5281/zenodo.13930020