





Natascha Frankenberg

Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen

Untersuchungen an der Schnittstelle
von Filmwissenschaft und Queer Studies



[transcript] Film



Generation an der älteren Generation. Hier gibt es keine Verbindung einer gemeinsamen Erfahrung. Das Motiv der Befreiung queerer Figuren einer Film- wie auch einer Bewegungsgeschichte, oder auch ein lineares Fortschrittsmotiv wird vom Film selbst zurückgewiesen. *THE OWLS* stellt auf der einen Seite die Relevanz der homophoben und gewaltvollen Filmgeschichte heraus und weigert sich auf der anderen Seite, diese in ein Narrativ der kontinuierlichen Verbesserung und Fortschrittlichkeit zu überführen. Stattdessen macht er das Moment der Differenz stark, indem er die Figuren deutlich in Generationen teilt und keine einfache Versöhnung anbietet. Und er beharrt auf der Verwobenheit von Vergangenheit und Gegenwart der Filmgeschichte.

5.2.5 HIDE AND SEEK

Mediale Vergeschlechtlichungen und Begehrenskonstruktionen (re-)inszenieren und verändern

Wie queere Filme die Filmgeschichte im Medium selbst reflektiert, produktiv gemacht und verändert haben, möchte ich noch an einem zweiten Beispiel untersuchen. 1996 hat sich auch Su Friedrich mit *HIDE AND SEEK* mit Lesbischsein, Medien und der Kombination von dokumentarischen Interviews und Spielfilmelementen auseinandergesetzt. Anders als in *THE OWLS* steht in *HIDE AND SEEK* das Thema Kindheit im Vordergrund. Die Kindheit, die Su Friedrich beschreibt, ereignet sich in den 1960er Jahren, also jener Zeit, in der die Filmgeschichte verortet ist, die in Cheryl Dunyes Film spukt. Su Friedrich setzt sich in ihrem Film mit der Wirkmächtigkeit der damals zeitgenössischen Medien im Hinblick auf Vergeschlechtlichungen auseinander. Geht es bei Dunye um die Nachwirkungen der lesbischen Filmgeschichte, so geht es hier um eine Analyse medialer Anrufungen. *HIDE AND SEEK* kombiniert dokumentarische Interviewsequenzen mit Spielfilmsequenzen und Ausschnitten aus pädagogischen/wissenschaftlichen/ethnographischen Filmen der 1960er Jahre. In den Interviews, die in den 1990er Jahren aufgenommen wurden, sprechen lesbische Frauen von ihren Erinnerungen an ihre eigene Kindheit.

Es sind die Erinnerungen an die Kindheit bzw. die Konstruktion von so etwas wie einer lesbischen Kindheit und Jugend, die im Zentrum des Films stehen. Hier wird sehr deutlich, dass es um eine Form von kollektiver Identität geht, die auch über Differenz mitbestimmt ist. Alle Zeitzeug*innen sprechen über Lesbischsein und Kindheit. Über diese Anordnung des Sprechens schafft der Film eine Collage kollektiver Erfahrung. Die Spielfilmelemente entwerfen

dabei eine Möglichkeit lesbischer Kindheit, die in Beziehung zu allen Erzählungen steht und zugleich von ihnen gerahmt wird. Es geht vor allem um die Momente eines gesellschaftlichen Nicht-passend-Seins, Momente, in denen gesellschaftliche Erwartungen anscheinend nicht erfüllt wurden, und um Verbote und Gebote. Diese Erfahrungen werden stark an mediale Vermittlungen zurückgebunden. Die Protagonist*innen setzen sich in Beziehung zu Anforderungen, die an sie als Mädchen oder junge Frauen gestellt worden sind und die sie nicht erfüllt haben. Ausschnitte aus Spielfilmen, Unterrichtsmaterialien, Dokumentarfilmen, Werbung, Zeitschriften oder auch Radiobeiträgen dienen als Kommentare und zusätzliche Veranschaulichungen des Gesagten.

Der Film selbst entwirft in seiner Collage des Materials eine Gegenerzählung zu den Kindheiten und Jugenden, wie sie die Zeitzeug*innen in den Interviews beschreiben. Vor dem Hintergrund, dass diese oft eine Erfahrung beschreiben, die sie von anderen Jugendlichen in ihrem Alter isoliert, macht der Film eine Gegenbewegung zur Vereinzelung und lässt sie zu einer Gruppe werden. Dies geschieht nicht nur über die thematische Verbindung der Interviews. Der Film beinhaltet auch eine große Sammlung von Fotografien von Kindern und Jugendlichen. Sie werden im Kontext des Films zu Bildern von lesbischen Kindern und Jugendlichen. Es ist auch eine Art alternatives Fotoalbum, die Verbindung wird hier nicht über Generationen und äußere Ähnlichkeit hergestellt, sondern über eine Ähnlichkeit der Erfahrung. In der Strategie der Erzählung ähnelt es ein wenig der Strategie des Film *THE WATERMELON WOMAN*, da auch *HIDE AND SEEK* ein nicht vorhandenes Archiv erst schafft und nàchholend die Geschichte einer bisher unsichtbaren Vergangenheit erzählt.

Das Material des Films ist sehr heterogen, schon weil es aus unterschiedlichen Zeiten stammt. Diese unterschiedlichen Zeiten aber verbindet der Film, indem alle einzelnen Elemente in Schwarz-Weiß gehalten sind. So wird die Zeitlichkeit des Materials auf eine Art auch verneint.

Die Zeitlichkeit der frühen Beiträge aus der Zeit der Kindheit und Jugend der Interviewten, die Fotografien von Kindern, die Spielfilmsequenzen und auch die Interviews selbst passen sich einander dadurch an, dass sie monochrom sind (vgl. dazu Abb. 27-35). Hier ist es also wie in *THE OWLS* auch die Ästhetik, die auf eine bestimmte Zeit verweist. Mehr noch als auf eine ganz bestimmte Zeit verweist die Schwarz/Weiß-Gestaltung 1996 aber auch auf eine Geschichte audiovisueller Arbeiten. Su Friedrich arbeitet mit 16-mm-Filmmaterial, sie entscheidet sich also gegen eine zeitgenössischere

Technik.²⁰ Auch die Materialität des Films transportiert etwas Unzeitgemäßes. Über die Kombination von 16-mm-Film und Schwarz-Weiß-Gestaltung gibt es eine Nähe der in der Jetztzeit aufgenommenen Interviews mit dem historischen Material und den Kindheitsfotografien. Auch die Spielfilmerzählung ist in den 60er Jahren verortet, was sich zusätzlich zur Kontinuität des Materials auch in der Kleidung, der Requisite und eben in den Medien zeigt. Interessant ist die Entscheidung, die Position der Interviewten ästhetisch so nah an die Vergangenheit zu binden. Sie be/deuten zwar ihre eigene Kindheit und Jugend aus zeitlicher Entfernung und sprechen dezidiert über die Vergangenheit, werden aber durch die Schwarz/Weiß-Gestaltung gleichzeitig in große Nähe zu dieser Vergangenheit positioniert.

An dem *found-footage*-Material zeigt der Film auf, wie binäre Geschlechterpositionen medial produktiv sind. So wird in den ausgewählten Filmen, Serien und Bildern Geschlecht zu einem bestimmenden Gegenstand. Es sind Normierungsgeschichten. Und mit den Entwürfen binärer Geschlechterkonstruktionen geht auch die Frage nach binären Begehrensstrukturen einher. Während Lou, die Protagonistin der Spielfilmhandlung, von diesen medialen Texten und Anweisungen eingerahmt wird und in der Auseinandersetzung mit ihnen als Figur entworfen wird, erweitern die Interviewsequenzen die Möglichkeiten der Lesarten und Aneignungen. Auch die Kindheitsfotografien als Sammlung und Album erweitern wiederum dieses Archiv medialer Vergeschlechtlichungen.

In der Sortierung des Films werden so immer wieder auch Kindheitsmotive als geschlechtlich konnotiert herausgearbeitet. Im ersten abgebildeten Beispiel etwa ist die Sortierung der Bilder sehr binär, die Interviewte antwortet in der Sequenz davor und im Voice-over noch über die erste Bilderserie (Abb. 27-35) auf die Frage nach einer lesbischen Kindheit und benennt eine Schwierigkeit einer Erinnerung:

20 Wie stark auch das Material, 16mm und etwa die Bolex-Kamera bereits mit Zeit- und Begehrenskonstruktionen im *queeren* Filmen verbunden ist, wird im folgenden Kapitel deutlicher werden.

»I think a lot of lesbians do the tomboy thing. We figure out whether, you know, we played with dolls or played with trucks or whether we ever liked to wear dresses or that type of, you know, reconstructed memory that fits nicely into how we think lesbians are supposed to be. Of course tons of lesbians played with dolls and never thought about having crushes on girls and even thought they were going to get married and have kids. So I don't – I just don't know what I think about lesbian childhoods although ... you know, if there is such a thing I had something close to it.« (Alisa Lebow, Interviewpartnerin HIDE AND SEEK 10:34-11:10)

Abb. 27-29: Von der Spielfilmsequenz zum Interview, *HIDE AND SEEK*, Stills, Courtesy of Su Friedrich.

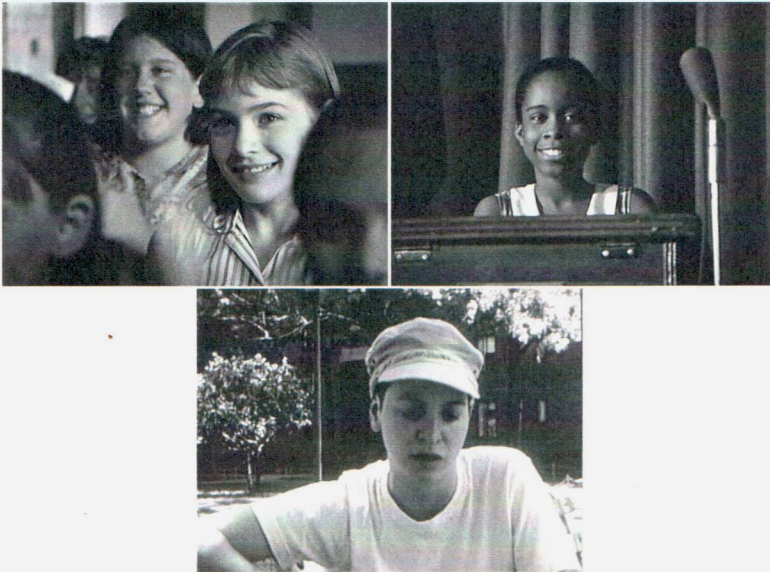


Abb. 30-35: Eine erste Sammlung von Fotografien lesbischer Kindheit, *HIDE AND SEEK*, Stills, Courtesy of Su Friedrich.



Die Bilder von Kindern, die wir währenddessen sehen, die mit Puppen oder Haushaltsgeräten spielen und Kleider tragen, werden damit zu Bildern lesbischer Kindheit. Diese wird aber nicht vereindeutigt, denn genau im Anschluss, nach einer weiteren kurzen Interviewsequenz (Abb. 36-42), zeigt der Film eine Reihe von Kindern, die sich in der Natur aufhalten, mit Jagdinstrumenten spielen, womit eher auf stereotype Konstruktionen von Männlichkeit verwiesen wird.

Auch sie werden im Kontext des Films zu Figurationen einer lesbischen Kindheit. Über die Sortierung der Fotos in je kleinen Sammlungen verwei-

Abb. 36-42: Vom Interview zu einer zweiten Sammlung von Fotografien lesbischer Kindheit, *HIDE AND SEEK, Stills, Courtesy of Su Friedrich*.



gert der Film zwar eine Eindeutigkeit der Repräsentation lesbischer Kindheit, macht aber in den Anordnungen auch eine Motivgeschichte der Inszenierung von Kindheit in Bezug auf Vergeschlechtlichungen deutlich.

Ein stark direkter Charakter der Geschlechterinszenierungen ist dem *found-footage*-Material eingeschrieben, in dem immer wieder binäre Geschlechtlichkeit und heterosexuelles Begehren thematisiert und eingefordert wird. Dies wird mit den subversiven Momenten der Erzählungen der Zeitzeug*innen und mit den Fotos von Kindheit kontrastiert.

In der Spielfilmerzählung wird die zwölfjährige Lou selbst innerhalb sehr rigider Möglichkeiten entworfen und ist als Figur vor allem Beobachterin und Außenseiterin. Obschon die Zeitzeug*innen sehr verschiedene Geschichten erzählen und diese nicht miteinander verbunden werden, verweist der Film in vielen Sequenzen immer wieder auf Lou und ihre Geschichte. Sie wird damit zu einer allegorischen Figur lesbischer Kindheit und Jugend in den 60er Jahren. So ist es keine eigentliche Geschichte, die über Lou erzählt wird, es sind kurze atmosphärische Szenen in unterschiedlichen Situationen. Lou steht im Zentrum dieser kurzen Momentaufnahmen, aber sie ist dabei, wie gesagt, häufig mehr Beobachterin als Handelnde. Sie bekommt zum ersten Mal ihre Menstruation und ist allein mit der Situation, sie hört von der angeblich lesbischen Lehrerin und später dann von deren heterosexueller Hochzeit, sie sieht ihrer Schwester zu, die sich schminkt und dafür von der Mutter gemaßregelt wird, sie sieht in der Schule ein Aufklärungsvideo, in dem Mädchenfreundschaften als eine Phase vorübergehender Attraktion entworfen werden und gleichzeitig in ihre Grenzen verwiesen werden, sie nimmt an einer Pyjamaparty teil, geht in den Zoo, geht mit zwei Jungs in ihrem Alter an den Fluss und besteht die Mutprobe, allein in ein verlassenes Gebäude zu gehen. Sie hört den Mädchen in der Nachbarschaft zu, die »*Stop in the Name of Love*« mitsingen und dazu tanzen und singt selbst mit, sie verbringt Zeit in einem Baumhaus und findet mit Freundinnen *Playboy*-Hefte unter dem Bett der Eltern eines der anderen Mädchen. Alle Erfahrungen, die Lou macht, sind als Erfahrungen von Vergeschlechtlichung lesbar. Sie ist durchgehend mit den Erwartungen an sich selbst konfrontiert, die sich in Begegnungen und in Medien artikulieren. Sie wird als Teil einer Mädchengruppe entworfen, zu der sie gehört und auch nicht gehört. Obwohl sie auch in der Gruppe mit den beiden Jungen gezeigt wird, muss sie sich hier gleich unter Beweis stellen und gehört nicht fraglos dazu. Die Umgebung, die der Film für Lou entwirft, ist in hohem Maße gemäß der Zweigeschlechterordnung strukturiert und Lou selbst bewegt sich vor allem in einer »Mädchenwelt«. Aus ihrer Perspektive sehen wir etwa auch, wie die anderen Mädchen Lous Freundin am Arm berühren. Der Fokus auf Lou als beobachtende Person rahmt diese Situation als einen Moment des Begehrens. Wie hier ist wird über die Blickstruktur und

vor der Folie der Interview-Erzählungen der erwachsenen Frauen, die von ihrer Kindheit erzählen, Lou selbst zu einer lesbischen Figur.

Die Möglichkeit einer anderen Erfahrung ist auch eine Erzählung, die immer wieder gerade auch aus feministischer Perspektive für das Kino stark gemacht worden ist. Das Kino wird mit Foucault zu einer Heterotopie (vgl. Foucault 1990), einem Ort, an dem eine – in Bezug auf die herrschende gesellschaftliche Zeitordnung – andere Erfahrung von Zeit möglich ist. *HIDE AND SEEK*, gerade in Bezug auf die Kombination der Spielfilmelemente mit den Interviewsequenzen, ordnet die Erfahrung der Zeit der Kindheit neu und macht damit eine andere Erfahrung möglich, versieht mediale Texte mit neuen Blickwinkeln.

Im Kino gesehen lässt *HIDE AND SEEK* den Raum auch zu einem monosexuellen Raum werden, zu einer Kinogesellschaft, die von Weiblichkeit bestimmt ist. Foucault – darauf weist auch Chris Tedjasukmana hin – beschreibt in seinen Überlegungen zum subversiven Potential von Freundschaft vor allem Räume und soziale Orte und Beziehungen, die von Männlichkeit bestimmt sind (vgl. Foucault 1990, Tedjasukmana 2008). Es stellt sich die Frage, ob sich eine Geschichte der Homosexualität oder der Sexualität allgemein auch anhand von weiblichen Bündnissen erzählen lässt oder warum diese Bündnisse keine Signifikanz haben. Der Raum, den Lou in *HIDE AND SEEK* beobachtet und in dem sie sich bewegt, ist vor allem über Ideen und Zuschreibungen von Weiblichkeit bestimmt.

Lous Blick, den der Film inszeniert, ist signifikant in Bezug auf eine Tradition feministischer Lektüren der Blickstrukturen im Film. Der Blick ist demnach ein Moment der Ermächtigung. Diese Ermächtigung aber geht nicht aus einer dominanten Position hervor, der Blick unterwirft nicht, sondern setzt vielmehr in Beziehung. Es ist aber auch ein Blick, der erkennt, dass Solidarität und Differenz bestimmende Momente des Blickens sind. Im Blick wird der Wunsch inszeniert, dazuzugehören und gleichzeitig anders zu sein, Erwartungen nicht erfüllen zu müssen. Es ist also ein Blick, der zwischen Ähnlichkeit, Zugehörigkeit und Anderssein changiert.

Über die Figur der Lehrerin, der die Jugendlichen eine Liebhaberin andichten, und über das Aufklärungsvideo, das vor zu enger Mädchenfreundschaft warnt und sie gleichzeitig zu einer kindlichen oder pubertären Phase erklärt, wird Lesbischsein zu einer Erzählung der Narration. Die Mädchen in Lous Klasse sprechen Lou mit dem Namen einer der beiden Mädchen aus dem Erziehungsfilm an, deren Freundschaft als zu nah und daher gefährlich problematisiert wurde.

Lou wird als Beobachterin auch noch über einen Film und ihren Berufswunsch entworfen. Sie möchte gerne Tierärztin werden und »nach Afrika« gehen. Es sind Ausschnitte eines ethnographischen Films zu sehen, Bilder vor allem von Tieren wie Zebras und Löwen, aber auch von Menschen, die diese Tiere beobachten. Was für eine Funktion hat der Film innerhalb der Erzählung? Wie unterscheidet er sich von den anderen Szenen der Beobachtung? Ist es eine Phantasie, die Lou aus einem Wunsch nach Macht entwirft? Es ist in jedem Fall auch eine kolonial geprägt Szene. Wir sehen eine *weiße* Frau in Schutzkleidung mit einem Tropenhelm und einem Anzug und einige Schwarze Männer, deren Kleidung sich stark von der Kleidung der Frau unterscheidet. Wenn Lou später im Film erzählt, dass sie Tierärztin werden und »nach Afrika« gehen will, dann ist dies eine Phantasie, die sie aus der Gesellschaft, in der sie aufwächst, herausnimmt. Außerdem ist es eine Phantasie, in der Weiblichkeit anders als in dieser Gesellschaft inszeniert wird. Die Frau im Film trägt einen Anzug und hat eine Profession. Sie wird nicht über die bisher präsentierten Vorstellungen von Weiblichkeit in den *found-footage*-Elementen entworfen. Diese Figur allerdings funktioniert nur über ein weiteres Moment des *Othering*, über eine rassistische (Medien)geschichte, über die Ausblendung bzw. Kontinuität kolonialer Gewalt.²¹ Die medialen Anrufungen nach Geschlecht sind, das zeigt sich an dieser Stelle, auch mit rassistischen Anrufungen verwoben.

Die Erzählungen der erwachsenen Frauen, die von der eigenen Kindheit und Jugend berichten, sind freundlich und wohlwollend. Obschon der Spielfilm die Narrative von Vergeschlechtlichung gerade in der Erziehung und den Medien als sehr rigide entwirft, sprechen die Frauen vornehmlich von den Strategien, diesen Anforderungen der Vergeschlechtlichung etwas entgegenzusetzen. Die Geschichten und Situationen, die sie entwerfen, sind freundliche Erinnerungen und auch Entwürfe lesbischer Kindheit und Jugend, die – trotz repressiver Bedingungen – von Möglichkeiten der subversiven Aneignung darin erzählen. So wird die dominante Geschichte durch die Geschichten lesbar, die in ihr nicht vorkommen. Und gleichzeitig werden eine andere Erfahrung und andere Geschichte aktiv produziert. Deutlich ist auf jeden Fall die Trennung zwischen den Narrativen, die Geschlechterrollen verorten und auch zu Anweisungen machen und dem Umgang der Interviewten mit den entsprechenden Erwartungen und ihren eigenen Erfahrungen. Die interviewten Frauen werden zu einer Gemeinschaft, weil sie auf unterschiedliche

21 Zur Praxis der Selbstethnographie in HIDE AND SEEK vgl. Russel 1999, 148ff.

Art und Weise die Erfahrung gemacht haben, mit Erwartungen, die in der Kindheit an sie gestellt wurden, gebrochen zu haben, und weil sie dies alle als kennzeichnend für eine lesbische Kindheit herausstellen.

5.2.6 Vergleich der beiden Filme

Während *HIDE AND SEEK* eine Kindheit als lesbische Kindheit entwirft und in den Spielfilmsequenzen die Protagonistin Lou in Auseinandersetzung mit vergeschlechtlichenden Erziehungspraktiken und sozialen Anforderungen zeigt, führen die erwachsenen Figuren in *THE OWLS* keine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Anforderungen an sie. Die Erzählung des Binarismus von gesellschaftspolitischen Anforderungen und persönlichem Widerstand dagegen ist vollständig aufgehoben. Sie sind auch keine Figuren mehr, die sich positiv aufeinander beziehen. Während also *HIDE AND SEEK* Verbindungen herstellt und damit die Interviewten zu einer Gemeinschaft werden lässt, zeigt *THE OWLS* Isolation auf. Trotzdem hält der Film am Ende an der positiven Idee eines Kollektivs, einer Gemeinschaft fest. *OWLS* als szenegebräuchliche Abkürzung für *older wiser lesbians* ist auch eine ironische Brechung mit einem Narrativ von Reife und Erfahrung. Ein solches Narrativ setzt der Film aus und kann nur zynisch damit umgehen. Die Versprechen eines reifen, erwachsenen Lebens, das hier vor allem durch materielle Dinge wie Autos, Häuser, Gärten, gutes Essen, aber auch auf Dauer gestellte Beziehungen und den Wunsch nach einem Kind gekennzeichnet ist, werden zu Enttäuschungen. Auch ein Bezug zwischen den Generationen wird als verbindendes Motiv verworfen. Der Film verwehrt sich damit ästhetisch reproduktiven Logiken. Während sich die Interviewten in *HIDE AND SEEK* positiv auf ihre eigenen Strategien in der Kindheit berufen und Lou und ihre Freundinnen als Kinder zu einem gemeinsamen narrativen Bezugspunkt werden, sind die Generationen in *THE OWLS* ganz voneinander getrennt und haben kein Verständnis füreinander. Auch wollen außer Iris alle Vertreterinnen der älteren Generation die Vergangenheit nur vergessen, sie hat keine Relevanz für die Jetztzeit mehr, ist ein reines Schmuckobjekt in Form von Postern geworden. Für Iris ist sie zu einer idealisierten Zeit geworden, an die sie gerne anschließen möchte, was sie aber nicht schafft.

Die Atmosphäre der Spielfilmsegmente in *HIDE AND SEEK* ist ruhig, nachdenklich und auf eine Art melancholisch. Dies liegt unter anderem an der Fokussierung auf Lou, die wenig spricht und viel beobachtet. Wir sehen, wie sie sieht und beobachtet, aber sie spricht nicht davon, wie sie sich fühlt. Um

welche Gefühle es sich dabei handeln könnte, wird durch das *found-footage*-Material nahegelegt, das auf unterschiedliche Weise rigide und normativ Geschlecht und auch Begehren thematisiert, und über die Rahmung mit den Erfahrungen der erwachsenen Frauen, die beschreiben, dass sie sich in ihrer Kindheit ebenfalls als Außenseiter*innen fühlten. Obschon die Anforderungen, die in der Erziehung oder den Medien an Weiblichkeit gestellt werden, repressiv erscheinen, ist es doch ein lustvoller Rückblick, den die Frauen auf ihre Kindheit werfen. Wenn sie erzählen, wie sie als Kinder binärgeschlechtliche Zuweisungen unterlaufen haben, sind dies Momente, die als Möglichkeit und Widerständigkeit entworfen werden, weniger ein Leiden an gesellschaftspolitischen Strukturen als vielmehr Augenblicke der Selbstermächtigung.

Die beiden Filme, deren Produktion etwas mehr als zehn Jahre auseinanderliegt, unterscheiden sich auch im Material. *HIDE AND SEEK* ist ein analoger 16-mm-Film und *THE OWLS* ist ein digitaler HD-Film. Die Inszenierung der Interviews ist grundlegend verschieden. Während die Zeitzeug*innen in *HIDE AND SEEK* auch über den Raum, in dem sie sich befinden, verortet werden, sprechen die Protagonist*innen und Zeitzeug*innen in *THE OWLS* vor einer weißen Leinwand, sind also aus räumlichen Kontexten herausgenommen und im Bild freigestellt worden. Diese Art der Inszenierung von Zeitzeug*innen und Expert*innen in Dokumentarfilmen isoliert die Figuren, nimmt sie aus einer zeitlich-räumlichen Verortung, stellt sie damit auf eine Art frei und versucht so, Neutralität zu behaupten. Die Interviewten sind keinem Ort zuzuordnen. Ihr Sprechen wird als unabhängig von gesellschaftlichen Kontexten inszeniert. Selbstverständlich tragen sie über Kleidung, Gestik und Physiognomie auch weiterhin kulturell lesbare Zeichen bestimmter Zugehörigkeiten ins Bild. Die Konzentration auf das Sprechen der Interviewten über die raum-zeitliche Freistellung ist eine institutionalisierte Form des filmischen Umgangs mit Zeitzeug*innen und Expert*innen. Die Funktion der Zeitzeug*innen hat sich damit zwischen den beiden Filmen verändert. Während *THE OWLS* einen Effekt der Gewöhnung des andauernden Sprechens in queeren Dokumentarfilmen kritisiert, ist dieses Sprechen in *HIDE AND SEEK* produktiv im Sinne einer Gegenerzählung in heteronormativen Medien, die hier noch geschaffen werden muss. Die Bedeutung dieses medialen Verfahrens ist also nicht festgeschrieben, sondern veränderbar.

HIDE AND SEEK ist ein retrospektiver filmischer Entwurf der Gemeinsamkeit. Der Film stellt exemplarisch an einer Figur eine kollektive Erfahrung von lesbischer Kindheit als eine Gegenerzählung zu dominanten Narrativen aus.

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

5.3 Materialitäten

5.3.1 Barbara Hammers Politik der Abstraktion

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