MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Sex, Transitions, and Belonging: Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik im trans Film

verfasst von | submitted by

Lio Sitzberger B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts / Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 808
Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Gender Studies
Betreut von | Supervisor:	Ass.-Prof. Mag. Dr. Maria Katharina Wiedlack

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit behandelt das Spannungsfeld sowie die filmische Verhandlung von Un_Sichtbarkeit und Un_Sicherheit, insbesondere im Hinblick auf trans Personen. Dafür wird im ersten Schritt ein Überblick über historische Un_Sichtbarkeitspolitiken gegeben und die Opazität als widerständige Taktik vorgestellt. In diesem Rahmen wird das neu erarbeitete Konzept der Inkognito-Visibilität eingebettet, die als opake Ästhetik im Film Anwendung findet. Aufbauend auf einem Überblick über relevante Sub-Genres im Film wird eine queerfeministische qualitative Analyse von drei trans Kurzfilmen durchgeführt, um die Frage zu beantworten: Wie wird Inkognito-Visibilität im trans Film verwendet? Die Auswertung gibt Einblicke in das Potential der opaken Ästhetik für sichere(re) Repräsentation.

Abstract (English)

This master's thesis examines the tension between as well as the cinematic negotiations of in_visibility and danger_safety, especially with regards to trans people. In order to do so, it first provides an overview of historic politics of in_visibility and presents the concept of opacity as a tactic of resistance. Within this framework, the thesis introduces the new concept of incognito visibility, which can be applied as an opaque aesthetic in film. After giving an overview of relevant sub genres in film, a queerfeminist qualitative analysis of three trans short films is conducted to answer the question: how is incognito visibility being used in trans film? The evaluation provides insights into the potential of the opaque aesthetic for safe(r) representation.

Gliederung

Glossar 3
1. Einleitung 10
1.1 Wie kommt es zu dieser Arbeit? 10
1.2 Fragen und Ziele 11
1.3 Theoretische Grundlagen und Methodik 12
1.4 Positionierung 14
1.5 Sprache in dieser Arbeit 15
1.6 Danke 16
2. Grundlagen der Un_Sichtbarkeitspolitiken 17
2.1 Koloniale Kontinuitäten in der queeren Un_Sichtbarkeitsgeschichte 17
2.2 Neoliberale LGBTQIA+ Sichtbarkeit 22
2.3 Un_Sichere Un_Sichtbarkeiten 26
2.4 Opazität nach Édouard Glissant 30
2.5 Opazität als künstlerische Taktik 31
2.6 Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik im Film 34
3. Film in Kunst_Praxis und Wissenschaft_Theorie 37
3.1 Feministische Filmanalyse: Die Feminist Film Studies 38
3.2 Sub-Genres im queeren Film 40
3.2.1 (New) Queer Cinema 40
3.2.2 Trans (New Wave) Cinema 44
3.3 Experimentalfilm: Was ist das, wie damit umgehen? 49
3.3.1 Das Genre 50
3.3.2 Analyse von Experimentalfilmen 50
3.4 Trans Studies x Film Studies: Der Leitfaden für die vorliegende Arbeit 53
4. Trans Inkognito-Visibilität: Filme finden, schauen, analysieren 56
4.1 Herangehensweise und Auswahlverfahren 56
4.2 Methodik 59
4.3 Analyse 59
4.3.1 Elio J. Carranza – *Fragmented* Delicacies 60

4.3.1.1 Kamera & Blick 62
4.3.1.2 Zeit 62
4.3.1.3 Motivvielfalt & Ästhetik 63
4.3.1.4 Sound 63
4.3.1.5 Postpornographie: Trans-sexuelles Empowerment 63
4.3.1.6 Einordnung & Un_Sichtbarkeit 65
4.3.1.7 Opazität & Inkognito-Visibilität 65
4.3.2 June Jung – *These Kids Don't Get It, Ma.* 66
4.3.2.1 Kamera & Blick 69
4.3.2.2 Zeit 69
4.3.2.3 Motivvielfalt & Ästhetik 70
4.3.2.4 Sound 70
4.3.2.5 Visual Poetry: Zusammenspiel von Gedicht und Film 71
4.3.2.6 Einordnung & Un_Sichtbarkeit 75
4.3.2.7 Opazität & Inkognito-Visibilität 75
4.3.3 J. Frank – *medica_ed* 76
4.3.3.1 Kamera & Blick 77
4.3.3.2 Zeit 77
4.3.3.3 Motivvielfalt & Ästhetik 78
4.3.3.4 Sound 78
4.3.3.5 Systemkritik: Die Auswirkungen transfeindlicher Gesellschaften 78
4.3.3.6 Einordnung & Un_Sichtbarkeit 80
4.3.3.7 Opazität & Inkognito-Visibilität 81
4.4 Einordnung und Interpretation: Inkognito-Visibilität im trans Film 81
5. Fazit 85
6. Ausblick 86
Literaturverzeichnis 88
Anhang 92

Glossar

Ableismus ist das System, das Menschen aufgrund von körperlichen Be_hinderungen, chronischen Krankheiten, psychischen Erkrankungen und Neurodivergenz diskriminiert sowie die Teilhabe erschwert oder verunmöglicht. Dazu gehören **behindertenfeindliche** Beleidigungen, aber auch andere Strukturen und Annahmen, die (vermeintlich ungewollt) **ableistisch** diskriminieren.

Be_hinderung „Behindert ist man nicht – behindert wird man“ (Payk 2019). Um diese soziale Konstruktion von Be_hinderung im Text sichtbar zu machen und den Fokus auf das Hindernis zu legen, nutze ich den Unterstrich.

Bildungsprivilegien beschreiben den Zugang zu Bildung, der von sozioökonomischen Faktoren und klassistischen, rassistischen und ableistischen Strukturen beeinflusst wird. Beispiel: Personen, deren Eltern selbst studiert haben, finden sich selbst eher in einem Universitätsstudium wieder als Arbeiter*innenkinder.

BIPoC ist die Abkürzung für Black, Indigenous, People of Color.

Community Ich nutze den Community-Begriff kritisch und gewählt. Mir ist wichtig zu beachten, dass ein geteiltes identitätsstiftendes Merkmal nicht automatisch zu einem in-Gemeinschaft-miteinander-sein führt. So gibt es in meinen Augen nicht „die eine queere Community“ und ich bevorzuge den Plural (Communities), da ich diesen als näher an der Realität empfinde.

Diskriminierung bedeutet eine Ungleichbehandlung von Menschen aufgrund eines bestimmten Merkmales, wie zum Beispiel Geschlecht, Herkunft, Be_hinderung, Armut oder Religion. Diskriminierung kann im eigenen Umfeld auf einer zwischenmenschlichen Ebene stattfinden, aber auch von der breiteren Gesellschaft,

der Politik, von Institutionen oder Medien strukturell re_produziert werden. Nicht diskriminiert zu werden, bedeutet in dem entsprechenden Bereich privilegiert zu sein.

Endo ist die Abkürzung für **endogeschlechtlich** und bedeutet, dass alle Geschlechtsmerkmale einer Person ohne hormonelle oder operative Veränderungen mit einem binären Geschlecht übereinstimmen. Das Gegenteil von endogeschlechtlich ist intergeschlechtlich.

Gender non-conforming bedeutet ein Nicht-Übereinstimmen des Geschlechtsausdrucks mit den bestehenden binären gesellschaftlichen Normen.

Geschlechtsdysphorie beschreibt ein Gefühl des Unwohlseins in Bezug auf beispielsweise den eigenen Körper oder Geschlechtsausdruck. Personen können gender-affirming (geschlechtsbejahende) Maßnahmen nutzen wie beispielsweise Make-up und entsprechende Kleidung, oder auch Hormonersatztherapien oder geschlechtsangleichende Operationen, um sich weniger oder nicht **dysphorisch** zu fühlen.

Geschlechtseuphorie ist ein positives Gefühl von Zufriedenheit oder Glück in Hinblick auf das eigene Geschlecht. Menschen können sich **euphorisch** fühlen, wenn das eigene Aussehen und die Außenwahrnehmung mit der eigenen Wahrnehmung der Geschlechtsidentität übereinstimmen.

Heteronormativität beschreibt, dass heterosexuelle Lebensentwürfe als Norm gelten. Dazu gehören auch die Einhaltung von normativen Geschlechterrollen sowie heterosexuelle Paarbeziehungen und Familiengründung.

Homofeindlichkeit verwende ich statt Homophobie. Es macht deutlich, dass es sich vielmehr um feindliche Einstellungen gegenüber homosexuellen und bisexuellen Menschen, als um eine Angst handelt.

Inter ist die Abkürzung für **intergeschlechtlich** und beschreibt eine Vielfalt von Variationen der Geschlechtsmerkmale. Das heißt, dass zum Beispiel die anatomischen Geschlechtsmerkmale, die Hormone oder die Chromosomen nicht alle demselben binären Geschlecht zugeordnet werden können. Bei manchen intergeschlechtlichen Menschen wird das bereits bei der Geburt festgestellt (was noch immer zu nicht-konsensuellen Operationen bei Babys und Kindern führt), andere bemerken es in der Pubertät oder wenn sie Kinder bekommen wollen, und wieder andere wissen nie, dass sie intergeschlechtlich sind.

Klassismus meint die Diskriminierung aufgrund der sozioökonomischen Herkunft oder Position. Menschen mit geringeren Bildungsprivilegien und armutsbetroffene Personen sind von Klassismus betroffen. Das äußert sich beispielsweise in **klassistischen** Vorurteilen oder dem erschwerten Zugang durch beispielsweise finanzielle Hürden.

LGBTQIA+ ist die Abkürzung für lesbische, schwule, trans, queere, inter, agender, aromantische und asexuelle Menschen sowie weitere Identitäten, die von heteronormativen und binären Vorstellungen von Geschlecht und Beziehungen abweichen.

Marginalisierung erfahren Menschen, wenn sie von → Diskriminierung betroffen sind. Das bedeutet, dass sie mit ihren Lebensrealitäten und Bedürfnissen an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden. **Marginalisierte** Personen haben weniger Mitspracherecht, weniger Rechte, Privilegien und Macht.

People of the Global Majority oder auch **Personen der Globalen Mehrheit**

Ich nutze diesen Begriff stellenweise statt BIPoC, um wie von Britt Hawthorne kritisiert, von der weißen, eurozentrischen Konnotation wegzukommen, dass weiße Menschen unmarkiert und dadurch genormt sind. Außerdem macht der

Begriff klar, dass weiße Menschen nicht die größte Bevölkerungsgruppe der Erde sind. Hawthorne beschreibt, dass der Begriff PoGM folgende Menschen umfasst: „Black people, Indigenous people, Brown people, Latinx peoples – particularly Indigenous and Afro-Latinos – Pacific Islanders, Native Hawaiians, the Inuit communities/Alaska Natives, Native Americans, Arabs, Western Asians/Middle Easterners with dark skin, North Africans, Southeast Asians, South Asians, East Asians, Africans with dark skin, and biracial and multiracial people who are mixed with one or more of the above, and people and groups who can't access white privilege“ (Hawthorne 2023).

Privilegien bedeuten, in einer bestimmten Hinsicht nicht diskriminiert oder benachteiligt zu werden, wodurch ein Vorteil entsteht. Eine Person kann in einem oder mehreren Aspekten privilegiert sein, und dennoch mit Hürden konfrontiert sein oder in anderen Aspekten marginalisiert und diskriminiert werden.

Misogynie bedeutet Frauenfeindlichkeit. Wie bei allen Diskriminierungsformen umschreibt der Begriff einerseits bewusst feindliche Äußerungen, Systeme und Handlungen, ebenso wie unbewusste und normalisierte Strukturen und Stereotype.

Othering beschreibt den Prozess der Andersmachung, also eine Menschengruppe als „die Anderen“ abzugrenzen, die nicht zum „Wir“ gehören. Der „Wir“-Gruppe wird dabei die Norm zugeschrieben, „die Anderen“ werden häufig diskriminiert.

Queer Queer wird oft als Überbegriff für oder gleichbedeutend mit LGBTQIA+ verwendet. Ich übernehme das stellenweise in der vorliegenden Arbeit selbst, verstehe **Queerness** aber auch als einen politischen Begriff, der nicht automatisch synonym mit einer LGBTQIA+ Identität verstanden werden kann.

Queerfeindlichkeit bedeutet eine feindliche Einstellungen gegenüber LGBTQIA+ Personen. Das kann offen gezeigter Hass oder Ablehnung sein, aber auch internalisierte Glaubenssätze und Vorstellungen können **queerfeindlich** geprägt sein, ohne dass es beabsichtigt ist.

Rassismus ist ein in unserer Gesellschaft und Welt tief verankertes System, das die Unterdrückung und Marginalisierung der globalen Mehrheit beschreibt. Es äußert sich u.a. in rassistischen Denkmustern, Stereotypen, Bezeichnungen, institutionellen und gesellschaftlichen Systemen, sowie in politischen Entscheidungen. Das gewaltvolle System ist eng verbunden mit dem System der *white supremacy* und hängt stets mit ungleich verteilter Macht zusammen. Es kann weiters unterschieden werden in beispielsweise **anti-Schwarzen Rassismus, anti-asiatischen Rassismus** oder **anti-muslimischen Rassismus**. Die Deutungsmacht darüber, ob etwas rassistisch ist, liegt bei den jeweils davon betroffenen Personen.

Rassifizierung oder auch als **Rassisierung** bezeichnet, beschreibt den Prozess des Otherings von bestimmten Menschen oder Personengruppen aufgrund ihrer Herkunft, ihres Namens, ihrer Religion, ihres Aussehens oder ihrer Muttersprache. Ihnen wird dabei eine bestimmte Identität zugeschrieben, die in der Folge die Basis für rassistische Gewalt bildet.

Trans Ich verwende trans als Abkürzung des Adjektivs **transgender** oder **transgeschlechtlich**, und beschreibe damit Menschen, die sich nicht mit dem ihnen bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren, unabhängig davon, ob sie sich für eine medizinische oder rechtliche Transition entscheiden oder nicht. Das können trans Frauen, trans Männer und nicht-binäre trans Personen sein, wobei es immer auch die Entscheidung jeder Person ist, ob sie sich mit der Bezeichnung identifizieren kann. Der Begriff „transsexuell“ gilt

im Deutschen als eine pathologisierende, veraltete und inkorrekte Fremdbezeichnung von trans Menschen, da die Geschlechtsidentität nicht dasselbe ist wie die Sexualität, kann aber von trans Personen selbst empowernd angeeignet werden. Menschen, die sich mit dem ihnen bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren, werden als **cis** bezeichnet.

Transfeindlichkeit ist die Diskriminierung aufgrund einer trans Identität. Sie kann sich auf vielen Ebenen bemerkbar machen und auch cis Personen können darunter leiden. Transfeindlichkeit kann neben gewollten Abwertungen oder Othering auch unbewusst verinnerlicht sein, beispielsweise in Form von starren Vorstellungen von Geschlechterrollen.

Transition Imogen Binnie schreibt im Nachwort des Romans *Nevada*: „I think [‘transition’] is kind of a goofy framework: a cisnormative way of understanding what trans people do” (Binnie 267). Als Transition werden verschiedene Schritte bezeichnet, die trans Personen gehen können, um authentisch in ihrer Geschlechtsidentität zu leben. Zur sozialen Transition gehören beispielsweise das Coming-out im eigenen Umfeld, das Verwenden eines neuen Namens oder das Tragen von Make-up, Frisur und Kleidung, die Geschlechtseuphorie anstelle von Geschlechtsdysphorie ermöglichen. Als rechtliche Transition gelten offizielle Namens- und Personenstandsänderungen. Zur medizinischen Transition können die Einnahme von Hormonen (Hormonersatztherapie) oder geschlechtsangleichende Operationen gehören.

Transmisogynie beschreibt die Intersektion von Transfeindlichkeit und Misogynie, die trans Frauen und transfeminine Personen erleben. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Addierung dieser beiden Diskriminierungsformen, sondern sie kommt mit eigenen Bildern und Narrativen.

Un_Sicherheit Im Rahmen dieser Arbeit verwende ich häufig die Schreibweise, die sowohl Unsicherheit als auch Sicherheit beinhaltet. Damit will ich den vermeintlich klaren Gegensatz auflösen und offenhalten, was für wen in welchem Kontext als sicher oder unsicher gilt. Mehr dazu in Kapitel 2.3

Un_Sichtbarkeit Diese Schreibweise soll ebenfalls wie bei Un_Sicherheit die vermeintliche binäre Opposition von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit auflösen. Mehr zu den komplexen Zusammenhängen von Un_Sichtbarkeiten mit Normen, Markierungen und Othering beschreibe ich in Kapitel 2.3

White Supremacy Die Ideologie der *white supremacy* (oder auch der **weißen Vorherrschaft**) basiert auf der rassistischen Annahme, dass weiße Menschen überlegen sind. Nicht nur rechte und faschistische Gruppen und Politiker*innen teilen und verbreiten diese Ideologie, die *white supremacy* macht sich strukturell und gesellschaftlich auf vielen Ebenen bemerkbar durch die → Privilegien, die weiße Menschen haben.

1. Einleitung

1.1 Wie kommt es zu dieser Arbeit?

Es ist ein sommerlicher Nachmittag 2023, ich bin mit K. in einem Café verabredet. Wir schauen Videos aus dem queeren Wien des letzten Jahrhunderts an, eines nach dem anderen, und tauschen uns lange aus. Über queere Geschichtsschreibung und über die Möglichkeiten, Einschränkungen und Gefahren von Archivierungsprozessen.

In einem der Videos sticht mir ein kleiner Baum ins Auge. Gezeigt wird ein zentraler Ort queeren Lebens in Wien, es sind die frühen 80er Jahre. 40 Jahre später steht dieser Baum noch immer dort, jetzt sehr groß gewachsen, und spendet mir und so vielen anderen im Sommer regelmäßig Schatten. Eine Verbindung von meinem Leben heute zu den Anfängen dieser Bewegung. Die Filme, die wir schauen, fühlen sich an wie intime Einblicke in das Leben und die Arbeit dieser Menschen vor ein paar Jahrzehnten. Intim, weil das Bildmaterial nicht öffentlich zugänglich ist. Weil ich um die Situation damals Bescheid weiß. Weil ich meine Freund*innen, Bekannten, meine *comrades* und mich in diesen Aufnahmen wiederfinden kann. Weil sich so manches überhaupt nicht geändert hat bis heute. Weil ich weiß, dass dieser Ort aus den Filmen noch immer existiert und für viele queere Menschen in Wien eine wichtige Rolle spielt. Ich könnte diese Videos, die sich stellenweise anfühlen wie Home Movies, nur eben nicht im Kontext einer normativen Kernfamilie, sondern einer gewählten Familie, stundenlang weiter anschauen. Auf meinem Heimweg und die Tage, Wochen, Monate danach wälze ich weiter Fragen in meinem Kopf hin und her – zur queeren Geschichte, die bereits existiert, genauso wie zum Festhalten aktuellen queeren Lebens. *Wer darf/soll die Archivalien sehen können? Wer nicht? Wer ist zu sehen und wer nicht? Wie und von wem werden visuelle Erinnerungsstücke produziert? Wer wird wie erinnert? Wie umgehen mit aktuellen und zukünftigen Gefährdungen für queere Menschen?* Daraus entwickelt sich nach und nach eine Idee für diese Masterarbeit.

Ich will weiter herausfinden, welche unterschiedlichen Möglichkeiten der visuellen Geschichtserzählung genutzt werden und dabei meine Sensibilisierung für das Spannungsfeld von Un_Sichtbarkeit und Un_Sicherheit als Grundlage

nutzen. Für mich steht fest, dass ich Bildmaterialien untersuchen möchte. Ich finde Gemälde- und Foto-Arbeiten ebenso wie Bewegtbilder, die ich zum zentralen Thema meiner Forschung machen möchte, stelle aber schnell fest, dass ich hier zu weit greife. Ich entscheide mich also gegen Gemälde und Fotos, schließlich waren es die Videos, die K. mir gezeigt hat, die besonders viel in mir ausgelöst haben. Diese erste Eingrenzung stellt mich direkt vor die nächste Frage: Welches Genre soll es sein? Private Handyaufnahmen? Bekannte Spielfilme von queeren Filmschaffenden? Österreichische Avantgarde? Woher „nehme“ ich die Filme und wie treffe ich eine Auswahl?

1.2 Fragen und Ziele

Mein Interesse am Spannungsfeld von Un_Sichtbarkeit und Un_Sicherheit entspringt in Teilen ebenfalls meinen Gesprächen mit K. Wir schauen gemeinsam Videos, auf denen Personen zu sehen sind, von denen wir nicht wissen (können), ob sie mit einer öffentlichen Sichtung des Videomaterials einverstanden (gewesen) wären. Oder für die eine große Sichtbarmachung der Filme, zumindest damals, noch vor Beendigung des Werbe- und Vereinsverbots (§§ 220 und 221 StGB)[1] in Österreich, konkrete Gefahren bedeutet hätte. Gleichzeitig machen unterschiedliche aktuelle Diskurse auch deutlich, dass es unter queeren Menschen ein Bedürfnis nach Repräsentation gibt. Sich selbst in anderen Geschichten wiederfinden zu können, Vorbilder zu haben, die ähnliche Erfahrungen oder Identitäten teilen, nicht unsichtbar gemacht werden, ist vielen Menschen ein Anliegen. Für mich sind daraus die Fragen entstanden: Wie können wir unsere Geschichten erzählen und zeigen, ohne dass wir uns jetzt oder in Zukunft in Gefahr bringen? Welche Möglichkeiten bietet queere Filmkunst dafür?

Gegen Ende meines Schreibprozesses an der vorliegenden Arbeit ist der zuvor erwähnte Baum umgestürzt und rechtspopulistische Parteien sowie Narrative in der Gesellschaft nehmen zunehmend Raum und Macht ein. Wir sehen Kriege und Genozide, Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen sowie die wachsende Klimakrise sowohl analog in unserem Umfeld als auch über Stadt-, Länder- und Kontinentgrenzen hinweg auf unseren Bildschirmen, und es ist mehr

[1] In Kapitel 2.1 gehe ich tiefer auf diesen geschichtlichen Aspekt ein.

als deutlich, dass Sichtbarkeit nicht automatisch Schutz und Sicherheit mit sich bringt. Im Umkehrschluss bedeutet das allerdings auch nicht, dass Sichtbarkeit immer im unsichtbar Bleiben zu finden ist, und es stellt sich die Frage, was Sichtbarkeit eigentlich bedeutet und welche unterschiedlichen Formen von Un_Sichtbarkeiten es womöglich gibt. Diesen Fragen widme ich mich im Rahmen meiner Arbeit umfänglich.

Ich stelle die Thesen auf, dass das von mir erarbeitete Konzept der Inkognito-Visibilität eine Möglichkeit von sicherer Un_Sichtbarkeit ist und somit als eine wirksame opake Ästhetik im Film genutzt werden kann. Mit meiner queerfeministischen qualitativen Analyse von drei trans Kurzfilmen mit Fokus auf das Spiel mit Un_Sichtbarkeiten suche ich Antworten auf die Frage, wie Inkognito-Visbilität im trans Film genutzt wird.

1.3 Theoretische Grundlagen und Methodik

Das zentrale Thema meiner Arbeit ist das, was ich das Dilemma der Sichtbarkeit nenne. Sichtbarkeit kann selbstbestimmte, empowernde Repräsentation sein oder aber eine fremdbestimmte, gewaltvolle Markierung von Anderssein (Othering). Sie kann vieles dazwischen sein und steht, je nach Art der Sichtbarkeit, in einem Wechselspiel mit Un_Sicherheit. Die „ungelöste und unlösbare“ Frage „whether visibility is a goal to be worked toward or an outcome to be avoided at all cost” (Tourmaline et al. xx) dient als Ausgangspunkt für meine theoretische Auseinandersetzung mit der Thematik.

Sichtbarkeit, im Sinne von Repräsentation in den neoliberalen, kapitalistischen Systemen, in denen viele queere Menschen weltweit leben, ist nicht zuletzt deshalb ein komplexes Konzept, weil die damit verbundene oft gewünschte Normierung einerseits mediale oder legale Repräsentation (und damit Sichtbarkeit) bedeutet, gleichzeitig aber auch eine Un-Markierung und damit wiederum eine Unsichtbarkeit mit sich bringt. In Kapitel 2.2 gehe ich vertiefend auf die Widersprüche und Spannungen von Sichtbarkeitsforderungen in neoliberalen Systemen ein. Daran anschließend erarbeite ich in Kapitel 2.3, mit Bezug auf Johanna Schaffer, eine Übersicht über die Komplexitäten von Un_Sichtbarkeiten, Un_Markierungen und Un_Sicherheit.

Stets begleitet von dem Dilemma der Sichtbarkeit als zentralen Gedanken, erarbeite ich in der Anfangsphase der vorliegenden Arbeit den Begriff der „Inkognito-Visibilität“ zunächst als Arbeitsbegriff für mich, übernehme das Konzept dann letztendlich auch für meine zentrale Frage nach sicherer Un_Sichtbarkeit im trans Film. Inkognito-Visibilität beschreibt eine Sichtbarkeit und Sichtbarmachung, die im Schutze einer gewissen Unerkanntheit stattfindet. Sie ermöglicht es, Geschichten zu erzählen, in denen andere sich wiederfinden können, ohne dass konkrete Personen darin identifizierbar sind. Ich lege in Kapitel 2.6 konkrete Charakteristika fest, die die Inkognito-Visibilität ausmachen, um meine weitere Arbeit darauf aufbauen zu können. Wenngleich ich das Konzept zunächst für sich stehend erarbeite, stoße ich in meinem Arbeitsprozess schnell auf das Konzept der Opazität, das ursprünglich 1990 von Édouard Glissant in einem („post“)kolonialen Kontext auf Martinique geprägt wurde. Glissant versteht Opazität als eine Form des Widerstands gegen die Kolonialmacht und plädiert für ein Recht auf Opazität, das mit Solidarität füreinander Hand in Hand gehen kann. In Kapitel 2.4 stelle ich das Konzept in seinem ursprünglichen Kontext und der dazugehörigen Bedeutung vor und zeige in Kapitel 2.5, wie die Taktik in Kunst und Aktivismus auch in anderen Kontexten angewendet wird. In „„The Criticality of Activism Needs to Be Applied to Art”: A Conversation with Jemima Wyman“ von Jasmina Tumbas werden die Parallelen zu meinen eigenen Gedanken und meiner Motivation für die Erarbeitung der Inkognito-Visbilität schnell deutlich:

> Opacity is a form of feminist resistance and has the potential for collective emancipatory action. This is especially evident in the use of masks and other forms of camouflage in recent global protests against neoliberal forms of surveillance. […] Wyman thematizes the power of collective opacity in a video installation depicting a group of unidentified individuals […]. (Tumbas, 2016: 195f.)

Auf dieser Grundlage baue ich meine eigene weiteren Arbeit auf.

Neben der Un_Sichtbarkeitsthematik ist eine weitere theoretische Grundlage meiner Arbeit in der Filmwissenschaft verortet, auf der ich den empirischen Teil meiner Arbeit, die Filmanalyse, aufbaue. Ich beziehe mich in Kapitel 3.1 in Hinblick auf die feministische Filmanalyse auf Laura Mulvey, Sarah-Mai Dang und Eliza Steinbock. Insbesondere die Arbeit von Steinbock ist für das Sprechen über trans Filme ein wichtiger Ankerpunkt, da Steinbock, von den Trans

Studies ausgehend, Parallelen zwischen filmischem Potential und trans Verkörperungen zieht (vgl. Steinbock, *Shimmering Images* 3) Anschließend daran stelle ich in Kapitel 3.2 die queeren Film-Subgenres New Queer Cinema nach B. Ruby Rich und Trans New Wave Cinema nach Akkadia Ford vor, um die später von mir analysierten trans Filme in diesen Kontext einbetten zu können. Um die Filmanalyse auf einer formellen Ebene durchführen zu können, mache ich in Kapitel 3.3 einen Exkurs in das Genre des Experimentalfilms und erstelle in Kapitel 3.4 schließlich einen Leitfaden für meine eigene Filmanalyse von experimentellen trans Filmen.

Um der Frage nach selbstbestimmter Sichtbarkeit nachzugehen und herauszufinden, auf welche Weisen Geschichten erzählt werden (können), wenn das klassische Storytelling in Form einer Held*innenreise wegfällt, analysiere ich in der vorliegenden Arbeit drei Experimentalfilme, die von den Künstler*innen im Rahmen des online-Archiv *Otherness Archive* bewusst einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Ich analysiere internationale Videoarbeiten, die in den letzten fünf Jahren entstanden und veröffentlich wurden, keine realen Personen erkennen lassen, und mehr oder weniger explizit queere, und spezifischer trans Geschichten erzählen und/oder von trans Personen gemacht wurden. Für die Filmanalyse orientiere ich mich an dem Beispiel von Gabriele Jutz für die Analyse von Experimentalfilmen (vgl. Jutz) und kombiniere diese Analysepunkte mit Fragen, die die Analyse in einen queerfeministischen Rahmen einbauen. Den von mir erarbeiteten finalen Leitfaden stelle ich in Kapitel 3.4 vor und baue die Analyse in Kapitel 4 darauf auf.

1.4 Positionierung

Wissen kann nicht objektiv sein, es ist immer situiert (vgl. Haraway), also eingebettet in einen Rahmen, der sich mal stärker, mal weniger stark bemerkbar macht, aber immer einen großen Einfluss hat auf das, wie wir die Welt wahrnehmen und verstehen, wie wir Ereignisse einordnen, wovon wir wie stark beeinflusst werden, und welches Wissen wir re_produzieren. Wissen hat also mit Macht, mit Hierarchien, und dadurch auch mit Gewalt zu tun. Die Formen struktureller Gewalt ebenso wie die Privilegien, die ein Mensch erfährt,

beeinflussen, als wie vermeintlich “objektiv” oder “neutral” das Wissen der Person eingestuft wird.

Ich schreibe als weiße, bildungspriviligerte, be_hinderte, transmaskuline Person in meiner Erstsprache. Aufgrund meiner unterschiedlichen Positionierungen mache ich einerseits Diskriminierungserfahrungen und bin gleichzeitig in vielerlei Hinsicht privilegiert. Mir ist wichtig, die Situiertheit meiner Perspektive im Prozess der Filmanalyse und des Schreibens nicht zu vergessen und aktiv zu reflektieren, was das für meine Wahrnehmung und Interpretationen bedeutet. Ich verfolge nicht das Ziel, meine Arbeit als neutral oder getrennt von meiner eigenen Lebensrealität darzustellen. Desweiteren erachte ich es als relevant für Leser*innen meiner Arbeit, die Position aus der heraus ich schreibe, einordnen zu können.

1.5 Sprache in dieser Arbeit

Im Verlauf meiner Studienzeit habe ich mich immer wieder an der hochschwelligen Sprache im akademischen Kontext gestoßen und den Eindruck bekommen, selbst nicht akademisch genug zu lesen_schreiben_verstehen für eine „passende“ wissenschaftliche Arbeit. Parallel habe ich mir selbst einen akademisierten Sprachgebrauch angeeignet und mich zwischen Studium und außeruniversitären Kontexten regelmäßig in diesen Gleichzeitigkeiten und Widersprüchen wiedergefunden. Da ich der Erwartung eines *passings* in einem trans_queeren Kontext mindestens skeptisch gegenüberstehe und weiß, dass der queere Diskurs auch außerhalb der Uni oftmals alles andere als niederschwellig und somit auch sehr exklusiv ist, ich aber gleichzeitig um den akademischen Rahmen einer Masterarbeit weiß, möchte ich in der vorliegenden Arbeit versuchen, eine Sprache zu nutzen, die sich irgendwo zwischen akademischen Begriffen und unakademischen Sätzen wiederfindet. So erreiche ich weder ein vollkommenes akademisches Passing noch eines, das perfekt zugänglich ist, und halte das im Sinne von Jack Halberstams „queer art of failure“ (vgl. Halberstam, *Queer Art of Failure*) aus.

Ich verstehe Sprache als eigene Handlung, die nicht neutral ist. Mein eigenes Schreiben ist u.a. beeinflusst von der spielerischen Nutzung sprachlicher

Un_Möglichkeiten von Lann Hornscheidt[2]. Dies beeinflusst auch diese Arbeit und soll zeigen, wo die Grenzen von Sprache (in diesem Fall der deutschen Sprache) liegen und wie sie zu überwinden versucht werden können. Dafür nutze ich häufig den Unterstrich, um im Schreiben und Lesen nicht zu vergessen, welche weiteren Begriffe in einem Wort stecken, wie beispielsweise die Sicherheit in der Unsicherheit, also schreibe ich Un_Sicherheit. Ein weiteres Beispiel ist be_hindert sein/werden, um zu verdeutlichen, dass Be_hinderungen stark sozial und materiell konstruiert sind und Menschen hauptsächlich aufgrund ableistischer Systeme be_hindert werden, in denen nicht allen Menschen gleichermaßen zugesprochen wird, dass ihre Bedürfnisse berücksichtigt und ihre Teilhabe ermöglicht werden. Der Unterstrich kann auch zwei unterschiedliche Wörter verbinden, die ich in dem entsprechenden Kontext als gleichermaßen relevant erachte.

Im Glossar erkläre ich einige der Begriffe, die der Arbeit zugrunde liegen und erläutere, wie sie im Rahmen meiner Arbeit zu verstehen sind.

1.6 Danke

An dieser Stelle möchte ich mich bei Katharina Müller bedanken. Danke für die Einblicke in Deine Forschung[3], die gemeinsamen Filmsichtungen und die spannenden Gespräche, die eine wichtige Grundlage für meine Masterarbeit waren.

[2] Siehe beispielsweise die Bücher *Sprachhaltung zeigen! Ein Argumentationsleitfaden für diskriminierungskritisches Sprechen und Schreiben* und *Sprachgewalt erkennen und sprachhandelnd verändern* von Lann Hornscheidt.

[3] Die Habilitationsschrift mit dem Titel „Geheime Öffentlichkeiten. Eine visuelle Geschichte von LGBTIQ* in und mit Verbindungslinien nach Österreich“, Linz 2026 von Mag. Dr. Katharina Müller ist zum Zeitpunkt meiner Masterarbeitsabgabe noch nicht veröffentlicht. Das dazugehörige Buch mit Bildern erscheint 2027.

2. Grundlagen der Un_Sichtbarkeitspolitiken

“[messing around with gender] is part of the culture. It’s always been part of the culture. We’ve been the part that’s been swept under the carpet. And now we’re coming out and are saying ‘mmh no more’.”

(Kate Bornstein im Gespräch mit Leslie Feinberg 1996; UCLA 04:58)

Das zentrale Thema meiner Arbeit sind Un_Sichtbarkeiten, und wie diese in unterschiedlichen Kontexten mit Un_Sicherheit einhergehen. Bevor ich in Kapitel 2.3 aufzeige, welche Arten von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit es gibt und dass diese, wie sich zunächst vermuten ließe, keine einfache Dichotomie darstellen, gebe ich in Kapitel 2.1 und 2.2 zunächst einen Überblick über die (historisch) verwobenen Strukturen von Geschlechterkonstruktionen und Queerfeindlichkeit mit Kolonialismus, Rassismus, und Neoliberalismus. Dies stellt eine wichtige Basis für jegliches Sprechen über Un_Sichtbarkeiten und Un_Sicherheiten im heutigen Kontext dar und erklärt, weshalb die Frage nach sicherer Geschichtsschreibung und -erzählung von Relevanz ist. Im Anschluss stelle ich in Kapitel 2.4 das Konzept der Opazität nach ´Édouard Glissant vor, gebe in Kapitel 2.5 einen Überblick über die Verwendung von Opazität für künstlerische sowie aktivistische Arbeiten und Kontexte und stelle in Kapitel 2.6 schließlich mein eigenes Konzept der Inkognito-Visibilität vor.

Hinweis: Insbesondere Kapitel 2.1 und 2.2 enthalten Beschreibungen und Analysen von kolonialen und neoliberalen Strukturen, die stark von rassistischen Narrativen geprägt sind.

2.1 Koloniale Kontinuitäten in der queeren Un_Sichtbarkeitsgeschichte

Queerness, insbesondere trans Identitäten, werden in den letzten Jahren – also mit zunehmender (medialer) Sichtbarkeit bzw. Sichtbarmachung von trans Menschen – gerne als „Modetrend“ der „Jugend“ diffamiert; „früher“ hätte es

„sowas“ nicht gegeben, da hätten die Leute noch „richtige“ Sorgen gehabt[4]. Das Narrativ, das in konservativen und rechtspopulistischen bis rechtsextremen Kreisen gerne genutzt wird um auf politischer Ebene die eigene Agenda, durchzogen von Rassismen, Ableismus, Misogynie und Queerfeindlichkeit, zu stärken und damit großen Schaden anzurichten, ist nicht nur faktisch falsch, sondern hat auch einen Ursprung, der nicht vergessen werden sollte: die Unsichtbarmachung queerer Lebensrealitäten als Teil der christlich-kolonialen-kapitalistischen Machtverteilung. Unsichtbarmachung heißt, je nach räumlichem und zeitlichem Kontext, Verdrängung aus der Öffentlichkeit, Unterdrückung und Verfolgung bis hin zur Ermordung. Wenn ich nun also über Un_Sichtbarkeiten in Bezug auf sexuelle und geschlechtliche Vielfalt schreiben möchte, ist es nicht nur wichtig, die verschiedenen Formen und Dimensionen von Un_Sichtbarkeit zu beachten (mehr dazu in Kapitel 2.3), sondern ist es auch unabdingbar, die historischen Entwicklungen von Un_Sichtbarkeitspolitiken und die damit verwobenen Macht- und Gewaltstrukturen zu benennen. So wurde der Umgang mit sexueller und geschlechtlicher Vielfalt historisch und aktuell auf unterschiedliche und teils gegensätzliche Weise verwendet, um rassistische Narrative und Stereotype zu untermauern: Während der Kolonialisierung durch Europa wurden weniger binäre Geschlechterverteilungen oder Abweichungen von heteronormativen Beziehungsvorstellungen als „primitives“ Merkmal in kolonialisierten Gesellschaften gewertet, wie ich im Folgenden noch aufzeigen werde. Europäische Kolonialmächte haben zusammen mit dem Christentum die heteronormative Zweigeschlechtlichkeit weltweit gewaltvoll eingeführt. Heute wiederum wird oft das Festhalten an patriarchalen Gesellschaftsordnungen und Heteronormativität in (ehemals) kolonialisierten Ländern als Anzeichen des fehlenden Fortschrittes und somit als Basis für rassistische Aussagen genutzt. Dabei wird vergessen, dass die streng patriarchalen, binärgeschlechtlichen und heteronormativen Gesellschaftsstrukturen auch ein Produkt des europäischen Kolonialismus sind.

[4] Es handelt sich hier nicht um ein konkretes Zitat, das ich 1:1 übernommen habe, sondern vielmehr um ein Gedächtnisprotokoll des Narrativs, das vermutlich die meisten (trans) Personen aus den Medien, Kommentarspalten oder Gesprächen mit Personen aus dem eigenen Umfeld kennen.

Das weitverbreitete, konstruierte Geschlechtersystem kann, unter anderem, nicht von weiß Sein getrennt werden. María Lugones schreibt in „The Coloniality of Gender“ in Hinblick auf geschlechtliche Strukturen: „As Eurocentered, global capitalism was constituted through colonization, gender differentials were introduced where there were none“ (Lugones 7). Lugones bezieht sich damit auf Oyèrónké Oyěwùmí and Paula Gunn Allen, die in ihren jeweiligen Werken *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses* und *The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions* beschreiben, dass Geschlechtersysteme wie sie im heutigen *Westozentrismus* (Oyěwùmí 18) verbreitet sind, vielerorts vor der europäischen Kolonialisierung nicht existierten. Den Begriff “Westocentric” schlägt Oyěwùmí (1997) vor, um zu verdeutlichen, dass es sich nicht ausschließlich um Eurozentrismus, sondern vielmehr um die heutige Hegemonie von Europa und Nordamerika handelt (Oyěwùmí 18). Verschiedene indigene Kulturen auf den amerikanischen Kontinenten erkannten mehr als zwei Geschlechter an (vgl. Lugones 7) und in der Yorùbá-Kultur existierte Geschlecht in dem Sinne nicht als gesellschaftsstrukturierendes Element. Soziale Rollen wurden dementsprechend nicht aufgrund von vergeschlechtlichten Biologismen verteilt, sondern beispielsweise aufgrund des Alters zugewiesen (vgl. Lugones 7; Oyěwùmí 13). In *Re-Dressing America’s frontier past* beschreibt Peter Boag, wie europäische Kolonialherr*innen und Kolonialist*innen im 18. und 19. Jahrhundert *gender non-conformity* und gleichgeschlechtliche Sexualität unter rassifizierten Menschen als degeneriert darstellten, so beispielweise in Bezug auf indigene Menschen auf den amerikanischen Kontinenten, z.B. die Apsáalooke Nation (auch Crow Nation) oder die Choctaw Nation (vgl. 150f.). Aber auch innerhalb Europas, insbesondere im präkolonialen Europa, gab es auch andere Geschlechterordnungen und -vorstellungen, die später ausgelöscht und verurteilt wurden. So verbreitete der deutsche Psychiater und Neurologe Richard von Krafft-Ebing Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die Ansicht, dass das römische Reich sowie das griechische Reich aufgrund sexueller Perversion zugrunde gingen (vgl. Boag 172), seine Theorien wurden von seinen US-amerikanischen Kollegen seit den 1880er-Jahren begrüßt und verbreitet (vgl. 169). US-Amerikanische und Europäische Theoretiker nutzten die Darstellung weißer Menschen als binärgeschlechtlich

sowie die Verteufelung gleichgeschlechtlicher Sexualität oder “cross-dressing” als Werkzeug zur Durchsetzung der *white supremacy*.

Die heutigen Hierarchien aufgrund unterschiedlicher Diversitätsmerkmale können also als koloniale Kontinuität betrachtet werden und müssen im Kontext der christlich-kolonialen Geschichte sowie eng verbunden mit der *white supremacy* verstanden werden. Das binäre Geschlechtersystem ist institutionell, politisch und gesellschaftlich tief verankert, dabei aber keineswegs natürlich oder schon immer dagewesen. Es stellt sich also die Frage, welche Mechanismen und Machstrukturen die Sichtbarkeit queerer Lebensweisen historisch verhindert haben, wie und warum. Dass nicht nur binäre Zweigeschlechtlichkeit, sondern auch heteronormative Sexualität ein erfundenes, eng mit Eugenik [5]und Rassismus verwobenes Identitätskonzept ist, beschreiben beispielsweise auch Siobhan B. Somerville in *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture* und die österreichische Publikation *Befreiter Regenbogen Die Beseitigung von Verfolgung und Diskriminierung in Österreich 1945-2024* von QWIEN – Zentrum für queere Geschichte. Nicht-normative Sexualitäten wurden und werden ebenso wie nicht-normative Geschlechtsidentitäten und -ausdrücke verfolgt und unterdrückt. Im Kontext von Österreich existierte ab 1803 ein Verbot von gleichgeschlechtlichen sexuellen Beziehungen. Ab 1852 wurde das Verbot mit dem §129 StGB verschärft und homosexuelle Menschen wurden verfolgt. Dies ging fließend über in die Verfolgung und Ermordung im Nationalsozialismus: von 1938 bis 1945 wurden als homosexuell verfolgte Menschen mit dem rosa Winkel in Konzentrationslager eingewiesen und ermordet (vgl. diskriminiert+) Auch nach der NS-Zeit blieb die Verfolgung mit dem §129 StGB bestehen. 1971 wurde Homosexualität in Österreich unter bestimmten Umständen straffrei, stattdessen trat jedoch das sogenannte Werbe- und Vereinsverbot mit den §§220 und 221 StGB in Kraft und wurde erst 1996 abgeschafft (vgl. QWIEN – Zentrum für queere Geschichte). Durch diese zwei Paragraphen wurde das Totalverbot für „homosexuelle Handlungen“ zwar abgeschafft, schwule Prostitution sowie „Werbung für gleichgeschlechtliche Unzucht“ und „Verbindungen zur

[5] Eugenik ist ein Täter*innenbegriff und beschreibt die rassistische und ableistische Zeugungs- und Geburtenverhinderung sowie Ermordung von als minderwertig geltenden Menschen. Die Praxis, die u.a. auf dem Sozialdarwinismus basiert, ist ein Werkzeug faschistischer Ideologie und wurde beispielsweise im Nationalsozialismus weit verbreitet genutzt.

Begünstigung gleichgeschlechtlicher Unzucht“ (also Vereine) standen weiterhin unter Strafe, um gesetzlich deutlich zu machen, dass Homosexualität gesellschaftlich nicht erwünscht seit (diskriminiert+). Die Gleichsetzung von homosexuellen Handlungen mit, unter anderem, Pädophilie trug zudem weiter zur Stigmatisierung von nicht-heteronormativen Beziehungen und Lebensentwürfen. All diese Unterdrückungs- und Verfolgungsmechanismen richteten sich nicht nur gegen schwule und lesbische Menschen, sondern auch gegen Personen mit nicht-normativen Geschlechtsidentitäten. Begriffe und Identitätskonzepte wie beispielsweise Transgeschlechtlichkeit waren damals noch nicht in Verwendung, wodurch „homosexuell“ wie eine Art Sammelbegriff genutzt wurde.[6] Nach und neben der Verfolgung bis hin zur Ermordung während des Nationalsozialismus sowie durch zahlreiche unterschiedliche, landesspezifische Gesetze zur Unterdrückung queerer Lebensweisen kann auch die internationale Ausbreitung von HIV bzw. AIDS ab den 1980er Jahren als ein relevanter Aspekt der Auslöschung queeren (in diesem Fall insbesondere schwulen und trans) Lebens genannt werden. Selbstverständlich sind die Antworten auf die Frage nach den Verhinderungsmechanismen queerer Sichtbarkeit und Lebens sehr viel ausufernder und immer auch länderspezifisch zu betrachten. Da die Antworten auf das *Wie* und *Was* den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, belasse ich es bei diesen Beispielen und Einblicken in die Unterdrückungsmechanismen auf verschiedenen Kontinenten durch Kolonialismus sowie durch die faschistischen Ideale der *white supremacy*. Die Frage nach dem *Warum* lässt sich mit folgendem Dialog zwischen Alok Vaid-Menon und Jonathan Van Ness aus der Netflix Serie *Getting Curious* beantworten:

Jonathan van Ness: „What is it about non-binary people and trans people that is so threatening to these systems of power?“

Alok Vaid-Menon: “We represent possibility. We represent choice, being able to create a life, a way of living, a way of loving, a way of

[6] Auch wenn Geschlechtsidentität und Sexualität nicht miteinander zu verwechseln sind, lassen sie sich auch nicht zwingend und immer voneinander trennen. Personen, deren Geschlecht(sausdruck) aus gesellschaftlichen Normen fiel, würden sich womöglich im heutigen Identitäts-Diskurs beispielsweise als trans identifizieren. Das Sprechen über Identitäten anderer Menschen, insbesondere wenn sie zu einer früheren Zeit gelebt haben, ist eine Herausforderung und letztendlich lassen sich nur Mutmaßungen anstellen.

> looking that's outside of what we've been told that you should be." (Netflix 5:19 – 5:30)

Lebensweisen und Identitäten jenseits einer binär-biologistischen und heterosexuellen Norm sind also, entgegen manchen Behauptungen, keineswegs ein neues Phänomen, und die heute bestehenden zweigeschlechtlichen und heterosexuellen Gesellschaftsnormen sind eng verwoben mit der kolonialen Geschichte. Narrative, die Queerness als Trend darstellen, dienen konservativen und rechtspopulistischen Personen und Gruppen als Werkzeug zur Erreichung ihrer vielfaltsverabscheuenden Agenda, während die staatliche Anerkennung von LGBTQIA+ Identitäten gleichzeitig als vermeintlicher Beweis von gesellschaftlichem Fortschritt genutzt wird, was wiederum nicht selten als Basis für rassistische Propaganda genutzt wird. So werden beispielsweise Länder für ihre Queerfreundlichkeit gelobt, während sie rassistische Gewalt ausüben, und es stellt sich die Frage für wen diese angebliche LGBTQIA+-Freundlichkeit gilt.

2.2 Neoliberale LGBTQIA+ Sichtbarkeit

Es ist nachvollziehbar, dass der Wunsch nach Sichtbarkeit und Repräsentation für Menschen, deren Vorfahren und/oder Vorgänger*innen systematisch unterdrückt, ermordet und unsichtbar gemacht wurden, besteht. Zunächst mag der Fokus auf queere Sichtbarkeit auch wie das Gegenteil von Unterdrückung aussehen, schaut man sich die Strukturen des Neoliberalismus allerdings genauer an wird deutlich, dass die kolonialen Machthierarchien hier weiter aufrechterhalten werden. In *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy* beschreibt Lisa Duggan die Anfänge des US-amerikanischen Neoliberalismus sowie seine Entstehung aus dem Liberalismus und stellt dabei fest, dass "the transfer of wealth and power from the poor parts of the world to the West, especially to the United States during the 1990s" eine neue Form des Westlichen Imperialismus darstellen (Duggan 11). Duggan beschreibt ausführlich, wie der Neoliberalismus materielles und politisches Leben "in terms of race, gender, and sexuality as well es economic class and nationality, or ethnicity and religion" organisiert (3). Duggan fokussiert sich auf den US-amerikanischen Kontext; die politischen Mechanismen, die mit neoliberalen Strukturen verbunden sind, lassen

sich allerdings auf Westeuropäische Länder ausweiten. Wie Fatima El-Tayeb in „‘Gays who cannot properly be gay‘: Queer Muslims in the neoliberal European city“ beschreibt, sind die rassistischen neoliberalen Machtstrukturen in europäischen Städten, und spezifischer noch, auch innerhalb von geteilten „queeren“ Identitäten zu finden: El-Tayeb beschreibt 2012 den Ausschluss marginalisierter Gruppen innerhalb von neoliberalen europäischen Städten, in denen die „Stadt als Ort des Konsums“ (vgl. El-Tayeb 81, meine Übersetzung) gedacht wird: Während weißen schwulen Männer aus der Mittelschicht die „erfolgreiche Integration einer Minderheit in den Mainstream“ zugesprochen wird (vgl. ebd. 81), wird den weiterhin marginalisierten, rassifizierten Menschen „Selbst-Segregation“ und „Selbst-Ghettoisierung“ unterstellt, häufig in Kombination mit antimuslimisch-rassistischen Vorstellungen. Den „muslimischen Eindringlingen“ gegenüber befindet sich ein stetig wachsender Zusammenschluss von neoliberalen, weißen, queeren Aktivist*innen, Konservativen, Feminist*innen, Homonationalist*innen sowie Anhänger*innen der Ideologie der weißen Vorherrschaft (82). Diese vermeintlich widersprüchliche Zusammenkunft wird ermöglicht durch ein geteiltes Verständnis des Islams, nicht als Religion, sondern als Ideologie, die von „europäischen Expert*innen“ mit einem orientalistischen Blick[7] beschrieben wird und Muslim*innen jegliche Individualität und Handlungsfähigkeit abspricht (82f.). Auch Duggan beschreibt für den US-amerikanischen Kontext, dass es sich vordergründig um „the most assimilated, gender-appropriate, politically mainstream portions of the gay population“ handelte, die ab Mitte der 1990er-Jahre mehr Akzeptanz und Toleranz in Politik, Medien und am Arbeitsplatz erfuhren: „neoliberal politicians and corporate employers and media in the United States had already moved significantly in the direction of ‚diversity,‘ if not toward substantive equality.“ (44). Dieser Trend hin zu „Diverstität“ brachte mit sich, dass immer mehr schwul-lesbische Organisationen die neoliberalen Rhetoriken übernahmen (vgl. 45). Bereits seit den Stonewall Riots 1969 veränderte sich der Fokus des politischen Aktivismus „away from arguments for privacy as autonomy, and toward public visibility and publicity“ (52).

[7] Edward W. Said prägte 1978 in *Orientalism* den Begriff des Orientalismus, der den weißen, eurozentristischen Blick auf arabische Länder und Gesellschaften beschreibt.

Was diese neuen Diversitäts- und Sichtbarkeitspolitiken besonders kritisch macht, ist die Assimilation an die als unpolitisch dargestellten neoliberalen Strukturen. Wie Duggan kritisiert, wird Neoliberalismus als eine Art von „nonpolitics“ mit universell erwünschten kapitalistischen Zielen dargestellt (10). Silvia Rivera, die 1969, gemeinsam mit Marsha P. Johnson, eine maßgebliche Rolle bei den Stonewall Rios in New York City spielte und die Street Transvestite (und später Transgender) Action Revolutionaries (STAR) mitgründete, sagte 2001 in einem Interview mit Tourmaline über die Entwicklung der LBTQIA+ Bewegung: „It's a big smoke screen. This movement has become so capitalist. [...] I see this movement becoming a 'straight gay' movement that only believes in that almighty dollar“ (HarlemCLX).

Die Assimilation der Forderungen von LGBTQIA+ Gruppen an eine neoliberale Rhetorik, beispielsweise in Form von Sichtbarkeits- und Repräsentationsforderungen, stellt also diejenigen LGBTQIA+ Personen ins Zentrum, die sich wiederum am besten an weitere gesellschaftliche Normen angepasst haben. So wird die Sichtbarmachung einer spezifischen Differenz, der Homosexualität, gefordert, während andere Identitätsaspekte beiseitegelassen oder gar negiert werden. Zudem konzentrieren sich die Forderungen auf eine sehr spezifische Form der Sichtbarkeit, nämlich einer, die mit Normalisierung und Sicherheit einhergeht (im folgenden Kapitel 2.3 beleuchte ich die unterschiedlichen Formen von Sichtbarkeit und die Zusammenhänge mit Sicherheit, Markierungen, Selbstbestimmung und Normalisierungen). Lisa Duggan (50), Jack Halberstam (“What’s That Smell?“, 331) und Sara Ahmed (149) sprechen von *homonormativity* oder *new homonormativity,* um die Assimilierung von LGBTQIA+ Personen an heteronormative Ideale zu beschreiben. Ahmed führt aus:

> For queer theorists, it is hence important that queer lives do not follow the scripts of heteronormative culture. […] Such lives would not desire access to comfort; they would maintain their discomfort with all aspects of normative culture in how they live. Ideally, they would not have families, get married, settle down into unthinking coupledom, give birth to and raise children, join neighbourhood watch, or pray for the nation in times of war. Each of these acts would ‘support’ the ideals that script such lives as queer, failed and unliveable in the first place. The aspiration to ideals of conduct that is central to the reproduction of heteronormativity has been called, quite understandably, a form of assimilation. (149)

Hier wird eine Differenzierung deutlich zwischen queerem Leben, das sich nicht anpasst an diese gesellschaftlichen Normen, und solchem, das angepasst(er) ist an heteronormative Lebensentwürfe. El-Tayeb beschreibt mit Bezug auf Duggan (2002) den antimuslimischen Rassismus, der dem Konzept der Homonormativität unterliegt und stellt fest, dass die gleichen Gruppen in hetero- sowie in homonormativen Kontexten und Diskursen marginalisiert werden, darunter unter anderem Muslim*innen, auch queere Muslim*innen (El-Tayeb 85).

Eine plötzliche stärkere Sichtbarkeit nicht-normativer Lebensweisen als Antwort auf die lang andauernde Unsichtbarmachung löst also nicht einfach alle Probleme und jegliche Diskriminierung auf. Solange Rassismus, Misogynie und Ableismus so tief verankert in allen privaten, institutionellen, politischen und sonstigen öffentlichen Strukturen sind, also solange die *white supremacy* als andauerndes Erbe aus dem Kolonialismus weiterhin unsere Gesellschaften prägt, ist Sichtbarkeit nur für einen kleinen Teil der LGBTQIA+ Communities ein wünschenswertes Ziel, das mindestens problematisiert werden muss. Für weiße, cisgeschlechtliche, monogame, homosexuelle Paare kann sich eine Sichtbarkeit und Assimilation im Sinne von Normalisierung, die sich beispielsweise in medialer Repräsentation zeigt, unter Umständen wie eine neu erlangte Freiheit anfühlen und ein gestärktes Sicherheitsgefühl mit sich bringen, während sie für beispielsweise queere *People of the Global Majority*, trans Personen, behinderte queere Menschen oder von Armut oder Klassismus betroffene queere Menschen mit zusätzlichen Gefahren verbunden ist, da die Sichtbarkeitsforderungen eben oftmals das eine Differenzmerkmal der Homosexualität in den Fokus rücken, dabei aber andere Formen der Diskriminierung übersehen und diese weiterhin bestehen bleiben, auch innerhalb der queeren Communities. In diesen Fällen geht eine Sichtbarmachung ohne Rücksicht auf die Vulnerabilität durch andere Marginalisierungsprozesse mit Ignoranz einher. Um dem entgegen zu wirken, muss es also auch und insbesondere für weiße queere Menschen ein Anliegen sein, die eigenen Rassismen und anderen Diskriminierungsformen zu bemerken, zu verlernen und nicht gemeinsam mit der restlichen, heteronormativen Gesellschaft, zu reproduzieren.

2.3 Un_Sichere Un_Sichtbarkeiten

Nachfolgend erläutere ich zunächst den Begriff der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit und zeige mithilfe der Arbeit von Johanna Schaffer auf, weshalb es sich hier nicht um eine binäre Opposition handelt. Mithilfe eines Rasters stelle ich dar, wie Un_Sichtbarkeit und Un_Sicherheit miteinander in Zusammenhang stehen und diskutiere, was das für unterschiedliche politische Kämpfe bedeutet.

Wie bereits beschrieben, wird im neoliberalen Kontext von unterschiedlichen Akteur*innen das Ziel verfolgt, mehr Sichtbarkeit von queeren Menschen und Lebensrealitäten im Sinne von Repräsentation in Filmen, Serien und Werbung, in der Politik und in Gesetzestexten, oder in Unterrichtsmaterialien zu schaffen. Die bestehende zweigeschlechtliche und heterosexuelle Norm soll somit infrage gestellt beziehungsweise abgeschafft werden. Ein Fehlen dieser Repräsentation wird schnell mit Unsichtbarkeit gleichgesetzt. Johanna Schaffer kritisiert diese „Anordnung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als [binäre] Opposition“ (Schaffer 51) in *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung* und weist darauf hin, „dass mehr Sichtbarkeit sowohl eine höhere Einbindung in normative Identitätsvorgaben bedeutet, wie auch Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen leichteren Zugriff gewährt“ (52). Schaffer erklärt, dass es auch Arten von Unsichtbarkeit gibt, die Macht und Privilegien mit sich bringen, oder sogar für überlebenswichtige Sicherheit sorgen (vgl. 54).

Es ist nicht möglich, Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit als per se „gut“ oder „schlecht“ einzustufen. Das bedeutet auch, dass das Streben nach Sichtbarkeit mehrdimensional betrachtet werden muss. Um wessen Sichtbarkeit handelt es sich? Was bedeutet das für verschiedene Menschen? Es muss dringend unterschieden werden zwischen Sichtbarkeit im Sinne von Repräsentation und Sichtbarkeit im Sinne von Gewalt-ausgesetzt-sein. Menschen, die einer normierten, normalisierten Gruppe angehören, also „die Norm“ verkörpern, sind einerseits sichtbar da sie sich beispielsweise in den Medien oder in Gesetzen repräsentiert sehen können, andererseits sind sie unsichtbar, da sie unmarkiert sind. Menschen, die hingegen nicht der Norm angehören, sind ebenfalls sichtbar, allerdings im Sinne von eine Zielscheibe für Gewalt sein, und gleichzeitig auch unsichtbar, da sie sich nicht, wenig, oder nur stereotypisiert repräsentiert finden

und beispielsweise ihre Rechte nicht gesetzlich festgehalten sind. Wie hieraus hervorgeht, ist eine Gegenüberstellung zweier Pole nicht ausreichend, um die Komplexitäten von Un_Sichtbarkeiten in Kombination mit Un_Sicherheit darzustellen. Ich schlage folgendes Raster vor:

Sichere Sichtbarkeit	**Unsichere Unsichtbarkeit**
Repräsentation	Fehlende Repräsentation
Norm, „normal“, normiert	Unterdrückung
Privilegien	Marginalisierung
„Wir“	„die Anderen“
Unsichere Sichtbarkeit	**Sichere Unsichtbarkeit**
Markiertheit	Unmarkiertheit
Zielscheibe für Gewalt	Norm
„die Anderen“	„Wir“
Fremdzuschreibungen	selbstbestimmt

Abb. 1

Der Wunsch nach queerer Sichtbarkeit scheint diese Mehrdimensionalität von Un_Sichtbarkeiten oftmals zu übersehen und sich ausschließlich auf Sichtbarkeit im Sinne von positiver, selbstbestimmter Repräsentation zu konzentrieren. Dabei werden meist, gewollt oder ungewollt, weiße queere Personen ins Zentrum gestellt. Das kann überhaupt erst dadurch passieren, dass weiß sein unmarkiert, also in gewisser Weise unsichtbar ist. Die *white supremacy* macht auch vor queeren Diskursen nicht Halt. Schaffer beschreibt: „Ethnisierte und rassisierte Unmarkiertheit als Unsichtbarkeit einer spezifischen Rassisiertheit, nämlich jener

des Weißseins, ist Grundlage des Privilegiensystems, das Weißsein als gesellschaftliche Norm begleitet“ (Schaffer 55). Auch Behinderung, Armut oder Klasse werden dabei selten mitbedacht und die sehnlichst erwartete Sichtbarkeit reproduziert bestehende Unsichtbarmachungen, und damit Diskriminierungsmechanismen, auch innerhalb queerer Communities und Kämpfe.

Wie kann Repräsentation also stattfinden für Menschen, die nicht das Privileg haben, unmarkiert zu sein? Was passiert, wenn queere be_hinderte und/oder queere Personen der globalen Mehrheit gleichermaßen sichtbar gemacht werden, ohne dass sich die gesellschaftlichen und politischen Gewaltstrukturen ebenfalls verändern? Oder wenn trans Personen gleichermaßen sichtbar gemacht werden wie cis LGB-Personen? Sie werden nicht nur im Sinne von Repräsentation sichtbar, sondern können auch leichter als Zielscheibe für Gewalt identifiziert werden. Sichtbarmachung führt schließlich nicht ohne weiteres zu Unmarkiertheit und damit zu einer Normierung. Markiert sein und gleichzeitig verstärkt sichtbar sein ist nicht die Lösung für den Wunsch nach Repräsentation. Anna T. stellt fest, dass Sichtbarkeit etwas ist, das manche Menschen sich leisten können und andere eben nicht. Sichtbarkeit ist für manche Personen etwas Kostspieliges, denn sie wird mit Sicherheit bezahlt. T. sagt:

> I maintain that visibility is not for everyone, and not for all times or situations. Those who can afford to and want it for themselves, can exit the closet however often they wish, but before crossing boundaries and applying pressure on others to do the same, we should consider the different abilities, social circumstances, class, age and many other factors that might make it difficult, dangerous, or impossible for some to perform that. (78f.)

Personen(gruppen), für die Sichtbarkeit nicht, noch nicht, oder nicht immer zugänglich ist, da diese Sichtbarkeit, wie auch immer genau sie aussieht oder aussehen würde, aufgrund von gesellschaftlicher Marginalisierung, Diskriminierung und gewaltvollen Machthierarchien Gefahren mit sich bringen würde, finden Wege, füreinander sichtbar zu sein, nicht aber für die gesellschaftliche Mehrheit. iki azaid funes, eine in Spanien lebende Venezolanische transfeminine Migrant*in, Poet*in und Antirassismus-Aktivist*in sagt im Gespräch mit Josh Rivers im Podcast *Busy Being Black*:

> Sichtbarkeit ist eine Falle. Sichtbarkeit rettet uns nie […] aber gleichzeitig ist sie manchmal notwendig. […] Repräsentation ist ebenfalls eine Falle. Wie also in diesem Grenzraum in der Zwickmühle leben, zwischen Repräsentation und keiner Repräsentation, zwischen Sichtbarkeit und Ambiguität? (Rivers 39:40, meine Übersetzung[8])

Der Blick auf die Geschichte marginalisierter Gruppen macht klar, dass verschiedenste Arten von Kunst und Kommunikationsformen entstehen, die (auch) dazu dienen, füreinander sichtbar, für diejenigen, von denen die Diskriminierung ausgeht oder die die Macht innehaben, allerdings nicht verstehbar zu sein. Anna T. erwähnt hier in Bezug auf einen queeren Kontext im Kapitel über „Lavender Linguistics“ (56) beispielsweise unterschiedliche Sprachen, „languages, anti-languages, slangs, idioms, sociolects, cants, argots, registers“ (57), die in zahlreichen Wörterbüchern und anderen Sammlungen festgehalten und beschrieben wurden. So beispielsweise der Soziolekt Polari, der in den 1930er- bis 1970er-Jahren in Großbritannien von queeren Menschen genutzt wurde (vgl. T. 61). Das im englischsprachigen Raum im 19. Jahrhundert genutzte „friend of Dorothy“ ist ebenfalls eine linguistische Taktik für unsichtbare Sichtbarkeit, da nur eingeweihte Personen wussten, wovon die Rede ist: „Friend of Dorothy“ war ein Synonym für einen homosexuellen Mann (vgl. „Friend of Dorothy“). Unter schwulen Männern in den USA war der „Hanky Code“ ab den 1970er-Jahren eine beliebte Taktik, um die eigenen sexuellen Vorlieben zu signalisieren und die anderer anhand eines kurzen Blickes zu erkennen. In *Bob Damron‘s Address Book* wurde der Hanky Code sogar abgedruckt (vgl. The Saint Foundation).

In den genannten Beispielen werden unterschiedliche Taktiken angewendet, um nur für die „richtigen“ Zuhörer*innen oder Zuschauer*innen Sichtbarkeit zu generieren, während diejenigen, die nicht adressiert werden, die Kommunikation entweder nicht wahrnehmen oder nicht entschlüsseln können. In Hinblick auf mein Forschungsinteresse stellt sich mir die Frage, welche Ästhetiken für queeres Filmschaffen genutzt werden können, um Ähnliches zu erreichen. Dabei habe ich den Begriff der Inkognito-Visibilität erarbeitet, den ich in Kapitel 2.6

[8] “Visibility is a trap. Visibility never saves us. […] but at the same time, it is necessary sometimes. […] La representación también es una trampa. Entonces cómo vivir entre esas dos aguas en un espacio liminal, between representation and no representation, between visiblity and ambiguity?” (Rivers 39:40-41:26)

vorstelle. Zunächst stelle ich im nächsten Unterkapitel (2.4) ein Konzept vor, dass genau auf diese Sichtbarkeit in der Unsichtbarkeit, oder die unischtbare Sichtbarkeit zutrifft: die Opazität nach Édouard Glissant, und zeige in Kapitel 2.5 auf, wie andere Wissenschaftler*innen und Künstler*innen mit dem Begriff arbeiten, ihn adaptieren, weiter interpretieren, und welche Möglichkeiten dies für Kunst, Aktivismus, und ein Sprechen über Un_Sichtbarkeitspolitiken bietet.

2.4 Opazität nach Édouard Glissant

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Sichtbarkeit von marginalisierten Menschen ist immer wieder die Rede von *opacity* oder Opazität. Es ähnelt meinem Arbeitsbegriff der Inkognito-Visilibität, wurde allerdings bereits 1990 durch Édouard Glissant in seinem einflussreichen Werk *Poétique de la relation* (als l'opacité) geprägt. Das Werk Glissants befasst sich mit der Bedeutung von Vielfalt und Austausch für das Formen einer Identität. Glissant bezieht sein Werk auf den („post")kolonialen Kontext auf Martinique, in dem er die Idee der Undurchsichtigkeit oder Unbestimmtheit als eine Form des Widerstandes gegen die koloniale Macht und die Homogenisierung der Kulturen betrachtet. Er argumentiert, dass Opazitäten koexistieren und sich einander annähern können, und dass das Recht auf Opazität die wahre Grundlage für Beziehung oder in-Beziehung-sein (relation) darstellen würde (Glissant, *Poétique* 204; Glissant, *Poetics* 190). Opazität nach Glissant kann verstanden werden als die Charakteristik, wahrnehmbar aber nicht vollends verstehbar zu sein. Hier lassen sich Verbindungen ziehen zu dem, was ich in Kapitel 2.3 als unsichtbare Sichtbarkeit beschrieben habe. Für Glissant ist Opazität eine Form von Widerstand gegen die Kolonialmacht. Es geht dem Philosophen und Poeten bei der Opazität jedoch nicht nur um Un_Sichtbarkeit an sich, sondern vielmehr noch darum, was es bedeuten kann, wahrgenommen zu werden. Es ist kein passiver Zustand oder Attribut, sondern vielmehr ein Verb, eine Handlung, etwas Aktives:

> I thus am able to conceive of the opacity of the other for me, without reproach for my opacity for him. To feel in solidarity with him or to build with him or to like what he does, it is not necessary for me to grasp him. It is not necessary to try to become the other (to become other) nor to 'make' him in my image. These projects of transmutation – without metempsychosis – have resulted from the worst

> pretensions and the greatest of magnanimities on the part of West.[9] (Glissant, Poetics 193)

Es benötigt, so Glissant, kein umfassendes Be_greifen, um solidarisch mit anderen zu sein. Er plädiert für eine dialogische Beziehung zwischen verschiedenen Kulturen, die auf gegenseitigem Respekt beruht, nicht aber versucht, sie zu vereinheitlichen oder zu assimilieren. Glissant beschreibt Opazität als poetische Kraft, die nicht auf Universalismen oder Transparenzen reduziert werden kann, so Zach Blas (Blas 151). Menschen und Ideen für westliche Perspektiven verstehbar zu machen, setzt Transparenz voraus, und das wiederum kann Vergleiche, Bewertungen und Reduktion nach sich ziehen (vgl. Glissant, *Poétique* 204).

2.5 Opazität als künstlerische Taktik

Dem Beispiel von Anna T., Zach Blas, Jasmina Tumbas, Jemima Wyman und Raili Marling folgend, leihe ich mir den Begriff der Opazität im Rahmen dieser Arbeit von Glissant aus und wende ihn auf einen queeren Kontext an. Dabei ist mir wichtig, die Herkunft des Konzeptes nicht zu vergessen und besonders darauf zu achten, was das für queere Personen der Globalen Mehrheit bedeutet, die von den kolonialen Kontinuitäten besonders gewalttätig betroffen sind.

Die zuvor genannten Wissenschaftler*innen und Künstler*innen nutzen Glissants Konzept in unterschiedlichen feministischen und politischen Kontexten. Zach Blas beispielsweise überträgt das von Glissant geprägte Recht auf Opazität in „Opacities: An Introduction" auf Medienstudien, Queer Theory und Kunstkritik. Laut Blas entblößt das Konzept von Opazität die Grenzen von limitierenden Sichtbarkeits-, Repräsentations- und Identitätsschemata (vgl. Blas 149) und bietet großes Potential für aktuelle Diskurse der feministischen und queeren Politiken:

---

[9] "Je puis donc concevoir l'opacité de l'autre pour moi, sans que je lui reproche mon opacité pour lui. Il ne m'est pas nécessaire que je le 'comprenne' pour me sentir solidaire de lui, pour bâtir avec lui, pour aimer ce qu'il fait. Il ne m'est pas nécessaire de tenter de devenir l'autre (de devenir autre) ni de le 'faire' à mon image. Ces projets de transmutations – sans métempsycose – sont résultés des pires prétentions et des plus hautes générosités de l'Occident." (Glissant, *Poétique* 207)

> In contrast with identity politics' claim to visibility as a political platform, these writings explore opacitiy as both a tactic and a material condition in order to address two intertwined concerns of our time: technological control and embodied materiality. (Blas 150)

Diese Gegenüberstellung von Sichtbarkeit als Ziel von queeren und feministischen Identitätspolitiken und Opazität als Taktik queerer Lebensrealitäten und Kämpfe bestärken auch Raili Marling und Anna T.: Marling kritisiert in ihrer Arbeit über die postsozialistischen Politiken in Estland, mit Bezug auf Regina Quieroz[10] insbesondere das Ziel der Sichtbarkeit in feministischen Diskursen:

> Feminism has called for visibility of women and LGBTQ people, to undo centuries of invisibility and exclusion. However, visibility also opens up a potential for co-optation, for being rendered part of a world of publicity, not the democratic public. (Marling 95)

In "Opacity as a feminist strategy" stellt sie die Frage nach der Nützlichkeit von Opazität als feministische Strategie im neoliberalen Kontext, der geographisch auch weitergreifend und über Ländergrenzen hinaus verstanden werden kann. Anna T. geht noch einen Schritt weiter und formuliert eine klare Gegenüberstellung, die zwischen schwul-lesbischen und queeren Anliegen unterscheidet:

> For me queerness is not so much about visibility (as gayness is / was) as it is about opacity. Opacity implies a veiling that allows for change and is therefore non-identitarian. Gayness and mainstream LGBT politics have been about visibility, and their causes (and effects) have been to an extent seemingly always oriented towards normativity. Their visibility was supposed to prove that we are all the same, that 'we are just like you'. Queerness is in line with opacity and detour and does not produce tension with them simply because it survives only through them. Opacity exists in a negation; not only of the 'we are just like you' dogma of homonormativity, but even more profoundly negates being seen, let alone compared and potentially deemed non-dangerous for the status quo. (T. 78)

[10] Queiroz, Regina. „From the Exclusion of the People in Neoliberalism to Publicity Without a Public". *Humanities And Social Sciences Communications*, Bd. 3, Nr. 1, November 2017, doi:10.1057/s41599-017-0032-1.

Um Identität als neoliberales Kontrollmittel, das marginalisierte Gruppen oftmals ausschließt und diskriminiert, zu umgehen, kann Opazität taktisch angewendet werden. Dabei geht es laut Blas nicht nur um das Vermeiden eines digitalen Blickes (von beispielsweise Drohnen oder biometrischen Systemen), sondern auch um die „Spezifika von Subjekten – und ihren spezifischen Relationalitäten von Verborgenheit und Sichtbarkeit“ (Blas 150, meine Übersetzung) zu berücksichtigen. Blas stellt unterschiedliche künstlerische Auseinandersetzungen mit Opazität, Unerkanntheit und Sichtbarkeit dar. In der Ausgabe der feministischen wissenschaftlichen Zeitschrift zu Media Studies *Camera Obscura*, die sich vollends der Opazität verschreibt, werden diese künstlerischen Auseinandersetzungen vertieft vorgestellt. Dabei handelt es sich insbesondere um die Möglichkeiten von Unkenntlichmachung mit textilen Mitteln wie beispielsweise Masken oder künstlerischer Kleidung im Kontext von digitaler Überwachung und Erkennung (vgl. Blas 150f.). Die Ausgabe widmet sich weiters feministischem Materialismus und Plastik als queeres Material sowie der Nicht-Messbarkeit von HIV bei infizierten Personen als opake Beziehung zum eigenen Körper, da etwas, das vorhanden ist, gleichzeitig nicht messbar, also nicht erkennbar ist (vgl. 151). Die Sammlung von Möglichkeiten opaker Ästhetiken für feministische und queere Politiken heute „bringt unsere Aufmerksamkeit zurück zur partiellen Vision/Teilsichtigkeit, der Situiertheit von Wissen und dem gebrochenen Versprechen der Totalisierung“, so Blas (151, meine Übersetzung).

Ebenfalls mit den Möglichkeiten von Textilien beschäftigt sich die australische Künstlerin Jemima Wyman, die in „’The Criticality of Activism Needs to Be Applied to Art’: A Conversation with Jemima Wyman“ beschreibt, dass sie Opazität als Form feministischen Widerstands versteht und darin das Potential für kollektives emanzipatorisches Handeln sieht (Tumbas 195). Sie ist besonders interessiert an den „visuellen Mitteln des Widerstands“ (199) und bezieht sich in ihrer Kunst insbesondere auf Maskierungstaktiken in globalen Protesten gegen neoliberale Überwachungsmechanismen, beispielsweise arbeitet sie in *Free Pussy Riot Crazy Quilt* (2012) mit den bunten Balaclavas der russischen Pussy Riot Gruppe und ihren Unterstützer*innen oder in *Combat Drag* (2008) mit kollektiver Opazität durch das gemeinschaftliche Tragen von Balaclavas und Hemden, was die Identifizierung von Individuen unmöglich macht (Tumbas 195f.).

Wyman spricht von einer „communal skin“, also einer gemeinschaftlichen Haut, die es ermöglicht, Macht kollektiv zu teilen (vgl 196). „Wyman reiht sich zudem kritisch und wissentlich in eine lange Tradition von Künstler*innen ein, die sich nicht-Westlichen […] Daseinsformen als Form des Widerstands gegen Kolonialmächte zugewandt haben (197, meine Übersetzung). Ihre Arbeit wurde signifikant von der Geschichte maskierter Proteste beeinflusst, so zum Beispiel von den Zapatistas (198). Wyman gefällt die Vorstellung, dass „ein performender Körper gleichzeitig ein verkörperter Akt und ein zu lesender Text ist“ (197f., meine Übersetzung). In Hinblick auf Materialität als transformatives Mittel und den Wunsch, angeschaut zu werden („desiring the gaze“) sagt Wyman: The fabric in my work says ‘look at me,’ the masks say ‘you don’t know me,’ the eyes looking out say ‘I’m equal to you.’ (199). Tumbas fasst Wymans Arbeiten zusammen: “the artist invites us to play and envision alternative ways of being and existing in a political context that favors visible and detectable identities, to suspend our claims to identity and singularity, to subvert the violence of false narratives, and to seek solidarity in opacity” (201).

Blas, Wyman und Marling verstehen Opazität also als Taktik für emanzipatorisches, feministisches, queeres, widerständiges Handeln und als Taktik für Proteste. Opazität dient dabei als Mittel gegen neoliberale Kontrolle und Überwachung. Der Opazität als Taktik untergeordnet werden können dann im Weiteren unterschiedliche Ästhetiken und ästhetische Strategien, die ihr dienen und eine Teilsichtigkeit oder Teilsichtbarkeit ermöglichen, wie auch Blas bereits anklingen lässt (151). Eine solche Ästhetik kann die Inkognito-Visibilität sein, die ich im Folgenden vorstelle.

2.6 Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik im Film

Noch bevor ich auf das Konzept der Opazität gestoßen bin, habe ich mir ganz zu Beginn meines Arbeitsprozesses den Begriff der Inkognito-Visibilität überlegt. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich bereits eine klare Vorstellung davon, was ich im Rahmen meiner Masterarbeit untersuchen will, bin aber daran gescheitert, einen kurzen und präzisen Begriff dafür zu finden. Mein Forschungsinteresse waren und sind die Möglichkeiten selbstbestimmter Repräsentation, die queeres Leben in gewisser Weise sichtbar macht, ohne dabei Gefährdungen für reale Personen zu generieren. Aus mir inzwischen unerklärlichen Gründen bin ich dabei lange nicht

auf Glissants Werk gestoßen. Also habe ich mir den Begriff der Inkognito-Visibilität, ursprünglich als Arbeitsbegriff, überlegt, um die anfängliche Hürde des Nicht-benennen-könnens zu überwinden. Später wurde ich dazu ermutigt, diesen Begriff weiter auszubauen und zu festigen. Als ich Glissants Konzept der Opazität kennenlernte, stellte sich mir die Frage, ob mein Arbeitsbegriff der Inkognito-Visibilität überflüssig geworden sei. Ich wollte nicht das, was drei Jahrzehnte zuvor von Glissant geprägt wurde unter einem anderen Namen nutzen. Die vertiefte Auseinandersetzung mit beiden Konzepten machte dann allerdings deutlich, dass sie durchaus Unterschiede aufzeigen, weshalb ich letztendlich in dieser Arbeit auch beide nutze.

Die beiden Konzepte, das der Opazität und das der Inkognito-Visibilität, haben gemein, dass sie beide als Werkzeug gegen neoliberale Kontrolle verstanden werden können und eine Teilsichtbarkeit und -verständlichkeit herbeiführen, also nicht von allen Personengruppen gleichermaßen verstanden werden können. Beide setzen kein umfängliches Verständnis voraus, um Solidarität zu zeigen. Sie stellen sich beide gegen Assimilation und Vereinheitlichung. Der signifikanteste Unterschied zwischen den zwei Konzepten ist, dass die Opazität als Taktik gegen Identität als neoliberales Kontrollmittel verstanden und genutzt wird, die Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik hingegen der Opazität untergeordnet werden kann. Inkognito-Visibilität kann spezifisch als opake Ästhetik für bzw. im Film verstanden werden. Sie meint hier spezifisch eine Art des Filmemachens, die konkret, wenn sicherlich auch nicht ausschließlich, auf Experimentalfilme angewandt werden kann. Inkognito-Visibilität ist also, im Gegensatz zur Opazität, nicht auf andere Kontexte wie beispielsweise Demonstrationen anwendbar. Ein weiterer Unterschied ist, dass die Opazität in zwei Richtungen gehen kann, bzw. vor allem durch Machthierarchien geprägt wird, bei der Inkognito-Visibilität hingegen gibt es zusätzlich dazu sehr klar verteilte Rollen von Betrachter*in und betrachteter Person, die sich der Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik in einem künstlerischen, audiovisuellen Kontext bedienen.

Die Inkognito-Visibilität zeichnet sich durch folgende Charakteristika aus:

i. Reale Personen sind visuell nicht erkennbar. Dabei sollen vor allem visuelle Daten wie Gesichter oder andere klar identifizierbare körperliche Merkmale oder Modifikationen wie beispielsweise Tattoos unerkennbar sein

ii. Wenn Menschen gefilmt werden, sind die Aufnahmen durch Abstraktion, Verfälschung, Maskierung, Verfremdung, Übermalung oder andere Formen der Bearbeitung so unkenntlich gemacht worden, dass keine reale Person erkennbar ist. Es kann sich dabei um Abstraktionsmethoden während des Drehs bzw. der Animation handeln oder aber um nachträgliche Bearbeitungen im Rahmen der Postproduktion.

iii. Die selbstbestimmte Repräsentation steht im Zentrum. (Eigenes) Erleben wird dabei auf unterschiedliche Weise dargestellt, so entsteht kein Othering in der Darstellung. In der Perzeption kann weiterhin ein Prozess des Othering geschehen, durch die Abstraktion ist diese aber weniger gefährlich für Personen im realen Leben.

Es handelt sich hier also um eine Kombination aus sicherer(er)[11] Sichtbarkeit und sicherer(er) Unsichtbarkeit (siehe Abb. 1), der Fokus liegt auf einer möglichst großen Nähe zu Sicherheit, Un_Sichtbarkeit wird dabei spielerisch verstanden und umgesetzt. (Experimental-)Filme, die manche oder alle dieser Kriterien erfüllen, ermöglichen es den Filmemacher*innen, sich künstlerisch auszudrücken und auf diese Weise Geschichten, potentiell ihre eigenen oder die ihrer Communities, zu erzählen, ohne dabei vollumfänglich transparent zu sein. Inkognito-Visibilität ist eine widerständige Taktik und Ästhetik, die es ermöglicht, ein Level an Opazität beizubehalten und sich dennoch sichtbar zu zeigen. Wie trans Filmemacher*innen diese Ästhetik nutzen, beschreibe ich in Kapitel 4.

[11] Angelehnt an den Diskurs um safe(r) spaces möchte ich mit dem Zusatz (er) sichtbar machen, dass eine vollständige Sicherheit für alle, trotz Bemühungen dahingehend, nicht garantiert werden kann.

3. Film in Kunst und Wissenschaft

“Drawing on cinephilic practices of looking to build new a conceptual model for trans desire – for transition and for those in transition – I make my way across the water that shimmers with heat rising.”

*(*Steinbock*, Shimmering images 8)*

Die vorliegende Arbeit ist an der Schnittstelle von Queer und Trans Studies und den Film Studies situiert mit dem Fokus auf In_Visbility Studies. Ich führe eine queerfeministische Analyse von Experimentalfilmen durch, mit dem Fokus auf dem Spiel mit Un_Sichtbarkeiten von und in Verbindung mit trans Geschichten. Ich stelle die These auf, dass Inkognito-Visibilität eine wirksame opake Ästhetik darstellt, die bereits im trans Film genutzt wird und verfolge die Frage, durch welche Mittel sie erreicht wird.

Um dies tun zu können, müssen zunächst einige Grundlagen geklärt werden. Zuerst werde ich einen Überblick über feministische Film Studies sowie queeren und trans Film geben. Dieser Überblick dient zur historischen und fachlichen Einbettung der von mir analysierten Filme und bietet zudem die Grundlage für meine Analyseansätze und -punkte insbesondere auf der Interpretations- und Rezeptionsebene. Daran anschließend lege ich fest, welche formellen Aspekte bei der Analyse von Experimentalfilmen und damit für die vorliegende Arbeit von Relevanz sind, da experimentelles Kino sich von der klassischen Heldenreise distanziert und somit gängige filmanalytische Ansätze, die sich an Hauptfiguren und deren Geschichte abarbeiten, ins Leere führen würden. Für die Filmanalyse ziehe ich Gabriele Jutz‘ Ansatz zur Experimentalfilmanalyse heran. Aus der Kombination aus Queer und Trans Studies sowie der Experimentalfilmanalyse erarbeite ich einen Leitfaden für die Filme, die ich in Kapitel 4 analysiere.

Das Genre des Experimentalfilmes ist für meine Arbeit deshalb von Interesse, da die darin häufig vorkommenden Verfremdungseffekte des Bildmaterials dem zugutekommen, was von Beginn an meinem Forschungsinteresse entsprach: die unsichtbare Sichtbarkeit in Form von

Inkognito-Visibilität queerer und trans Lebensrealitäten im filmischen Arbeiten. Das Trans New Wave Cinema ist ein verhältnismäßig junges Genre, das Überschneidungen mit meinem Forschungsinteresse aufweist, da es die Selbstdarstellung von trans Lebensrealitäten als zentralen Aspekt hat. Inwiefern sich die von mir analysierten Filme letztendlich diesem Genre auf formeller und inhaltlicher Ebene zuordnen lassen, werde ich im Analyseteil der Arbeit zeigen.

3.1 Feministische Filmanalyse: Die Feminist Film Studies

Die eine Art der feministischen oder queeren Filmanalyse gibt es nicht, vielmehr gibt es in den Bereichen der feministischen, der queeren, sowie der trans Studies unterschiedliche Ansätze, die sich mit Filmschaffen und Kino auseinandersetzen. Bereits ab den 1960er-Jahren befassten feministische Wissenschaftler*innen der zweiten Frauenbewegung sich mit der Darstellung von Frauen im Film, in den 1970er-Jahren häuften sich die Studien und es wurde zum einen die englischsprachige Zeitschrift *Women & Film* veröffentlicht, zum anderen ab 1974 auch die deutsche Zeitschrift *Frauen und Film,* beschreibt Irina Gradinari (vgl. Gradinari). Laura Mulvey ist dabei nicht die erste Wissenschaftlerin, die sich mit der Thematik befasst, zählt aber bis heute zu den einflussreichsten mit ihrem Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ aus dem Jahr 1975 (vgl. Gradinari). Darin analysiert Mulvey insbesondere den voyeuristischen männlichen Blick sowie die Objektifizierung und Fetischisierung von Frauen, so Sarah-Mai Dang (311). Wie Heike Klippel erläutert, sieht Mulvey vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Theorien Freuds und mehr noch Lacans „die Filmsprache grundlegend durch die Geschlechterherrschaft strukturiert“; dabei werden nicht tatsächlich Frauen repräsentiert oder als Referentinnen genutzt, der „wirkliche Gegensatz, den die filmischen Zeichen setzen, heißt nicht männlich/weiblich, sondern männlich/nicht-männlich“ (Klippel 104). Der Ansatz wird später auch kritisch betrachtet, da er das binäre und heteronormativ strukturierte Geschlechtersystem nicht infrage stellt und sich auf einen ausschließlich weißen männlichen Blick konzentriert; die Relevanz für eine feministische Filmtheorie kann Mulveys Arbeit dennoch nicht abgesprochen werden, so Dang (314). Sie reiht sich in psychoanalytische Verfahren der Filmanalyse ein, die vor allem für die "Abkopplung vom sozial-

historischen Kontext kritisiert wurden", dabei aber dennoch auch über die folgenden Jahrzehnte weiterentwickelt wurden (vgl. Gradinari). Neben dem psychoanalytischen theoretischen Ansatz etablierte sich innerhalb der feministischen Filmwissenschaft der soziologische Ansatz, der sich auf Geschlechterpräsentation und -stereotype fokussiert, und dem wiederum oft vorgeworfen wird, patriarchale Bilder zu reproduzieren (vgl. Gradinari). Eliza Steinbock schlägt 2019 einen Ansatz vor, der sich bewusst sowohl von der Psychoanalyse als auch von der Stereotypenforschung entfernt (vgl. Steinbock*, Shimmering images* 4) und das Potential von Film als Raum, in dem jenseits von binären Geschlechterstrukturen gedacht und gefühlt werden kann, verfolgt (Steinbock, *Shimmering images* 3f.).

Eliza Steinbock, als Vertreter*in der Queer Studies, baut auf Judith Butlers Verständnis von Geschlecht auf. Die Ansätze und Theorien von Judith Butler und Teresa de Lauretis gehen bereits in den 1990er Jahren weg von einem binären Geschlechterverständnis und Heterosexualität (vgl. Klippel 111f). Im Rahmen einer postkolonialen Kritik wird außerdem die weiße Perspektive in der feministischen Filmwissenschaft u.a. von bell hooks in *Black Looks. Race and Representation* (1992), Jacqueline Bobo in „The Color Purple. Black Women as Cultural Readers“ (1988) oder E. Ann Kaplan in *Looking for the Other. Feminism, Film and the Imperial Gaze* (1997) thematisiert (vgl. Gradinari). bell hooks legt den Fokus 1992 auf den weißen Blick in den feministischen Film Studies, der Schwarze Subjekte zu stereotypen Objekten macht (vgl. Dang 313). Mit dem Prozess des Othering im Film und in den Film Studies beschäftigen sich auch andere postkoloniale Ansätze (vgl. 314). Wie Heike Klippel beschreibt, sind die feministischen Filmtheorien mit der Einbindung der Postcolonial und Queer Studies nicht etwa stehengeblieben, vielmehr haben sie sich weiterentwickelt entlang aktueller Diskurse. So sieht Klippel den gegenwärtigen Fokus der Feminist Film Studies auf dem Postfeminismus und dem Neoliberalismus, untersucht werden dabei überwiegend Fernsehproduktionen und Filme des Mainstream-Kinos (vgl. Klippel 14). Hilary Radner schlägt 2011 vor, in diesem Kontext von Neo-Feminismus zu sprechen (vgl. Klippel 14). Auch wenn diese Diskurse relevant und vor allen Dingen aktuell sind, sind sie für die vorliegende Arbeit nur von geringer Bedeutung, weshalb ich nicht weiter drauf eingehen werde.

Es gibt also keine einheitliche feministische Filmtheorie mit homogenen Analysekriterien, sondern zahlreiche unterschiedliche Ansätze. Dangs Aussage, dass „Verfahren der Sichtbarmachung […] nicht als neutral begriffen, sondern als Effekt und Re/Produktion von Machtstrukturen reflektiert“ werden (Dang 310), kann als grundlegendes Verständnis meiner Arbeit zu Un_Sichtbarkeiten im trans Film verstanden werden. Wie Dang feststellt, re_produzieren Sichtbarmachungsverfahren vorhandene Machtstrukturen, sie sind also keineswegs neutral, weshalb die Darstellung und Verhandlung von Kategorien wie Geschlecht, *race*, *ethnicity*, *class*, Sexualität, Religion oder Alter, um nur eine Auswahl zu nennen, im Film von großem Interesse sind für viele feministische Analysen (vgl. Dang 310). Dieser Fokus auf gesellschaftliche Marginalisierungsprozesse im Kontext vom Film existiert daher, da angenommen wird, und ich teile die Annahme, dass Darstellungen „in audiovisuellen Medien untrennbar mit der alltäglichen Lebenswelt verschränkt“ sind (Dang 310).

3.2 Sub-Genres im queeren Film

Während die Feminist Film Studies als Analysemethode Filme jeglicher Art untersuchen können, haben sich seit den 1990er Jahren auch Genres des explizit queeren Films herauskristallisiert und können als solche analysiert werden, so beispielsweise das (New) Queer Cinema und das Trans (New Wave) Cinema. Um die in Kapitel 4 von mir analysierten Filme in einen historischen und formellen Rahmen des queeren und trans Films einbetten zu können, beleuchte ich die zwei Sub-Genres im Folgenden.

3.2.1 (New) Queer Cinema

Sowohl im Englischen als auch im Deutschen wird der Begriff „queer“ heute oftmals als Überbegriff für LGBTQIA+ oder für Abweichungen von der Heteronormativität genutzt. Das vereinfacht den Diskurs an vielen Stellen, bringt aber auch kontraproduktive Simplifizierungen mit sich. Da ich den Begriff in der vorliegenden Arbeit selbst verwende, ist es mir ein Anliegen, an dieser Stelle genauer hinzuschauen, was in welchen räumlichen und zeitlichen Kontexten als

queer bezeichnet wird. Der englische Begriff wurde lange Zeit und bis in die 1980er-Jahre hinein pejorativ, also als Beleidigung, verwendet. Erst seit er sich von Aktivist*innen, insbesondere im Kontext der AIDS-Pandemie, positiv angeeignet wurde, kann er auch mit Film in Verbindung gebracht werden. Frühere filmische Arbeiten (bevor der Begriff *reclaimed,* also zurückgewonnen und sich positiv angeeignet wurde), die beispielsweise gleichgeschlechtliche Beziehungen oder Alternativen zu einer biologistischen Zweigeschlechtlichkeit darstellen, sollten also nur mit Vorsicht, oder besser noch gar nicht als queer bezeichnet werden. Zumindest sollte klargestellt werden, dass es sich dabei um nachträgliche (Fremd-)Bezeichnungen handelt und die Filme bei ihrem Erscheinen nicht als queer bezeichnet wurden. In der feministischen Wissenschaft bringen Judith Butler und Teresa de Lauretis Anfang der 1990er-Jahre also einen queertheoretischen Blick ein, gleichzeitig entwickelt B. Ruby Rich 1992 das Konzept des New Queer Cinemas. Skadi Loist beschreibt, dass die Umdeutung des Begriffs „queer“ und die dazugehörigen Diskussionen um eine „queer community“ eng mit der Entwicklung des New Queer Cinemas verbunden sind (Loist 18). Das New Queer Cinema beschreibt insbesondere Independent-Filme, überwiegend in den USA. Im deutschen Sprachraum ist der Begriff „queer“ ebenfalls in den 1990er- bis 2000er-Jahren angekommen und das Konzept des New Queer Cinema wurde auch hier aufgegriffen, wenngleich der US-amerikanische Fokus nicht komplett vom Konzept getrennt werden kann. Für Loist besteht eine starke Verbindung zwischen New Queer Cinema und „queer“ als kritischem sozialen Begriff (Loist 19), Loist würde das New Queer Cinema gar als „community cinema“ bezeichnen (ebd. 20).

Michele Aaron formuliert 2004 fünf Charakteristika für das New Queer Cinema (Aaron 3-5), welches in Folge als NQC abgekürzt wird. Skadi Loist greift diese Charakteristika 2006 auf und vertieft sie (Loist 19). Das erste Kriterium ist, dass marginalisierte Personen, auch Personen, die innerhalb von queeren Communities stärker marginalisiert werden, im NQC selbst zu Wort kommen, wodurch beispielsweise trans Personen oder queere Personen der globalen Mehrheit im Zentrum der Filme stehen und der Fokus wegrückt von lesbischen und schwulen weißen middle-class cis Personen (vgl. Aaron 3f.; vgl. Loist 19). Zweitens widersetzen sich die Charaktere des NQC dem „positive imagery“ (Aaron 4), sie müssen nicht zwingend fehlerfrei sein und können beispielsweise auch

Verbrechen begehen. Das steht im Gegensatz zu früheren filmischen Darstellungen aus lesbisch-schwulen Kontexten, die stark darauf bedacht waren, sich in anpassungspolitische Rhetoriken einzureihen und den negativen Stereotypen klassischer Hollywood-Produktionen entgegenzuwirken (Loist 19). Das Um- bzw. Neuschreiben der (queerfeindlichen) Geschichte zählt Aaron als drittes Kriterium des NQC, die bislang ausgelassenen homosexuellen Identitäten bekannter geschichtlicher Personen wurden nun in Filmen aufgegriffen (vgl. Aaron 4). Das New Queer Cinema widersetzt sich in vielerlei Hinsicht bestehenden Normen, so auch auf der filmischen Ebene hinsichtlich Form, Inhalt und Genre (Aaron 4), Genregrenzen werden aufgeweicht und es entstehen beispielsweise Mischungen aus Spiel- und Dokumentarfilm, eine Orientierung am Avantgarde-Film wird erkennbar (vgl. Loist 20). Als fünften und letzten Punkt zählt Aaron auf, dass Filme des NQC häufig dem Tod trotzen, insbesondere in Bezug auf AIDS. Hier erwähnt Aaron den Film *Zero Patience*, in dem das erste AIDS-Opfer wieder zurück am Leben ist (Aaron 5).

In der bewegenden Einleitung zu *New Queer Cinema: The Director's Cut* blickt B. Ruby Rich 2013 zurück auf die Zeit, in der das NQC entstanden ist und beschreibt die 1990er-Jahre, spezifisch in New York, wie folgt:

> Against all odds, film and video work began to emerge. The need was intense for work that could make sense of what was going on, take stock, and reformulate our imaginings, to grieve the dead, yes, but also to reinvigorate life and love and possibility. For gay men, it was a matter of life or death, a question of mortality or immortality. For lesbians, it was a matter of empathy, a horror at what was happening to our/their gay brothers and outrage at society's response. There also was a need to preserve a visible presence, some scrap of identity, and create a new lesbian role, sensibility, and vision. (Rich xix)

„Das New Queer Cinema verdient eine Zukunft" (Rich xxviii, meine Übersetzung), muss aber gleichzeitig vor diesem spezifischen Hintergrund des New York des späten 20. Jahrhunderts verstanden werden. Die ersten Schritte des NQC fanden in den Jahren 1985 bis 1991 statt, zwischen 1992 und 1997 folgte die volle Blüte (vgl. Rich xix). NQC „was meant to catch the beat of a new kind of film- and video-making that was fresh, edgy, low-budget, inventive, unapologetic, sexy, and stylistically daring" (Rich 131). Aber nicht jeder Film, der queer produziert, erzählt

oder rezipiert wurde und wird, gehört zum NQC. Wie Loist beschreibt, sollten frühere filmische Arbeiten, die vor dem *Reclaimen* des Begriffs „queer“ entstanden sind und beispielsweise nicht-heteronormative Lebensentwürfe zeigen, nicht als queeres Kino bezeichnet werden (vgl. Loist 21). Ebenso kann nicht jeder queere Film nach 1990 als New Queer Cinema bezeichnet werden. Während auch heute noch neue Produktionen dem NQC zugeordnet werden können, ist durch die Kommerzialisierung von queerer Sichtbarkeit lange nicht mehr jeder queere Film (Rich stellt im Kapitel „A Queer and Present Danger: The Death of New Queer Cinema“ auch die wichtige Frage, was ein queerer Film denn überhaupt sei (Rich 132)) auch ein Film des NQC. „In the old day of NQC, films and videos tended to be filled with friends or lovers of the director or the occasional sympathetic actor who wanted to help put the picture over” (Rich 134), inzwischen sind LGBTQIA+ Geschichten im Mainstream angekommen und schon ab Ende der 1990er-Jahre wurden Schauspieler*innen für queere Produktionen gecastet (vgl. ebd.) und nicht mehr auf das eigene Umfeld zurückgegriffen, um Rollen zu besetzen. Zum selben Zeitpunkt, also Ende der 1990er-Jahre, zählte Rich über hundert queere oder LGBT-Filmfestivals (Rich 131f.) Queere Geschichten sind zwar nach wie vor weniger vertreten als cis- und heteronormative, wenn man auf die großen und kleinen Bildschirme und Leinwände schaut, sie haben aber auch jenseits des Underground- und Independent-Films einen Platz gefunden, insbesondere schwule und lesbische Geschichten.

Als dem New Queer Cinema zugehörig galten überwiegend US-amerikanische, postmoderne Independent-Filme, die klassische Genregrenzen teils aufbrachen und dabei entweder auf eine unschöne, oder aber auf eine überschöne Ästhetik setzten („New Queer Cinema“), allerdings keine festgelegten formellen Konventionen teilten (Ford, „Transliteracy“). Wie Michele Aaron beschreibt, gehören zum New Queer Cinema auch Filme, die BIPoC Perspektiven oder Geschichten von Sexarbeiter*innen zeigen (Aaron 4), New Queer Cinema ist also kein rein weißes Kino. Ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse von Arbeiten über das New Queer Cinema (beispielsweise Michele Aarons *New Queer Cinema: A Critical Reader)* zeigt allerdings schnell, wie stark der Fokus trotz des ein oder anderen Filmes von oder über trans Personen auf schwul-lesbischem Film liegt.

3.2.2 Trans (New Wave) Cinema

Obwohl also gegen Ende des 20. Jahrhunderts immer mehr audio-visuelle Arbeiten von trans Personen erschienen (vgl. Steinbock, “Towards Trans Cinema” 400) und Judith Butler’s *Gender Trouble* 1990 den Fokus auf Geschlecht legte (Steinbock, “Towards Trans Cinema” 401), wurden Filme, die Geschlechterunterschiede oder -vielfalt zeigten, nicht als solches verstanden oder eingeordnet. Geschlechtsidentitäten wurden der Kategorie Sexualität untergeordnet und Filme, die eigentlich wichtige Arbeiten von und/oder über trans Personen waren, wurden nicht als solche rezipiert (Leung 86). Der „evil twin“, der die Trans Studies laut Susan Stryker für die Queer Theory sind (Stryker 212), ist das Trans Cinema für das Queer Cinema, so Leung (86). Als B. Ruby Rich 1992 den Begriff New Queer Cinema (NQC) prägte, ging die Existenz eines Trans Cinemas unter, obwohl Filme, die als Trans Cinema gelten können, maßgeblich zum Erfolg des New Queer Cinema beitrugen (Steinbock, “Towards Trans Cinema” 400). Wie Steinbock kritisiert, wird der Begriff “queer” in der Queer Theory teils synonym mit lesbisch oder schwul verstanden und macht andere Abweichungen von der Heteronorm, wie beispielsweise Transidentität oder Intergeschlechtlichkeit unsichtbar (Steinbock*, Shimmering images* 19). „Transgender studies reclaims space from gay and lesbian studies that often co-opts representations of gender variance (e.g., tomboy and sissy) into discrete categories of sexual identity” so Steinbock (*Shimmering images* 19).

Erst 2008 scheint die Zeit für queeres Kino, das geschlechtliche Identitäten in den Vordergrund stellt, gekommen zu sein, jedenfalls was die begriffliche Anerkennung angeht: Tristan Taormino veröffentlicht einen Artikel in *Village Voice* mit dem Titel „The New Wave of Trans Cinema“ und bezieht sich darin auf „films by trans directors featuring trans-identified actors that are breaking boundaries in the pornographic genre” (Steinbock, “Towards Trans Cinema” 402). Der Begriff eines Trans New Wave Cinemas wurde hiermit erstmals geprägt (Ford, „Transliteracy“). Später spricht Nicole Richter 2013 vom “New Trans Cinema”, Akkadia Ford arbeitet in der Folge mit dem Begriff “Trans New Wave“ (vgl. Steinbock, “Towards Trans Cinema” 402) und veröffentlich 2021 das erste umfassende Werk über das neue Genre im Film des 21. Jahrhunderts: die Monografie *Trans New Wave Cinema*. B. Ruby Rich nutzt 2013 in *New Queer*

Cinema: The Director's Cut den Begriff „The New Trans Cinema" (271–277) und bezieht sich damit, im Gegensatz zu Ford, auch auf trans Kino aus den Jahren vor 2007 (vgl Ford, *Trans New Wave Cinema* 8). Ford meint mit Trans New Wave Cinema Filme aus den Jahren ab 2008 (vgl. Ford, *Trans New Wave Cinema* xii). Im Folgenden werde ich vor allem mit Fords Publikation aus 2021 arbeiten und leihe mir den Begriff des Trans New Wave Cinemas (TNW).

Warum wird von einer *New Wave* gesprochen und nicht nur von Trans Cinema? New Waves im Film sind generell stark verknüpft mit Veränderung und etwas Neuem, sie sind als „modern" konnotiert (vgl. Ford, *Trans New Wave Cinema* 14; Sellier 1f.). In einer Zeit, in der trans Identitäten von den Subkulturen weg und mehr ins Zentrum gesellschaftlicher Anerkennung rücken (Ford, *Trans New Wave Cinema* xiii), äußert sich das Neue im Trans New Wave Cinema, als dessen Schlüsseljahr 2008 gilt, insbesondere in der Nutzung von autobiographischem und biographischem Material „as a means of understanding, tracing and constructing identity" (Ford, *Trans New Wave Cinema* 14). Filmemacher*innen der Trans New Wave sind häufig unter 35 Jahre alt und Newcomer*innen in der Filmindustrie. Sie schreiben, führen Regie und produzieren mit keinem oder sehr niedrigem Budget und tragbarem digitalem Equipment, bearbeiten ihre Filme selbst und mit leicht zugänglichen Bearbeitungsprogrammen, finanzieren sich selbst oder über Crowdfunding und engagieren unbekannte oder wenig bekannte Schauspieler*innen (vgl. 14f-15). Die Low-Budget-Produktionen finden also außerhalb des Studio-Systems statt (Steinbock, "Towards Trans Cinema" 402), zu sehen sind die Filme überwiegend an „countercultural exhibition sites, centred around film festivals and online screening sites." (Ford, *Trans New Wave Cinema* xiii).

Nicht jeder Film von oder über trans Personen, der nach 2008 produziert wurde, gehört somit dem Trans New Wave Cinema an. Das Leitprinzip des Trans New Wave Cinema lautet „von, für und über trans Personen, Themen, Geschichten" (vgl. Ford, *Trans New Wave Cinema* xi, meine Übersetzung), wurde aber laut Ford aus Gründen der Inklusivität ausgeweitet auf Filme, die vom Publikum als trans wahrgenommen werden (vgl. xii). Ursprünglich aus der Arbeit unabhängiger trans Filmemacher*innen und Aktivist*innen in der San Francisco Bay Area sowie in Los Angeles entstanden, verbreitete sich der filmische Impuls

für diese neue Ära des Films synergistisch auf der ganzen Welt (Ford, *Trans New Wave Cinema* 1). Auch Steinbock lässt sich von Helen Hok-Sze Leungs Fragen leiten: “Does trans film feature self-identified trans characters, or ones that a viewer might recognize as trans? Should it be made by or starring trans people regardless of content? Must it be meant for a trans audience, have a trans aesthetic, or be open to trans interpretations?” (Steinbock*, Shimmering images* 19). „Die Trans New Wave bietet neue Visionen von Sex, Liebe, und intimin Verbindungen” (Steinbock, “Towards Trans Cinema” 402, meine Übersetzung) und ist “centred upon the concerns, themes, narratives and – most importantly – the lives of transgender filmmakers, film participants and gender-diverse communities and allies” (Ford, *Trans New Wave Cinema* 1). Welche Filme also zur Trans New Wave zählen, ist nicht strikt festgelegt und unterliegt nicht der Entscheidung einer Autorität. Ebenfalls offen sind die filmischen Formen der Trans New Wave: sie sind nicht begrenzt und reichen von Kurzfilmen und Dokumentationen über Experimentalfilme und Animationsfilme bis hin zu Spielfilmen. Was alle Filme des Trans New Wave Cinemas gemein haben und was somit als zentraler Punkt dieses Kinos gelten kann, ist die Handlungsfähigkeit (agency) von trans Personen (vgl. ebd.).

Handlungsfähigkeit als Tool für das eigene sowie das kollektive Empowerment ist für trans Personen deshalb von besonders großer Bedeutung, da der Blick auf trans Identitäten und Lebensrealitäten in Gesellschaft, Politik und Medizin geprägt ist von Pathologisierung, Othering und anderen Formen von Transfeindlichkeit. Oftmals werden die Geschichten von trans Personen besonders tragisch dargestellt oder überhaupt erst dann erwähnt, wenn physische Gewalt im Spiel ist oder eine trans Person ermordet wurde. Deadnaming (das Verwenden des früheren Namens einer Person) und Misgendering (das Verwenden falscher Pronomen oder Anreden im Sprechen über und mit einer Person) sind dabei gängige Methoden, um trans Personen ihre Identität bewusst oder unabsichtlich abzusprechen. Ebenso ist die Reduktion auf das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht oder die damit angeblich verbundene „Sozialisierung“ ein häufiges transfeindliches Narrativ. Trans Frauen und transfemininen Personen wird immer noch häufig die transmisogyne Erzählung angehängt, sie seien „als Frauen verkleidete Männer, die eine Gefahr für cis Frauen darstellen“ und gender-affirming

Operationen werden nicht selten als „Verstümmelung“ diffamiert. Geschlechtsdysphorie ist entweder das zentrale Thema in der Darstellung von trans Personen oder aber sie wird nicht ernstgenommen. Trans Personen, die am ehesten Sichtbarkeit und Akzeptanz in der breiteren Gesellschaft erfahren, sind diejenigen, die gängige Narrative über trans Identitäten bestätigen und reproduzieren und somit aus einer binärgeschlechtlichen cis- und endo-geschlechtlichen Perspektive leichter einzuordnen und zu verstehen sind. Transgeschlechtlichkeit wird als etwas dargestellt, das alle trans Personen auf die gleiche Art und Weise empfinden und leben müssen. Wer aus diesen erneut sehr binären, heteronormativen und patriarchalen Rollenvorstellungen fällt, kann sich selbst noch weniger repräsentiert sehen und erfährt zudem noch mehr Gewalt als diejenigen trans Personen, die den cis-geprägten Normen mehr entsprechen. Insbesondere trans Frauen und transfeminine Personen der Globalen Mehrheit sind starken Ausgrenzungsmechanismen und dadurch noch größeren Gefahren ausgesetzt. Steinbock beschreibt das dominierende Narrativ über trans Personen wie folgt: “The ability to animate and become reanimated lies at the heart of transition narratives that follow a trajectory of dying and being reborn, mapping onto the affective states of suffering body dysphoria and becoming happy through surgical and hormonal intervention” (Steinbock 15f.). Dabei wird trans Menschen eine individuelle, persönliche Geschichte und Vielfältigkeit verweigert. Umso wichtiger ist eine selbstbestimmte (Selbst-)Darstellung von trans Personen unterschiedlicher Geschlechter, die trans Leben nicht auf ein einziges Narrativ reduziert, sondern trans Personen ebenso viel Vielschichtigkeit und Diversität untereinander zuschreibt wie auch cis Personen. Das bedeutet auch, dass keine Art des trans-Seins besser oder schlechter bewertet wird als andere, und dass trans Frauen, trans Männer und nicht-binäre trans Personen mit all ihren unterschiedlichen Transitionsprozessen und -wünschen anerkannt werden.

Ford hat anhand einiger ausgewählter Filme, die zur Trans New Wave gehören, wiederkehrende Motive herausgearbeitet. Diese umfassen beispielsweise Roadtrips, Aufnahmen vor dem Spiegel und sichtbare Top-Surgery-Narben (*Trans New Wave Cinema* 97). Bedeutsam ist es auch, einen Fokus darauf zu legen, welche Stereotypen und negativen Tropen trans Filmemacher*innen, im

Vergleich zu Darstellungen in Mainstream-Produktionen, *nicht* in ihren Arbeiten zeigen oder bewusst kritisch aufgreifen. Ford merkt diesbezüglich an:

> Trans filmmakers are aware of the tropes that are circulating in cinema about their lives and may choose to strategically reference these, creating a compelling story arc with a different affect than mainstream films. What is clear is that Trans New Wave filmmakers navigate gender-diverse themes and narratives from the perspective of utilising filmmaker agency and strategies of self-representation. (Ford, *Trans New Wave Cinema* 99)

Laut Ford gibt es außerdem "cross-fertilisation between subcultural queer and trans performance art/artists, independent film and the Trans New Wave" (*Trans New Wave Cinema* 82). Innerhalb dieser Verbindung entstehen beispielsweise Arbeiten, die den Wechsel zwischen Formen und Körpern (vgl. ebd.) zeigen, Cyborgs und andere Technologien oder Avatare nutzen, um trans Körper zum Leben zu erwecken (ebd. 82f.), oder die auf abstrahierte Weise BDSM und Sexualität innerhalb der trans Community thematisieren (vgl. ebd. 84). Auch das Nutzen der eigenen Stimme und eine schrittweise Veränderung der Stimme als hörbare Spur einer (körperlichen) Transition ist ein wiederkehrendes Thema in Filmen des Trans New Wave Cinemas. Ford sagt

> film is reflexive and can develop literacy about a community, enabled by the filmmakers having access to digital temporal spaces to self-represent and self-disclose, and to create screen texts of the transgender world(s) according to their own needs and transforming languages (Ford, *Trans New Wave Cinema* 34)

Diese Verbindung von Performance-Kunst und Film, das Nutzen von unkonventionellem Sound und Abstraktem in experimentellen Video-Arbeiten sowie die Unabhängigkeit und DIY-Charakteristik von Produktionen der Trans New Wave sind genau das, was mich in meiner eigenen Arbeit besonders interessiert. Ich argumentiere, dass das künstlerische Spiel mit Bild, Ton, Bearbeitung, Verfremdung und Abstraktion anstelle einer kohärenten Narration eine unendliche Bandbreite an Möglichkeiten bietet für selbstbestimmtes trans Filmemachen, das dank der ästhetischen Taktik der Inkognito-Visibilität eine verhältnismäßig sichere Sichtbarkeit und Repräsentation ermöglicht. Eliza Steinbock hält dazu in *Shimmering Images* in der Einleitung über die Beziehung von Film und trans Verkörperung (3) poetisch fest:

> The difference I wish to make in the field of transgender studies is that a theory of shimmering images renders viable more, if not all, possibilities of threshold embodiments groping their way toward social identities. Regrounding the world-making practice of film in the transfeminist perspective of shimmering opens a line of escape from thinking in set binary oppositions by grasping the ongoing event of differential becomings (4)

Steinbock schlägt vor, trans Verkörperung als etwas zu verstehen, das nicht an erster Stelle mit Geschlecht zu tun hat, sondern vielmehr mit dem Experimentieren mit Ästhetiken von Körperlichkeit in Hinblick auf Wirksamkeit und politische Ware (Steinbock, *Shimmering Images* 6).

Steinbock argumentiert, dass die trans Produzent*innen, deren Arbeiten Steinbock analysiert, mit Oberflächen, Licht und Linsenapparaten auf eine Weise arbeiten und mit ihnen experimentieren, dass neue Bilder entstehen, die dem Publikum wiederum das Schimmern vor Augen führen (vgl. Steinbock, *Shimmering Images* 8). Das Konzept des Schimmer(n)s ist für Steinbock ein Konzept von „Veränderung in ihrer entstehenden, flackernden Form“ (Steinbock, *Shimmering Images 8*, meine Übersetzung). Die Trans Studies können von diesem Einblick aus den Cinema Studies mitnehmen, dass „Film aus formalen Möglichkeiten besteht, Veränderung innerhalb von Stille und Bewegung, Aktion und Leidenschaft, Unordnung und Leere, Licht und Dunkel zu erfassen“ (Steinbock, *Shimmering Images* 8, meine Übersetzung). Dort, wo Steinbock Kino als diskrete Ästhetik versteht, die es möglich macht, auf oft überraschende Weise mit Körpern und Bildern und wie diese gesehen und artikuliert werden, zu experimentieren, sehe ich die naheliegende Verbindung zum Experimentalfilm.

3.3 Experimentalfilm: Was ist das, wie damit umgehen?

Ein weiteres, allerdings nicht exklusiv queeres oder trans Genre ist der Experimentalfilm. Da ich in meiner Arbeit Filme analysiere, die diesem Genre zugeordnet werden können, skizziere ich im Folgenden einen Überblick über Experimentalfilme und wie diese, im Gegensatz zu anderen Arten des Films, analysiert werden können.

3.3.1 Das Genre

Der Experimentalfilm als Genre hat nicht eine fixe Definition, sondern wird je nach Kontext und Zeit unterschiedlich ausgelegt. Ich bediene mich der Definition des *Lexikon der Filmbegriffe*, um einige Grundlagen dessen, was Experimentalfilm sein kann, darzulegen. Ursprünglich wurden die ersten Versuche und Proben von Regisseur*innen vor ihrem ersten Spielfilm als Experimentalfilm bezeichnet, seit den 1960er-Jahren versteht man unter Experimentalfilmen aber solche, die abseits gängiger Abspielstätten und jenseits der kommerziellen Filmindustrie positioniert sind. So besteht eine Nähe zum Avantgarde-Film, allerdings wurden „Formen des experimentellen Videos und der Medienkunst integriert“ (*Experimentalfilm).* Experimentalfilme werden eher in Museen und Kunstausstellungen als im Kino, oder aber auf (spezialisierten) Filmfestivals gezeigt. Experimentalfilm fungiert heute als ein „Oberbegriff für eine Vielzahl von filmischen Formen, die sich dem herkömmlichen kommerziellen Spielfilm verweigern und Film als eigene Kunstform etablieren wollen“ (*Experimentalfilm).* Dabei werden unterschiedliche Formen des filmischen Experimentierens genutzt, so beispielsweise Verfremdung als ein Stilmittel, das dazu beiträgt, den Fokus auf die visuellen und auditiven Erfahrungen zu rücken (vgl. *Experimentalfilm*). „Die Materialität des Mediums und die Erschließung einer neuen Formensprache“ stehen bei Experimentalfilmen im Zentrum des Filmemachens (Keutzer et al. 294). Das Filmische selbst wird im Experimentalfilm also gerne sichtbar gemacht, der Fokus liegt nicht unbedingt auf der Handlung des Filmes.

3.3.2 Analyse von Experimentalfilmen

Filmanalyse ist ein breites Feld, das in zahlreiche Unterkategorien aufgeteilt werden kann und sogar muss, um eine sinnvolle, in sich schlüssige und relevante Analyse hervorbringen zu können. Wie Dietmar Kammerer beschreibt, sind „die Methoden, Verfahren und Techniken nicht im strengen Sinne standardisierbar“ (Kammerer 386) und müssen oft auf das jeweilige Werk angepasst werden. Malte Hagener und Volker Pantenburg führen an, das beispielsweise die Kategorien Kameraarbeit, Filmfarben, Montage, Filmton und -geräusche, Architektur und Raumgestaltung, Filmkostüm, Requisiten, Schauspiel und Darstellung oder

Postproduktion separat analysiert werden können (vgl. Hagener und Pantenburg 4-6).

Wie Gabriele Jutz feststellt, gibt es über die Analyse von Experimental- und Avantagardefilme vergleichsweise wenige Publikationen. Grundsätzlich gibt es zwei methodische Ansätze, die stark voneinander abweichen: Der filmimmanente Ansatz, der den Film an sich ins Zentrum stellt, und der kontextuelle Ansatz, der auch die Rahmenbedingungen berücksichtigt (vgl. Jutz 458). Ich schließe mich der Kritik (vgl. ebd.) an einer rein filmimmanenten Analysemethode, formuliert beispielsweise von Juan A. Suárez in *Bike Boys, Drag Queens and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema* (1996), David E. James in *Allegories of Cinema: American Film in the 1960s* (1992) oder Lauren Rabinovitz in *Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant Garde Cinema, 1943–1971* (1991), an, da ich die Ansicht vertrete, dass wir Analysegegenstände getrennt von ihrem politischen, gesellschaftlichen, historischen oder sozialen Kontext wenn überhaupt, nur partiell verstehen können und nichts kontextfrei in einem luftleeren Raum existiert, auch Filme jeglicher Art nicht. Wie Jutz allerdings auch anmerkt, ist eine Analyse am Filmmaterial selbst dennoch von Relevanz, insbesondere bei Experimentalfilmen: „Die Möglichkeit, alle Medien in digitale Daten zu konvertieren, birgt nämlich die Gefahr, dass das Bewusstsein für Medienspezifik verloren geht“ (vgl. ebd.). Sie plädiert also dafür, Experimentalfilme filmimmanent entlang von Produktionsdispositiv, Material und Ton zu analysieren. Ich übernehme diese Analysekategorien, erweitere sie allerdings um eine kontextuelle sowie eine inhaltliche Analyse (siehe vorheriges Kapitel), da mir in Bezug auf queere Experimentalfilme beide Aspekte unabdingbar erscheinen.

Das Produktionsdispositiv beschreibt die räumliche Positionierung des produzierenden Subjekts im Akt der Produktion gegenüber Material und Apparatur. Die Relation zwischen produzierendem Subjekt und Material/Apparatur kann beispielsweise auf Nähe beruhen, „sodass, wie etwa beim *handmade film*, körperliche Spuren im Produkt hinterlassen werden“ oder aber auf Distanz beruhen, wie beispielsweise bei konzeptuellen Filmpraktiken (Jutz 459). Relevante Fragen, die ich in meiner eigenen Filmanalyse von Gabriele Jutz bezüglich des Produktionsdispositivs sowie des Materials übernehmen werde, sind: Wie

intervenieren die Filmemacher*innen in das Filmmaterial oder wie nicht? Gibt es beispielweise Übermalungen oder wurde das Filmmaterial in der Entwicklung mit Wasser, Erde, Blut oder Haaren manipuliert? Wird mit einer Kamera gefilmt? Wird sie von Hand geführt? Was wird aufgenommen? Wie ist die Position der Kamera zum gefilmten Material? Wie die Position des produzierenden Subjekts zum gefilmten Material? Wie ist der Kamerablick, ist er beispielsweise ähnlich/identisch dem subjektiven Blick der*des Filmemacher*in? Handelt es sich um autogeneratives Material, also um Filme, die ohne Kamera und ohne manuelle Eingriffe produziert wurden? Welche konzeptuellen Filmpraktiken und Produktionsmethoden werden angewandt? Handelt es sich um einen Found-Footage-Film? Wie steht es um das Verhältnis von Filmzeit (projection time) und gefilmter Zeit (shooting time)? Ebenso von Interesse sind die Textur des Films (Grobkörnigkeit, Kontrastreichtum), die Farbe, Tiefenschärfe, Kamerastandpunkt, Kamerabewegung und Motivvielfalt oder Trashiness und nicht zuletzt auch die Handlung – gibt es eine? An dieser Stelle kommen in meiner Analyse noch der Plot und mögliche Charaktere und der Kontext des Filmes ins Spiel, denen Jutz in der Analyse von Experimentalfilmen nicht so viel Beachtung schenkt, die allerdings für mein Forschungsinteresse relevant sind.

Wie Jutz beschreibt, schenken nur wenige Filmanalysen im Bereich des Experimentalfilms dem Filmsound Aufmerksamkeit (vgl. Jutz 465). Während im konventionellen Spielfilm die Tonebene häufig auf die Dreiergruppe von Sprache, Musik und Geräuschen reduzierbar ist, bedarf es im Avantgardefilm eines breiteren Verständnisses von Ton. Stille, Geräusche und nicht zuletzt Töne, die durch die Apparatur selbst verursacht werden, sind gleichfalls zu berücksichtigen (Jutz 465) Letzteres wird auch als der *sound of technology* bezeichnet. Im Avantgardefilm ist ein Bruch zwischen Bild und Ton oftmals erwünscht (vgl. ebd.). Häufigere Motive auf der Ton-Ebene sind beispielsweise Off-Kommentare der Filmemacher*innen, Audiocollagen, Tonfilmselbstportraits oder die Eigengeräusche der Kamera (Jutz 465f.). Auch *direct sound recording* wird gerne genutzt (Jutz 466) ebenso wie synthetisch, ohne Mikrofon hergestellte Töne. Der „ungeschönte Umgang mit Apparatur und Material“ (ebd.) in Experimentalfilmen macht sich auch auf der Ebene des Sounds bemerkbar und ist daher ein nicht zu vernachlässigender Aspekt in der Analyse derselben. Die Frage nach dem *Was?* und dem *Wie?* sind

also in Hinblick auf den Filmton die wichtigen Fragen, denen ich auch in meinen Filmanalysen nachgehen werde.

Während es bei den Analysekriterien für Experimentalfilme vorwiegend um formale Aspekte des Films und um das Produktionsdispositiv geht, konzentrieren sich feministische Ansätze der Filmanalyse auch auf die Rezeption der Filme. „Filmverstehen meint," so Lothar Mikos, „anhand eines Filmes zu untersuchen, wie er sich als bedeutungsvoller Medientext, der in den kulturellen Kreislauf von Produktion und Rezeption eingebunden ist, konstituiert – und dies ist nicht ohne die Einbeziehung der lebensweltlichen Verweisungszusammenhänge möglich, in denen die Produktion und Rezeption von Filmen stattfindet" (Egle). Mikos geht in seinem Ansatz von Filmverstehen davon aus, dass Filme eine „gesellschaftliche Wirklichkeit [spiegeln]" (ebd.).

3.4 Trans Studies x Film Studies: Der Leitfaden für die vorliegende Arbeit

Aufgrund eines fehlenden bestehenden Leitfadens für eine queerfeministische Analyse von Experimentalfilmen, stelle ich im Folgenden einen eigenen Fragenkatalog zusammen, der sich auf Un_Sichtbarkeiten von und in Verbindung mit trans Leben fokussiert. Dafür übernehme ich zum einen Fragen von Gabriele Jutz, die sich entlang des Produktionsdispositivs orientieren, zum anderen Fragestellungen, die ich in der Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur rund um queeres und trans Kino gesammelt habe. Diese Fragensammlung dient als Grundlage für die im folgenden Kapitel (4) durchgeführten Filmanalysen. Auf diese Weise stelle ich zum einen sicher, dass die Analyse trotz potentiell großer Unterschiede der Filme selbst eine gewisse Einheitlichkeit garantiert, zum anderen ermöglicht sie eine klar strukturierte Zusammenführung von unterschiedlichen Analysekategorien aus den Trans Studies auf der einen Seite und den Filmwissenschaften auf der anderen Seite.

Um neben der inhaltlichen, auch eine technische Vergleichbarkeit der von mir ausgewählten Filme und somit eine Basis für die darauffolgende queer_trans-

feministische Filmanalyse zu schaffen, stelle ich zunächst entlang des Produktionsdispositivs folgende Fragen:

- Kamera & Blick
    - Wurde mit einer Kamera gefilmt oder handelt es sich um ein kameraloses Verfahren?
    - Was fällt in Hinblick auf die Kameraführung auf? Ist sie mit Hand geführt? Wie ist die Kamerabewegung?
    - Was lässt sich sagen bzgl. Des Kamerastandpunktes? Wie ist die Position der Kamera zum gefilmten Material?
    - Entspricht der Kamerablick dem subjektiven Blick der*des Filmemacher*in? Wie ist die Position des produzierenden Subjekts zum gefilmten Material?
    - Gibt es Interventionen in das Filmmaterial? Wurden Taktiken zur Verfremdung angewendet, beispielsweise Übermalungen oder wurde der Film (im Falle eines analogen Films) anderweitig manipuliert?
- Zeit
    - Wie ist das Verhältnis von Filmzeit zu gefilmter Zeit?
- Motivvielfalt & Ästhetik
    - Wie ist die Textur des Filmes und die Tiefenschärfe?
    - Was lässt sich über die Farbe/Farbgebung des Films sagen?
    - Gibt es eine große Motivvielfalt?
    - Trashiness vs. “Schönheit”?
- Sound
    - Gibt es einen Sound im Film?
    - Wie verändert sich der Sound im Film
    - Handelt es sich um Musik, Sprechen oder andere Geräusche?

- Hat der gewählte Sound eine vordergründige Funktion oder dient er mehr als Untermalung im Hintergrund?

Als Übergang zur Analyse zu trans Un_Sichtbarkeiten stellt sich zunächst die Frage nach der Handlung. Gibt es eine stringent aufeinander aufbauende Handlung und was ist die Story des Films? Desweiteren stellen sich im Rahmen der queer_trans-feministischen Filmanalyse folgende Fragen:

- Ist der Film zuordenbar zu gängigen Narrativen des trans Kinos?
- Wie wird Un_Sichtbarkeit verhandelt und genutzt?
- Wird Opazität taktisch angewandt/genutzt?
- Wie wird Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik und künstlerisch-visuelle Taktik zum Erreichen von Opazität genutzt?

4. Trans Inkognito-Visibilität: Filme finden, schauen, analysieren

„*I LOVE YOU / I LOVE YOU / PLEASE DON'T DIE /THERE'S HEAVEN HERE / I LOVE YOU I LOVE YOU / MY CANNON BALL DARLING / THERE'S HEAVEN HERE, RIGHT WHERE YOU STAND*."
(June Jung*. These Kids Don't Get It, Ma*. 2024, 5:08)

Als Basis für meine Recherche von queeren und trans Filmen dient das Otherness Archive, ein frei zugängliches online Archiv, das sich als visuelles Archiv von queeren Filmen und deren Vorgänger*innen sowie zeitgenössischem Film versteht. Das Archiv widersetzt sich der historischen Zensur von homosexuellen, trans und *racial* Themen und möchte diese als Repräsentationen von *Otherness* – Anderssein – hervorheben (vgl. Otherness Archive Info, meine Übersetzung). Auch abgesehen von den Filmen, die meinem Forschungsinteresse entsprechen, möchte ich das Otherness Archive an dieser Stelle nochmal hervorheben und empfehlen. Das Archiv wird fortlaufend ergänzt und erweitert und umfasst Filme aus mehreren Jahrzehnten bis heute, darunter auch eine Sammlung palästinensischer Filme.

4.1 Herangehensweise und Auswahlverfahren

Für die Auswahl der Filme, die ich im Rahmen dieser Arbeit in Hinblick auf Inkognito-Visibilität analysieren möchte, lege ich drei Grundkriterien fest:

1. Es soll sich um Filme handeln, die dem Genre des Experimentalfilms zugeordnet werden können
2. Sie sollen auf implizite oder explizite Art Berührungspunkte mit trans Lebenswelten, sei es durch die Darstellung selbst oder die Produzent*innen, beinhalten
3. Es sollen darin keine realen Personen identifizierbar sein

Da das Otherness Archive zu einem großen Teil queere und trans Arbeiten zeigt, ist das Kriterium der trans Filme leicht erfüllt. Um Videoarbeiten zu finden, die das erste sowie das dritte Kriterium erfüllen, nutze ich zunächst die Filteroption nach Kategorien und sichte die Filme, die als „experimental“ kategorisiert sind. Hier verspreche ich mir eine besonders hohe Überschneidung mit dem Spielen mit Un_Sichtbarkeiten. In der Kategorie „experimental“ finde ich Filme, die die drei Grundkriterien bereits erfüllen. Im Anschluss sichte ich Filme, die nicht als „experimental“ im digitalen Archiv kategorisiert sind, dafür aber unter den Stichwörtern „transition“, „gender“ oder „visual poetry“ zu finden sind. Ich stelle fest, dass die vorgegebenen Kategorisierungen nur eine grobe Idee geben und auch Filme, die nicht als „experimental“ gekennzeichnet sind, in diese Kategorie fallen können, ebenso wie Filme, die nicht „transition“, „gender“, „mtf“ oder „ftm“ zugeordnet sind, von trans Filmemacher*innen gemacht sein oder trans Geschichten erzählen können. Die vorgeschlagenen Kategorien dienen in der Filmauswahl also mehr als grobe Stütze, denn als strenge Vorgabe. Die drei Filme, für die ich mich letztendlich entscheide und im Folgenden analysiere, wähle ich aus, weil sie mich, neben der Erfüllung der drei Kriterien, persönlich am meisten ansprechen und berühren. Sie alle zeigen unterschiedliche Arten, wie Filmemacher*innen Inkognito-Visibilität nutzen, um trans Geschichten zu erzählen.

Alle drei Filme sind in der ersten Hälfte der 2020er Jahre entstanden und veröffentlicht worden. Geographisch habe ich mich nicht auf eine Region oder ein Land festgelegt. Ich bin der Ansicht, dass es einerseits zahlreiche länderspezifische Differenzen im Leben von trans Personen gibt: Die Systeme, in denen wir leben, schaffen mit ihren Gesetzen reale Möglichkeiten und Grenzen für (trans) Leben. Das inkludiert die Möglichkeiten von sozialer, legaler und medizinischer Anerkennung und Transitionsmöglichkeiten ebenso wie die Kriminalisierung trans_queerer Lebensentwürfe. Andererseits gibt es auch innerhalb von Ländergrenzen und Regionen große Differenzen zwischen den Lebensrealitäten verschiedener trans Personen, aufgrund von ungleich verteilten Privilegien und damit einhergehender gesellschaftlicher Macht und Möglichkeiten. Dazu gehören unter anderem und in unbestimmter Reihenfolge Staatsbürger*innenschaft, Aufenthaltsstatus, Geschlecht, Bildungsprivilegien, sozioökonomische Privilegien, Rassifizierung, Migrationsbiographie, die

Möglichkeiten und Art der Erwerbstätigkeit, Erbprivilegien, Be_hinderungen, physische und psychische Erkrankungen, Alter, Wohnsituation und -ort. Eine trans Frau, die durch ihre Anstellung versichert ist und in einer Stadt lebt hat andere (Zugangs-)Möglichkeiten zu medizinischer Versorgung und Community und erlebt andere Formen von Diskriminierung als ein behinderter trans Mann in einer ländlichen Gegend ohne gesichertes Einkommen. Eine pensionierte weiße trans Frau erlebt Zugänge und Diskriminierungen anders als eine junge, rassifizierte nicht-binäre trans Person, die die gleiche Staatsbürger*innenschaft in ihrem Pass stehen haben, auch wenn sie beide Teil derselben trans Community in einer Stadt sind. Es geht hier nicht um ein gegeneinander Aufwiegen von Privilegien und Diskriminierungserfahrungen, was insbesondere in Online-Diskursen gerne als „oppression olympics“ bezeichnet wird, sondern vielmehr um ein, mit Verweis auf Intersektionalität nach Kimberlé Crenshaw[12], Aufzeigen davon, wie die Kombination aus unterschiedlichen Positionierungen das Erleben von Diskriminierung und Zugängen beeinflussen kann, und somit trans Lebensrealitäten auch innerhalb derselben konstruierten Grenzen, wie Ländergrenzen es sind, sehr unterschiedlich aussehen können. Da auch der queerfeministische Diskurs in akademischen Kreisen sowie durch die Nutzung sozialer Medien international, über Landesgrenzen und Kontinente hinweg geführt wird, und das Otherness Archive die Arbeiten von Künstler*innen weltweit archiviert und zur Verfügung stellt, erscheint es mir naheliegend, die Filme für meine Analysen nicht nach geographischer Region auszuwählen. Wir teilen Erfahrungen und Geschichten, gleichzeitig ist jedes trans Leben individuell und es lässt sich nicht von einem trans Film Rückschlüsse auf alle trans Personen, geschweige denn alle trans Personen in einem spezifischen Land, treffen.

Filme, die hier nicht ausführlich vorgestellt werden, aber dennoch passend gewesen wären, weil sie mit Un_Sichtbarkeit spielen und Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik nutzen und im Otherness Archive zu sehen sind, sind *I Might Go And Throw My Phone Into The Lake, Yeah* von Lucia Vives und Sam Fuentes,

[12] Kimberlé Crenshaw prägte den Begriff der Intersektionalität erstmals 1989 in „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, art. 8, 1989, pp. 139-67.

Corridors, Highways von Anuka Ramischwili-Schäfer, *Ripping Out The Womb And Other Things* von Cole Payce und M*y Body Is A Place, Like Any Other* von Petra Totten.

4.2 Methodik

In den folgenden Kapiteln stelle ich zunächst die Filme mit den dazugehörigen zitierten Beschreibungen aus dem Otherness Archive in einem visuell hervorgehobenen Kästchen vor. Dabei handelt es sich um kurze Inhaltsangaben, relevanten Kontext, und in manchen Fällen ein Statement der Künstler*innen, die ich aus dem Otherness Archive übernehme. Anschließend beschreibe ich die Filme sowie meine eigene Seherfahrung. Beim Schauen und Einordnen der Filme achte ich darauf, meine eigene Positionierung als schauendes Subjekt nicht zu vergessen. Aufgrund meiner eigenen gelebten Erfahrungen resonieren dabei manche Darstellungen tiefergehend als andere, was keine generelle Aussage über die Arbeiten trifft. In den darauffolgenden Unterkapiteln „Kamera & Blick“, „Zeit“, „Motivvielfalt & Ästhetik“ und „Sound“ gehe ich auf die Analysefragen wie in Kapitel 3.4 erarbeitet, ein. Pro Film hebe ich anschließend je einen zentralen inhaltlichen oder formellen Aspekt besonders hervor und beantworte zuletzt die Fragen bezüglich gängiger Narrative im trans Kino, Un_Sichtbarkeit, Opazität und Inkognito-Visibilität, die ich ebenfalls im Kapitel 3.4. erarbeitet habe.

Im Anschluss an die Film-Beschreibungen und -Analysen beleuchte ich in Kapitel 4.4 die unterschiedlichen gesichteten Möglichkeiten, wie und wofür Inkognito-Visibilität in trans Filmen genutzt wird, um Geschichten zu schreiben, festzuhalten, darzustellen und zu erinnern.

4.3 Analyse

Im Folgenden analysiere ich in Kapitel 4.3.1 den Film *Fragmented Delicacies* (2021) von Elio J, Carranza, in Kapitel 4.3.2 *These Kids Don’t Get It, Ma.* (2024) von June Jung und in Kapitel 4.3.3 *medica_ed* (2022) von J. Frank.

4.3.1 Elio J. Carranza – *Fragmented* Delicacies

Fragmented Delicacies, Elio J. Carranza, 2021, Germany/Argentina, 9:15 Min

Categories: experimental, artist, sound, queer, sexuality, short

Description: Fragmented Delicacies is a queer-feminist, experimental post porn which aims to challenge the boundaries of post-pornographic representation and find visual codes for queer sensualities that expand the spectrum of human desire and sexuality.

Filmmakers note: I have experimented with distancing myself from the interaction of human bodies and the fixation on eroticized body [sic] in post porn films. Kinetic sand, butt cheeks, insect robots, and more were conceptualized as actors in their own right, recontextualized during montage within a digital, extended ecosexual pleasure fiction. Influenced by my affliction with complex PTSD and dysphoria as a trans*person, I was interested in representational possibilities of fragmented perceptions of reality that do not pathologize and normatively patch them back to a coherent perception. Combining 2D and 3D image manipulation programs I developed a destabilized visual language and patchy visual counter-fiction of bodies and sex that decisively departs [sic] from the dominant norm of representation, challenges [sic] the notion of the body as an autonomous, self-contained entity and instead supports [sic] a new-materialist, post-humanist notion of queer desire. Beyond the default settings of verticality and earthly rules of gravity, I misappropriated image production tools to visualize the porousness of bodily boundaries and fragmented perceptions of Self and Other in interplay with active gestures of sexiness. Multiple and frequently changing camera perspectives, which stand in devoted relationship to the actors, are intended to dissolve the static location of the viewer and aim to unsettle and shift habitual distances.

(*Fragmented Delicacies*)

Fragmented Delicacies von Elio J. Carranza ist ein Kurzfilm aus dem Jahr 2021, der von Carranza selbst als experimenteller Postporno eingeordnet wird und mit (Öko-)Sexualität, Fiktion und Natur spielt. Im Film zu sehen sind abstrakte Formen und Farben, begleitet von Geräuschen, die unter anderem an Vogelgezwitscher erinnern. Es handelt sich um eine Videocollage, in der Waldaufnahmen zu sehen sind, ebenso wie manipulierte Videos von einem menschlichen Körper, der sich auf unterschiedliche Weise bewegt. Die Aufnahme des Körpers ist über (und teilweise unter) Aufnahmen von Pflanzen und abstrakten bunten Formen gelegt, der Körper sieht angemalt aus, mit blauen Punkten, die an Tierspuren erinnern, und orangen floralen Mustern. Desweiteren zu sehen sind Pilze, Flechten, die Blüte einer Passionsblume, Moos, sowie ein teils pulsierendes Sextoy, Schleim, und eine Zunge.

Zu Beginn ist der menschliche Körper nicht durchgehend und wenn, dann ausschließlich von hinten, zu sehen. In der zweiten Hälfte des Filmes ist der Körper auch von vorne zu sehen. Die Person ist nackt und trägt ein Harness um die Hüfte, das Gesicht ist bedeckt. Die Haut ist angemalt, ob digital oder analog ist nicht klar, so bleibt die Identität der Person verborgen. Der Körper bewegt sich abstrakt, die Bewegungen können als sexuelle Bewegungen verstanden werden, die Grenzen zwischen Sex mit der Umgebung oder mit sich selbst verschwimmen. Es ist immer nur ein menschlicher Körper zu sehen, ob es sich dabei immer um denselben handelt, ist nicht sicher zuordenbar (erst durch die Information im Abspann, dass es eine performende Person gab, kann diese Frage geklärt werden). Die unterschiedlichen Teile der Collage bewegen sich unterschiedlich schnell und auf vielfältige Arten, teils pulsierend, teils langsam im Hintergrund.

Die Aufnahmen zeigen auch immer wieder Flüssigkeiten, so beispielsweise eine dunkle Flüssigkeit, die an in Wasser eingelegte Chiasamen erinnert, die auf die Bestandteile des Waldes sowie auf den menschlichen Körper tropft und herunterrinnt. Etwas später werden auch eine orange Flüssigkeit sowie roter und brauner Schleim gezeigt. In einer Film-Ankündigung auf dem Instagram-Account von Elio J. Carranza ist zu lesen, dass für den Film Materialien wie Schleim, Keramik und Silikon genutzt wurden und Utensilien wie unter anderem Prothesen, zwei Insektenroboter, ein Zungenflogger, eine semitransparente Maske und individull angefertige Fingernägel (vgl. Carranza 2022).

4.3.1.1 Kamera & Blick

Fragmented Delicacies wurde unter anderem mit einer Kamera gefilmt, allerdings wurden die gefilmten Objekte und Subjekte so verfremdet, digital manipuliert und übereinandergelegt, dass für Zuschauer*innen teilweise nicht mehr klar erkenntlich ist, was mit einer Kamera gefilmt, und was digital erstellt wurde. Außerdem zu sehen sind dreidimensionale Formen und Objekte, die teils abstrakt, teils bekannte Formen sind, wie beispielsweise die einer Spinne (der zuvor erwähnte Insektenroboter) oder eine Glühbirne und eine Schaltplatine.

Das produzierende Subjekt ist nicht identifizierbar, es kann entweder als ein anonymer Blick zur reinen Darstellung des gefilmten Materials dienen, oder als ein Teil des Gezeigten verstanden werden, also als ein erotischer Blick auf Natur und Körper. Durch die zusätzliche Information in der Filmmaker's note ist aber klar, dass es kein othernder oder fetischisierender Kamerablick ist, da das produzierende Subjekt sich selbst in der Darstellung wiederfindet. Besonders hervorzuheben sind die Kamerabewegung und -standpunkte sowie das Spiel mit Nähe und Distanz zwischen gefilmtem Subjekt und Kamera. Das ermöglicht den Zuseher*innen ein tiefes Eintauchen in die Ästhetik des Filmes.

4.3.1.2 Zeit

(Lineare) Zeit ist kein entscheidender Faktor in diesem Film, da es keine zeitlich linear verlaufende Handlung gibt. Es erscheint beinahe als sollten sich die Zuschauer*innen nicht nur durch die Kameraperspektive räumlich, sondern auch durch den Schnitt zeitlich völlig verlieren, sowie es das gefilmte Subjekt womöglich auch getan hat, zumindest erweckt der Film diesen Eindruck. Der Fokus liegt auf den Sinneswahrnehmungen: den visuellen und auditiven der Zuseher*innen sowie den taktilen der gefilmten Person. Im Gegensatz zu normativen Pornos, in denen die Handlung in der Regel auf einen (oder mehrere) Höhepunkt(e) in Form von Orgasmen hinarbeitet, lässt sich hier kein klarer Höhepunkt des Filmes erkennen. Dadurch werden gängige Narrative der Pornographie in Frage gestellt und gequeert. Dennoch findet eine Strukturierung durch den Sound statt, wie ich in Kapitel 4.3.1.4 genauer beschreibe.

4.3.1.3 Motivvielfalt & Ästhetik

Der Film verfügt über eine sehr große Motivvielfalt, was insbesondere durch die Technik der Collage möglich ist. Motive wie der menschliche Körper, die Spinne, die Passionsblume, Moos, Baumrinde, Schleim sowie Stacheln und schwarmartige Formen werden immer wieder zeitgleich gezeigt und teilen sich die Sequenzen.

Die Farbgebung ist auffallend stark und spielt eine zentrale Rolle in der Ästhetik des Filmes. Die Ästhetik entspricht keinen Normvorstellungen davon, was als schön oder erotisch gilt. Es werden keine expliziten sexuellen Handlungen gezeigt, dennoch wird die Erotik deutlich. Die herausstechende Farbgebung ermöglicht den Zuschauer*innen ein starkes sinnliches Erleben des Films.

4.3.1.4 Sound

Nicht zuletzt wird die erotische Natur des Films auch durch den Sound deutlich und verstärkt. Zu hören ist teilweise Musik in Form von rein elektrischen Tönen und etwas, das Vogelzwitschern ähnelt. Es sind kein Sprechen, Gesang oder andere menschliche Töne zu hören. Der Sound ist vordergründig und ergänzt die visuelle Seherfahrung aktiv. Es gibt keine lineare Intensivierung, die Art der Sounds verändert sich immer wieder, ebenso die Intensität, Lautstärke und Überlappungen unterschiedlicher Tonspuren. Nichtsdestotrotz lässt sich eine besondere Intensivierung, erreicht durch eine Mischung an Tönen, pulsierendem Rhythmus, Beats und Lautstärke bei Minute 4:30 feststellen, die eine Art von Höhepunkt suggeriert, wenngleich es keinen für normative Pornos üblichen Höhepunkt in Form eines Orgasmus gibt. Auch nach diesem vermeintlichen auditiven Höhepunkt bleibt der Film erotisch und die Intensität, Überlappung und Lautstärke des Filmsounds steigt immer wieder an und ebbt ab.

4.3.1.5 Postpornographie: Trans-sexuelles Empowerment

Wie Paul B. Preciado in „Activismo postporno“ (2015) beschreibt, geht es feministischen, experimentellen, queeren Filmen darum, visuelle Gegenfikitionen zu dominanten Darstellungen von Norm und Abweichung zu kreieren, und postpornographischen transfeministischen und crip „nouvelle vague“ Videos

darum, kulturelle Grenzen zwischen pornographischer und nicht-pornographischer Repräsentation zu hinterfragen. Auch in *Fragmented Delicacies* geht es nicht um die Darstellung einer konkreten Sexualität die gelabelt wird, sondern vielmehr werden erotische Darstellungen hinterfragt bzw. abstrakt und gequeert neu dargestellt, Ecosexuality spielt eine zentrale Rolle. *Fragmented Delicacies* erlaubt einen Verlust von zeitlicher sowie örtlicher Orientierung und ein Verlieren in sinnlichen Empfindungen. Nach dem auditiven Höhepunkt um 4:30 herum ist das Ende des Films noch nicht erreicht, was den normativen Verlauf vieler pornographischer Filme infrage stellt und widerlegt, dass das Ziel oder gar Ende eines Pornos ein Höhepunkt sein muss und der Film nach der Erreichung dieses gestoppt werden kann. Allerdings handelt es sich bei *Fragmented Delicacies* nicht strikt oder ausschließlich um eine pornographische Darstellung, sondern auch um eine selbstbestimmte Repräsentation von Nacktheit und Körperlichkeit, die eine binär-biologistische, stereotype Zweigeschlechtlichkeit aufbricht und sich daraus befreit. Wie Preciado sagt, versucht transfeministischer Postporno nicht, die Wahrheit über Sex zu zeigen, sondern vielmehr die kulturellen Grenzen zwischen pornographischen und nicht-pornographischen Darstellungen zu hinterfragen (vgl. Preciado 2015). Das lässt sich auch in *Fragmented Delicacies* beobachten.

In den 1980er und 1990er Jahren äußerten Anti-Porno-Feministinnen die Kritik, dass es sich bei Pornographie um eine patriarchale und sexistische Sprache handele. Ihnen zufolge sei Pornographie die Theorie und Vergewaltigung die Praxis, aber letztendlich handele es sich um zwei Seiten derselben Medaille. Diese Kritik lässt sich entkräftigen, indem diejenigen Personen(gruppen), die vor der Kamera zu sehen sind, auch hinter der Kamera und im Schnitt arbeiten, schlägt Preciado vor. „Postpornographie ist keine Ästhetik, sondern die Ansammlung experimenteller Produktionen, die aus Bewegungen für politisch-visuelles Empowerment von sexuellen Minderheiten entstehen“ (Preciado 2015, meine Übersetzung). Preciado nennt Filmemacher*innen des Postpornos „ein lebendes Archiv von Sexualitäten im Widerstand gegen staatliche Pornographie, […], koloniale Pornographie, Pornographie der normierten Körper“. Darunter befinden sich beispielsweise Monika Treut (österreichische Regisseurin) und Shu Lea Cheang (*Brandon* von Shu Lea Cheang ist auch in Otherness Archive zu finden).

Der hier vorgestellte Film von Elio J. Carranza lässt sich in die postpornographischen Werke einreihen, da er die zentralen Kriterien erfüllt.

4.3.1.6 Einordnung & Un_Sichtbarkeit

Fragmented Delicacies kann den gängigen Narrativen des trans Kinos ‚Sexualität' und ‚Begehren' zugeordnet werden. Während das Thema der Un_Sichtbarkeit in *Fragmented Delicacies* zwar nicht explizit im Sinne einer verbalen/textlichen Auseinandersetzung verhandelt wird, wird dennoch bewusst damit gearbeitet und das Spiel mit Un_Sichtbarkeit genutzt, um den Fokus auf das erotische Zusammenspiel zwischen menschlichem Körper, Pflanzen und technologischen Elementen zu lenken. Der Körper ist camouflage-artig bemalt und das Gesicht mit einer halbtransparenten Maske verdeckt und unkenntlich gemacht. Auch die Genitalien der Person sind durch den Harness verdeckt und nicht sichtbar oder zuordenbar, die Bewegungen des menschlichen Körpers sind dennoch klar erkennbar.

4.3.1.7 Opazität & Inkognito-Visibilität

Opazität als Taktik wird in diesem Video also angewendet. Des Weiteren werden alle Charakteristika der Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik von diesem Video erfüllt. Die Identität der Person, deren Körper in *Fragmented Delicacies* zu sehen ist, ist zu keinem Zeitpunkt Thema im Film. Es geht nicht um eine klar benannte Identität, die thematisiert wird. Der Körper im Film zeigt sich und ist gleichzeitig nicht klar beschrieben oder zu verstehen. Dennoch gibt er die Möglichkeit zur Identifikation des schauenden Subjekts mit dem gezeigten Subjekt, mehr aber durch die Handlung oder Sinnlichkeit des Gezeigten, nicht durch eine Individualisierung. Durch die Bemalung, die Maske, sowie die Kameraführung ist die Identität der Person unkenntlich gemacht, es handelt sich um eine Teilsichtbarkeit oder sichtbare Unsichtbarkeit, die durch die Ästhetik der Inkognito-Visibilität erlangt wird.

4.3.2 June Jung – *These Kids Don't Get It, Ma.*

These Kids Don't Get It, Ma., June Jung, 2024, United States, 6:29 Min

Categories: family, documentary, short, gender, mtf, visual poetry

Description: Trans woman attempts to translate a poem to her mother over the phone. Film consists of their phone call between the two women and the poem with various backgrounds.

Film contains flashing images.

(*These Kids Don't Get It, Ma.*)

June Jungs *These Kids Don't Get It, Ma.* sticht durch das textliche Aufeinanderprallen von Gewalt und Sanftheit heraus. Der Film baut die Wucht sukzessive auf, und beginnt zunächst eher ruhig, mit einer Frau, die einen Telefonhörer ans Ohr hält und vor einer Wand voller weißer Blätter mit Text beschrieben, dazwischen Post-its, sitzt. Sie scheint, wie in der Beschreibung erklärt, die Tochter zu sein, eine trans Frau, die in Koreanischer Lautsprache mit ihrer Mutter am Telefon spricht, die englische Übersetzung ist zu lesen. Die Antworten ihrer Mutter sind auf Koreanisch und Englisch zu lesen, jedoch nicht zu hören. Wenn die Mutter „spricht", sind Fotos von Bergen zu sehen, im Hintergrund ist Vogelgezwitscher zu hören. Wenn die Tochter spricht, sind Videoaufnahmen zu sehen. Diese beinhalten unterschiedliche Motive, darunter beispielsweise die Frau von der Seite, ihr Gesicht ist nicht erkennbar, ein Baum mit gelb-orangenen Blättern, der sich vor Hauswänden im Wind bewegt, ein Flugzeug das über diesen Bäumen am blauen Himmel mit weißen Wolken fliegt (und auch zu hören ist), die Papiere an der Wand, die sich im Luftzug bewegen, die Hand der jungen Frau, die auf einem Oberschenkel liegt und mit dem Zeigefinger an der Haut am Daumen kratzt und zupft. Den gesamten Film über bleibt die Lautsprache Koreanisch, die Schriftsprache ist teils Koreanisch und überwiegend Englisch.

Zu Beginn des Films fragt die Mutter, wie es der Tochter geht, sie sprechen über den Vater und dass er sich schwer tut mit der sprachlichen Veränderung in

Bezug auf sein trans Kind. Die Tochter sagt, dass sie ihrer Mutter ein Gedicht vorlesen will und sie bei der Übersetzung ins Koreanische um Hilfe bitten möchte. Das Gedicht folgt dann allerdings bereits in koreanischer Lautsprache, mit englischer Übersetzung in den Untertiteln beziehungsweise teils als zentraler visueller Fokus. Das bringt einen Bruch in der Logik mit sich, aber kann so verstanden werden, dass das Telefonat zwar im Film als Einleitung zum Gedicht unmittelbar zuvor folgt, aber die Teile nicht tatsächlich in diesem zeitlichen Naheverhältnis aufeinander folgen. Da die Rolle der Mutter nur durch Text in Schriftform inszeniert wird, und sie weder zu hören noch zu sehen ist, ist das Telefonat nur ein imaginierter (oder nachgespielter) Teil des Films, der zur Einbettung des Gedichts dient. Eine weitere Lesart des sprachlichen Bruchs kann sein, dass die Tochter das Gedicht bereits auf Koreanisch übersetzt hat, aber nun um Feedback von der Mutter bittet.

Die Fotografien der Berge, die zu sehen sind, während die Mutter spricht, werden direkt zu Beginn des Gedichts aufgegriffen: „These kids don't get it, Ma, what it's like to be a mountain; you send pictures of them so quiet I can almost hear them breathe like you, Ma.“ Im Laufe des Gedichts folgen weitere, neue Motive in den Videoaufnahmen: ein Stoff mit einem floralen Muster, karge Blumentöpfe auf einem kleinen Balkon, der Boden darunter bedeckt von orangenem Laub, wieder die Hand, die immer schneller an der Haut zupft.

Nach kurzer Zeit ist das Gedicht nur mehr auf Englisch zu lesen und nicht mehr zu hören, stattdessen bleiben noch die Vogelgeräusche, bis kurze Zeit gar nichts mehr zu hören ist. Unterbrochen wird die Stille (Minute 2:40) von einer Aufnahme eines Zuges, der laut und schnell vorbeifährt, dann folgen Aufnahmen einer Stadt aus dem Zug heraus, die Zuggeräusche bleiben weiter im Hintergrund. Zu sehen sind wacklige Aufnahmen von einem Flugzeug am Himmel, Aufnahmen einer Erdbeerpackung aus Plastik, darüber collagenartig und stark bearbeitete Aufnahmen von zwei Lippen, die sich küssen („spit among spit“, Minute 3:06), in starkem Schwarz-Rot-Kontrast. Der Sound verändert sich von einer Stadt-/Zug-Geräuschkulisse hin zu Wind-und-Meeres-Rauschen, kurz darauf schwenkt die Kamera von der Erdbeerschachtel auf die Küstenvegetation bis hin zum Meer, wo auf das Blau gezoomt wird. Dann folgt eine neue Aufnahme am Strand, zu hören ist sanftes Meeresrauschen. Es folgt eine nachträgliche Farbänderung zu rotem

Wasser, dann eine rote Aufnahme von einem Weg im Nebel gefolgt von (roten) Partylichtern. Die nachträgliche rote Einfärbung der Aufnahmen beginnt ab Minute 3:39 mit einem langsamen Fade dann, wenn im Gedicht erstmals von der transmisogynen Gefahr gesprochen wird, die von Männlichkeit ausgeht („I wear myself proud and fear someone man enough will cave my head in / my voice is a setup and a punchline by itself“, ab 3:55). Gleichzeitig pulsiert das rote Licht abwechselnd heller und dunkler. Dann folgt Stille und jedes Wort ist einzeln und in schneller Abfolge zu sehen, die Motive im Hintergrund sind nicht klar zuzuordnen und wechseln sehr schnell. Ab Minute 4:15 ist ein lautes kreischendes Geräusch zu hören das an Babyschreie erinnert, es wird immer wieder unterbrochen. Dazu sind unklares Murmeln und verzerrte Stimmen einer möglicherweise erwachsenen Stimme zu hören. Abwechselnd mit den einzeln aufblitzenden Wörtern des Gedichts sind Aufnahmen eines Feuerwerks zu sehen, während das Gedicht jetzt von Transfeindlichkeit und Morddrohungen spricht, dazwischen sind kurze Aufnahmen von einem nackten Körper zu sehen, die Person wird aus verschiedenen Perspektiven gefilmt, während sie die Hände über den Brüsten und dann auf den Knien hält. Aufnahmen von Ultraschall-Bauchaufnahmen folgen, der textliche Inhalt ist wieder Liebe, im starken Kontrast zu dem kurz zuvor dargestellten Hass. Gezeigt werden Aufnahmen von Supermarktregalen, Straßen, Wegen, Rolltreppen. Bei Minute 5:18 pausiert das Gedicht und es gibt keinen Sound mehr, der Film kehrt zurück zu den orangenen Bäumen vor Hauswänden und dem blauen Himmel. Die Frau ist wieder zu sehen, wie sie gegen die Wand voller Papier gelehnt, das Handy am Ohr, sitzt. Dann folgen Aufnahmen, bei denen die Person hinter der Kamera läuft, wodurch es viel Kamerabewegung und Schwenkungen gibt, es ist unruhig. Eine Katze ist zu sehen, die von Möbeln herunterspringt. Dann ist wieder ein Feuerwerk zu sehen und anschließend eine Frau, die sich selbst im Spiegel filmt, es dürfte June Jung selbst sein. An dieser Stelle wird mit der Inkognito-Visibilität gebrochen, näher gehe ich in Kapitel 4.3.2.6 darauf ein. Nach sechs Sekunden dieser Aufnahme enden die Filmaufnahmen in einem Abspann.

4.3.2.1 Kamera & Blick

Es handelt sich bei June Jungs *These Kids Don't Get It, Ma.* um mit Kamera gefilmtem Material, das nur teilweise sichtbar nachbearbeitet und farblich manipuliert wurde, so beispielsweise bei der kontrastreichen Aufnahme der sich küssenden Lippen bei Minute 3:06 oder den rot verfärbten Sequenzen zwischen 3:40 und 4:12. Die Art (einer) der genutzten Kamera ist in der finalen Spiegelaufnahme zu sehen. Zusätzlich zum filmischen Material gibt es die Fotoaufnahmen zu Beginn, es gibt kein computergeneriertes Filmmaterial. Die Kameraführung ist teilweise sehr wackelig mit stark sichtbarer Kamerabewegung, der Kamerastandpunkt variiert zwischen Nahaufnahmen und weiter entfernten Landschaftsaufnahmen, der Filmt verfügt über eine große Motivvielfalt.

Der Kamerablick kann teils als Sicht der Protagonistin verstanden werden, an anderen Stellen wiederum richtet sich der Kamerablick auf die Protagonistin selbst. Es ist also eine wechselnde Kameraperspektive, was sich dramaturgisch widerspiegelt im Gedicht, wie ich in Kapitel 4.3.2.5 ausführe, und in der Spiegel-Sequenz zum Schluss vereint wird.

4.3.2.2 Zeit

Das Verhältnis von gefilmter Zeit zu Filmzeit scheint bei den Aufnahmen des Telefonats zunächst identisch zu sein. Da das Gesprochene nicht sichtbar ist in Form von Mundbewegungen oder Gesten, kann die gefilmte Zeit allerdings nicht als gleich der Filmzeit eingeordnet werden, der Film trifft also zunächst keine eindeutige Aussage darüber, wobei mit der Darstellung des Gedichts dann klar wird, dass die gefilmte Zeit nicht der Filmzeit entspricht. Der Film ist eine Collage von aneinandergereihten und teils übereinandergelegten Aufnahmen unterschiedlicher Motive, wodurch kein linearer Zeitablauf entsteht. Vielmehr gibt das Gedicht einen Verlauf der Bilder vor. Der Bruch zwischen Filmton und Bildmaterial dient als kreatives Stilmittel und unterstützt zusätzlich das Spiel mit Un_Sichtbarkeit. So ist beispielsweise das Telefonat gar nicht wirklich zu sehen, aber von den Zuschauer*innen leicht vorstellbar. Es wird also etwas dargestellt, ohne tatsächlich gezeigt zu werden.

4.3.2.3 Motivvielfalt & Ästhetik

Der Kurzfilm verfügt über eine große Motivvielfalt, die von Natur- und Stadtaufnahmen über Aufnahmen in einem geschlossenen Raum und von einem Körper bis hin zu nachträglich bearbeiteten Aufnahmen reichen. Die Bildausschnitte variieren zwischen Nahaufnahmen, Detailaufnahmen, Halbtotalen und Totalen. Teils ist im Bildrahmen kaum Bewegung zu sehen, wie beispielsweise, wenn sich nur die Blätter des orangenen Baums leicht im Wind bewegen (u.a. bei Minute 0:19), ein Flugzeug durch das Bild fliegt (1:20) oder die Papiere an der Wand leicht wehen (0:34), an anderen Stellen sind sehr schnelle Bewegungen gezeigt, wie beispielsweise bei der Aufnahme des vorbeifahrenden Zuges (2:40). Fünf Mal sind Fotos von Bergen eingebaut, die keinerlei Bewegtelemente enthalten. Das ist immer dann, wenn die Mutter der Tochter am Telefon antwortet. Ästhetisch stechen insbesondere die (nachträglich) rot eingefärbten Aufnahmen hervor, die bei Minute 3:05 bis 3:08 und ab 3:40 bis 4:12 zu sehen sind. Sie leiten ein, was als dramaturgischer Höhepunkt des Gedichts und Films verstanden werden kann (mehr dazu in Kapitel 4.3.2.5).

4.3.2.4 Sound

Entsprechend der großen Motivvielfalt gibt es, neben der gesprochenen Sprache der Tochter im Telefonat, eine große Sound-Vielfalt im Film. Zu hören sind unter anderem Umgebungsgeräusche wie Flugzeug- und Zuggeräusche, Wind- und Meeresrauschen, explodierende Feuerwerkskörper, Vogelgezwitscher und Babyweinen. Der Sound spielt eine große Rolle in der Dramaturgie des Films und verändert sich im Laufe der Zeit, entsprechend dem Inhalt des Gedichts. So erscheinen die Zeilen ab „*I LOVE YOU*“ (5:08) als Höhepunkt des Gedichts, in dem sich alle Emotionen und Eindrücke aus den vorherigen Minuten treffen und durch das laute Babyweinen potenziert werden. Der Sound spielt durchgehend, aber insbesondere zwischen Minute 4:15 und 5:18 eine entscheidende Rolle: die Stille ab 4:12 ist, im Kontrast zur stetig intensiver werdenden Geräuschkulisse zuvor, ein starkes dramaturgisches Mittel.

4.3.2.5 Visual Poetry: Zusammenspiel von Gedicht und Film

Durch das Gedicht, das in *These Kids Don't Get It, Ma.* einerseits auf Meta-Ebene Thema ist, andererseits dann aber auch als zentraler Teil zu sehen ist und die Wörter durch Foto- und Filmaufnahmen unterstrichen und begleitet werden, kann der Film auch im weiteren Sinne dem Genre der Visual Poetry zugeordnet werden. Das Gedicht ist zwar auch jenseits des Filmes zu verstehen, das Zusammenspiel und sich-Ergänzen von Sprache und auditiven sowie visuellen Aspekten ist dennoch zu zentral in dieser Arbeit von June Jung, als dass dies außen vorgelassen werden könnte[13].

Die Art, Größe und Platzierung der Schrift spielen eine wichtige Rolle in der Dramaturgie des Gedichtes. So wird das, was ich im Anhang als ersten Absatz formatiert habe, von „These kids don't get It, Ma" bis „there are things I can't say in Korean, Ma." (Minute 1:32-2:39) wie Untertitel gezeigt. Der darauffolgende Absatz von „I smell the pavement off Palmetto" bis „and I write the words down because words mean nothing like:" (Minute 2:49-4:12) wird bereits zentraler im Bild gezeigt, teilweise werden einzelne (Halb-)Sätze, an anderen Stellen aber auch nur einzelne Wörter nacheinander gezeigt. Ab „THIS WORLD WAS NOT MADE FOR PEOPLE LIKE ME" (Minute 4:13) ist der Text in Großbuchstaben geschrieben und jedes Wort ist einzeln zu sehen, es entsteht ein Stroboskop-Effekt. Ab „*I LOVE YOU*" (Minute 5:08) bleibt die Großschreibung sowie das Aufleuchten aller Wörter einzeln nacheinander und die Darstellung des Texts wird um die Kursivschreibung ergänzt. Ab „But when you call and ask me if I'm eating okay" (Minute 5:26) ist der Text wieder in kleinerer Größe sowie in regulärer Groß- und Kleinschreibung und ohne Kursivschreibung zu sehen, und es werden wieder ganze Sätze gezeigt. Die Schriftart ähnelt hier bis zum Schluss wieder dem Untertitel-Stil vom Beginn des Gedichts, ist aber nicht identisch und die Schrift ist auch mittig im Bild platziert. Die Veränderungen in Schriftgröße und -stil sowie in der Größe der Wörter selbst trägt maßgeblich zur Dramaturgie und damit zur Rezeption der Visual Peotry bei. Visual Poetry ist ein dynamisches und sich entwickelndes Genre (vgl. Campbell), das sich

[13] Das Gedicht ist zu Analyse-Zwecken mit meiner eigenen Formatierung im Anhang dieser Arbeit zu finden. Ich empfehle allerdings, zuerst den Film zu schauen, um es in dem von June Jung vorgesehenen Rahmen zu rezipieren.

dadurch auszeichnet, dass das Gedicht gesehen werden muss, um vollends verstanden zu werden. Dabei können beispielsweise Multimedia-Elemente genutzt werden (vgl. Campbell), wie hier im Falle von *These Kids Don't Get It, Ma*. die Bewegtbilder sowie der Filmton als Medium, aber auch die Form, in der der Text gezeigt wird.

These Kids Don't Get It, Ma. enthält aber nicht nur das Gedicht, es ist durch das inszenierte Telefongespräch zu Beginn und die gezeigten Szenen der Frau am Telefon eingebettet in eine weitere Ebene des Films, der zusätzlich zum Gedicht eine weitere, wenn auch überlappende, Storyline ermöglicht. Das Spiel der Perspektiven auf Meta-Ebene ist ein zentraler Aspekt der Visual Poetry in *These Kids Don't Get It, Ma.* Motive, die sowohl sprachlich im Gedicht als auch visuell im Film vorkommen sind Berge, Küsse, Feuerwerk, Spiegel und Brüste. Dadurch entstehen Metaebenen und eine künstlerische Dramatik, da der Inhalt des Textes teils mit den gezeigten Aufnahmen übereinstimmt und dann wieder inhaltlich auseinandergeht. Gedicht und Aufnahmen ergänzen sich, wenn die unbewegten Fotoaufnahmen der Berge gezeigt werden, kurz nachdem es im Gedicht heißt „These kids don't get it, ma / what it's like to be a mountain; / you send pictures of them so quiet" (1:33) oder wenn kurz nach „I kiss my lover and feel my lip among lips" (2:55) die rot eingefärbten Lippen gezeigt werden, die sich küssen. Der „ocean" im Gedicht (2:24) wird ab 3:18 im Film gezeigt.

Zwischen Minute 4:12 und 5:11 sind einzelne Wörter des Gedichts zentral und in sehr schneller Abfolge zu sehen, unterbrochen und teilweise hinterlegt von sehr kurzen, schnellen Bewegtbildern, von Feuerwerk und Detailaufnahmen eines nackten Körpers, der Sound setzt ein und wird zunehmend lauter. Durch die Intensität von Bild und Ton sowie der Textdarstellung sticht folgender Ausschnitt als dramaturgischer Höhepunkt der Visual Poetry heraus und es treffen sich Gewalt, Schmerz und Härte mit Liebe und Fürsorge:

> THIS WORLD WAS NOT MADE FOR PEOPLE LIKE ME / THEY WANT ME DEAD IN THE STREETS / I HAVE LOST LOVED MEMBERS OF MY FAMILY / I HAVE LOST MY ABILITY TO BEAR CHILDREN / I HAVE LOST MY COUNTRY AND MY HOME AND MY PEOPLE AND MY LANGUAGE / THEY TELL ME TO KILL MYSELF AND JOIN THE NUMBER / JOIN THE NUMBER / THEY TELL ME TO STAY AWAY FROM THEIR CHILDREN THEIR BATHROOM THEIR WORLD /

> THEY SAY THAT THEY WILL KILL US IF WE DON'T DO IT OURSELVES / THEY WANT ME IN PRISON WITH MEN WHO WILL RAPE ME FOR THE NOVELTY OF SODOMY / WITH A PAIR OF PERKY TITS OR / YOU A BORN THIS WAY BABY / YOU ARE WHO YOU ARE SWEETHEART / YOU ARE BEAUTIFUL AND SPECIAL / AND YOU EXPLODE INTO A MILLION PIECES AND / LEAVE A TRAIL OF BLACK SMOKE EVERYWHERE YOU SMILE / *I LOVE YOU / I LOVE YOU / PLEASE DON'T DIE / THERE'S HEAVEN HERE*

Ab 5:12 tritt völlige Stille ein, das Gedicht wird weiterhin auf die gleiche Art wie zuvor gezeigt, nun allerdings nur noch unterbrochen von Fotoaufnahmen, und keinen Bewegtbildern mehr: „*I LOVE YOU / I LOVE YOU MY CANNON BALL / DARLING / THERE'S HEAVEN HERE RIGHT WHERE YOU STAND*". Das löst den Horror der vorhergegangenen Zeilen auf, der Film wird sowohl auf Soundebene als auch auf inhaltlicher Ebene des Gedichts wieder ruhiger und sanfter, bis ab Minute 5:18 wieder die Bäume, das Zimmer und die Frau am Telefon zu sehen sind.

Wie auch schon zuvor erwähnt, spiegelt sich die wechselnde Kameraperspektive dramaturgisch wider im Gedicht. Einerseits gibt das Gedicht Einblick in das Erleben des lyrischen Ichs, andererseits stellt es auch eine Außenperspektive auf das lyrische Ich dar, wenn es heißt „THEY SAY THAT THEY WILL KILL US IF WE DON'T DO IT OURSELVES" (4:40-4:45). Das lyrische Wir ist nicht klar definiert, kann aber als (migrantische) trans Frauen verstanden werden. Das lyrische sie („they") kann als eine hasserfüllte, rassistische und transfeindliche Gesellschaft und/oder Politik interpretiert werden. Die Innen- und Außenperspektive von und auf das lyrische Ich werden zum Ende des Films zusammengeführt, wenn die Filmemacherin und Protagonistin sich selbst im Spiegel filmt. So treffen Kamerablick und gefilmtes Subjekt sich im Spiegel und werden eins. Das lyrische Du wechselt innerhalb des Gedichts. So ist es die meiste Zeit über die Mutter, die direkt angesprochen wird, zwischen Minute 4:54 und 5:18 allerdings kann das lyrische Du als (andere) trans Personen, oder spezifischer noch, rassifizierte trans Frauen interpretiert werden, an die verzweifelt appelliert wird, nicht zu sterben, denn sie werden hingegen aller transfeindlichen Narrative und Gewalt geliebt.

Wenn das lyrische Du hingegen die Mutter darstellt, findet eine weitere Verschmelzung statt, da das Gegenüber im Telefonat zu Beginn des Films, also noch bevor das Gedicht beginnt, die gleiche Person wie das lyrische Du ist. Diese weitere Meta-Ebene wird zum Ende des Gedichts auch thematisiert:

> But when you call and ask me if I'm eating okay I say yes. / When you ask me how I'm doing I say I'm doing okay, Ma, I got a lover who loves me for my soft strong soul body whole / I have an army that will carve the right name on my headstone“ (5:26 – 5:50)

Da die Rolle der Mutter inszeniert, aber nicht belebt ist, kann sowohl das Telefonat selbst, als auch die im Gedicht beschriebene Kommunikation zwischen Mutter und Tochter als Fiktion interpretiert werden; zumindest wird nicht deutlich, ob die Beziehung zwischen den beiden tatsächlich in dieser Form existiert.

Ein wichtiges Stilmittel im Gedicht sind Metaphern, die an vielen Stellen vorkommen. Besonders interessant sind zwei, die die trans Identität des lyrischen Ichs sowie die Beziehung zwischen den Eltern hervorheben: „and I, like you, had to leave a boy behind to find myself“ (Minute 2:16) und „I look like your ex-husband's ex-son with your daughter's hair“ (Minute 3:51). Beide Metaphern übermitteln die Information, dass das lyrische Ich eine transfeminine Person ist, deren Eltern geschieden sind, ohne dass dies so ausgesprochen wird. Während Verweise auf das vermeintliche „frühere“ Geschlecht einer trans Person häufig mindestens misslungen oder gar offen transfeindlich sein können, wenn sie von außenstehenden, insbesondere cis Personen geäußert werden, kann eine solche Selbstbeschreibung einer trans Person eine besondere Vulnerabilität, aber auch ein gewisses Empowerment durch die selbstbewusste Rückeroberung dieses Narrativs mit sich bringen. Die Metapher der Armee (Minute 5:45) für die trans(freundliche) Community des lyrischen Ichs funktioniert insbesondere deshalb gut, da sie dem zuvor beschriebenen Hass und Gewalt entgegengestellt wird, ohne diese zu reproduzieren oder zu entgegen. Das Gedicht endet somit mit einem Bild, das Raum für Liebe und Transfreundlichkeit macht, ohne den Schmerz, der durch die erlebte Transfeindlichkeit ausgelöst wird, zu verdrängen.

4.3.2.6 Einordnung & Un_Sichtbarkeit

These Kids Don't Get It, Ma. kann den Narrativen rund um ‚Transition', ‚Transfeindlichkeit', ‚Community', ‚Familie', ‚Herkunft', ‚Liebe' und ‚Körper(lichkeit)' im trans Kino, genauer noch im Trans New Wave Cinema zugeordnet werden. Auch die bewusste Anspielung auf transfeindliche Narrative reiht sich in die von Akkadia Ford beschriebenen Charakteristika der Trans New Wave ein. Die Protagonistin und Filmemacherin ist sichtbar, aber bis auf sechs Sekunden am Ende nicht identifizierbar. Sie erzählt ihre Geschichte durch das Gedicht in Textform, unterstrichen wird alles von einer Vielfalt an Sounds und Motiven. Das Spiel mit Un_Sichtbarkeit ist also gegeben. An dieser Stelle soll gesagt werden, dass ich den Film von June Jung bewusst in der finalen Auswahl behalten habe, obwohl die Aufnahme von Minute 6:07 bis 6:13 gegen eines meiner drei Grundkriterien verstößt. Als ich den Film das erste Mal angeschaut habe, hat er mich so berührt, dass ich noch bevor er ganz zu Ende war beschlossen habe, ihn mit in die finale Auswahl zu nehmen. Das Gesicht und der Körper der filmenden Person sind auch während der Spiegelaufnahme nicht vollständig sichtbar, da die Kamera zwischen Körper und Spiegel Teile des Gesichts verdeckt. Des Weiteren handelt es sich lediglich um sechs Sekunden in einem sechseinhalb-minütigen Film, dessen restlicher Inhalt dem Kriterium voll entspricht. Somit lassen sich das Spiel und die Auseinandersetzung mit Un_Sichtbarkeiten ebenso wie der Einsatz von Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik dennoch beobachten und analysieren. Gleichzeitig sind diese sechs Sekunden auch nicht zu vernachlässigen, schließlich geben sie Aufschluss darüber, dass die Person hinter der Kamera nicht von der Person im Bild zu trennen ist.

4.3.2.7 Opazität & Inkognito-Visibilität

Die Charakteristika der Inkognito-Visibilität sind erfüllt, wenn die sechs Sekunden gegen Ende außen vorgelassen werden. Allerdings bewegen sich die Aufnahmen auch im restlichen Film nahe an der Grenze der Inkognito-Visibilität, da oft nicht viel fehlt, um das Gesicht der Frau zu sehen. Es spielt dadurch geradezu provokant mit der Un_Sichtbarmachung der Identität. Andere Taktiken zum Erreichen von Opazität, wie beispielsweise Maskierungen, werden hier nicht eingesetzt.

4.3.3 J. Frank – *medica_ed*

medica_ed, J. Frank, 2022, United Kingdom, 2:28 Min

Categories: artist, diaspora, history, experimental-category, short, body, family, diy

Description: MEDICA_ED is a film exploring a trans* person's connection to their heritage – one not passed down by blood or lineage, but instead by a shared experience of oppression. To self-medicate is our heritage and has been a way for trans* folk to reclaim their agency and body back from those that treat their opinion on our experience as the absolute truth. Fear and access to knowledge make it difficult for many of those to connect with their trans* heritage, and in this film we follow one person in their journey to overcome these obstacles.

Ultimately, one message becomes clear: we are here, we deserve equal access to healthcare, and we deserve to feel at home in our bodies.

(*medica_ed*)

Eine Person, die Augen mit Brille sind mit viel Unschärfe gefilmt, ist zu hören bei einem Anruf, um über deren trans Identität zu sprechen. Die Person sagt, dass sie sich nicht als Frau oder Mädchen identifiziert, und bis auf einmal kurz mit dem Hausarzt („GP“ steht für *General Practitioner*) noch nicht mit medizinischem Personal darüber gesprochen hat. Während das Telefonat zu hören ist, sind unterschiedliche kurze Texte zu sehen, abwechselnd mit den verschwommenen Aufnahmen der Augenpartie. Es sieht aus, als würden Papierstreifen mit den Texten unter einen Overhead-Projektor gelegt werden. Themen der Texte sowie des Telefonats sind die langen Wartezeiten für gender-affirming medical care, deren Auswirkungen auf die psychische Gesundheit von trans Personen und die Auseinandersetzung mit der Frage, was trans Erbe ist. Die Person am anderen Ende der Telefonleitung ist zu hören, aber es wird nicht klargestellt, wer die Person

ist und welche Rolle sie einnimmt. Durch die Aussage „this is the first time I've spoken to anyone in a medical sense about my identity" (ab Minute 00:22) lässt sich die Vermutung aufstellen, dass es sich um eine medizinische Fachkraft handelt. Die Art des Gesprächs sowie der Hinweis in der Beschreibung im Otherness Archive auf Selbst-Medikation und das Thema des trans Erbes und geteilte Erfahrungen (vgl. *medica_ed*) wiederum sprechen für den Kontext eines (Peer-)Beratungsgesprächs mit einer anderen trans Person. Die Frage, wer am anderen Ende der Leitung spricht, kann nicht abschließend beantwortet werden, es ist für die Rezeption des Films jedoch auch nicht von zentraler Bedeutung.

4.3.3.1 Kamera & Blick

Es handelt sich bei *medica_ed* um rein mit einer Kamera gefilmtes Material. Zum einen sind die Augen der Person mit sehr viel Unschärfe gefilmt (oder nachträglich entsprechend bearbeitet), zum anderen sind auch die Zitate abgefilmt, wie sie von einer Hand unter den Projektor gelegt, für eine kurze Zeit dort liegen gelassen, und dann wieder entfernt und ausgetauscht werden. Der Kamerastandpunkt ist bei beiden Motiven sehr nah, die Kamera wird nicht bewegt, was auf die Verwendung eines Stativs zurückzuführen ist. Der Kamerablick ist ein von außen schauender, die Kameraperspektive ist nicht eins mit der Perspektive des Subjekts, wobei es auch kein othernder oder objektifizierender Blick ist und die Textstellen deutlich machen, dass die Kameraperspektive und die Aufnahmen die verbalen Aussagen und die restliche Handlung des Filmes unterstreichen sollen. Die Kameraperspektive auf die projizierten Texte kann auch als Zuschauer*innen-Perspektive gedeutet werden, wie beispielsweise bei einem Vortrag, in dem das Subjekt einen Standpunkt mithilfe der Projektionen verdeutlichen möchte.

4.3.3.2 Zeit

Die gefilmte Zeit und Filmzeit sind, da auch hier wieder keine Mundbewegungen oder Gesten zu sehen sind, nicht identisch. Durch den Aufbau wird allerdings suggeriert, dass die Aufnahme der Augenpartie auf abstrahierte Weise die Person während des Telefonierens zeigen soll. Die Person auf der anderen Seite der Leitung ist nicht, auch nicht symbolisch oder abstrahiert, zu sehen. Die projizierten

Textstellen stellen einen Bruch in der Zeitlichkeit dar, da sie kein direkter Teil des Gesprächs, das parallel zu hören ist, sind.

4.3.3.3 Motivvielfalt & Ästhetik

Es gibt keine (sichtbaren) Interventionen ins Filmmaterial, eine geringe Motivvielfalt und wenig Farbvielfalt. Die unscharfen und eher dunklen Aufnahmen der Person werden immer wieder unterbrochen von den scharfen Aufnahmen der Textstellen, die somit nicht nur inhaltlich durch ihre erschütternden Aussagen einschneidend sind, sondern auch optisch den unklaren Blick durchschneiden. Die Optik des Filmes ist weder als trashy noch als unbedingt schön einzuordnen, das zentrale Thema ist nicht die Ästhetik sondern die Aussagen, die der Film in Form der Zitate trifft.

4.3.3.4 Sound

Auch in Hinblick auf den Filmton gibt es keine große Vielfalt: Zu hören sind das Anläuten des Telefons, das Gespräch zwischen zwei Personen, sowie hin und wieder ein Rauschen in der Leitung und verschiedene Pieptöne, die in einem Krankenhaussetting Werte wie Puls oder Sauerstoffsättigung messen, sowie das Geräusch eines Herzschlags, wie er beispielsweise in einem Ultraschall zu hören ist. Trotz der geringen Vielfalt dient der Sound als strukturierendes Mittel im Film und verstärkt insbesondere zum Schluss die Dramatik.

4.3.3.5 Systemkritik: Die Auswirkungen transfeindlicher Gesellschaften

Die gezeigten Textstellen übermitteln eine deutliche Kritik am aktuellen medizinischen Versorgungssystem für trans Personen in Großbritannien. Es werden Ausschnitte aus Statistiken gezeigt, die die prekäre Situation verdeutlichen. Dazu gehört beispielsweise, dass beinahe die Hälfte der trans Personen, die eine Form von medizinischer Transition wünschen aber noch nicht haben, durch die langen Wartezeiten daran gehindert werden (vgl. Minute 0:18), im Januar 2022 waren 10.981 trans Personen auf der Warteliste einer einzelnen Klinik (vgl. 0:28). Ginge es im gleichen Tempo weiter, würde die letzte dieser zu

dem Zeitpunkt wartenden Personen ein Erstgespräch in 24 Jahren haben (vgl. 0:39), wobei ein erster Termin beinahe immer gefolgt wird von weiteren Monaten bis Jahren des Wartens (vgl. 1:05). Im Jahr 2016 haben beinahe die Hälfte der (befragten) trans Personen darüber nachgedacht, sich das Leben zu nehmen (vgl. 1:44).

Diesen erschreckenden Zahlen gegenübergestellt wird die Frage „Ist das unser Erbe?“ (1:38 und 1:55, meine Übersetzung). Nur ein einziges Zitat im Film, in diesem Fall von der Archäologin Lauren E. Talalay, schlägt eine Antwort auf diese Frage vor, die nicht von Prekarität, verwehrtem Zugang und Gewalterfahrungen erzählt: Darstellungen von Menschen, die sich anders als dem ihnen bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht präsentiert haben, reichen bis zu 9.000 Jahre zurück (vgl. 1:15).

Das Telefonat endet (2:05), und während die unscharfen Augen der Person noch kurze Zeit gezeigt werden, ist der Ton einer toten Leitung, nur noch gefolgt von Piepen, das für den Herzschlag stehen kann, zu hören. Während der Abspann läuft, ist nur mehr ein durchgehender Ton zu hören, der im Krankenhauskontext den Tod eines Menschen bedeutet. Eine mögliche Interpretation des Sounds in diesem Film ist der Tod einer trans Person aufgrund des fehlenden Zugangs zu lebensnotwendiger medizinischer gender-affirming Versorgung.

Das Videoformat als Medium bettet die überbrachten Informationen über trans Personen in eine persönliche Geschichte einer individuellen trans Personen ein und macht sie somit potentiell zugänglicher, insbesondere für Personen, die bisher keine Berührungspunkte mit der Thematik hatten. Aus reinem Text, der womöglich sogar als abstrakt aufgefasst werden könnte, wird ein greifbares Schicksal einer Person, mit dem sympathisiert werden kann. Das soll nicht heißen, dass sich *medica_ed* in erster Linie an Menschen richtet, die über die Lebensrealitäten von trans Personen informiert werden sollen, es kann allerdings mindestens als ein Nebenprodukt des Filmes gesehen werden. Im Zentrum steht nichtsdestotrotz der Schmerz einer trans Person, ausgelöst durch ein transfeindliches Gesundheitssystem. Die Frage „Ist das unser Erbe?“ kann interpretiert werden als Frage an alle trans Personen, die das Video schauen. Das spiegelt sich auch im Nachwort von J. Frank wieder: "To all my trans* and non-binary folx, creative or otherwise, you inspire me to refuse to carry that which does

not belong to me, shame." (Minute 2:22). Der Film selbst gibt keine umfassende und abschließende Antwort auf die Frage nach dem Erbe und lässt Raum für weitere Narrative, die nicht von Prekarität und Diskriminierung geprägt sein müssen. Neben dem schmerzhaften Inhalt des Filmes bleibt also gleichzeitig Platz für Hoffnung und eine positivere Geschichtsschreibung.

Der Titel *medica_ed* kann als Anspielung darauf interpretiert werden, dass es häufig trans Personen selbst sind, die andere, darunter medizinisches Personal sowie persönliches Umfeld aber auch die breitere Gesellschaft, über trans Lebensrealitäten und alles, was mit einer Transition, unter anderem einer medizinischen, also medica(l) Transition zusammenhängt, aufklären, also ed(ucaten) müssen. In J. Franks Film wird das Filmpublikum anhand der gezeigten Textstellen über die Situation von trans Personen aufgeklärt, der Titel kann als Anspielung darauf verstanden werden, dass der Film in gewisser Weise ein künstlerischer Aufklärungs-/Lehrfilm ist. Eine weitere Interpretationsoption ist die, die bereits in der Beschreibung im Otherness Archive angedeutet wird: „medica_ed“ kann wie „medicate“ ausgesprochen werden, und eine medizinische Transition, beispielsweise durch Medikamente (Hormonersatztherapie) ist auch Thema des Filmes, insbesondere des Telefonats. Die zwei Interpretationsmöglichkeiten des Titels spiegeln sich also in gewisser Weise auch wider in den zwei parallel verlaufenden Ebenen des Filmes, wobei argumentiert werden kann, dass sich der Bildungsteil insbesondere an cis Personen richtet, das Gespräch über Transitionsmöglichkeiten widerum mehr für trans Personen gedacht ist, die sich darin wiederfinden können.

4.3.3.6 Einordnung & Un_Sichtbarkeit

Gängige Narrative des trans Kinos, denen *medica_ed* zugeordnet werden kann sind ‚Transition‘, ‚Transfeindlichkeit‘, ‚Medizin‘ und ‚Identität‘. Un_sichtbarkeiten werden nicht aktiv und konkret im Film besprochen, wobei der Hinweis auf die Existenz abweichender Geschlechtsidentitäten seit über 9000 Jahren thematisch durchaus zum Diskurs rund um Sichtbarmachung und Repräsentation zählt. Optisch ist Un_Sichtbarkeit ein zentrales Thema im Film: Durch die Unschärfe und den sehr nahen, kleinen Bildausschnitt bei den Aufnahmen der Person sowie die fortlaufenden Einschnitte der Textbausteine werden Un_Sichtbarkeiten im Rahmen

des Filmes genutzt, die Anonymität der gefilmten Person sowie der Person am anderen Ende der Telefonleitung ist somit gewährleistet.

4.3.3.7 Opazität & Inkognito-Visibilität

Alle Charakteristika der Inkognito-Visibilität werden in diesem Film erfüllt, keine Person ist erkennbar. Die Taktik wird bei *medica_ed* konkret dafür genutzt, die schwierigen Zugänge zu gender-affirming care sowie Transidentitäten historisch zu thematisieren. In diesem Fall handelt es sich um einen konkreten Kontext von Gesetzen und medizinischer Versorgung in Großbritannien, wobei die Situation in vielen anderen Ländern sehr ähnlich aussieht. Die Darstellung der Tatsachen trägt eine inhärente Kritik am System mit sich, wobei die opake Ästhetik sowie das Zitieren offizieller Quellen wie von der Organisation Stonewall[14] durchgeführten Studien und weiterer Veröffentlichungen den Vorteil mit sich bringt, dass vom alleinigen Anschauen des Filmes keine Einzelperson als Urheber*in für die Kritik verantwortlich gemacht werden könnte. Die sichtbare Unsichtbarkeit trägt in *medica_ed* also zur Sicherheit bei.

4.4 Einordnung und Interpretation: Inkognito-Visibilität im trans Film

Die drei in der vorliegenden Masterarbeit vorgestellten und analysierten Kurzfilme sollten zunächst lediglich drei Gemeinsamkeiten haben, wie in 4.1. beschrieben: Sie sollten dem Genre des Experimentalfilms zugeordnet werden können, auf implizite oder explizite Weise als trans Film gewertet werden können, und es sollten darin keine realen Personen identifizierbar sein. Während die drei Filme auf vielen Ebenen sehr unterschiedlich sind, fallen dennoch noch weitere Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Werken auf, die alle einen Teil der Antwort auf meine Forschungsfrage mitliefern, wie trans Filme Inkognito-Visibilität als opake Taktik für sich nutzen, um trans Geschichten zu erzählen, festzuhalten und zu erinnern. Dazu gehören im Rahmen der drei Filme insbesondere

[14] Stonewall (https://www.stonewall.org.uk) ist eine Organisation, die sich für die Rechte von LGBTQ+ Personen in Großbritannien einsetzt. Unter anderem führen sie Studien durch, wie die im Film zitierte aus dem Jahr 2017.

geschriebener Text, die Darstellung von Telefonaten, partielle Detailaufnahmen (nackter) Körper sowie collagenartige Elemente. Auch die Frage, wofür die Inkognito-Visibilität genutzt wird, kann mit inhaltlichen Gemeinsamkeiten beantwortet werden. Das beinhaltet besonders die Auseinandersetzung mit erlebter Gewalt und diskriminierenden Systemen, eine selbstbestimmte Darstellung von Sexualität jenseits von normativen Vorstellungen, sowie das Spiel mit Un_Sichtbarkeit selbst.

Während *These Kids Don't Get It, Ma.* und *medica_ed* in der Ästhetik und im Aufbau sehr verschieden sind, teilen sie die Gemeinsamkeit eines Telefonats, wenngleich dies auch unterschiedlich inszeniert wird: in *medica_ed* ist die Person am anderen Ende der Leitung zu hören, in *These Kids Don't Get It, Ma*. wirkt das Telefonat aufgrund der fehlenden zweiten Person beinahe fiktiv. Das Stilmittel des Telefonats jedoch bleibt und in beiden Filmen wird die Person auf der einen Seite der Leitung partiell gezeigt, die genauen Identitäten bleiben im Verborgenen. Ein weiterer Film, den ich nicht ausführlich in dieser Arbeit analysiert, aber bei der Vorauswahl im Otherness Archive gesichtet habe (*I Might Go And Throw My Phone Into The Lake, Yeah* von Lucia Vives and Sam Fuentes), nutzt als Sound eine Sprachnachricht im Hintergrund, während ebenfalls Naturaufnahmen zu sehen sind. Die Verwendung von digitaler Audio-Kommunikation ist ein praktisches Stilmittel, um Geschichten jenseits von klassischen Storytelling-Methoden zu erzählen, und ohne dass Personen erkennbar sein müssen. So kann Inkognito-Visibilität ermöglicht werden.

Ebenfalls gemeinsam haben die beiden Filme *These Kids Don't Get It, Ma.* und *medica_ed*, dass geschriebener Text eine zentrale Rolle in der Überlieferung des Inhaltes spielen, auch wenn die Texte sich inhaltlich, formal und stilistisch stark unterscheiden. In June Jungs Film wird ein Gedicht in Textform gezeigt, das eine individuelle Perspektive und Erlebtes übermittelt. Der Text des Gedichts wurde nachträglich am Computer in den Film eingebaut, während in J. Franks Film analoge Textbausteine abgefilmt wurden. Inhaltich handelt es sich bei *medica_ed* um offizielle Informationen, die für viele trans Personen in Großbritannien (und darüber hinaus) gültig sind. Hier kann von allgemeinen Aussagen auf die Lebensrealitäten einzelner trans Personen geschlossen werden, in June Jungs Film hingegen können aus der Lebenserfahrung einer individuellen trans Person

Interpretationen für von Rassismus betroffenen trans Frauen getroffen werden. In beiden Fällen gibt es keine Sicherheit, ob die Interpretationen letztendlich tatsächlich zutreffen oder nicht. In beiden Filmen transportieren die Texte (mitunter) sehr gewaltvolle Informationen, die in Kontrast zu weichen und weichgezeichneten Aufnahmen, und teilweise auch weichen Textstellen, gesetzt werden. Das (manchmal beinahe gleichzeitige) Aufeinandertreffen von Sanftheit und Härte schafft es, diese Gleichzeitigkeit, die häufig in (trans) Lebensrealitäten existiert, für die Zuseher*innen spürbar zu machen.

Die Darstellung nackter Haut mit sinnlichen Bewegungen im Kontrast zu brutalen verbalen Äußerungen in *These Kids Don't Get It, Ma*. beziehungsweise im Kontrast mit nicht-normativer post-pornographischer Visualität und metallischem Sound in *Fragmented Delicacies* kann eingeordnet werden als Darstellung der Widersprüche von Schönheit, Sinnlichkeit, Selbstliebe und Hass, Fetischisierung, Anfeindungen, normativen Geschlechtsvorstellungen und Othering, in denen trans Personen sich häufig wiederfinden können. In beiden Filmen wird mit partiellen Aufnahmen (halb-)nackter Körper gearbeitet, in allen drei Filmen sind Detailaufnahmen von menschlichen Körperteilen ein Mittel, um nicht auf menschliche Akteur*innen, Schauspieler*innen und Performer*innen zu verzichten, sie aber nicht wirklich als konkrete Person erkennbar zu zeigen. Eine besondere Provokanz im Umgang mit Un_Sichtbarkeit haben *Fragmented Delicacies* und *These Kids Don't Get It, Ma.* gemeinsam, da in beiden Filmen immer wieder stark an den Grenzen dessen, was gezeigt werden kann ohne eine Identität zu „entblößen", gefilmt wird. So fehlt in *These Kids Don't Get It, Ma.* einige Male nicht viel, um das Gesicht der gefilmten Person sehen und erkennen zu können, und in *Fragmented Delicacies* unterstützen die Körperbemalungen und collageartig übereinandergelegten Bewegtbilder die Opazität, während sehr intime Aufnahmen zu sehen sind. Wenn auch alle drei Filme mit der Teilsichtbarkeit und Un_Sichtbarkeiten spielen, so wirkt es insbesondere in Jungs und Carranzas Arbeiten provokanter, da hier die Bewegung sowohl der Kamera als auch der gefilmten Person immer wieder den Eindruck erwecken, dass die Personen sich jederzeit zu erkennen geben könnten.

Alle drei Filme beinhalten, wenn auch auf unterschiedliche Weise, Collagen-Elemente. Dies kann auch als Charakteristik oder als Stilmittel von

Experimentalfilmen gewertet werden, das sich auch zum Nutzen von Inkognito-Visibilität bewährt. Zwischen Eingriffen ins Filmmaterial, nachträglicher Bearbeitung oder computergenerierten, digitalen Videos hin zu unverändertem, von Hand gefilmtem Material wird in den drei analysierten Filmen alles genutzt. Das zeigt die Bandbreite an Möglichkeiten, die die verwendeten Motive, Geschichten und Elemente, trotz ihrer Gemeinsamkeiten und Überlappungen, zur Verfügung stellen. Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Filme ist die wichtige Rolle des Filmsounds in der Strukturierung sowie der Dramaturgie der Filme. Veränderungen in der Lautstärke, Überlagerung verschiedener Geräusche sowie die Art der zu hörenden Sounds tragen wesentlich zum Filmerleben bei und unterstützen in gewisser Weise das Spiel mit Un_Sichtbarkeit.

Aus der Analyse der drei Filme lässt sich sagen, dass Inkognito-Visibilität eine vielversprechende künstlerische und opake Taktik für trans Filmemacher*innen und trans Filme ist, die unzählige Möglichkeiten für das Festhalten und Erzählen von trans Geschichten bietet.

Desweiteren können alle drei Filme aufgrund ihrer Produktionsart sowie der Auseinandersetzung mit Themen, die Akkadia Ford als wiederkehrende Motive der Trans New Wave erarbeitet hat, auch diesem Genre zugeteilt werden. Dazu gehören die in *Fragmented Delicacies* genutzten Technologien zur abstrahierten Darstellung von Sexualität oder die kritische Auseinandersetzung mit und Aufzeigen von transfeindlichen Narrativen und Handlungen, wie es in *These Kids Don't Get It, Ma.* und in *medica_ed* umgesetzt wird. Die Themen, die in den drei Kurzfilmen verhandelt werden, sind unter anderem Transition (in *These Kids Don't Get It, Ma.* und *medica_ed)*, Familie (in *These Kids Don't Get It, Ma.)*, Dysphorie (in *medica_ed)*, Sexualität (in *Fragmented Delicacies*), Körperlichkeiten beziehungsweise die Darstellung von (nackten) Körpern (in *These Kids Don't Get It, Ma.* und *Fragmented Delicacies)*. Das Schimmern, das laut Steinbock durch das Arbeiten und Experimentieren mit Oberflächen, Licht und Kameras entsteht, findet sich besonders in *Fragmented Delicacies* wieder, aber auch in Teilen in *These Kids Don't Get It, Ma.*

5. Fazit

In der ersten Hälfte des, der Analyse zugrundeliegenden, Theorieteils dieser Arbeit habe ich nach einer Übersicht über queere Un_Sichtbarkeitsgeschichte (Kapitel 2.1) und neoliberale Repräsentationsforderungen (Kapitel 2.2) zunächst das Dilemma der Sichtbarkeit aufgezeigt. Aufbauend auf der Arbeit von Johanna Schaffer habe ich dargestellt, wie unterschiedliche Formen von Un_Sichtbarkeiten mit Un_Sicherheit einhergehen oder im Wechselspiel zueinanderstehen (Kapitel 2.3) und Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit keine binäre Opposition zueinander darstellen. Nach der Erläuterung der von Édouard Glissant geprägten Opazität (Kapitel 2.4) und deren Verwendung als künstlerische Taktik (Kapitel 2.5) folgte die Vorstellung des von mir erarbeiteten Konzepts der Inkognito-Visibilität und wie diese als opake Ästhetik im Film genutzt werden kann (2.6). In der zweiten Hälfte des Theorieteils habe ich im 3. Kapitel einerseits einen Blick auf feministische Filmstudien (Kapitel 3.1) sowie auf queeres und trans Kino (Kapitel 3.2) geworfen und andererseits das Genre des Experimentalfilms (Kapitel 3.3) vorgestellt und, nach der Vorlage von Gabriele Jutz, einen Leitfaden für die darauffolgende Filmanalyse ausgearbeitet (Kapitel 3.4). Während das 2. Kapitel zur inhaltlichen Einbettung der Arbeit in die Queer und Trans Studies dient, habe ich mich im 3. Kapitel auf eine Verbindung zur Filmwissenschaft konzentriert.

Aufbauend auf dieser theoretischen Basis habe ich die Analyse von drei trans Kurzfilmen, wie in Kapitel 4 beschrieben, durchgeführt, um herauszuarbeiten wie die Inkognito-Visibilität im trans Film genutzt wird. Die drei von mir analysierten Filme, *Fragmented Delicacies* (2021) von Elio J, Carranza, *These Kids Don't Get It, Ma.* (2024) von June Jung und *medica_ed* (2022) von J. Frank, machen auf unterschiedliche Weisen Gebrauch von dem, was ich als Inkognito-Visibilität ausgearbeitet und festgelegt habe, um trans Geschichten auf eine selbstbestimmte Weise festzuhalten und zu erzählen: Durch Verfremdungen, Bearbeitung, Maskierungen und Kameraperspektive sind keine realen Personen identifizierbar und die selbstbestimmte Repräsentation steht im Zentrum. Meine These, dass die Inkognito-Visibilität eine nützliche opake Ästhetik im trans Film ist und wirksam für eine sichere Un_Sichtbarkeit, lässt sich bestätigen. Neben den drei Grundkriterien der Inkognito-Visibilität, dass reale Personen unerkannt

bleiben, dass wenn notwendig, Abstraktionsmethoden genutzt werden, und dass die selbstbestimmte Repräsentation im Zentrum steht, konnte ich in der Analyse weitere Aspekte feststellen, die die Antwort auf meine zentrale Frage darstellen. Während die Filme sich zwar inhaltlich, formell und ästhetisch voneinander unterscheiden, teilen sie dennoch einige weitere Gemeinsamkeiten: Insbesondere der Filmton sowie das Nutzen von collageartigen Elementen spielen eine zentrale Rolle in allen drei Filmen. Bei den Filmen handelt es sich zudem um experimentelle Videoarbeiten und ich stelle fest, dass Inkognito-Visibilität auch als sinnliche Taktik verstanden werden kann, insbesondere *Fragmented Delicacies* macht davon Gebrauch. Desweiteren kann ich festhalten, dass Visual Poetry und Inkognito-Visibilität gut Hand in Hand gehen und genutzt werden können, wie *These Kids Don't Get It, Ma.* zeigt. Das eröffnet neue Möglichkeiten, über die Optionen von sicherer Un_Sichtbarkeit im trans Film nachzudenken oder sie anzuwenden.

Die Teilsichtbarkeit, die durch die Inkognito-Visibilität erreicht wird, ermöglicht das, was Édouard Glissant mit der Opazität bereits anstrebt: Solidarität fühlen und zeigen, ohne das Gegenüber, oder auch das Subjekt im Film, gänzlich be_greifen oder verstehen zu können. Es bedarf keiner Assimilation oder Bewertung von trans Lebensrealitäten, um sich solidarisch mit trans Kämpfen zeigen zu können. Gleichzeitig können trans Personen ihre_unsere Geschichten miteinander teilen und weitergeben, und ein Verständnis untereinander teilen, ohne sich vollends transparent zeigen zu müssen. In der sich vielerorts zuspitzenden politischen Situation denke ich, dass die Inkognito-Visibilität ein wirksames Tool sein kann, um unsere Geschichten weiterhin, im Schutze einer sicheren Un_Sichtbarkeit, festzuhalten und zu erzählen. Denn auch trotz Verdrängungs- und Unterdrückungsmechanismen werden trans Personen immer bleiben und Wege finden, füreinander sichtbar zu bleiben.

6. Ausblick

Die Erkenntnisse über Inkognito-Visibilität im trans Film sind insbesondere deshalb von Interesse, da es an der konkreten Intersektion von Queer und Trans Studies, Un_Sichtbarkeits- und Neoliberalismusforschung sowie Filmwissenschaften

bisher nur wenig bestehende Forschung gibt, und ich die Basis für die vorliegende Masterarbeit aus unterschiedlichen Forschungsdisziplinen zusammengetragen habe. So basiert meine Arbeit hinsichtlich Un_Sichtbarkeiten auf der Forschung von Édouard Glissant, Anna T., Zach Blas, Jasmina Tumbas, Raili Marling und Johanna Schaffner. Meine Auseinandersetzung mit kolonialen Kontinuitäten und Neoliberalismus ist verankert in den Arbeiten von María Lugones, Oyèrónké Oyěwùmí, Fatima El-Tayeb und Lisa Duggan. Im Bereich der feministischen und queeren Filmwissenschaft habe ich meine Arbeit auf der Forschung von Akkadia Ford, Helen Hok-Sze Leung, Skadi Loist, Eliza Steinbock, B. Ruby Rich und Paul B. Preciado aufgebaut, und mir die Arbeit von Gabriele Jutz zur Hilfe genommen, was die Analyse von Experimentalfilmen und somit meine eigene Filmanalyse betrifft. An genau dieser Schnittstelle ist es für zukünftige Forschung interessant, den Fokus auf Un_Sichtbarkeiten in die Filmwissenschaft zu übertragen und bezüglich Opazität und Inkognito-Visibilität weiter zu forschen. Insbesondere die queere Filmwissenschaft sowie die Auseinandersetzung mit Experimentalfilmen kann davon profitieren, da die Inkognito-Visibilität besonders hier zahlreiche Einsatzmöglichkeiten anbietet. Auch im künstlerischen Bereich im Rahmen der Filmproduktion kann es von Interesse sein, die Inkognito-Visibilität bewusst als opake Taktik und Ästhetik zu verwenden. Für mich persönlich wäre es von besonderem Interesse, wie gut sie sich in ein neues Filmprojekt einbringen lässt, da ich sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit theoretisch erarbeitet und nachträglich auf schon bestehende filmische Arbeiten projiziert habe, ohne dass die Filmemacher*innen diese Taktik selbst bewusst genannt hätten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Fragmented Delicacies. Produziert von Elio J. Carranza, 2021. https://othernessarchive.com/archive/fragmented-delicacies. Zuletzt aufgerufen am 17.08.2026.

medica_ed. Produziert von J. Frank. 2022. https://othernessarchive.com/archive/medica-ed. Zuletzt aufgerufen am 17.08.2026.

These Kids Don't Get It, Ma. Produziert von June Jung. 2024. https://othernessarchive.com/archive/these-kids-don-t-get-it-ma. Zuletzt aufgerufen am 17.08.2026.

Sekundärliteratur

Aaron, Michele. „1. New Queer Cinema: An Introduction". *New Queer Cinema. A Critical Reader.* Edinburgh University Press*,* 2004, S. 3–14, doi:10.1515/9781474463768-004.

Ahmed, Sara. *Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh UP, 2014.

Binnie, Imogen. *Nevada*. Picador, 2022.

Blas, Zach. „Opacities: An Introduction*". Camera Obscura*, Bd. 31, Nr. 2, September 2016, S. 149-153, doi:10.1215/02705346-3592499.

Boag, Peter. *Re-Dressing America's Frontier Past*. University of California Press, 2012.

Campbell, Josephine. „Visual poetry". *EBSCO*, www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/visual-poetry. Zuletzt aufgerufen am 15.08.2026.

Carranza, Elio J. "Foreplay". *Instagram*, 23.01.2022. https://www.instagram.com/p/CZFR0y0Ik9KjRNsg2SaSFVipRTeL1EgEZKEsKw0/. Zuletzt aufgerufen am 07.01.2026

Dang, Sarah-Mai. „Feministische Filmanalyse." *Handbuch Filmanalyse*, Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hrsg.), Springer VS, 2020, S. 309-328.

diskriminiert+. „Zeitstrahl - diskriminiert+". *Diskriminiert+,* 20. September 2024, https://diskriminiert.at. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality?: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press, 2003.

Egle, Gert. „Mikos, Lothar. Die klassische Filmanalyse und das Filmverstehen". Gert Egle /www.teachsam.de, 08.06.2020, teachsam.de/deutsch/film/film_txt_3.htm. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

El-Tayeb, Fatima. „‘Gays who cannot properly be gay’: Queer Muslims in the neoliberal European city“. *European Journal Of Women’s Studies*, Bd. 19, Nr. 1, Februar 2012, S. 79–95, doi:10.1177/1350506811426388.

Experimentalfilm [Das Lexikon der Filmbegriffe]. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:experimentalfilm-532. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Ford, Akkadia. “Transliteracy and the New Wave of Gender-diverse Cinema.” *Fusion Journal*, no. 5, 2014.

Ford, Akkadia. *Trans New Wave Cinema*. Routledge, 2021.

"Friend of Dorothy," *Collins Dictionary*, 2024, https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/friend-of-dorothy. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Editions Gallimard, 1990.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. University of Michigan Press, 1997.

Gradinari, Irina. „Feministische Filmtheorie“. *Gender Glossar*, 2. Februar 2023, https://www.gender-glossar.de/post/feministische-filmtheorie. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Hagener, Malte und Volker Pantenburg. *Handbuch Filmanalyse*. Springer VS, 2020, doi:10.1007/978-3-658-13339-9.

Halberstam, Jack. “What’s That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives”. *International Journal of Cultural Studies*, Volume 6 (3), 2003, S. 313-333, doi:10.1177/13678779030063005.

Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011.

HarlemCLX. „Sylvia Rivera’s Statement on the PRIDE Movement in 2001“. *YouTube*, 14. Juni 2022, https://www.youtube.com/watch?v=hI2bxUSRF7I. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Haraway, Donna. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, Januar 1988, S. 575-599, doi:10.2307/3178066.

Hawthorne, Britt. „Who Are People of the Global Majority and Why It Matters“. *Britt Hawthorne*, 27. März 2023, https://britthawthorne.com/blog/people-global-majority. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

James, David E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. 1989.

Jutz, Gabriele. „Experimentalfilm.“ *Handbuch Filmanalyse*, Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hrsg.), Springer VS, 2020, S. 457-470.

Kammerer, Dietmar. „Qualitative Verfahren der Filmanalyse.“ *Handbuch Filmanalyse*, Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hrsg.), Springer VS, 2020, S. 385-398.

Keutzer, Oliver et al. *Filmanalyse*. Springer VS, 2014, doi:10.1007/978-3-658-02100-9.

Klippel, Heike. „Feministische Filmtheorie und Genderforschung“. *Handbuch Filmtheorie*, Springer VS, 2016, S. 1–18, doi:10.1007/978-3-658-09514-7_5-1.

Leung, Helen Hok-Sze. „Film,” TSQ: Transgender Studies Quarterly 1.1–2, 2014, S. 86–89. https://doi.org/10.1215/23289252-2399686.

Lobinger, Katharina. „Visualität*“. Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse,* Springer VS, 2015, S. 91–100, doi:10.1007/978-3-531-19021-1_10.

Loist, Skadi. „Queer Cinema. Der Versuch einer umfassenden Begriffsbestimmung“. *Mediale Ansichten*, Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hrsg.), Schüren, Bd. 18, 2006, S. 17–25. https://doi.org/10.25969/mediarep/14433.

Lugones, María. „The Coloniality of Gender“. *Worlds & Knowledges Otherwise*, Bd. 2 (Spring 2008), S. 1–17.

Marling, Raili. „Opacity as a Feminist Strategy“. *Postcolonial and Postsocialist Dialogues: Intersections, Opacities, Challenges in Feminist Theorizing and Practice*, Redi Koobak, Madina Tlostanova, Suruchi Thapar-Björkert (Hrsg.), Routledge, 2021, S. 94–108, doi:10.4324/9781003003199-9.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen*, Bd. 16, Nr. 3, September 1975, S. 6–18, doi:10.1093/screen/16.3.6.

Netflix. “Can We Say Bye-Bye to the Binary?” *Getting Curious with Jonathan Van Ness,* 28. Jänner 2022, Netflix. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026

„New Queer Cinema” *[Das Lexikon der Filmbegriffe]*. https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:newqueercinema-7791. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026

Otherness Archive Info. othernessarchive.com/info. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Oyěwùmí, Oyèrónké. *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. 1997, ci.nii.ac.jp/ncid/BA35591042.

Payk, Katharina. „Hä, was heißt denn be_hindert?“ *Missy Magazine*. 12. März 2019, https://missy-magazine.de/blog/2019/03/12/hae-was-bedeutet-be_hindert. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Preciado, Paul B. „Activismo postporno“. *El Mundo*, 18.04.2015, https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Rabinovitz, Lauren. *Points of Resistance: Women, Power und Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71*. University of Illinois Press, 2003.

Radner, Hilary. 2011. *Neo-feminist cinema. Girly films, chick flicks, and consumer culture*. New York/London: Routledge.

Rich, B. Ruby. *New queer cinema: The Director's Cut*. Duke UP, 2013.

Rivers, Josh, „Viral Intimacies – iki azaid funes". *Busy Being Black*, Oktober 2020, https://pod.link/1355469484/episode/aHR0cDovL3d3dy53aXphcmRyYWRpby5jby51ay9wb2RjYXN0cy9idXN5YmVpbmdibGFjay9pa2lfYXphaWRfZnVuZXNfRmluYWwubXAz. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Schaffer, Johanna. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die Visuellen Strukturen der Anerkennung*. transcript Verlag, 2008.

Steinbock, Eliza. "Towards Trans Cinema." *The Routledge Companion to Cinema & Gender*, Routledge, 2016, pp. 395–406, https://doi.org/10.4324/9781315684062-50.

Steinbock, Eliza. *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Duke UP Books, 2019.

Stryker, Susan. „Transgender Studies: Queer Theory's Evil Twin". *GLQ*, Bd. 10, Nr. 2, April 2004, S. 212–15, doi:10.1215/10642684-10-2-212.

Suárez, Juan Antonio. *Bike Boys, Drag Queens und Superstars: Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. 1996.

T. Anna. *Opacity – Minority – Improvisation. An Exploration of the Closet Through Queer Slangs and Postcolonial Theory*. transcript Verlag, 2020.

Tourmaline, Stanley, Eric A. und Burton, Johanna. *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. MIT Press, 2022.

The Saint Foundation. „The Handkerchief Code, According to ‚Bob Damron's Address Book'in 1980 — The Saint Foundation". *The Saint Foundation*, 25. April 2019, https://www.thesaintfoundation.org/community/hanky-code-bob-damrons-address-book. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

Tumbas, Jasmina. „'The Criticality of Activism Needs to Be Applied to Art': A Conversation with Jemima Wyman". *Camera Obscura*, Bd. 31, Nr. 2, September 2016, S. 195–203, doi:10.1215/02705346-3592554.

UCLA Film & Television Archive. „In the Life: Interview with Kate Bornstein, Leslie Feinberg [unedited footage]". *YouTube*, 13. Mai 2017, https://www.youtube.com/watch?v=K_Aqmaq_a2U. Zuletzt aufgerufen am 16.08.2026.

QWIEN – Zentrum für queere Geschichte. *Befreiter Regenbogen Die Beseitigung von Verfolgung und Diskriminierung in Österreich 1945-2024*. Wien, 2024.

Anhang

June Jung - These Kids Don't Get It, Ma.[15]

These kids don't get it, Ma,
what it's like to be a mountain;
you send pictures of them so quiet
I can almost hear them breathe like you, Ma.
You get it,
a person isn't bound by the body nor the mind
but the delicate dives of the tongue;
to talk, for me, is to raise my voice into a laugh to sound like you, Ma.
You get it Ma,
how words are nothing,
like how loss is a thread is a room or even a signage of reality
but room means also to let go, to free,
you, decoupled and floating and I, like you, had to leave a boy behind to find myself;
in a room, in an ocean with a doorknob broken towards you,
my fault digging deeper,
there are things I can't say in Korean, Ma.

I smell the pavement off Palmetto
and feel peace as piss among piss
I kiss my lover and feel my lip among lips
and unlike back then when I kissed just to kiss
I now open my mouth like a professor of a language born of spit among spit.
I spread my fingers across my stomach and watch them carve rivers.
I burn grass, whole hilltops just to hear the air wave back and forth
I see grace in my tilt my iris bolder with a hint of danger over there,
nodding to a song with a hickey on my neck
I see the lean of the universe time twisting cities together
I look like your ex-husband's ex-son with your daughter's hair
I wear myself proud and fear someone man enough will cave my head in
my voice is a setup and a punchline by itself
so I shut myself up or I shut myself in
and I write the words down because words mean nothing like:

[15] Es handelt sich hier um meine Formatierung des Gedichts. Da das Gedicht im Film Wort für Wort bzw. Satz für Satz zu lesen ist, jedoch ohne Absätze, habe ich diese zum Zweck der Analyse in diese Form gebracht. Die Groß- und Kleinschreibung sowie Kursivschreibung sind aus dem Film übernommen.

THIS WORLD WAS NOT MADE FOR PEOPLE LIKE ME
THEY WANT ME DEAD IN THE STREETS
I HAVE LOST LOVED MEMBERS OF MY FAMILY
I HAVE LOST MY ABILITY TO BEAR CHILDREN
I HAVE LOST MY COUNTRY AND MY HOME AND MY PEOPLE AND MY LANGUAGE
THEY TELL ME TO KILL MYSELF AND JOIN THE NUMBER
JOIN THE NUMBER
THEY TELL ME TO STAY AWAY FROM THEIR CHILDREN
THEIR BATHROOM
THEIR WORLD
THEY SAY THAT THEY WILL KILL US IF WE DON'T DO IT OURSELVES
THEY WANT ME IN PRISON WITH MEN WHO WILL RAPE ME FOR THE NOVELTY OF SODOMY
WITH A PAIR OF PERKY TITS OR
YOU A BORN THIS WAY BABY
YOU ARE WHO YOU ARE SWEETHEART
YOU ARE BEAUTIFUL AND SPECIAL
AND YOU EXPLODE INTO A MILLION PIECES AND
LEAVE A TRAIL OF BLACK SMOKE EVERYWHERE YOU SMILE

I LOVE YOU
I LOVE YOU
PLEASE DON'T DIE
THERE'S HEAVEN HERE
I LOVE YOU
I LOVE YOU MY CANNON BALL
DARLING
THERE'S HEAVEN HERE RIGHT WHERE YOU STAND

But when you call and ask me if I'm eating okay I say yes.
When you ask me how I'm doing I say I'm doing okay, Ma,
I got a lover who loves me for my soft strong soul body whole
I have an army that will carve the right name on my headstone
And when you tell me I seem happier
and that you wish I had a childhood with you braiding my hair,
I see you in my mirror more and my voice turns into fireworks

Dokumentation der KI-Nutzung in der vorliegenden Arbeit

Name	Lio Sitzberger
Titel der Arbeit	Sex, Transitions, and Belonging: Inkognito-Visibilität als opake Ästhetik im trans Film
Betreuung	Ass.-Prof. Mag. Dr. Maria Katharina Wiedlack
Datum	19.08.2026

Frage 1: Wurden KI-Tools für die Erstellung der vorliegenden Arbeit verwendet?

☒ Nein

☐ Ja → bitte Frage 2 beantworten

Frage 2 (nur bei „Ja“): Wofür wurden KI-Tools verwendet?

☐ Ausschließlich zur Korrektur von Rechtschreibung und Grammatik

Bitte geben Sie auch in diesem Fall in diesem Textfeld kurz an, welches Tool Sie verwendet haben und wie Sie dabei vorgegangen sind:

☐ Auch für weitere Zwecke (z. B. Übersetzung, Strukturierung, Zusammenfassung, Bild- oder Codegenerierung, Unterstützung bei der Auswertung; siehe KI-Hilfsmittelverzeichnis im Anhang)

1. KI-Hilfsmittelverzeichnis und KI-Output-Kontrolle *(als Anhang in der Arbeit einzubinden)*

Im Folgenden sind die im Rahmen dieser Arbeit verwendeten KI-Tools sowie deren jeweilige Verwendungszwecke dokumentiert. Für jeden Einsatz wird zudem beschrieben, wie der dabei generierte Output überprüft, kritisch bewertet und gegebenenfalls überarbeitet wurde.

KI-Hilfsmittel (Tool, Modul/Modell, Anbieter)	Einsatz (wofür?)	Betroffene Teile der Arbeit	Bemerkungen (z. B. Prompt, Datum)	KI-Output-Kontrolle (wie überprüft?)

(Bei Bedarf weitere Zeilen einfügen.)

2. Reflexion