

Queer Cinema – „counter-narratives“ und filmische Experimente

Rhizom Filmgeschichte, DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, 2022/23

Video-Interview mit Marc Siegel (Ausschnitte), geführt von Karin Michalski

<https://rhizom.film/thema/1356>

Marc Siegel ist Professor für Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz. Seine Forschung konzentriert sich hauptsächlich auf Fragen der Queer Studies und des Experimentalfilms. Er war u.a. Ko-Kurator der Festivals „EDIT FILM CULTURE!“ (Berlin, 2018), „Camp/Anti-Camp: A Queer Guide to Everyday Life“ (Berlin, Frankfurt, 2012) und „LIVE FILM! JACK SMITH! Five Flaming Days in a Rented World“ (Berlin, 2009). Sein Buch A Gossip of Images erscheint demnächst bei Duke University Press.

Was versteht du unter Queer Cinema?

Für mich ist es wichtig, Queer Cinema historisch zu betrachten und erst mal zurückzublicken auf den Moment, als der Begriff erstmals überhaupt im filmkritischen und filmwissenschaftlichen Diskurs angekommen ist. Nämlich Anfang der 90er im Kontext von Queer Aktivismus, im Kontext von AIDS Aktivismus, und vor allem durch einen Artikel von der Filmkritikerin und Wissenschaftlerin B. Ruby Rich. Und B. Ruby Rich hat im Jahr 1992 einen Artikel geschrieben, wo sie zum ersten Mal den Begriff New Queer Cinema geprägt hat. Da ist der Begriff Queer Cinema erstmals reingekommen in die Filmkultur als New Queer Cinema.

Und was meint Sie damit? B. Ruby Rich hat viele verschiedene, damals unabhängige Filme betrachtet auf internationalen Festivals, in Sundance, in Amsterdam, beim Toronto Filmfestival. Und sie merkte, dass es eine neue Art Film gibt, die sich mit schwulen, lesbischen, transgender Leben auseinandersetzt. Und die von lesbisch, schwulen, bisexuellen, transgender Menschen gemacht worden sind. Und sie merkte, dass diese Filme anders waren, in dem Sinne, dass sie nicht mehr die gleichen Repräsentationspolitiken, die gleichen Repräsentationsregime, wenn man will, ästhetische Regime, verwendet haben, die wir aus den schwul-lesbischen Befreiungsbewegungen der 70er und 80er Jahre kennen. Diese Filme haben eine andere Bildsprache und haben eine andere Art, mit schwul-lesbischen, bisexuellen, Transgender-Themen umzugehen. Das waren Filme, die in ihrer Ästhetik versucht haben, einen anderen Blick zu schaffen auf eine Figur, auf ein Thema, auf ein Narrativ, auf einen Raum, auf einen Körper, auf Begierde. Und was ich konkret meine: durch ungewöhnliche Kamerawinkel und ungewöhnliches Framing, Kadrierung von Körpern durch Schnitt, ein Experimentieren mit verschiedenen Schnittmustern. So dass wir eine andere Auseinandersetzung mit Zeit und Raum haben, so dass wir die Körper, die wir auf der Leinwand sehen, nicht sofort zuordnen können in die zeit-räumlichen Konstrukte, die uns im Alltag prägen. Durch diese Erwähnung von konkreten technischen und ästhetischen Aspekten komme ich zu einem wichtigen Punkt von Queerem Kino, nämlich das Queere Kino eine Herausforderung stellt an unsere Wahrnehmung von schwul-lesbischen, bisexuellen, transgender, transsexuellen Leben und Geschichten. Und das ist sehr

wichtig, dass ein Queeres Kino uns immer verunsichern soll, verwirren. Wir sollen nicht sofort alles zuordnen können.

Obwohl ich Queer Cinema erst mal in einem nordamerikanischen Kontext beschrieben habe - und ich habe das aus guten Gründen, denn dort wurde der Begriff geprägt - Queer Cinema war auch in einem US-amerikanischen Kontext nie ein nationales Kino. Queer Cinema nimmt seine Einflüsse, wo es sie finden kann. Und sehr wichtig für die Entwicklung von einem Verständnis von queerem Kino war eigentlich deutsches Kino. Deutsches oder zumindest Weimarer Kino. Manche Wissenschaftler argumentieren, dass queeres Kino seine Ursprünge im Weimarer Kino hat - mit Filmen wie *ANDERS ALS DIE ANDEREN*, 1919 von Richard Oswald, oder *MÄDCHEN IN UNIFORM* von Leontine Sagan, 1931.

Auch in einem nordamerikanischen Kontext ist ein Verständnis von Kino geprägt durch Kinotraditionen aus anderen Kulturen. Und ich habe das Beispiel vom Weimarer Kino gebraucht, aber man soll auch nicht vergessen die Relevanz von dem, was wir als europäisches Art-Kino verstehen: Filme von Pasolini, Filme von Visconti und natürlich Filme von Rainer Werner Fassbinder in Deutschland. Und in der Tat, wenn ich dann queeres Kino in einem deutschen Kontext besprechen würde, dann würde ich auf jeden Fall persönlich anfangen mit dieser 60er, 70er Jahre-Zeit; die Zeit des Neuen Deutschen Films. Und auch die die Blütezeit eines Neuen Deutschen Queeren Kino. Queeres Kino avant la lettre hatte noch nicht diesen Begriff, aber die Filme, der queere Aspekt vom Neuen Deutschen Film wurde bisher meiner Meinung nach nicht ausreichend ausgearbeitet.

Queer Cinema avant la lettre – die 1970er und 80er Jahre

Es gibt so ein wichtiges Buch von Alice Kuzniar, das heißt *German Queer Cinema*, wo sie das zum Teil ausarbeitet. Aber wenn wir über einige der prägenden Figuren in diese Zeit des neuen deutschen Kinos denken, sind Regisseur*innen wie Rainer Werner Fassbinder, Werner Schroeter, Ulrike Ottinger, Rosa von Praunheim prägend für diese Zeit. Und für mich sehr wichtige Beiträge zu einem Verständnis von was Queer Cinema sein kann, sind in den Filmen zum Beispiel von Ulrike Ottinger zu finden, vor allem die Filme, die sie mit Tabea Blumenschein gemacht hat. Und das sind die Filme, die Ottinger und Blumenschein von so ungefähr 1972 bis '81 gemeinsam gemacht haben, experimentelle kürzere Filme wie *LAOKOON & SÖHNE* und *DIE BETÖRUNG DER BLAUEN MATROSEN*, die eher experimentelle, nicht-narrative Repräsentationen von extravagant verkleideten Figuren mit ungewöhnlichen Begehren. Wo die Grenzen nicht nur zwischen hetero und homo, sondern zwischen Mensch und Tier überschritten wurden. Und diese frühen Filmen, die ich jetzt erwähne, sind wunderbare Beispiele von der Art und Weise, wie queeres Kino unsere Vorstellungen von Erotik, Sexualität, Figur, Körper, Begierde total durcheinanderbringen kann. Die Filme von Tabea Blumenschein und Ulrike Ottinger sind für mich sehr wichtig, und ein anderes gutes Beispiel von den beiden und vielleicht, wenn man will, der berühmteste ist der Film *BILDNIS EINER TRINKERIN*, ein Film von '79, Teil von einer Trilogie von Ulrike Ottinger, einer Berlin-Trilogie. Und der erste Film dieser Trilogie über eine Frau namens, glaube ich, nur *Madame*, die

von Paris, wenn ich richtig erinnere, von einem französischen Ort nach Berlin kommt, ohne Karte für die Rückfahrt, aller sans retour. Und sie geht nach Berlin, um sich zu Tode zu trinken. Das ist ihr Ziel. Das ist keine gewöhnliche Repräsentation einer Frau, und Tabea Blumenschein, die die Kostüme für den Film gemacht hat und die die Hauptdarstellerin verkörpert, bringt eine Art Desorientierung und Glamour und Selbstbewusstsein zu dieser Darstellung einer Frau auf einer Selbstmordmission. Aber der Weg dahin ist in der Tat das Thema dieses Films, weil der Weg zu diesem Selbstmord ermöglicht Begegnungen mit so vielen verschiedenen Menschen: unter anderem eine obdachlose, besoffene Frau, gespielt von der Künstlerin und Galerie-Leiterin Lutze. Und dann auch in verschiedene Underground Clubs. Wir bekommen durch diese Reise einen Blick auf eine Underground-Berlin-Kultur, bekommen verschiedene Perspektiven auf zwei Frauen, die beide Säuferinnen sind, und dabei bringen Ottinger und Blumenschein unsere Erwartungen von der Darstellung von Frauen komplett durcheinander.

Zusätzlich zu den Filmen von Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein als Filme, die wirklich eine neue Bildsprache hinzugefügt haben zum queeren Kino, eine neue Art Performance-Film, wo Kostüme, Mode, Selbstpräsentation eher im Vordergrund stehen - diese Filme, wenn wir die im Zentrum haben unserer Diskussion über deutsches queeres Kino öffnen dann ein Rhizom der queeren Filmgeschichte in den 70er Jahren, die zu Rainer Werner Fassbinder geht, durch Personal: Weil viele von den Leuten, die bei Rainer Werner Fassbinder gearbeitet haben - Kurt Raab, Irm Hermann, Volker Spengler - arbeiteten auch bei Ulrike Ottinger. Manche Leute bei Ulrike Ottinger, die wunderbaren Performer*innen, Schauspieler und Figuren, sind auch in Filmen von Heinz Emigholz zu finden, sind auch in Filmen von Elfi Mikesch und Monika Treut zu finden, sind dann auch in Filmen von Rosa von Praunheim zu finden, für den Elfi Mikesch für viele Filme die Kamera gemacht hat. So, merken wir, es gab eine Art Vernetzung, eine Art queere Szene in den 70er Jahren von Performer*innen, technischen Mitarbeitern, die alle gemeinsam an Filmen gearbeitet haben.

Und das ist etwas, was ich nicht runterspielen würde als rein biographische Information. Ich finde, dass es gefährlich ist, queeres Kino einfach auf ästhetische und formale Aspekte zu reduzieren. Ich finde, queeres Kino sollte, wie ich gesagt habe, sollte Räume schaffen, um queeres Begehren und queeres Leben lebbar zu machen und vorstellbar zu machen. Und ein Teil der Auseinandersetzung mit queerer Filmgeschichte und mit deutscher queerer Filmgeschichte ist es, diese verschiedenen queeren Filmszenen auszuarbeiten und ihre Relevanz für die Entwicklung von prägenden Filmen der deutschen Filmgeschichte anzuerkennen. Und da sind diese Vernetzungen, von denen ich gerade gesprochen habe, sehr wichtig in dieser Hinsicht.

Was ich sehr interessant finde bei Fassbinder, und ein Grund warum ich ihn als Teil von Queer Cinema betrachte ist nicht, weil er schwul war oder bisexuell, aber weil er Filme gemacht hat, die unsere Vorstellungen von Homosexualität komplett verwirren. Die liefern uns keine positiven Bilder, wenn man will, von Menschen mit fixierten Identitätspositionen. Stattdessen ist Homosexualität ein Aspekt in einer Auseinandersetzung mit sozialer Marginalisierung verschiedener Formen, oft aufgrund von Klasse und

Schicht. Und das ist etwas, was ich als einen wichtigen Beitrag zu queerem Kino verstehe. Nicht von seiner Ästhetik zu sprechen, die auch durch seine Manierismen, durch diese Mise-en-Scene und tolle Kameraarbeit und unglaubliche Performer*innen uns eine sehr ungewöhnliche Auseinandersetzung mit Begehren, mit Beziehungen zwischen Menschen zeigt, und es uns ermöglicht vielleicht Normativität in Beziehungen, in Sexualität anders zu betrachten. Diesen Manierismus bei Fassbinder sieht man auch bei einer anderen prägenden Figur des neuen deutschen Films, Werner Schroeter. Werner Schroeter, der angefangen hat, Filme zu machen, '66 oder '67, er hat Filme gemacht, die vor allem in seiner frühen Phase sehr geprägt waren von seiner Liebe zu Opern und zu einer Art emotionalem Ausdruck, einem übertriebenen Gefühl, einer Gestik. Und was Interessant ist bei Schroeter ist, dass wir in seinen Film auch einen sehr starken Manierismus sehen mit seinen Performer*innen.

Bei Werner Schroeter, bei diesem Beispiel DER TOD DER MARIA MALIBRAN, würde ich sagen, wir sind jetzt im Bereich von Queerem Kino. Nicht nur weil diese Darstellungen von Gefühlen so *weird* oder so ungewöhnlich sind, so fremd sind, und nicht weil sie nicht einzuordnen sind. Ich würde sagen, wir sind im Bereich von Queerem Kino, wo die Figuren selbst sind, sie spielen nicht nur in der Weise schwule oder lesbische Figuren. Aber weil es ein Bereich ist, wo Begehren, wo Erotik sich nicht eingrenzen lässt von den Erwartungen, die wir haben an heterosexuelle oder schwule oder lesbische Kontexte. Es ist auf jeden Fall eine Art Gefühl, ein übertriebenes Gefühl, eine Erotik, die die Grenzen des Herkömmlichen überschreitet. Und da merken wir, wenn das stattfindet in einem Kontext, wo Heterosexualität nicht hervorgehoben wird als Norm, oder nicht erwartet wird als Norm, dann merken wir, dass wir uns in einem queeren Kontext bewegen. Und das finde ich sehr interessant bei Schroeter, weil das wird dann fast rein ästhetisch oder durch die Performance rübergetragen. Es wird nicht durch das Narrativ, nicht durch den Aufbau von Figuren kommuniziert. Wir sehen eine queere Performance-Ästhetik nicht nur in den Filmen von Werner Schroeter oder in den Filmen von Ulrike Ottinger, sondern wir sehen das auch zum Beispiel in den Filmen von Elfi Mikesch. Filme wie Macumba, in dem Film, den sie gemacht hat mit Monika Treut, VERFÜHRUNG, DIE GRAUSAME FRAU, wo sie konfrontiert, zum Beispiel in VERFÜHRUNG, mit einer ungewöhnlichen Situation: wir haben eine Domina, gespielt von Mechthild Großmann, in einer Hamburger Wohnung oder am Cabaret, die Performer sind sehr maniert, die Sprache ist etwas sparsam, gekürzt. Und es gibt da eine Erotik, es gibt eine direkte Darstellung von lesbischer Liebe, von lesbischem SM und Dominanz und auch von heterosexuellen SM-Beziehungen.

Vielleicht noch ein Wort zu Monika Treut, weil ich finde sie eine sehr wichtige und interessante Figur. Sie hat natürlich nicht nur diesen Film mit Elfi Mikesch gemacht, VERFÜHRUNG, DIE GRAUSAME FRAU, sie hat auch einen sehr interessanten Film Ende der 80er gemacht, '89 glaube ich, DIE JUNGFRAUENMASCHINE. Und das ist ein Film, wo es geht es direkt um Liebe geht, um eine junge deutsche Frau, die eigentlich in einer inzestuösen Beziehung mit ihrem Bruder lebt und sie forscht - ich glaube, sie ist Journalistin, wenn ich mich richtig erinnere. Sie forscht zu romantischer Liebe und will was über Liebe erfahren. Das kann so ein klassisches heterosexuelles Thema sein. Aber es ist nicht so

behandelt in dem Film. Und in ihrer Suche nach Liebe und nach romantischer Liebe geht sie nach San Francisco. Und das ist ja interessant, wo sie auftaucht in San Francisco, ist in der sex-positiven lesbisch-feministischen Szene. Und dort trifft sie unter anderem zum Beispiel Susie Bright, oder Susie Sexpert, eine wichtige amerikanische Sexwissenschaftlerin, und es gibt eine wunderbare Szene, wo Susie Bright ihre verschiedenen Dildo-Sammlungen präsentiert und eine Einstellung durch einen transparenten Dildo, den Suzie Bright hat. Und die Hauptfigur verliebt sich in Shelly Mars, einen Drag King, und sie weiß nicht, dass dieser Drag King eigentlich auch als so eine Art „Hustler“ oder „Escort-Frau“ arbeitet. Und nach dem sie wunderbaren Sex miteinander haben, geht die Figur, die Shelly Mars spielt, weg und ich glaube, sie lässt ihre Karte da. Irgendwie ja: “Wenn Sie mich wieder einkaufen möchten für den Abend, dann können Sie...” und da muss diese Figur lachen, weil sie denkt “Oh Gott, ich war so naiv zu denken, das ist romantische Liebe!” Doch das ist keine Tragödie, das ist, was so toll ist in diesem Film, dass es zeigt, dass eigentlich Sex nicht notwendigerweise mit Liebe verbunden sein muss. Und um diese „Lehre“ zu finden, hat Monika Treut das aus den USA geholt, aus einer queeren Szene in den USA. Noch ein Grund, warum diese Grenzen eines nationalen Kinos hinterfragt sein müssen. Vor allem für queeres Kino, das immer grenzüberschreitend ist.

Monika Treut ist dann später in den 90er Jahren noch mal in die USA gegangen und dokumentierte die Transsexuellen- und Transgender- Szene in ihrem Film GENDERNAUTS, was ein sehr wichtiger Beitrag zur wissenschaftlichen Diskussion über Transgender Themen war. Und dann interessanterweise ging sie dann, glaube ich, 30 Jahre später, oder ungefähr 25 Jahre später, zurück, um zu gucken, was ist mit diesen Transgender Personen los, mit zum Beispiel Sandy Stone, eine sehr wichtige transsexuelle Aktivistin und Schriftstellerin und Wissenschaftlerin. Und andere von ihr von ihr porträtierten Figuren. Sie geht zurück in ihrem Film GENERATION, glaube ich, um nochmals nachzuforschen. Monika Treut, finde ich, hat eine sehr wichtige Rolle in der Entwicklung von deutschem queeren Kino. Es ist vielleicht auch relevant zu erwähnen: Natürlich hat der Filmemacher Rosa von Praunheim auch in den 90er Jahren einen Film über die amerikanische transsexuelle Aktivistinnenbewegung gemacht, ich glaube ein Film, der heißt TRANSEXUAL MENACE, wenn ich mich richtig erinnere. Also wir sehen, wie relevant auf der einen Seite deutsches Kino für ein Verständnis von Queerem Kino ist in den USA und umgekehrt, wie relevant der politische Aktivismus, der lesbisch-feministische politische Aktivismus, der Aids-Aktivismus, der transsexuelle Aktivismus, der queer Aktivismus für ein deutsches Kino ist.

Queer Cinema – Genres und Identitäten durchqueren

Vielleicht wäre es produktiv, wenn ich noch eine andere Periode oder Zeit reinbringe in diese Auseinandersetzung mit queerem deutschen Kino, nämlich die Gegenwart. Und was ich im Kopf habe, sind so zwei Beispiele, die vielleicht für mich sehr auf unterschiedliche Art und Weise Aspekte des Neuen Deutschen Kinos vorantreiben und neu entwickeln. Eins kommt aus dem Kunstbereich, nämlich ein Beitrag einem Künstler aus Singapur, Ming Wong, der seit langem in Berlin lebt und der zum Beispiel eine

Art Sprach-Lern-Film gemacht hat: LERNE DEUTSCH MIT PETRA VON KANT, wo Ming Wong wie in jedem seiner Filme die Hauptrolle spielt, er spielt fast alle Rollen in allen seinen Filmen. Aber hier spielt er Petra von Kant, die Figur, die von Margit Carstensen, von der weißen deutschen Schauspielerin in Fassbinders Film DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT die Hauptrolle gespielt hat. Und was ich sehr spannend finde: Es ist ein Melodram, wenn man will, eine übertriebene Darstellung von Ming Wong, von dieser Figur Petra von Kant. Aber er präsentiert das als einen Weg, die Sprache zu lernen und so haben wir schon in diesem Film eine... wenn man will haben wir eine lange Tradition von so einer Art Drag Performance, wo Ming Wong mit Perücke dann diese weibliche Figur spielt. Wir haben aber auch eine Hinterfragung des unhinterfragten Weißseins der Figur in Fassbinders Film, durch die Präsenz von Ming Wong aus Singapur, mit seinem braunen Gesicht, der dann diese weiße Figur spielt.

Und dabei thematisiert er implizit - es ist für ihn, glaube ich, ein wichtiges Anliegen - genau diese weiße Genormtheit, unhinterfragte weiße Zentriertheit von, wenn man will, einem deutschen queeren Kino zu hinterfragen. Und das in Form eines "How to Deutsch lernen".

Was ich da auch wichtig und witzig finde: es ist auch auf jeden Fall eine Hommage an Fassbinder, aber zugleich eine Kritik, um eine Person of Color in den Vordergrund zu stellen und die Subjektivität einer Person of Color, die Subjektivität eines Migranten, neu nach Deutschland, neu zu der deutschen Sprache kommenden Person, in Frage zu stellen und das in einer wunderbaren Kunstinstallation. Und ich denke, wir sehen im Kunstbereich viele wichtige Beiträge zu einem Verständnis von von queerem Kino. Ich denke auch an Arbeiten von Matthias Müller, Experimentalfilmmacher, der auch jetzt im Kunstbereich, vor allem in Zusammenarbeit mit Christoph Girardet arbeitet. In den Videoarbeiten und Installationen von Pauline Boudry und Renate Lorenz. Wenn wir auch Österreich mit einbeziehen: in den Filmen von Ashley Hans Scheirl, DANDY DUST, ROTE OHREN FETZEN DURCH ASCHE, die Zusammenarbeit mit Jakob Lena Knebel. Da sehen wir einen Reichtum an Beiträgen zu queerem deutschsprachigen Kino, die aus Kunstkontexten kommen.

Ein Film, der vielleicht nicht auf den ersten Blick als Queer Film bezeichnet würde, aber zum Teil genau deswegen doch ein wichtiger Beitrag zum queeren Kino liefert: ich meine den Film von Angelika Levi, MEIN LEBEN TEIL 2. Das ist ein einfach brillanter, bewegender autobiografischer, essayistischer Film, der eine Vielfalt an medialen Formaten verwendet, um die Geschichte, vor allem der Mutter der Filmmacherin, zu erzählen.

In dem Film geht es um Angelika Levi, die Filmmacherin, und um ihre Mutter. Ihre Mutter, die Jüdin war, die dann... sie ist glaube ich '26 geboren in Hamburg oder Norddeutschland irgendwo, und die aufgrund des Antisemitismus, aufgrund der Nazis, aufgrund des Holocausts muss dann fliehen. Und sie flieht mit ihrer Mutter, ihrer nicht-jüdischen Mutter, sie flieht nach Chile, um ihrem Vater, ihrem jüdischen Vater wieder zu begegnen. Der Vater interessanterweise ist so Anfang der 30er, ich glaube so '32 ausgewandert, kurzfristig nach Chile, aber anscheinend nicht aufgrund von Antisemitismus und Verfolgung, sondern aufgrund von einer Liebschaft, die er hatte mit einer nicht-jüdischen Person. So sind

die Gerüchte, die in Film wiedergegeben werden. Und was sehr interessant ist in diesem Film, der dann den Weg der Mutter nach Chile darstellt, ihre Entwicklung als Pflanzen-Biologin, glaube ich, und dann ihre Rückkehr nach Deutschland. Was sehr spannend ist, ist, dass dann die Mutter zurückkommt nach Deutschland. Sie hat ein Humboldt Stipendium, glaube ich. Und dann heiratete sie einen evangelischen Pfarrer.

Und in diesem Moment in dem Film - Ich bin sehr mitgerissen von dieser Geschichte - in dem Film gibt es einen sehr, sehr spannenden Moment, wo Angelika Levi mit einem Rabbiner spricht, der erzählt, dass viele Juden, die überlebt haben, viele Überlebende des Holocausts und der Nazi-Verfolgung, haben dann als Antwort, in einem Sinne auf die Shoah, Kinder gezeugt. Es war einfach aus der verständlichen Notwendigkeit heraus: "Ich will weiterleben. Ich will, dass meine Kinder weiterleben, ich will, dass das jüdische Volk weiterlebt." Und in dem Sinne sagt der Rabbiner, dass er selbst ein Kind ist von Überlebenden der Shoah, und dass er eine Antwort auf die Shoah ist. Nach diesem Moment, wo wir diese Idee hören, dass ein Kind eine Antwort auf die Shoah ist, stellt sich Angelika Levi, die den ganzen Film über mit einer Off-Stimme zu hören ist, die Frage: „Bin ich die Antwort von meiner Mutter auf die Shoah? Und bin ich dann die Antwort von meinem evangelischen Pfarrer auf die Shoah, der sich nie die Mühe gemacht hat, seine Frau zu fragen, was für eine traumatische Erfahrung sie hatte? Und was für eine Position ist das für ein Kind? Was für eine Bürde ist das für ein Kind, dieses Trauma dann weiter zu tragen?“. Und da, sehr spät, in diesem vielleicht 80-minütigen Film, sehr spät in dem Film erwähnt Angelika Levi: Na ja, ich habe eine ganz klare Antwort, ich habe eine ganz klare Position dazu. Ich und mein Bruder - ich bin lesbisch, mein Bruder ist schwul und wir beide haben keinen Kinderwunsch, und so lehnen wir in diesem Sinne diese Verantwortung, diese Weitergabe des Traumas ab. Natürlich, dass ist utopisch gesehen, dieses Trauma bleibt und dieses Trauma kann nicht abgelehnt werden, das sitzt in den Körpern und sitzt in der Familiengeschichte. Ich habe das ausführlich erzählt, weil ich finde es sehr interessant. Hier haben wir einen Film, der ein autobiografischer essayistischer Film ist über ein sehr wichtiges "deutsches" Thema, wenn man will, die Nazi-Verfolgung von Juden. Und durch diesen sehr ungewöhnlichen Versuch von dem Vater der Filmemacherin, diese Geschichte ... diese Geschichte richtig zu stellen, insofern, dass er als Nichtjude eine Jüdin heiratet. Eine total bekloppte Idee. Ich sollte das nicht so böse sagen. Aber der Film ist auch nicht gerade auf der Seite des Vaters. Er stellt diese Perspektive des Vaters in Frage. Aber auf jeden Fall: Wir haben es mit einem Film zu tun, der sich mit einem sehr wichtigen deutschen Thema auseinandersetzt, nämlich die Verfolgung der Juden. Aber er tut das aus einer lesbischen Perspektive. Und er tut das sehr subtil aus dieser lesbischen Perspektive: sehr spät in diesem fast 80-minütigen Film, erfahren wir, dass die Filmemacherin lesbisch ist. Und wir erfahren das in einer Art und Weise, die unseren Erwartungen entgegensteht. Weil, wenn Angelika Levi sagt: Ich habe mich entschieden, keine biologische Antwort zu liefern auf die Shoah, in dem Sinn, dass ich als Kind eines Überlebenden der Nazi-Verfolgung lesbisch bin. Sie sagt ich bin lesbisch und ich habe keinen Kinderwunsch. Und das finde ich sehr interessant, dass sie beides sagt. Sie will nicht sagen: Ich bin

lesbisch, und das im Raum stehen lassen, als wenn Lesbisch-sein sofort bedeutet, dass jemand keine Kinder hat. Das wäre vielleicht eine normative Perspektive aus einem nicht-lesbischen Kontext. Aber was sie sagt ist: Ich bin lesbisch, mein Bruder ist schwul und wir haben keinen Kinderwunsch. Und so platziert sie sehr stark ihre jüdische Geschichte in einem queeren ... sie sieht ihre jüdische Geschichte aus einer queeren Perspektive, würde ich sagen. Und bringt das dann sehr subtil in diesem Film rein. Durch diese Aussage, und dann durch eine Montage aus Ausschnitten aus lesbischen Sexszenen und Liebesszenen aus anderen Filmen von Angelika Levi. Dieser Film, MEIN LEBEN TEIL 2, ist für mich ein super spannendes Beispiel und ein Beitrag zu unserem Verständnis von queerem Kino insofern, dass er lesbische Subjektivität mit einer Auseinandersetzung mit einer deutsch-jüdischen Familiengeschichte verknüpft. Und durch diese, wenn man will, intersektionale Auseinandersetzung mit einem wichtigen Thema, hat sie einen sehr eigenen Beitrag zu unserem Verständnis von queerem Kino geliefert.