

## **„Moonlight isn't all about sex – and it's all the more queer for it“: Sichtbarkeit und neue ästhetische Potentiale im gegenwärtigen Queer Cinema**

**Philipp Hanke**

Als B. Ruby Rich im März 1992 in der New Yorker *Village Voice* ein neues queeres Kino ausrief, brachte sie damit ein Phänomen auf den Punkt, das mit dem Toronto-Filmfestival ein Jahr zuvor begonnen und seit dem Sundance Film Festival die Fachpresse auf unterschiedlichste Weise beschäftigt hatte. Eine außergewöhnliche Fülle an Filmen hatte sich nicht (mehr) nur der Darstellung von LGBTQI-Charakteren verschrieben, sondern läutete die *Queer New Wave* mit einem radikalen formästhetischen Bruch, dem postmodernen Spiel mit Genres und Klischees und nicht zuletzt einer unverfrorenen Darstellung von nicht-heterosexuellem Begehren ein:

There, suddenly, was a flock of films that were doing something new, renegotiating subjectivities, annexing whole genres, revising histories in their image. All through the winter, spring, summer and now autumn, the message has been loud and clear: queer is hot.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> B. Ruby Rich: New Queer Cinema. In: *Sight and Sound*, September 1992 (aktualisiert am 25.06.2017), <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

Die Auswahl an Filmen war so verschieden wie ihre Macher\_innen: Todd Haynes war in der Kunst- und Experimentalfilmszene bereits für seinen mit Barbiepuppen gestellten und aufgrund von Urheberrechtsstreitigkeiten indizierten Kurzfilm *Superstar: The Karen Carpenter Story* (USA 1987) bekannt.



Abbildung 1: *Poison* (USA 1991, R: Todd Haynes)

Mit *Poison* (USA 1991, Abb. 1) zeigte er seinen von Jean Genet inspirierten Debüt-Langfilm – ein Tryptichon aus schwuler Gefängnisromanze, Horrorpersiflage und Homestory – und wurde aufgrund der staatlichen Förderung zur Zielscheibe konser-

vativ-republikanischer Politiker. Gregg Araki (*The Living End*, USA 1991) zeigte ganz bewusst Repräsentationen queerer Figuren am Rande der Legalität und verortete sie im traditionellen US-Genre des Road-Movies. Marlon Riggs verhalf mit *Tongues Untied* (USA 1989) nicht nur schwarzem, homosexuellem Begehren zur Sichtbarkeit, sondern verband zudem fiktio-

nale Inhalte mit dokumentarischen Aufzeichnungspraktiken. Jennie Livingston feierte mit ihrem Dokumentarfilm *Paris Is Burning* (USA 1990, Abb. 2) nicht nur Kritiker\_innen-erfolge, sondern gab auch einen seltenen Einblick in die multinationale Welt von Dragballs in der New Yorker-Untergrundszene (und machte gleichzeitig



Abbildung 2: *Paris Is Burning* (USA 1990, R: Jennie Livingston)

das später von Madonna aufgegriffene Vogueing populär). Rich bezeichnete diesen Moment als die Geburtsstunde des „New Queer Cinema“ (NQC), eines dezidiert politischen Kinos, das auf gesellschaftlichen Umwälzungen und Krisen sowie medientechnischen Innovationen beruhte und durch diese möglich gemacht wurde:

„Rich nennt in ihren Erinnerungen vier Gründe, die für die Entstehung des New Queer Cinema ausschlaggebend gewesen seien: die Ausbreitung von AIDS, die Politik von Ronald Reagan, Kamerarekorder und billige Mieten.“<sup>2</sup> Das neu einsetzende amerikanische Independent-Kino – Steven Soderberghs *Sex, Lies & Videotape* von 1989 gilt als einer seiner ersten und wichtigsten Vertreter – verdankte seine Entstehung bereits dem in den 1980er Jahren weite Verbreitung findenden Video-Format und den damit einsetzenden neuen Distributionswegen. Hingegen zeigte das NQC nun auch die ästhetischen Neuerungen, die mit vielfältigen Bearbeitungsmöglichkeiten und im Spiel mit Klischees und Genrekonventionen einhergingen. Rich verweist in ihrem Essay auf den gemeinsamen, an der Postmoderne angelehnten Stil des „Homo Pomo“ („Homosexual Post-modernism“)<sup>3</sup>: „These works are irreverent, energetic, alternatively minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure.“<sup>4</sup>

Von einem allein ästhetisch postmodernen Stil unterschieden sich diese Filme jedoch vor allem auch durch ihre politische Aufladung und die aktivistische Stoßrichtung ihrer kollektiven Wut. Die ‚schamlose‘ Art der Figurenzeichnung und die provokanten Storylines zielten gleichzeitig auf die Anerkennung von nicht-heterosexuellem Begehren und auf das Aufbrechen von Identitätskategorien und waren somit auf den gemeinsamen Kampf um eine Repräsentation ausgerichtet, die widerständig und selbstbestimmt war:

In particular, NQC was a movement of defiance, seeking to defy a homophobic cultural past; to openly defy cinematic convention; and, in the wake of the dreadful specter of AIDS, to defy death itself.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Astrid Deuber-Mankowsky: *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*. Berlin 2017, S. 14.

<sup>3</sup> Die Anlehnung an die postmoderne Theorie schlägt sich inhaltlich und konzeptuell in einer Ablehnung essentialistischer Darstellungen sexueller Identitäten nieder und übernimmt formal und ästhetisch das experimentelle, fragmentierende und neuzusammensetzende, spielerische Potential einiger Vorgänger. Niall Richardson verweist demnach richtigerweise auf weitere und frühere avantgardistische Filmemacher\_innen wie etwa das Autorenkino Godards oder das amerikanische Untergrund-Kino von Andy Warhol oder Kenneth Anger. Auch Derek Jarman kann als wichtiger Einfluss des NQC gewertet werden.

<sup>4</sup> Rich, *New Queer Cinema*.

<sup>5</sup> JoAnne C. Juett, David M. Jones (Hrsg.): *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*. Cambridge 2010, S. x.

Die AIDS-Pandemie und das kollektive, politisch gewollte Schweigen sowie soziale Stigmatisierung und rechtliche Diskriminierung der LGBTQI-Community führten in den USA und Europa zu einer moralischen Erschöpfung und gleichzeitig zu neuen Formen von Aktivismus. Wie Astrid Deuber-Mankowsky in ihrem Buch *Queeres Post-Cinema* ausführt, schöpft das NQC seine politische Kraft aus der zugrundeliegenden Pionierarbeit von AIDS-Aktivist\_innen (etwa aus den Gruppierungen *ACT UP* oder *OutRage*) und aus der in Verbindung stehenden und sich zeitgleich herausbildenden Queer Theory:

Die Folge war, dass die aus der Bewegung von ACT UP entstandene queere Bewegung von ihren ersten Anfängen an mehr war als eine Interessensvertretung. Sie war kritisch gegenüber Identitätspolitik und bekämpfte nicht nur Homophobie, sondern auch Rassismus und Sexismus.<sup>6</sup>

#### **Ästhetische und aktivistische Aneignung von ‚queer‘**

Auf diesen aktivistischen Strömungen aufbauend forderte auch das New Queer Cinema mehr als die Verhandlung einer (immer schon) problematischen, weil ausschließenden Repräsentation, und fragte schließlich nach den Bedingungen von Identität überhaupt. Seit Ende der 1980er Jahre streng an die Politisierung des Begriffes „Queer“ gebunden, wäre dieses Kino damit ohne die theoretische Etablierung der Queer Theory nicht möglich gewesen. Theoretiker\_innen wie Judith Butler oder Eve Kosofsky Sedgwick, die ‚queen of queer studies‘, hatten den Grundstein für eine Problematisierung naturalisierender, geschlechtszuschreibender Strategien und einer Dekonstruktion von Geschlecht gelegt:

Contemporary queer use of queer was, in fact, from the beginning, most often conceived both as an invocation and as a problematization of the notion of a collective identity rooted in sexual and gender commonality.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Deuber-Mankowsky, *Queeres Post-Cinema*, S. 16.

<sup>7</sup> Bob Nowlan: *Queer Theory, Queer Cinema*. In: JoAnne C. Juett, David M. Jones (Hrsg.): *Coming Out to the Mainstream. New Queer Cinema in the 21st Century*. Cambridge 2010, S. 2-20, hier S. 4.

Der zuvor genannte, weitreichende Widerstand zeichne, so Michele Aaron, das NQC nicht nur aus, sondern könne als das dezidiert Queere und als das politische Potential darin betrachtet werden.<sup>8</sup>

Queer, ein ehemals abfällig verwendeter Begriff für von der heterosexuellen Norm abweichendes Verhalten und Begehren, wurde in den 1980er Jahren sowohl von Vertreter\_innen der Queer Theory als auch von im Kampf gegen AIDS engagierten Aktivist\_innen in einer ermächtigenden Bewegung angeeignet und umgedeutet. So verweist queer heutzutage nicht mehr nur auf die Affirmation von Abweichung und Andersartigkeit in Bezug auf Verhalten oder Begehren, sondern auch auf die Fluidität von Geschlecht:

The contemporary formulation of queer functions in sharp contrast to its past, it signifies a fluidity of identity where, historically, queer represented an 'exclusive and fixed sexuality'. [...] At its most expansive and utopian, queer contests (hetero- and homo-) normality.<sup>9</sup>

In gleichem Maße verhandelt der Begriff nicht allein Fragen von Geschlecht und Sexualität, sondern fragt auch nach den Normen und Festschreibungen von Identität – und, wie anhand der nachfolgenden Filmanalyse von Barry Jenkins' *Moonlight* (USA 2016) gezeigt werden soll, auch nach dem engen Zusammenspiel von *race*, *class* und *gender*. Michele Aaron sieht eine ähnliche Interrelation zwischen dem NQC und einer sich herausbildenden queeren Filmtheorie – so betont sie, dass die Erfolgsgeschichte des Konzeptes Queer nicht allein auf den hier zu betrachtenden Filmen beruhe, sondern maßgeblich auf einer gründlichen und weitreichenden Theoretisierung aufbaue:

This can be thought of as operating on three, not unrelated, levels. First, as the critical exploration of queer imagery and directors [...]. Second, as a rereading and reclaiming of classical texts [...]. Third, as a discussion of queer spectatorship.<sup>10</sup>

Dennoch fanden sich das NQC und der genannte, weitreichende Diskurs um seine Inhalte bereits Anfang der 1990er Jahre in einem Spannungsfeld

<sup>8</sup> Vgl. Michele Aaron: New Queer Cinema. An Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Edinburgh 2004, S. 3-15, hier S. 5.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd., S. 10.

wieder, das bis heute anhält und die Bewertung und Diskussion um das gegenwärtige Queer Cinema zu bestimmen scheint. So widmet Niall Richardson ein ganzes Kapitel der Unterscheidung und der (oft auch) produktiven Reibung zwischen Queer Theory und einem (vornehmlich) schwul-lesbischen, politischen Aktivismus. Waren beide noch maßgeblich an der Herausbildung eines neuen, politisch motivierten Kinos beteiligt, kristallisierten sich bald auch Unterschiede gerade bezüglich der Motivationen und Forderungen heraus, die an dieses neue queere Kino herangetragen wurden:

Queer was not opposed to the dominant but attempting to rupture it from within. [...] Queer was never about offering an assimilationist agenda – representing a quantifiable minority which pleaded for acceptance – but instead attempted to expose the cultural contingency of the normal/queer dichotomy itself. In short, queer politics, like queer theory, attempted the deconstruction of the limiting labels of sexual and gender identities. However there is a tension between politics and theory. Although ‘queer’ may offer tantalizing theoretical possibilities, these often encounter barricades when activists attempt to mobilize them in the political arena.<sup>11</sup>

Queer Theory als postmoderne, dekonstruktivistische Praxis, für die das Subjekt fraglich und Identität brüchig geworden ist, bemühte sich nicht allein um eine neue Sichtbarkeit von LGBTQI-Charakteren in den Medien und im Film, sondern forderte ein Neudenken und Hinterfragen insbesondere von ‚Realität‘ schaffenden, filmischen Mitteln. Verfremdung, Zitation und Re-Montage standen deshalb als dezidiert ästhetische Zugänge im Zentrum des NQC und führten letztlich zu der oft angemerkten Radikalität seiner Filme. Der Verlust dieser Radikalität durch eine breitere Öffentlichkeit und größere Produktionsrahmen sowie eine plötzlich eintretende Hinwendung zu nun sichtbar gewordenen und ins Zentrum gerückten Identitätskonzepten führten letztlich zu einer Krise des NQC. Es wurde nicht nur diskutiert, ob das Queere Kino, wie es sich Anfang der 1990er-Jahre emanzipiert hatte, heutzutage überhaupt noch möglich (oder etwa notwendig), sondern auch, was eigentlich darunter zu verstehen sei.

<sup>11</sup> Niall Richardson: *The Queer Cinema of Derek Jarman*. London 2008, S. 15 f.

### **Das Ende des New Queer Cinema**

Rich selbst proklamierte nicht einmal zehn Jahre später in einem weiteren Artikel, diesmal im *Sight and Sound*-Magazin, mit dem Titel *Queer and Present Danger – After New Queer Cinema*<sup>12</sup> und anlässlich des Oscar-Erfolgs von *Boys Don't Cry* (USA 1999, R: Kimberly Peirce) veröffentlicht, dass die NQC-Bewegung in ihrer Radikalität und dem selbst auferlegten politischen Anspruch der Vergangenheit angehöre – also mehr ein *moment* denn ein *movement* gewesen sei. Der Festival-Erfolg und die anschließende weite Verbreitung zogen demnach auch eine Konventionalisierung von Handlungssträngen und Figuren mit sich und das queere, widerspenstige Potential sei generalisierten, festen Identitätskategorien gewichen:

Rich believed that the political and artistic energy of NQC had waned and had become absorbed into conventional mainstream fare that reinforced the ideological project of neoliberal multiculturalism, neutralized the radical potential of independent queer cinema, and mollified straight audiences with unthreatening characters and stories, that lodged queerness within the hegemonic logic of compulsory heterosexuality and global capitalism.<sup>13</sup>

Das Queer Cinema des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts musste sich demnach neuen Herausforderungen und Fragen stellen. Zurecht wirft Rich die Überlegung auf, was eigentlich ein queerer Film sei und beobachtet gleichzeitig in den erfolgreicheren Filmen mit queeren Hauptfiguren Strategien der historisierenden Verortung oder einer überdurchschnittlichen Hinwendung zur Tragödie. Ihr Artikel zählt Filme wie *Gods and Monsters* (USA/UK 1998, R: Bill Condon), *Happy Together* (HK/ CH 1997, R: Wong Kar-Wai) oder *High Art* (USA 1998, R: Lisa Cholodenko) auf – der bis dato finanziell erfolgreichste. Ang Lees *Brokeback Mountain* (USA 2005) sollte erst fünf Jahre später folgen und dennoch schien sich bereits ein Spannungsfeld um die Sorge abzuzeichnen, dass die Figuren des Queer Cinema zurück in den *closet* mussten, sollte der finanzielle Erfolg ihrer Filme garantiert werden: „A robust and useful debate

<sup>12</sup> B. Ruby Rich: Queer and present danger. After New Queer Cinema. In: *Sight and Sound*, März 2000 (aktualisiert am 25.06.2017), <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>13</sup> Juett, Jones, Coming Out to the Mainstream, S. x.

continues about how ideologically incisive, how productively challenging, and how aesthetically compromised queer cinema has been and continues to be.<sup>14</sup>

Für Michele Aaron ist diese Krise kaum überraschend, denn Radikalität sei nicht mit breiter Vermarktung und Popularität vereinbar und in Folge dessen das NQC zur reinen Nischenware verdammt. Die letztlich oberflächliche Veränderung, die es hinsichtlich einer neuen Sichtbarkeit von LGBTQI-Charakteren und der Behandlung queerer Themen angestoßen hatte, sei von Hollywood-Produktionsstandards absorbiert und kommerziell ausgeschlachtet worden:

Cynically put, NQC kick-started Hollywood's awareness of a queerer audience (a combination of the 'pink profit' zone and the general public's current delectation) and its appropriation and dilution of queer matters.<sup>15</sup>

Für Aaron und auch für Rich stand Anfang der 2000er Jahre jedoch gleichzeitig fest: Das NQC hat zwar nachhaltige und auch politische Veränderungen gerade hinsichtlich neuer Repräsentationen einleiten können und für eine breitere Akzeptanz von queeren Themen gesorgt, dennoch hätten auch der politische Anspruch und die neue Verantwortung, die an diese Filme herangetragen wurden, fast schon moralistische Züge angenommen und zur Krise des NQC beigetragen.<sup>16</sup> Auch Nick Davis, der in seiner jüngsten Publikation das Queere Kino zur Herausbildung eines Deleuze'schen Bildes des Begehrens herangezogen hat, beobachtet eine problematische Besprechung queerer Filme und sieht mittels einer interessanten Perspektivenverschiebung den Grund für eine verstärkte Konventionalisierung nicht allein in der Entwicklung der Ästhetik und der Stories der Filme, sondern vielmehr in der medialen und wissenschaftlichen Diskussion über ihren Stellenwert und einer scheinbaren Zusammengehörigkeit und Gruppierung:

Scholars allow such constraints when they pose queer cinema as the exclusive enterprise of gay or lesbian artists and stories, or when they

<sup>14</sup> Ebd., S. xii.

<sup>15</sup> Aaron, *New Queer Cinema*, S. 8.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 7.

isolate star directors, canonized films, or bracketed historical periods as summative of much broader trends.<sup>17</sup>

Mit der Gleichstellung der Ehe in den USA und in der überwiegenden Mehrzahl europäischer Länder, einer Eindämmung sowie fortschreitender medizinischer Kontrolle von HIV-Infektionen (zumindest in westlichen Industrienationen) sowie einer neuen Diskursivierung um die Rechte von Transgender und Intersexuellen scheinen viele der Kämpfe, für die die Filmemacher\_innen des NQC eingetreten waren, gewonnen. Neben einer oftmals zentral gewordenen Hinwendung zu Fragen der Sichtbarkeit und der reinen Präsenz von queeren Figuren stellt sich (vielleicht zu Recht) die Frage, was uns ein Queer Cinema politisch gesehen heute noch sagen kann oder wie Jon Frosch und David Rooney es in ihrem Gespräch für *The Hollywood Reporter* formulieren: „Is Social Acceptance killing Queer Cinema?“<sup>18</sup> Im Verlauf des Gesprächs beobachten sie für das Jahr 2015 eine kreative Krise und Figuren, die sich tragisch der Vergangenheit zuwenden:

all tears, torment and tragic poses, with characters who register more as causes and symbols than flesh-and-blood humans. [...] [As] we become mainstream ... we must resist the tendency to be de-gayed.<sup>19</sup>

Wirkliches queeres Wagnis sei fast nur noch in Fernsehserien wie *Orange Is the New Black* (USA 2013 -, C: Jenji Kohan), *Transparent* (USA 2014 -, C: Jill Soloway) oder *Behind the Candelabra* (USA 2013, R: Steven Soderbergh) zu beobachten, während sich der (zumindest US-amerikanische) Spielfilm in distanzierende und einschmeichelnde, ‚schöne‘ Ästhetik flüchte:

It feels like these recent movies are sliding back to the default [...] position of noble suffering rather than bringing a contemporary or [...] provocative perspective. Even the politics feels pat rather than

<sup>17</sup> Nick Davis: *The Desiring-Image. Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. New York 2013, S. 10.

<sup>18</sup> Jon Frosch, David Rooney: Critics' Notebook: Hollywood's Big Queer Year That Wasn't. In: *The Hollywood Reporter*, 24.11.2015, <https://www.hollywoodreporter.com/news/critics-notebook-hollywoods-big-queer-842638> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018)

<sup>19</sup> Ebd.

impassioned. What became of the defiant voices that made the New Queer Cinema of the 1990s so exciting [...]?<sup>20</sup>

Selbst in nostalgischer Erinnerung an das NQC, aber auch mit Respekt vor europäischen, queeren Filmemachern<sup>21</sup> wie etwa François Ozon, Pedro Almodóvar oder André Techine kritisieren sie am gegenwärtigen, US-amerikanischen queeren Kino die Rückwärtsgewandtheit und geschichtliche Verklärung. Ist queeres, modernes Leben fast schon ungeeignet für die notwendige, dramatische Höhe? June Thomas geht im *Slate*-Magazin genau auf diese Diskussion ein, bestätigt einige Bedenken wie etwa das häufige historische Setting der besprochenen Filme, führt diese aber auch auf die langen Produktionszeiten einer Filmproduktion und den Geschmack sowohl von Publikum als auch Kritiker\_innen gerade im Hinblick auf mögliches Awards-Potential zurück. Letztlich kann sie die allgemeine Haltung nicht bestätigen, komme doch nach Phasen positiv zu bewertender Präsentationen auch eine Zeit gänzlich fehlender oder mangelnder Sichtbarkeit queerer Figuren:<sup>22</sup>

Still, experienced critics like Frosch and Rooney should know better than to make sweeping statements about the state of ‚LGBT cinema‘ when they’re really talking about the tip of the queer film iceberg.<sup>23</sup>

Sie verweist damit auf eine Problematik, die auf Seiten der (kritischen) Rezeption und damit bei der Weise zu liegen scheint, wie diese Filme gesehen werden möchten/können. Das eingangs angesprochene Beispiel von *Moonlight*, einem der im letzten Jahr am meisten besprochenen und von Kritiker\_innen gelobten Vertreter des gegenwärtigen Queer Cinema, ist ebenfalls zum Gegenstand ebendieser Debatte geworden.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Sie zählen nur männliche Filmemacher auf, was möglicherweise bereits auf eine Konzentration auf reine schwule Filminhalte deutet und die Konzepte der Queer Theory außer Acht lässt.

<sup>22</sup> Im Zusammenhang mit Marginalisierungen in der Filmbranche sei etwa auch an die vor zwei Jahren bezüglich der Oscar-Nominierungen aufkommende Diskussion um das gänzliche Fehlen schwarzer Nominierter erinnert. Diese Diskussion führte zum Hashtag #OscarsSoWhite und sogar zu einer neuen Zusammensetzung der Academy, die jährlich den Oscar vergibt.

<sup>23</sup> June Thomas: Is Social Acceptance Killing Queer Cinema? In: *Slate*, 27.11.2015, [http://www.slate.com/blogs/outward/2015/11/27/gay\\_movies\\_two\\_hollywood\\_reporter\\_critics\\_think\\_2015\\_s\\_queer\\_films\\_are\\_terrible.html](http://www.slate.com/blogs/outward/2015/11/27/gay_movies_two_hollywood_reporter_critics_think_2015_s_queer_films_are_terrible.html) (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

Dass sich der Stand des Queer Cinema und die Bewertung seines politischen Potentials nicht an der Frage nach Sichtbarkeit oder an einer rein positiven Repräsentation messen lassen kann, soll im Folgenden anhand dieses besonders präsenten und gut besprochenen Beispiels untersucht werden: *Moonlight* widmet sich als Film einem Setting in den 1980er Jahren, zumindest geht von diesem Zeitpunkt die mehrere Jahrzehnte umspannende Handlung aus. Er zeigt mit einem schwarzen, schwulen Jungen einen Protagonisten, dessen Leben von Diskriminierung, Tragik und Gewalt geprägt ist – und scheint damit die von Frosch und Rooney aufgeworfene These zu untermauern. Doch eine rein repräsentationskritische Lesart versperrt den Blick auf Zugänge, die sich gerade in Verbindung mit der Ästhetik und dem Aufbau dieses Films ergeben. So scheint es angebracht, seine zeitlichen Dimensionen und Ausprägungen genauer in den Blick zu nehmen und zu fragen, ob und inwiefern die repräsentations-, aber auch identitätskritischen sowie formästhetisch experimentellen Potentiale und Zielsetzungen des NQC heute eben doch noch möglich und emanzipatorisch wichtig sind.

#### ***Moonlight* – Erfolg dank Entsexualisierung?**

Dass bei der Oscar-Verleihung 2017 zunächst der falsche Gewinner verlesen und *Moonlight* erst durch eine Berichtigung der Oscar in der Kategorie Bester Film verliehen wurde, mag bald nur noch als Randnotiz erscheinen; dass jedoch zum ersten Mal in der Geschichte der neunzigjährigen Preisverleihung einem durchweg mit schwarzen Schauspieler\_innen besetzten, von einem afro-amerikanischen Independent-Regisseur gedrehten und von einem schwulen Theaterautoren verfassten und nicht zuletzt einem um einen schwarzen, queeren Protagonisten kreisenden Film diese Ehre zuteil wird, kann als (in der Besprechung oft übersehener) Meilenstein gewertet werden. Afro-amerikanische, queere Figuren nahmen im Hollywoodkino noch immer eine Randstellung ein, was Louise Wallenberg in ihrem Artikel zu Black Queer Cinema zusätzlich auch auf eine anhaltende Homophobie nicht nur in der weiß-dominierten Mainstreamkultur, sondern auch in afro-amerikanischen Communities zurückführt:

While white dominant culture has left little space for black representations in general, it needs pointing out that homophobic attitude

informing black communities constitute another reason why there have been so few gay and lesbian representations produced.<sup>24</sup>

Doch sie betont auch das NQC und sowohl Isaac Julien mit *Looking for*

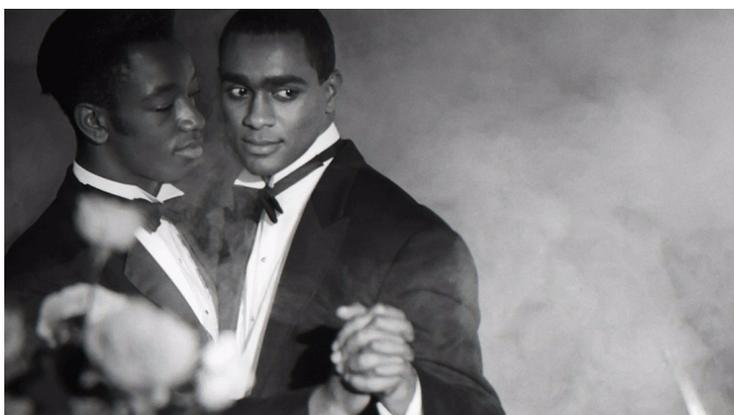


Abbildung 3: *Looking For Langston* (USA 1989, R: Isaac Julien)

*Langston* (Abb. 3) als auch Marlon Riggs's *Tongues Untied* (Abb. 4) als wichtige Vorreiter für eine neu gewonnene Sichtbarkeit (zunächst männlicher) schwarzer Queerness und der damit einhergehenden Verhandlung von Erfahrungen

der Diaspora. Auch José Esteban Muñoz beobachtete Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre einen Anstieg kultureller Produktionen zur Abbildung schwarzer, männlicher Homosexualität und einen spezifischen Drang zur Neuerzählung und (Re)Imagination der persönlichen wie kollektiven Geschichte.<sup>25</sup> Er sieht in diesen Filmen – Juliens und Riggs Filme sind Pseudo-Dokumentationen – auch Fragen schwarzer Identität verhandelt und einen überdurchschnittlichen Hang zu postmoderner Infragestellung, Fragmentierung und Dezentrierung von Identität – Ansätze, die im Mittelpunkt queerer Theorie und Politik stehen und als wichtige Les-



Abbildung 4: *Tongues Untied* (USA 1989, R: Marlon Riggs)

<sup>24</sup> Louise Wallenberg: *New Black Queer Cinema*. In: Michele Aaron (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Edinburgh 2004, S. 128-144, hier S. 129.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 130.

arten der geäußerten Kritik an vermeintlich mangelhafter Repräsentation queerer Figuren entgegengesetzt werden können.

*Moonlight*, erst der zweite und als Triptychon inszenierte Langfilm von Regisseur Barry Jenkins, wäre ohne diese genannten Vorgänger wohl nicht möglich gewesen und schöpft aus dieser Tradition, verbindet jedoch auch die zentrale Thematik um die Sexualität seines Protagonisten mit größeren, aus dem zeitlichen Rahmen seiner Handlung sich ergebenden Fragestellungen nach schwarzer Identität und Segregation, nach Armut und Drogenmissbrauch und einer politisch und systematisch akzeptierten, hohen HIV-Sterberate. Auf den ersten Blick scheint der Film sich damit in eine Tradition einzureihen, in der queere (und vor allem schwarze) Figuren als passive Opferfiguren stilisiert werden, ohne dass ihnen Handlungsmacht eingeräumt wird. Zentral für den Handlungsverlauf sind tatsächlich die sexuelle Repression der Hauptfigur und das unterdrückende Umfeld, in dem sie aufwächst. Ähnlich wie anderen queeren Figuren jüngerer Filmvergangenheit, wie etwa Ennis und Jack in *Brokeback Mountain* oder Carol und Therese in *Carol* (USA/UK 2015, R: Todd Haynes), wird ihr der identitätsstiftende Akt des Coming Outs versagt. Doch der Film zeigt gerade durch das Schweigen seines Helden und durch die Ambivalenz und Uneindeutigkeit seiner Bilder ein queeres Potential, das nur oberflächlich als konservativ eingestuft werden kann und eine durchaus glaubwürdige Einschätzung und Politisierung von unzähligen Lebensrealitäten im gegenwärtigen Amerika vornimmt:

His [Jenkins'] decision not to include a cathartic coming out scene reveals the intersectional disjunct within gay rights in contemporary America. Chiron, and many others like him, don't have the kind of privilege that would ensure a safe coming out.<sup>26</sup>

Der afro-amerikanische und queere Protagonist – im ersten Teil des Films, der den Protagonisten als Kind porträtiert, *Little* genannt, in den Teenager-Jahren des zweiten Teils *Chiron* und im letzten Teil des Films als junger Erwachsener *Black* – wächst bei seiner drogenabhängigen Mutter in Miamis

<sup>26</sup> Sarah Foulkes: The Epistemology of Moonlight. In: *Film Matters Magazine*, 17.03.2017, <http://www.filmattersmagazine.com/2017/03/17/the-epistemology-of-moonlight-2016-review-ed-by-sarah-foulkes> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

Liberty City, einer Sozialwohnbausiedlung und Ort alltäglicher Gewalt, auf. Die Dominanz, die die Sucht seiner Mutter auf sein Leben ausübt, wird nur noch von den Schikanen und Demütigungen seiner Mitschüler übertroffen. Sie lassen den Jungen verstummen und ihn sich immer weiter in sich selbst zurückziehen. Nur Juan wird auf ihn aufmerksam und nimmt sich seiner an – fast schon schicksalhaft durchkreuzen sich ihre Wege in der Eröffnungssequenz. Er wird zu einer Vaterfigur, die ihm ein zweites Zuhause bietet, und doch – so wird im Laufe des ersten Teils klar – als Drogendealer auch mitverantwortlich für seine Situation ist. In chronologischer Reihenfolge fährt der Film fort: Aus dem kleinen Little wird der jugendliche Chiron, der geprägt von nächtlichen, erotischen Fantasien über seinen besten und einzigen Freund, Kevin, dem Leben aus dem Weg geht und unsichtbar zu werden versucht. Die Drogensucht seiner Mutter manifestiert sich in verbaler und körperlicher Gewalt, die sich auch gegen ihn richtet. Sein sexuelles Begehren, das für viele Kritiker\_innen Anlass genug war, den Film als queer zu bezeichnen, findet nur ein einziges Mal körperlichen Ausdruck, als Chiron nachts Zuflucht suchend am Strand auf Kevin trifft. Aus einem intimen Gespräch wird bald seine erste körperliche Liebeserfahrung – nach einem vorsichtigen Kuss führt Kevin seine Hand in Chirons Hose und befriedigt ihn. Ihre Freundschaft wird schon bald ein jähes Ende finden und Kevin mit einem alles verändernden Gewaltakt Chirons Vertrauen nicht nur missbrauchen, sondern auch sein weiteres Schicksal besiegeln. Die letzte Transformation zu Black – einem hypermaskulinen, mit muskulösem Körper und Gangsterattitüde sich präsentierenden Drogendealer – führt Chiron letztendlich zu einem Scheideweg und zu der zentralen Frage, wie er sein Leben führen wollen/können wird. Ein Anruf Kevins weckt erneut die Hoffnung auf eine neue Lebbarkeit seiner Sexualität und der gängigen Klimax einer scheinbaren Befreiung. Dass der Film dafür bis zuletzt keine expliziten, entsprechenden Bilder gibt, rückte in der kritischen Besprechung jedoch in den Fokus und entfachte erneut Diskussionen darüber, wie die Diagnose einer neuerdings scheinbar konservativen Prägung queerer Filme mit Blick auf *Moonlight* zu deuten sei.

So fragte Guy Lodge vom *Guardian*, ob *Moonlight* auf die explizite Darstellung von schwulem Sex verzichten müsse, um nicht nur von einem breiten Publikum angenommen zu werden, sondern auch Preise gewinnen zu können:

Nor should it be heralded as some kind of flag-bearer for new queer cinema [...] there's a level of cautiousness that has enabled its broader acceptance thus far: it's a gay romance with no on-screen sexual activity beyond an unseen handjob.<sup>27</sup>

Ohne den Anspruch oder seine Qualität angreifen zu wollen, verweise er damit auf die Besprechung des Films und die Hoffnung auf befreite Darstellungen queerer Sexualität, die im europäischen Autoren\_innen-Kino schon längst selbstverständlich, aber auch nicht unkritisch anzusehen sei.<sup>28</sup> Jeff Sneider sieht hingegen gerade die strukturell so wichtige und zentrale Infragestellung von Identität als fragwürdig an: „His identity is up for debate, but is that debate appropriate to have? What does it even mean to be 'gay' these days?“<sup>29</sup> Eine Sorge, die auch von Jan Feddersen in der *taz* geteilt wird, der behauptet, *Moonlight* werde zwar als queer gefeiert, sei im Grunde aber ein schwuler Film. Diese schwierige Ausgrenzung von Homosexualität aus der Definition von Queer trifft in seinen Ausführungen auf eine übergeordnete, scharfe Kritik an Queer Theory:

Weshalb beschleicht einen inzwischen das Gefühl, dass „schwul“ als Vokabel für gleichgeschlechtliches Begehren unaussprechbar (bleiben) soll – und stattdessen ‚queer‘ gewählt wird. Denn es klingt stubenreiner und politisch korrekter? Das Wort trägt den Geschmack vom Modischen. [...] Ihn ‚queer‘ zu nennen ist der Versuch, dem Homosexuellen das Fleischliche zu nehmen – eine Identitätskategorie, die einem afroamerikanischen Bürger übergestülpt wird: Das darf man instrumentalisierend im Namen der Sache des Queeren nennen.<sup>30</sup>

In der (kritischen) Besprechung des Films spiegelt sich die Debatte wider, der das gegenwärtige Queer Cinema ausgesetzt zu sein scheint: Die Darstellung von queeren (oder LGBTQI-) Figuren wird moralisierend an Körperlichkeit und anhand der Sichtbarkeit von Sexualakten bewertet. Braucht es den Tabubruch nicht mehr und verliert das Queer Cinema

<sup>27</sup> Guy Lodge: Does Moonlight show gay cinema has to be sexless to succeed? In: *The Guardian*, 05.01.2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jan/05/does-moonlight-prove-that-gay-cinema-has-to-be-sexless-to-succeed> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>28</sup> Vgl. ebd.

<sup>29</sup> Jeff Sneider: ‚Moonlight‘ is a must-see movie about sexual identity that falls short of greatness. In: *Mashable*, 22.10.2016, <https://mashable.com/2016/10/21/moonlight-review-important-gay-movie-but-not-quite-great/#HLryiqQsjaqF> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>30</sup> Jan Feddersen: Oscar-Gewinner „Moonlight“. Queer ist nicht schwul. In: *taz*, 28.02.2017, <http://www.taz.de/!5388633/> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

darüber hinaus sein provozierendes Potential und seine Berechtigung? Josh Lee schreibt verteidigend im Online-Magazin *Little White Lies*: „Moonlight isn't all about sex – and it's all the more queer for it“<sup>31</sup>. Statt einer Konzentration auf der Darstellung von homosexuellem Geschlechtsverkehr plädiert er dafür, die vom Film gestellten Fragen zu Identität und Hypermaskulinität in den Blick zu nehmen: „That specificity is important. Where hypermasculinity manifests, gay sex can be as dangerous as it is liberating. And let's not forget that in America, one in two black queer men will contract HIV in their lifetimes. So there is a truthfulness in Chiron's avoidance of sex.“<sup>32</sup> Gerade das Fehlen von Sex im Film deute implizit auf die politische und gesellschaftliche Realität dessen, was es heißt, queer zu sein. Es seien etwa die Szenen und Einstellungen, die Chiron einen seltenen Moment der Ruhe findend in der Badewanne zeigen oder das harte Äußere des erwachsenen Black, das Schutz verspricht und gleichzeitig von tiefer Verletzlichkeit zeuge: „Everybody gets a little lonely sometimes, but Chiron's solitude is queer.“<sup>33</sup> Der Film erlaube Diskussionen darüber, was es heißt, eine ‚normale‘ Kindheit durch Unsicherheit, fehlende Chancen oder ein mangelndes Zugehörigkeitsgefühl zu verlieren. Die im Film präsentierte Hypermaskulinität lässt sodann auch fragen, wie das Ausstellen von Homosexualität überhaupt gefordert werden kann, wenn stattdessen die Brüchigkeit, aber auch die Fluidität von Identität im Zentrum des Films steht, oder um Juan zu zitieren: „At some point you've got to decide who you gonna be!“ Die so zentrale Frage nach Identität wird in *Moonlight*, so meine These, über verhinderte, fragmentierte oder sich wiederholende Zeitlichkeit vermittelt und bewahrt gerade dadurch das postmoderne und vom NQC geerbte Potential.

<sup>31</sup> Josh Lee: Moonlight isn't all about sex - and it's all the more queer for it. In: *Little White Lies*, 11.02.2017, <http://lwlies.com/articles/moonlight-barry-jenkins-sex-queer-cinema> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd.

### **Queere Zeitlichkeit in *Moonlight***

Zwei zentrale Szenen sollen in der folgenden Argumentation als Analysegrundlage dienen. Mit der Aufteilung der Handlung in drei gleichwertige Teile und die Besetzung der Hauptfigur mit drei unterschiedlichen Schauspielern ist Barry Jenkins nicht nur ein Wagnis eingegangen – riskiert er doch die Identifikation der Zuschauer\_innen und die Glaubwürdigkeit des Films – sondern er eignet sich in einer postmodernen Geste auch die klassische, auf Kontinuität und Schicksalhaftigkeit gerichtete Zeitlichkeit des Triptychons an, während gleichzeitig ein überzeitlicher oder gar mythologischer Bezug bestehen bleibt. Tarell Alvin McCraney, auf dessen nicht uraufgeführten Theaterstück *In Moonlight Black Boys Look Blue* (USA 2003) der Film basiert, verweist auf die Namensherkunft Chirons in der griechischen Mythologie<sup>34</sup> und auf das zeitliche Zusammenfallen dieser auch erinnerten Handlung:

Anytime people ask me when the play happens, I say the distant present. So it feels like this just-right-there present that we're in. Maybe a little ahead, maybe a little behind, but it doesn't feel like it's set some time that we have to go back for or that we have to rush ahead for. It's a time that's happening and has a simultaneity to it. [...] because it was like those parts of myself were still trying to figure out things at the same time.<sup>35</sup>

Ähnlich wie in der Hybridität und Veränderung der verwendeten Musikstücke – etwa die aus dem Hip Hop übernommene Technik des „chopped and screwed“<sup>36</sup>, erhält die Aneignung des Namens und seiner veränderten Aussprache hybridisierende Züge. Für die Künstlerin Noa P. Kaplan spiegelt

<sup>34</sup> Cheiron, ein Kentaur und damit Mischwesen aus Mensch und Pferd in der griechischen Mythologie, ist der Sohn des Kronos und der Philyra. Er wird als sehr weise und als der gerechteste unter den Kentauren beschrieben, gilt als Freund der Götter und als Lehrer der Heroen. Bei der Verfolgung durch Herakles wird Cheiron von einem vergifteten Pfeil am Knie getroffen und entsagt schließlich aufgrund der Qualen seiner Unsterblichkeit zugunsten des Prometheus.

<sup>35</sup> E. Alex Jung: *Moonlight's* Tarell Alvin McCraney on writing the Original Source Material, Taking Inspiration from Myths, and Creating Heroes With Black Skin. In: *Vulture*, 29.11.2016, <http://www.vulture.com/2016/11/tarell-alvin-mccraney-on-writing-moonlight.html> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>36</sup> Als „chopping und screwing“ wird eine Remix-Technik im Hip Hop bezeichnet, die aus dem Süden der USA stammt und bei der Teile eines Liedes langsamer abgespielt (screwed, „heruntergeschraubt“), mehrfach wiederholt und dann mit verschiedenen DJ-Techniken, wie etwa das Scratching, bearbeitet (chopped, „zerhackt“) werden.

sich darin auf ironisierende Weise die Hybridität afro-amerikanischer Maskulinität, die sich stets neu beweisen, also ‚performen‘ müsse.<sup>37</sup> Obwohl der Film von sehr realem Leiden spricht, durchzieht die Performanz und die Künstlichkeit der Ästhetik seine Bilder. Für Barry Jenkins und seinen ersten Kameramann James Laxton war es von Bedeutung, keinen realistischen Stil zu behaupten oder die Kamera komplett unsichtbar zu machen. Authentizität sei trotz der abgebildeten Lebensrealität ein Spiel mit Verfremdung und Erinnerung – mit Farbgebung, bildlichen Zitaten, mit dem Bildformat.<sup>38</sup> So steht die Schönheit der Locations und die Sättigung der Farben in Kontrast zu brutalen Ereignissen, greift jedoch gleichzeitig die Wahrnehmung und Erinnerung von Jenkins auf – eine poetische Haltung, die insbesondere im Hinblick auf die Ausleuchtung der schwarzen Hautfarbe auch aus filmhistorischer Perspektive ins Gewicht fällt:

Cinema is a little over 100 years old, and a lot of what we do is built around film emulsion. Those things were calibrated for white skin. We've always placed powder on skin to dull the light. But my memory of growing up in Miami is this moist, beautiful black skin. So we used oil. I wanted everyone's skin to have a sheen to reflect my memory.<sup>39</sup>

Seinen filmischen Vorbildern wie Claire Denis, Spike Lee oder vor allem Wong Kar-Wai folgend, spielt Jenkins mit Verfremdung und den Möglichkeiten der filmischen Mittel.

Eine zentrale, weil die drei Teile verbindende Szene zeigt Little und seine Mutter Paula in ihrer Wohnung. Sie stehen sich im Flur gegenüber, ihre Gesichter erhellt von dem grellen, pinken Licht, das aus

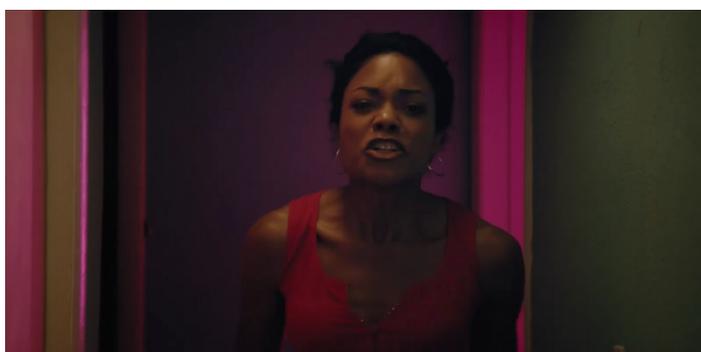


Abbildung 5: Moonlight (USA 2016, R: Barry Jenkins)

Paulas Zimmer kommt. Beide fixieren sich mit ihren Blicken, als Paula plötz-

<sup>37</sup> Vgl. Noa P. Kaplan: Moonlight – Resist the Great. 19.01.2017, <http://www.noapkaplan.com/on-moonlight> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>38</sup> Vgl. Paul Moakly: Inside the Cinematography of Moonlight. In: *Time*, 22.02.2017, <http://time.com/behind-the-visuals-of-moonlight> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>39</sup> Ebd.

lich zum Schrei ausholt (Abb. 5). Dieser Schrei ist wie die gesamte Szene in Zeitlupe zu sehen und der Ton verstummt (einzig Nicholas Britells Score ist der Szene unterlegt). Für Arzu Karaduman ist diese Verlangsamung und Ausblendung eine dezidiert queere Technik: „The film queers a heterologocentric understanding of time and sound image relations through an aesthetics of suspension.“<sup>40</sup> Dadurch, dass Paulas Schrei als Klammer den mittleren Teil des Films ein- und ausleitet und wir als Zuschauer\_innen erst beim zweiten Mal ihre Worte zu hören bekommen, schafft der Film nicht nur einen Bruch mit einer kapitalistisch-teleologischen, in die Zukunft gerichteten und messbaren Zeit, sondern unterbinde auch die schamvolle, mögliche Betitelung Littles als ‚Faggot‘. In einer Traumszene zu Beginn des dritten Teils erfahren wir die (möglicherweise) wahren Worte Paulas – so schreit sie ihrem Sohn „Don't look at me!“<sup>41</sup> entgegen – und dennoch liege gerade in der Aufschiebung dieser Erkenntnis und in den Folgen, die diese Konfrontation mitsamt ihrer interpretatorischen Offenheit habe, ein queeres Potential der Ermöglichung alternativer Relationen:

Queer culture [...] resists a developmental model of substitution and instead invests in what Stockton calls 'sideway relations', relations that grow along parallel lines rather than upward and onward. This queer form of antidevelopment requires healthy doses of forgetting and disavowal and proceeds by way of a series of substitutions.<sup>42</sup>

In der sehr deutlichen Abwendung Littles von seiner Mutter und in der Überschneidung mit dem anderen Zuhause Littles, nämlich dem von Juan und Teresa, sowie der Spiegelung von sich schließenden und sich für Little öffnenden Türen, wird die gedehnte, verlorene Zeit von Paulas Schrei der komprimierten Zeit des zeitlichen Übergangs und der Entwicklung Littles, in Form eines Graphic Match Cuts<sup>43</sup>, entgegengestellt. Damit wird die

<sup>40</sup> Arzu Karaduman: „Hush Hush I Will Know When I Know“. Post-Black Sound Aesthetics in *Moonlight*. In: *liquid blackness*, Vol. 4, No. 7 (2017), S. 60-81, hier S. 61.

<sup>41</sup> TC 00:29:53.

<sup>42</sup> Karaduman, Post-Black Sound Aesthetics in *Moonlight*, S. 67.

<sup>43</sup> Ein Graphic Match Cut (oder nur Match Cut) bezeichnet eine Schnitttechnik, bei der zwei Bilder durch die Inszenierung analoger, entsprechender Elemente verbunden werden. So gehen zwei ähnlich positionierte Gegenstände visuell ineinander über oder eine Bewegung kann über mehrere Einstellungen fortgesetzt werden. Dies trifft nicht nur auf die visuellen Bestandteile eines Bildes zu, sondern kann auch auf die Verwendung von Licht und Ton ausgeweitet werden.

Möglichkeit eines Lernprozesses und einer alternativen Entwicklung von Gemeinschaft evoziert.<sup>44</sup>

### **Queer und Schwarz**

Doch ein Film wie *Moonlight* ist auch deshalb queer, weil er von mehr als nur Sexualität handelt, nämlich Fragen von *race*, *class*, *sex* und *gender* verbindet und damit eine intersektionale Perspektive herstellt. Die queere Zeitlichkeit, die Josh Lee beobachtet, spiegelt sich in dem Rückgriff des Films auf die singuläre, afro-amerikanische historische Erfahrung.

Das Setting in Miami, Heimatstadt von Jenkins und McCraney, ist auch Zeugnis postkolonialer Migrationsbewegungen, und damit sowohl von Rassismus und Segregation als auch multikulturellen Aufbaus und freiheitlicher Entwicklung. Juans Charakterisierung als Exilkubaner und Blacks Neuanfang in Atlanta/ Georgia deuten bereits auf die historisch wichtigen und Miami konstituierenden Migrationsbewegungen nach Beendigung des Bürgerkrieges. Die neu gewonnene Freiheit vieler afro-amerikanischer Sklaven führte sie nach Florida und viele heute oft ignorierte, heruntergekommene oder gar als gefährlich eingestufte Teile der Stadt wie etwa *Overtown*<sup>45</sup> (einst auch als ‚colored town‘ bezeichnet) wurden zur neuen und zukunftsversprechenden Heimat. *Moonlights* Liberty City, ein Housing Project entstanden zur Zeit der Großen Depression, zeugt von einer bald einsetzenden, gegensätzlichen Entwicklung (insbesondere nach den Civil Rights Movements Ende der 1960er Jahre). Der Film nimmt Bezug auf diese ambivalenten und von enttäuschten Hoffnungen durchsetzten Entwicklungen.

Gerade der atlantische Ozean und der Strand als Schwelle zur Stadt werden zu Zufluchts- und Erkenntnisorten sowie zu wichtigen metaphorischen Mitteln: In einer zentralen Szene des Films lehrt Juan Little das Schwimmen im offenen Meer (Abb. 6) und es kommt zu Überlagerungen von verschie-

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 67f.

<sup>45</sup> *Overtown* ist ein Wohnviertel nordwestlich von Downtown Miami und wurde einst während der Jim-Crow-Ära auch Colored Town genannt. Das Viertel galt als beliebter Handels- und Vergnügungsort bis in die späten 1950er Jahre, als fehlendes Kapital und neue Infrastrukturen schließlich zum ökonomischen Abstieg führten.

denen Zeitebenen, nicht auf der Handlungs- oder Narrationsebene, sondern in der Zeitökonomie des Filmbilds selbst. Die Wellen schlagen gegen die Kamera und hinterlassen Tropfen auf der Linse. Wir als Zuschauer\_innen sind dabei, wenn Alex Hibbert, der Darsteller des kleinen Little, schwimmen



Abbildung 6: Moonlight (USA 2016, R: Barry Jenkins)

lernt.<sup>46</sup> Ein Sturm zieht auf, es blieb nur wenig Drehzeit. Die Dringlichkeit übersetzt sich in die Bilder. Unmittelbar über der Wasseroberfläche gehalten und die Position

von Little einnehmend, versinkt die Kamera teilweise unter Wasser: eine immersive Erfahrung. Gleichzeitig wird die Aktion des Schwimmenlernens fragmentiert, ihre Narration jedoch als Rahmung der Szene weitergeführt und schließlich vollendet. Es ist eine Szene von Identitätsfindung („You're in the middle of the world“)<sup>47</sup> und in Rückgriff auf eine christliche Ikonographie eine Taufe, ein Initiationsritus. Das Wasser als transzendentaler Raum wird symbolisch aufgeladen. Hinsichtlich der Zeitebenen wird gerade diese Aufladung wichtig, erfolgt sie doch sowohl im mikro- als auch im makropolitischen Sinne. So ist es kein Zufall, dass Little nicht schwimmen kann, rekuriert dies doch sowohl auf das von Berry Jenkins in Interviews zitierte Vorurteil, Schwarze könnten nicht schwimmen, als auch auf die sehr realen sozio-ökonomischen und historischen Hintergründe für dieses Vorurteil, wie etwa eine systemisch bedingte Armut, die wohnräumliche Enge als Effekt von Segregation und ein rassistisch begründeter streng limitierter Zugang zu öffentlichen Pools und Badeanstalten. Doch das Wasser gibt auch den Bezug zur Geschichte des Atlantiks als Transportweg für den transatlanti-

<sup>46</sup> Auch hinsichtlich dieser Vermischung realer und dokumentarischer Aufzeichnungspraktiken und fiktionaler Inhalte ist der Film sehr nahe am NQC, das bereits von dem Spiel mit filmischer Authentizität geprägt war.

<sup>47</sup> TC 00:18:00.

schen Sklavenhandel: Jenkins schildert seine Erkenntnis am Tag des Drehs mit folgenden Worten:

I just had this visceral emotional reaction that I think heightened what we were doing aesthetically or craft-wise, which was ‚Oh my god, I'm in this huge body of water, that brought all my ancestors over here.<sup>48</sup>

Gleichzeitig wird somit auf verschiedene, sich ablösende und parallel vollziehende historische Bewegungen verwiesen und eine kollektive Geschichte im Individuellen aktualisiert, gespiegelt und revidiert. Kaplan erinnert dieser Zugriff auf Zeit und Repräsentation an die Praxis des „Scrapbooks“, wie sie etwa Toni Morrison 1974 in *The Black Book*, einer Pionierarbeit in der Darstellung und Zugänglichmachung afro-amerikanischer Erfahrung, demonstriert hatte. Auf über 200 Seiten trug sie rassistische Werbebilder, Postkarten und grausame Fotografien zusammen, die weiße Männer beim Lynchen von Afro-Amerikanern zeigen, aber auch intime Bilder von Familien, Erinnerungsstücke und selbst Patente afro-amerikanischer Erfinder\_innen: „She wanted to bring the lives of those who always got lost in the statistics to the forefront—to create a genuine black history book that simply recollected life as lived.“<sup>49</sup>

*Moonlight* erreicht genau diese zusammengesetzte Rekonstruktion eines Lebens – aus individueller wie kollektiver Erinnerung, aus der Ästhetik und den Farben von scheinbar heruntergekommenen, aber belebten Vierteln und aus der postmodernen, queeren Umdeutung von Schmerz und Scham. Mithilfe dieser gerade auch formal queeren (Nach)Erzählung eines Lebens und dem Rückgriff auf queere Zeitlichkeiten schafft der Film eine Offenheit in Bezug auf die erinnerte Vergangenheit, gegenwärtige Erfahrung und auf die Hoffnung einer unbestimmten, undeterminierten und von Potentialen geprägten Zukunft. In dieser Wiederaneignung von Leben und dem Denkbar- und Möglichwerden alternativer, nicht linear-stringenter Lebensweisen wird erneut die Macht von Queer deutlich: Statt einer (Re-)Installation und Affirmation von Identitätskonzepten, die, wie Feddersen

<sup>48</sup> Jenkins im Gespräch mit dem American Film Institute, 07.12.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=OuY1gyPMnY> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

<sup>49</sup> Kaplan, *Moonlight – Resist the Great*.

der Queer Theory vorwirft, Figuren schlicht übergeworfen würden, sind die Fragen nach Sichtbarkeit, um die es der Queer Theory geht, immer schon Fragen nach der Lebbarkeit von Begehren und verschränkt mit einem Hinterfragen von Identitätskonzepten selbst. Der Erfolg von *Moonlight* kann als hoffnungsvolles Indiz dafür gelesen werden, dass das Queer Cinema, mit seinem politisch-ästhetischen Erbe des NQC und mit seinen formästhetischen Experimenten diese kritisch-produktive, aber auch schöpferische Haltung weiterführt und es (wieder) nicht mehr nur darum geht, wer oder was nicht repräsentiert oder dargestellt wird, sondern was noch nicht dargestellt werden kann und wie sich die Repräsentation dadurch immer auch neu erfindet.

#### **Literatur**

- Aaron, Michele: *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Edinburgh 2004.
- Davis, Nick: *The Desiring Image. Gilles Deleuze and Contemporary Cinema*. New York 2013.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*. Berlin 2017.
- Fedderson, Jan: Queer ist nicht schwul. In: *taz*, 28.2.2017, <http://www.taz.de/!5388633/> (zuletzt eingesehen am 26.02.2018).
- Foulkes, Sarah: The Epistemology of Moonlight. In: *Film Matters Magazine*, 17.3.2017, <http://www.filmattersmagazine.com/2017/03/17/the-epistemology-of-moonlight-2016-reviewed-by-sarah-foulkes> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).
- Frosch, Jon, David Rooney: Critics' Notebook: Hollywood's Big Queer Year That Wasn't. In: *The Hollywood Reporter*, 24.11.2015, <https://www.hollywoodreporter.com/news/critics-notebook-hollywoods-big-queer-842638> (zuletzt eingesehen am 26.02.2018).
- Juett, JoAnne C., David M. Jones: *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne 2010.
- Jung, E. Alex: *Moonlight's Tarell Alvin McCraney on writing the Original Source Material, Taking Inspiration from Myths, and Creating Heroes With Black Skin*. In: *Vulture*, 29.11.2016, <http://www.vulture.com/2016/11/tarell-alvin-mccraney-on-writing-moonlight.html> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).
- Kaplan, Noa P.: Moonlight – Resist the Great. 19.1.2017, <http://www.noapkaplan.com/on-moonlight> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).
- Karaduman, Arzu: „Hush Hush I Will Know When I Know“. Post-Black Sound Aesthetics in *Moonlight*. In: *liquid blackness*. Vol. 4, No. 7 (2017), S. 60-81.

Lee, Josh: Moonlight isn't all about sex – and it's all the more queer for it. In: *Little White Lies*, 11.02.2017, <http://lwlies.com/articles/moonlight-barry-jenkins-sex-queer-cinema/> (zuletzt eingesehen am 26.02.2018).

Lodge, Guy: Does Moonlight show gay cinema has to be sexless to succeed?. In: *The Guardian*, 05.01.2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jan/05/does-moonlight-prove-that-gay-cinema-has-to-be-sex-less-to-succeed> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

Moakly, Paul: Inside the Cinematography of Moonlight. In: *Time*, 22.02.2017, <http://time.com/behind-the-visuals-of-moonlight> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

Nowlan, Bob: Queer Theory, Queer Cinema. In: Juett, JoAnne C., David M. Jones (Hrsg.): *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne 2010, S. 2-20.

Richardson, Niall: *The Queer Cinema of Derek Jarman. Critical and Cultural Readings*. New York 2010.

Rich, B. Ruby: New Queer Cinema. In: *Sight and Sound*, September 1992 (aktualisiert am 25.06.2017), <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich> (zuletzt eingesehen am 26.02.2018).

Rich, B. Ruby: Queer and present danger: after New Queer Cinema. In: *Sight and Sound*, 25.06.2017, <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/queer-present-danger-b-ruby-rich> (zuletzt eingesehen am 26.02.2017).

Sneider, Jeff: ‚Moonlight‘ is a must-see movie about sexual identity that falls short of greatness. In: *Mashable*, 22.10.2016, <https://mashable.com/2016/10/21/moonlight-review-important-gay-movie-but-not-quite-great/#HlryiqQsjaqF> (zuletzt eingesehen am 05.04.2018).

Thomas, June: Is Social Acceptance Killing Queer Cinema? In: *Slate*, 27.11.2015, [http://www.slate.com/blogs/outward/2015/11/27/gay\\_movies\\_two\\_hollywood\\_reporter\\_critics\\_think\\_2015\\_s\\_queer\\_films\\_are\\_terrible.html](http://www.slate.com/blogs/outward/2015/11/27/gay_movies_two_hollywood_reporter_critics_think_2015_s_queer_films_are_terrible.html) (zuletzt eingesehen am 26.02.2018).

Wallenberg, Louise: New Black Queer Cinema. In: Michele Aaron (Hrsg.): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Edinburgh 2004, S. 128-144.

## **Filme**

*Behind the Candelabra* (USA 2013, R: Steven Soderbergh).

*Boys Don't Cry* (USA 1999, R: Kimberly Peirce).

*Brokeback Mountain* (USA 2005, R: Ang Lee).

*Carol* (USA/UK 2015, R: Todd Haynes).

*Gods and Monsters* (UK/USA 1998, R: Bill Condon).

*Happy Together* (HK/CH 1997, R: Wong Kar-Wai).

*High Art* (USA 1998, R: Lisa Cholodenko).

*The Living End* (USA 1991, R: Gregg Araki).

*Looking For Langston* (USA 1989, R: Isaac Julien).

*Moonlight* (USA 2016, R: Barry Jenkins).

*Paris Is Burning* (USA 1990, R: Jennie Livingston).

*Poison* (USA 1991, R: Todd Haynes).

*Sex, Lies and Videotape* (USA 1989, R: Steven Soderbergh).

*Superstar – The Karen Carpenter Story* (USA 1987, R: Todd Haynes).

*Tongues Untied* (USA 1989, R: Marlon Riggs).

### **Fernsehserien**

*Orange Is the New Black* (USA 2013 -, C: Jenji Kohan).

*Transparent* (USA 2014 -, C: Jill Soloway).

### **Abbildungen**

Abb. 1: *Poison* (USA 1991, R: Todd Haynes).

Abb. 2: *Paris Is Burning* (USA 1990, R: Jennie Livingston).

Abb. 3: *Looking For Langston* (USA 1989, R: Isaac Julien).

Abb. 4: *Tongues Untied* (USA 1989, R: Marlon Riggs).

Abb. 5: *Moonlight* (USA 2016, R: Barry Jenkins).

Abb. 6: *Moonlight* (USA 2016, R: Barry Jenkins).

### **Autor**

Philipp Hanke hat Medienwissenschaft und Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum studiert. Sein Dissertationsprojekt trägt den Arbeitstitel „Das Kino der Prekarität – Filmische Denkweisen von kapitalistischer Subjektivität und ihre zeitliche Verfasstheit“.

Kontakt: [Philipp.Hanke@rub.de](mailto:Philipp.Hanke@rub.de)