

Adolescence Apocalypse – Queere Raum- und Zeitkonstruktionen im Animationsfilm

Theodor Vité

Der 1999 in Japan veröffentlichte Animationsfilm *Adolescence of Utena* (eine direktere Übersetzung des Originaltitels 少女革命ウテナ アドゥレセンス黙示録 wäre *Revolutionary Girl Utena: Adolescence Apocalypse*) des Regisseurs Kunihiko Ikuhara ist eine Fortsetzung bzw. eine Neuinterpretation der 1997 erstmals ausgestrahlten animierten Fernsehserie *Revolutionary Girl Utena*.¹ In seinen 87 Minuten Laufzeit entwickelt er eine Geschichte, die weniger narrativen Logiken gerecht wird als den Traumlogiken von Metaphern, Symbolen und Transformationen. Der an sich einfache Plot einer jungen Frau, Utena Tenjou, die neu an der Ohtori-Akademie ist, sich dort in eine Mitschülerin – Anthy Himemiya – verliebt und mit ihr aus den Räumlichkeiten der Schule ausbricht, wird durch komplexe und verwirrende Symbolismen kompliziert. Die Hauptfigur Utena durchläuft beispielsweise zahlreiche körperliche Transformationen, von maskulinem Tomboy zu femininen Shoujo bis zum Auto und Motorrad. Der Film wirkt dementsprechend merkwürdig, seltsam und unzugänglich.

Anstatt diese Merkwürdigkeit im Rahmen einer abschließenden Interpretation aufzulösen, soll im Rahmen dieses Artikels der Versuch unternommen

¹ Diese wiederum basiert auf einem Manga von 1996, der in einem Shoujomagazin veröffentlicht wurde (also eine junge weibliche Zielgruppe ansprechen soll). Während die unterschiedlichen Instanzen und Verwirklichungen des Stoffs spannende Verflechtungen aufzeigen, soll der Fokus dieser Arbeit auf dem Film liegen.

werden, diese Merkwürdigkeit als eine Animations-spezifische Queerness zu begreifen. *Adolescence of Utena* ist zwangsweise seltsam, weil er eine Queerness konstruiert, die nicht in etablierten, normativen Rahmungen stattfinden kann. So wird das Absurde, das Seltsame nicht zu einem Mangel sondern zu einem Potential, das auf seine Verschiebungen von normativen Konventionen hin befragt werden kann. Anhand von schlaglichtartigen Betrachtungen der Konzeptionen von Räumlichkeit und Zeit im Film soll dieses wechselseitig konstitutive Verhältnis von Queerness und Animation nachvollzogen werden.

Recht eindeutig Paul Wells' Kategorie der *developmental animation* zuzuordnen, die repräsentativ-realistische und abstrakte Bildlichkeiten kombiniert², vollzieht der Film in seiner Seltsamkeit, seiner Vermischung und Undeutlichmachung von Räumen, Körpern und zeitlichen Strukturen eine klare Absage an die Strukturen des Realismus. Er unterwandert diese kraftvoll und entwickelt so eine queere Ästhetik des Seltsamen, die nur im Medium der Animation möglich ist. Diese Grundlage ermöglicht dem Film seine wirkungsmächtigen Verschiebungen von Konventionen und Normen, die im Folgenden nachvollzogen werden sollen.

Die Queeren Räume der Animation

Um zu verstehen, wie *The Adolescence of Utena* Räume queert, muss zuerst eine kurze Betrachtung bildlicher Darstellungsmöglichkeiten von Räumlichkeit stattfinden.

In ihrer Betrachtung von den Verflechtungen von Technowissenschaften und Feminismus betont Donna Haraway die Bedeutung von visuellen Technologien der Renaissance für die Konstruktion von Wirklichkeit und Natürlichkeit. Laut Haraway wurden sie entwickelt und werden bis heute weiter genutzt, um eine spezifische Konstruktion der Welt als eben wirklich, natürlich und real zu konstruieren. Im Rahmen dieser Konstruktion, im ständigen Wiederholen der Technologien und im Betonen ihrer spezifischen Möglichkeiten, das ‚Reale‘ zu zeigen, verschleiern sie die Konstruktion als solche und machen sie unsichtbar. Die Realität wird so zu eben dieser: einer vorgängigen, tatsächlichen Wirklichkeit, die lediglich korrekt abgebildet wird.³ Außerdem betont sie die Rolle, die diese bildgebenden Technologien für die radikalen Neukonzeptionen von Raum, Zeit und Person spielten.⁴ Die Zentralperspektive als eine

² Vgl. Paul Wells: *Understanding Animation*. London/New York 1998, S. 35.

³ Vgl. Donna J. Haraway: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse – Feminism and Technoscience*. New York/London 2018, S. 182.

⁴ Vgl. Ebd., S. 163.

solche Technologie behauptet, Räume realitätsnah abzubilden, konstruiert diese jedoch erst.

Einen Raum darzustellen, bedeutet hier also auch eine Perspektive zu konstruieren, von der aus dieser Raum betrachtet wird. Das kartesische Weltbild, das den Körper von der Seele trennt, und den so befreiten Geist zum Ursprung der Welterkundung erhebt, findet seine Entsprechung im cartesischen Koordinatensystem. Die Neutralität der Betrachtungsposition ist hierbei suspekt. Tatsächlich kann und muss eine solche Perspektive immer schon als hegemonial verstanden werden. Die Konstruktion eines Raumes geht einher mit einer Anordnung von Elementen in diesem Raum und diese Anordnung kommt mit einer Hierarchisierung einher: Nahes ist wichtig und greifbar, das Unwichtige verschwindet in der Ferne oder ist gar nicht erst im Bild. Ein Wiederaufführen solcher Technologien ist also auch ein Mitmachen ihrer konstitutiven Annahmen. Die Betrachtungsposition und ihre spezifische Auffassung und Konstruktion von Realität schreibt sich fort.⁵

Der Zentralperspektive setzt Thomas Lamarre sein Konzept des Superflats entgegen. Dem animierten Bild fehlt es also aufgrund seiner grundsätzlichen Zweidimensionalität an Tiefe, aber gleichzeitig finden sich alternative Bildkompositionen, die keinen Tiefeneffekt generieren wollen. Das animierte Bild ist also nicht nur einfach flach, sondern superflat. Diese visuellen Felder ohne Tiefe wiederum bilden keine festen und stabilisierten Betrachtungspositionen aus.⁶ Ohne feste Blickpositionen gibt es für Lamarre auch keinen Raum für die Wahrnehmung entsprechend geltenden Ordnungen, sondern nur für affektive Reaktionen.⁷ Das animierte Bild wird zu einem distributiven Feld, auf dem verschiedene Elemente gleichwertig präsentiert werden. Aus diesem Umstand eröffnet das Konzept des Superflat das Potential – aber nicht die Garantie – für neue Verlangensstrukturen im Bild.⁸

In *The Adolescence of Utena* erhalten die Räume, normalerweise als passive Landschaftsstrukturen konzipiert, ein Eigenleben. Sie werden animiert. Die Ohtori-Akademie ist kein einheitlicher, erschließbarer Raum des Lernens, sie ist fragmentiert: ihre Einzelteile fliegen beinahe schwerelos durch die Luft, verschieben sich vor- und gegeneinander, versperren die Sicht und machen neue Orte sichtbar und verdecken dafür andere (Abb. 1). Die Räumlichkeiten sind

⁵ Vgl. Véronique Sina: *Comic – Film – Gender. Zur (Re)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bochum 2015, S. 40.

⁶ Vgl. Thomas Lamarre: *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis/London 2009, S. 267.

⁷ Vgl. Ebd., S. 270.

⁸ Vgl. Ebd., S. 275.



Abb. 1: Die fragmentierte Ohtori-Akademie.

nicht zu erschließen; wann welcher Weg wohin führen wird, kann vorher nicht gesagt werden. Sie desorientieren sowohl das Publikum als auch die Figuren, die sich durch sie bewegen, vorrangig Utena.

Sara Ahmed entwickelt in ihrem Konzept der queeren Phänomenologie ein Verständnis von Queerness, das genau auf diese Verhältnisse von Körpern, Räumen, Wegen und Orientierungen abzielt und versteht Orientierungen, also Wegweiser, metaphorisch und tatsächlich, als Apparaturen, die ‚straight‘ machen. Wege werden gegangen, um irgendwo anzukommen, das Beschreiten eines Wegs geschieht immer mit dem implizierten Versprechen, ein Ziel zu erreichen, das sich lohnt. Gleichzeitig hat jede Verortung, Positionierung, Orientierung den Effekt, Objekte in die Nähe oder die Ferne zu rücken. Sich auf etwas zuzubewegen bedeutet auch immer, sich von etwas wegzubewegen. Queerness ist in diesem Konzept also alles, was die Versprechungen der Orientierung nicht einlösen kann. Dementsprechend legt Ahmed ihren Fokus auf Momente des Verirrens, der Orientierungslosigkeit, dem Verfolgen ‚falscher‘ Ziele, dem Hinwenden zu falschen Objekten, und dem Potential, das diesen Momenten innewohnt.⁹

Wichtig für eine queere Betrachtung von Räumlichkeit sind also sowohl die Konzeption der Räume selbst als auch die Bewegungen von Charakteren durch sie. Die surrealen Landschaften der Akademie können so einerseits als Ausdruck oder Erweiterung (Extension) der Charaktere verstanden werden. Mit Sara Ahmed gibt es hier ein wechselseitiges Verhältnis von Körpern und Räumen, in dem einerseits Körper Räume bewohnen und diese sich ihnen

⁹ Vgl. Sara Ahmed: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham/London 2006.

anpassen. Die Körper werden dadurch in den Raum erweitert. Andererseits formen Räume aber auch Körper. Sie sind Strukturen, die nur bestimmte Bewegungen und Körper geschehen lassen. Körper, die nicht durch die Räume, in denen sie sich bewegen, erweitert/extended werden, versteht Ahmed demnach als queer. Dieses Verhältnis ist ein desorientierendes, ein Gefühl, fehl an dem Platz zu sein, der einem zugesprochen wurde.¹⁰

Die Schule in ihrer fragmentierten Gesamtheit kann in dieser Perspektive also als Erweiterung Utenas gelesen werden. Ihre Uneinheitlichkeit, ihr Assemblage-Charakter aus effektiv disparaten Einzelteilen wird zum Spiegel Utenas und gibt Einblick in ihre Innerlichkeit. Vor diesem Hintergrund wird Utena als innerlich zerrissen lesbar. Als unsicher in ihrer Adoleszenz, auf der Suche nach Orientierung, die ihr fortlaufend verwehrt wird. Im Rahmen des Plots findet diese Orientierung, also das was sie sucht, Verkörperung in der Figur Touga, ihrem vormaligen Freund, der zwar früh im Film auftaucht, aber auch wieder verschwindet und konstant zwischen An- und Abwesenheit oszilliert. Aber sich zu etwas hinzuwenden, etwas zu verfolgen, auch wenn es misslingt, bringt neue Objekte in Sicht, die wiederum neue Wege eröffnen, neue Pfade, auf denen man sich bewegen kann.

Für Utena ist dieses Objekt, das in Sicht kommt und sie neu orientiert, Anthy. Hierbei muss bemerkt werden, dass gerade anfangs die Bewegung aufeinander zu nicht von Utena, sondern eben von Anthy ausgeht. Auch für sie ist Utena ein Objekt, das sie verfolgt. Und erst in dem Moment, wo sich die beiden zusammen aufeinander orientieren, öffnet sich ein neuer Weg für sie, nämlich der nach draußen. Und in diesen Momenten der gegenseitigen Orientierung wird auch die Schule, als Erweiterung der Charaktere, weniger desorientierend: Nach den Offenbarungen, die zu Anthys Flucht führen, läuft Utena durch das Labyrinth der Schule, aber bezeichnenderweise gibt es in diesen Momenten Straßenschilder, die ihr den Weg weisen (Abb. 2).

In den Momenten der größten Desorientierung ordnet sich der Raum der Akademie entsprechend Utenas und Anthys Verlangen neu, wird von ihren Wünschen animiert und zeigt ihnen den Weg zueinander.

Gleichzeitig ist die Schule ein Raum, der Utena eben nicht erweitert, sie in ihren Bewegungen behindert, sie in die Irre führt. Utena ist etwas Fremdes, markiert durch ihre fremde Uniform und die damit verbundene geschlechtliche Uneindeutigkeit. Bezeichnenderweise benötigt sie anfangs die Hilfe Wakabas, einer Mitschülerin, die sie durch die Schule führt. Eine eigenständige

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 12.

Navigation scheint ihr nicht möglich, eben da die Strukturen ihr entgegenstehen. In diesem Verständnis ist die Ohtori-Akademie eben eine Schule, ein Raum von Zwängen, der adoleszente Körper formen und orientieren soll für den Eintritt in die Gesellschaft, die Heteronormativität.



Abb. 2: Straßenschilder weisen Utena den Weg.

So gelesen sind die Fragmentationen nicht ein Spiegel von Utenas eigener innerer Unsicherheit, sondern eine Bildwerdung des Gefühls, als queere Person normative Räume zu durchlaufen. Es gibt durchaus Wege, doch sie führen nirgendwohin, sie passen nicht, das Ziel ist nicht zu erkennen, oder den Aufwand nicht wert, den Wegen zu folgen. Außer Utena scheint keine andere Figur Probleme mit der Architektur zu haben. Sie haben sich eingefügt in die Strukturen, wurden durch sie ‚straight‘ gemacht und können dadurch die Akademie navigieren. Als Beispiel hierfür sei die Figur Juri erwähnt, die ihre Jugendfreundin Shiori noch immer begehrt, sich dafür aber schämt und es versteckt. Durch diese Scham, das Verneinen ihres ‚falschen‘ Verlangens und das Einfügen in die Strukturen der Akademie, die nach Ahmed als Bild für Straightening Devices verstanden werden können, ist für Juri die Akademie navigierbar. Dies ist jedoch mit Scham und Schmerz verbunden. Die Räume passen nicht. In ihrer Begegnung mit Anthys und Utenas radikaler Orientierung aufeinander wird auch Juri die Möglichkeit für einen Ausbruch offenbart. Für Juri werden Utena und Anthy zu den queeren Objekten, die Ahmed beschreibt, die schließlich auch Juri an die Grenze der Grundlagen der Sozialität bringen, und eine Neuorientierung von ihr fordern.¹¹

So ist die Frage des Raumes also auch eine Frage der Perspektive, also des Blickpunktes. Dieser Blickpunkt kann in *The Adolescence of Utena* als

¹¹ Vgl. Ebd., S. 24.

verkörpert durch Utena selbst verstanden werden. Es ist aus ihrer Sicht als queere Figur, dass die Akademie als fragmentiertes Labyrinth erscheint. Aus der Sicht einer anderen Person – Wakaba etwa – könnte die Schule dementsprechend anders aussehen, da sie sich frei orientieren und bewegen kann. In diesem Sinne ist die Ohtori-Akademie als ein Raum zu verstehen, der durch Utenas Affekte gequeert wird, während er selbst gleichzeitig diese Queerness erst hervorbringt.

Dadurch, dass die Schule für Utena ein Ort ist, dessen Regeln und Wegen sie nicht folgen kann, in dem sie sich verirrt, kommt erst Anthy in ihre Reichweite, mit der zusammen sie sich neu orientieren kann. Die Schule wird dadurch zwar navigierbarer für sie, aber trotzdem nicht bewohnbar. Die Strukturen, die sie zum Anderen machen, müssen überwunden werden. Hier lassen sich die anfänglichen Überlegungen zu Perspektiven anschließen. Auch *The Adolescence of Utena* entwirft einen Betrachtungspunkt, dieser ist jedoch nicht als neutrales Äußeres konstruiert, wie es in der Zentralperspektive der Fall wäre, sondern explizit ein Effekt des Inneren der Animation. Die Perspektive, die Position, die das Publikum einnimmt, ist die von Utena, deren Queerness den Raum verformt. Der Raum wird erfahrbar durch seine Effekte auf den queeren Körper Utenas einerseits und als Effekt von Utenas Queerness andererseits. Die Animation verfährt hier in Wells' penetrativem Modus und macht die Desorientierung, die Queerness in normativen Strukturen auszeichnet, direkt erfahrbar.¹²

Die queere Orientierung Anthys und Utenas ist innerhalb der Schule nicht zu verwirklichen, sondern zielt auf ein Außerhalb, dort, wo es keine Straßen gibt, keine Wege, die schon zuvor beschritten wurden. Auf die Gegenseite der Schule, als durch Utenas Verlangen gequeerter Raum der Zwänge und Normen, stellt sich also die Außenwelt als Ort der Queerness. Insofern, dass ein Ort im Film darstellbar wäre, indem (Darstellungs-)Konventionen aufgerufen werden, ist die Außenwelt in *The Adolescence of Utena* ein Nicht-Ort. Er rückt in die Nähe des Queeren Utopias nach Muñoz, als nie zu erreichender Ort queerer Verheißung, auch in der Bewegung Utenas und Anthys auf ihn hinzu. Muñoz entwickelt diesen Ort als das Utopia, in dem Queerness vollends verwirklicht ist. Auch wenn er nie zu erreichen und nie zu verwirklichen ist, ergibt sich aus diesem Verständnis eine Bewegung auf eine Zukunft hin, ein Tun für die Zukunft, eine Bewegung in der sich eben auch die beiden Hauptfiguren befinden. Hieraus entwickelt sich jedoch auch ein teleologisches

¹² Vgl. Wells, *Understanding Animation*, S. 122.

Fortschrittsdenken, das als problematisch zu verstehen ist. Für Muñoz ist Queerness explizit die Bewegung auf diesen verheißungsvollen Ort zu, der – wie der Horizont – aber eben niemals erreicht werden kann.¹³

Und hier lohnt sich ein genaueres Hinsehen, denn die Außenwelt in *The Adolescence of Utena* ist eben kein Paradies der freien Entfaltung. Das letzte Bild des Films zeigt das Schloss der Ewigkeit als Manifestation heteronormativer Zwänge. Die Außenwelt ist lediglich ein Ort jenseits dieser Zwänge, wobei auch die Gefahr anerkannt wird, ohne Straßen, ohne Wege, ohne Regeln und Normen existieren zu müssen. Der Fokus ist ein anderer: Die Außenwelt ist kein Ort der Verheißung, sondern ein Ort von Potentialen. Die Bewegung ins Außen verspricht Möglichkeiten, anders machen und anders sein zu können. Inwiefern diese jedoch eingelöst werden können, bleibt notwendigerweise offen. Das Schloss der Ewigkeit, ein Wieder-/Weitermachen normativer Ordnungen, droht weiterhin.

Hier ist eine Betrachtung der Darstellung interessant: Eine Außenwelt im Sinne Muñoz' könnte eine Entsprechung im experimentellen Modus Wells' finden.¹⁴ Der Ort vollster queerer Entfaltung wäre gleich mit dem Modus der vollsten Entfaltungen der Möglichkeiten der Animation. Diesem entzieht sich der Film jedoch. Er zeigt lediglich das Ende der Welt, ein wüstes Ödland voll Rauch und Staub. Die Außenwelt selbst, der Ort, an dem es keine Konventionen gibt, liegt auch außerhalb des Films.

Utena und Anthy enden nicht in einem Paradies von Queerness, sondern verlassen zusammen den Raum des Films. Das Verlassen der von Konventionen geformten und durch Queerness umgeformten Räume wird gleichbedeutend mit dem Ende der Bildlichkeit. Dementsprechend liefert der Film eine radikale Ergänzung zu Wells' Animationstheorie: der Moment des größten Potentials ist nicht das abstrakte Bild, sondern das Nicht-Bild. Der Ausweg aus den Zwängen von Konventionen und Ideologie ist weniger in einem Beharren auf der Reinheit des Abstrakten zu finden und mehr in einem Verhandeln, einem Umformen, einem Queeren dieser Konventionen zu suchen, in den gezielten und lustvoll unreinen Verschmelzungen und Transformationen, die entstehen, wenn Konventionen durch Queerness in Bewegung gebracht werden.

Queere Zeitlichkeiten

Wenn Animation als ein Prozess des In-Bewegung-Setzens verstanden wird,

¹³ Vgl. José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London 2009, S. 1.

¹⁴ Vgl. Wells, Paul, *Understanding Animation*, S. 35.

kommt dem Konzept der Bewegung notwendigerweise eine besondere Bedeutung zu. Bewegung kann hierbei verstanden werden als der Fluss von Körpern durch Räume in Zeit.¹⁵ Während die Körper im Rahmen dieses Artikels ausgeklammert sind und die Räume bereits betrachtet wurden, soll nun nachvollzogen werden, wie in *The Adolescence of Utena* Zeitlichkeit verhandelt wird.

Das Medium der Animation ist ein grundsätzlich zeitliches. Erst in der zeitlichen Abfolge differenter Bilder entsteht die (Illusion von) Bewegung. Besonders die Dimension der Metamorphose nach Wells lässt diese enge Verbindung offenbar werden.¹⁶ Wie Christian Stewen aufzeigt, fokussiert die Verwandlung von Bildern ineinander ihre zeitliche Beziehung zueinander und verschränkt die technischen und formal-ästhetischen Aspekte der Animation auf grundlegende Weise miteinander. Da aus einem Bild zwangsweise ein anderes Bild wird, kann dieses Verhältnis als reproduktiv beschrieben werden. Im Animationsfilm sind also die Figuren, ihre Körper und Identitäten zwangsweise an die zeitlichen Dispositive der Animation selbst gebunden, wobei diese auch unterwandert werden können.¹⁷

Wichtig für ein queeres Verständnis von Zeitlichkeit ist das Konzept der reproduktiven Zeit der Heteronormativität. Nach Halberstam arbeitet diese Zeitlichkeit an der Konstruktion von Institutionen wie Familie, Heterosexualität und Reproduktion. Queerness ist in diesem Verständnis also nicht eine Frage von sexueller Identität, sondern von ‚falscher‘ Zeitlichkeit, also eines Ablehnens oder Nicht-Erfüllens und deshalb gleichzeitigen Bedrohens dieser reproduktiven Zeit- und Identitätslogiken.¹⁸ Themenfelder reproduktiver Zeit sind dementsprechend die Logiken des Auseinanderhervorgehens, des Abstammens, des Vermehrens, Wachsens, usw. Die reproduktive Zeit produziert feste Identitäten auf teleologische Weise, also als Ergebnis von linearen zeitlichen Prozessen. Dies entspricht der klassischen narrativen Form von Anfang, Mitte und Ende, wobei das Ende auch das Ziel ist. Die Teleologie betont hierbei dieses Ziel. Erst im Moment des Endes (des Films, der Geschichte, des Lebens), offenbart sich die Bedeutung (des Films, der Geschichte, des Lebens). Am Ziel der Reise steht die Erfüllung von Identität.¹⁹

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 112.

¹⁶ Vgl. Wells, *Understanding Animation*, S. 69.

¹⁷ Vgl. Christian Stewen: *Ceding/Succeeding Images*. Reproduktive und Queere Zeitverhältnisse des Animationsfilms. In: Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Meike Uhrig (Hrsg.): *Im Wandel... Metamorphosen der Animation*. Wiesbaden 2018, S. 83-102, hier S. 84.

¹⁸ Vgl. Jack Halberstam: *In a Queer Time and Place*. *Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, London 2005, S. 1.

¹⁹ Vgl. Stewen, *Ceding/Succeeding Images*, S. 86.

Halberstam setzt diesen normativen Ordnungen von Fortschritt, Verfall, Nachfolge, Ersatz und Bedeutung aus einem Zurückblicken heraus eine Fokussierung auf Momente des Ephemeren, der Überraschung, des Gleichzeitigen und Widersprüchlichen entgegen. Diesen Momenten der Verweigerung des heteronormativen Projekts wohnt ein spezifisches produktives Potential der Zerstörung inne, das als queer verstanden werden kann.²⁰

Bereits im Titel verweist *The Adolescence of Utena* auf Zeitlichkeit, stärker noch in seinem alternativen Untertitel, der auch den Titel dieses Artikels bildet: *Adolescence Apocalypse*. Diese beiden Konzepte der Adoleszenz als Heranwachsen oder Werden, und der Apokalypse als (Welt-)Ende, sollen die Hauptachsen der Betrachtungen bilden, wie der Film Zeitlichkeiten entwirft und unterwandert.

Zunächst soll die Kategorie des Heranwachsens, der Adoleszenz betrachtet werden. Utena durchläuft im Film verschiedene geschlechtliche Transformationen, wobei die Kategorien des Tomboys und des Shoujos als grundlegend zeitliche Konzepte besonders hervorzuheben sind. Der Tomboy ist hierbei eine spezifische weibliche Maskulinität, die nur insofern Legitimität erhält, als dass sie im Prozess des Heranwachsens zurückgelassen wird: Halberstam bezeichnet sie als spezifisch ‚preadoleszent‘ und verweist auf die Sprengkraft, das Tomboysein bis ins Erwachsenenalter mitzuführen.²¹ Gleichzeitig ist auch das Shoujo, eine junge weibliche japanische Geschlechtskategorie, eine zeitliche Kategorie. Wenn der Tomboy preadoleszent ist, so ist das Shoujo adoleszent. Es ist die jugendliche Weiblichkeit der Schulzeit, die schließlich in der Erfüllung der Rolle als Ehefrau und Mutter ihr Ende findet.²²

Die reproduktive Adoleszenz sieht also ein Ablegen des Maskulinen vor, um im Rahmen der Schule zu einem Shoujo als potenzielle Braut kultiviert zu werden. Utena unterwandert diese teleologische Achse. Ihre Transformationen sind nicht einem Gedanken des Fortschritts verbunden, sie wechselt beliebig ihre Kategorie und macht dabei eben auch ‚Rückschritte‘. Hierbei ist das Momenthafte ihrer Verwandlungen besonders zu betonen. Ihre Verwandlungen in den Prinzen (die gleichzeitig in die Richtung von Märchen, also einer beständigen Vergangenheit verweist) oder das Auto (die wiederum eine Art Zukünftigkeit als Ort von höherer Technologie aufruft) sind nicht von

²⁰ Vgl. Jack Halberstam: Forgetting Family. Queer Alternatives to Oedipal Relations. In: George E. Haggerty, Molly McGarry (Hrsg.): *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Malden 2007, S. 315-324, hier S. 319.

²¹ Vgl. Jack Halberstam: *Female Masculinity*. Durham/London 1998, S. 299.

²² Vgl. Mizuki Takahashi: Opening the Closed World of Shoujo Manga. In: Mark W. MacWilliams (ed.): *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. Armonk/New York 2008, S. 114-136, hier S. 116.

geringerer Bedeutung, nur weil sie zeitlich begrenzt sind. Im Gegenteil sind sie kraftvolle Momente, nicht weil sie überwunden werden, sondern gerade weil sie einfach passieren können. Sie lösen sich nicht mit dem Ziel einer Einheit auf, sondern machen gerade das Potential der Verwandlung selbst stark. Anders als in den von Stewen betrachteten Disney Animationsfilmen ist die Verwandlung und die Transformation nicht ein zu überwindendes Hindernis in der Identitätsbildung Utenas, sondern im Gegenteil bildet ihr animations-gestiftetes Potential zur spontanen Transformation die Grundlage für ein Verständnis der Figur: Utena ist nicht eine spezifische fortschreitende Abfolge von Verwandlungen, sondern Utena ist Utena, weil sie sich jederzeit verwandeln kann. In jedem Moment ist sie gleichzeitig immer auch etwas anderes. Indem sie sich weigert, die Kategorien des Tomboys und des Shoujos hinter sich zu lassen, trägt sie die Potentiale dieser Kategorien mit in ihre Zukunft und unterwandert so die heteronormativen Logiken des Heranwachsens.

Diese queere Verweigerung des Zurücklassens, das Beharren und Festhalten an ‚kindlichen‘ Kategorien noch über das Heranwachsen hinaus ist also auch ein ‚Verfehlen‘, ‚korrekt‘ erwachsen zu werden, eine normativ legitimierte Identität als Erwachsener als Teil einer Gesellschaft einzunehmen, und bildet die Grundlage einer weiteren Narrationsebene des Films. Wenn es einem westlichen Publikum auch als radikal emanzipatorisch erscheinen mag, lesbisches Begehren derart in den Mittelpunkt einer Narration zu stellen, ist auch dies als ein Verweis auf die Geschichte des Shoujo lesbar.²³

Mit der Öffnung Japans gegenüber dem Westen unter der Herrschaft des Meiji-Kaisers 1868 kam es auch zu einem Import westlicher Ideen wie der Psychoanalyse und der Sexualwissenschaft. Mit diesen kam beispielsweise die Erfindung der Homosexualität als spezifische Identitätskategorie, die sich aus spezifischen Sexualpraktiken ergibt, nach Japan, setzte sich dort aber nur langsam durch. So lässt sich die enorme Fülle an weiblich-weiblichen romantischen Beziehungen in der Shoujo-Kultur der Vorkriegszeit erklären, da sie nicht als ‚homosexuell‘ und damit verwerflich in einer heteronormativen Gesellschaft verstanden wurden.²⁴ Diese als *douseiai* (Liebe gleicher Geschlechter) oder *S-Beziehungen* (‚S‘ wie in sister, Schwester) bezeichneten Beziehungen waren jedoch nicht unbedingt als subversiv oder als Rebellion gegen das Patriarchat zu werten. Vielmehr galten sie als normaler Teil der weiblichen

²³ Es ist trotzdem und zeitgleich AUCH radikal emanzipatorisch.

²⁴ Vgl. Deborah Shamoan: Situating the Shoujo in Shoujo Manga. Teenage Girls, Romance Comics, and Contemporary Japanese Culture. In: Mark W. MacWilliams (ed.): *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. Armonk/New York 2008, S. 137-154, hier S. 139.

Entwicklung innerhalb der homosozialen Mädchenschulen, und als akzeptierte Maßnahme, ‚tatsächliche‘, also heterosexuelle Erfahrungen bis zur Ehe hinauszuzögern. Die S-Beziehungen sind in diesem Verständnis also nicht lesbisch, weil sie gar nicht sexuell sind, da Sexualität als basierend in Differenz verstanden wird. Unter den Bedingungen, dass sie zeitlich auf die Schulzeit begrenzt sind und in der Gleichheit der Beteiligten, also zwischen zwei Mädchen gleichen femininen Äußerens, fußen, waren sie als normal, unschuldig und „rein“ akzeptiert.²⁵

The Adolescence of Utena führt diese S-Beziehungen als historisches Relikt wieder auf und verschiebt sie dabei auf mehrfache Weise. Einerseits findet sich in dieser Wiederaufführung, also dem Erzählen einer weiblich-weiblichen Liebesgeschichte, ein klarer zeitlicher Verweis auf die Vergangenheit des eigenen Genres. Der Film stellt sich in somit in die Traditionslinie der Shoujo-kultur und ihrer Schulbeziehungen zwischen Mädchen. Gleichzeitig unterwandert er diese jedoch auch. Statt eine Gleichheit der Mädchen zu konstruieren, die die Grundlage für die harmlose Unschuld der S-Beziehungen bilden würde, wird ihre Differenz zueinander betont, auch während sie sich aneinander angleichen: Während Anthy die weibliche Prinzessin mit langen Haaren, Kleid und Krone ist, ist Utena der Prinz, der Tomboy zu Anthys Shoujo. Auch in den finalen Momenten des Films, wenn die beiden effektiv nur noch weibliche verschmelzende Körper mit langen wehenden Haaren sind, bleibt ihre Differenz auf der optischen Ebene ihrer Hautfarben offensichtlich (Abb. 3).

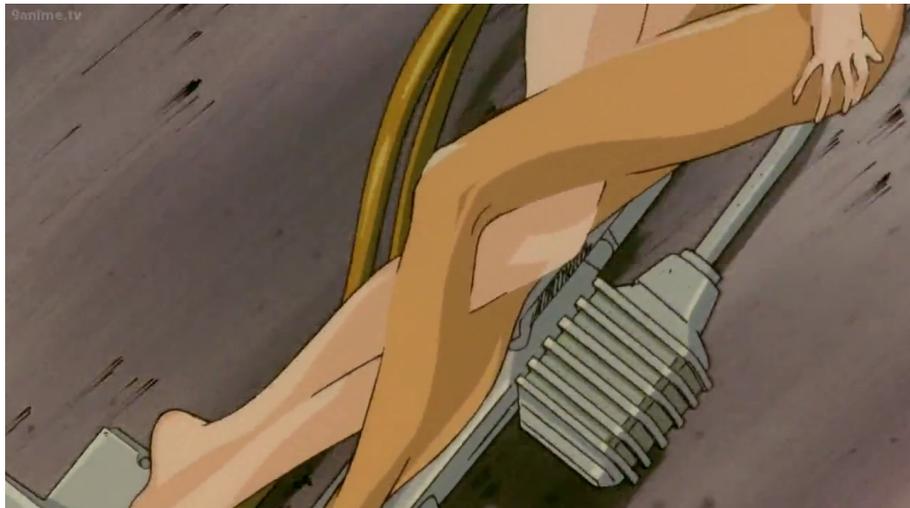


Abb. 3: Utena und Anthy verschmelzen.

Über die Betonung der Unterschiedlichkeit der beiden Mädchen wird ihre Beziehung nicht als eine unschuldige asexuelle Schulromanze lesbar, sondern

²⁵ Vgl. Ebd., S. 140.

verständlich als ein klares lesbisches Verlangen, das wiederum den Kern der Narration bildet.

In ihrer Bewegung in die Außenwelt tragen Utena und Anthy auch ihre Beziehung, ihr Verlangen zueinander aus der Schule heraus. Die Schule kann hier als der zeitliche Ort des Heranwachsens, der Erziehung zu einem Erwachsenen verstanden werden. Am festen Endpunkt der Schulkarriere steht der Schulabschluss, also der Austritt aus der Schule und der Eintritt in das Zeitreime des Erwachsenenalters. Da die Schule also die Grundlage für das Erwachsensein bildet, ist Anthys und Utenas gewaltvoller Ausbruch dementsprechend nicht nur ein Ausbruch aus den Regimen der Schule, sondern eine Revolution gegen die Grundlagen der Weltordnungen selbst. Das Überwinden und Zerstören der Schule ist auch eine Absage an die Logiken der Zeitlichkeit, die die Grundlage für die Bildung von Identität darstellen. Gleichzeitig ist Utenas Weigerung sowohl ihr Tomboysein, ihre wechselhafte Geschlechtlichkeit, als auch ihre Beziehung zu Anthy mit dem Eintritt ins Erwachsenenalter aufzugeben, eine Weigerung überhaupt ‚erwachsen‘ zu werden, insofern dass Erwachsensein den Konventionen entspringt, denen die beiden zu entkommen versuchen. *The Adolescence of Utena* ist also auch eine Verschiebung des coming-of-age-Genres, das im Regelfall das Zurücklassen der Kindlichkeit und den Eintritt ins Erwachsenenalter und damit den Eintritt in die Gesellschaft nachvollzieht.

Von besonderer Relevanz ist hierbei die Verbindung zu Anthy. Nicht nur ist ihr Begehren zueinander der Motor der Bewegung, der es den beiden ermöglicht, den Raum der Schule und des Films zu verlassen, erst Anthys Einwilligen in diese Bewegung, ihr Ergreifen des Schlüssels und ihr Einsteigen in Utena als Auto, setzt diese letzte Bewegung in Gang. Ohne Anthy wäre Utena den heteronormativen Logiken des Verfalls ausgeliefert, wie sich in ihrem Rosten zeigt (Abb. 4). Das Bild der rostenden Utena ist dabei in Wells' Modus der Kondensation anzusiedeln. Das Wirken der heteronormativen Zeit auf sie vollzieht sich in wenigen Momenten.²⁶ Gleichzeitig findet sich hier eine Betonung der Relevanz von Solidarität und Gemeinschaft: Utena ist keine übermächtige individualistische Heldin, die selbstermächtigend tätig werden kann. Erst die Verbindung zu anderen, das Formen von affektiven Gemeinschaften, kann die Macht offenbaren, die Welt zu revolutionieren.

Hier schließt sich die Perspektive der Apokalypse an, also des Weltendes. Das Werden der Adoleszenz und das Ende der Apokalypse sind hier keine

²⁶ Vgl. Wells, Paul, *Understanding Animation*, S. 76.

Gegenteile, sondern eng miteinander verflochten.



Abb. 4: Utena ohne Anthy rostet.

Adolescence Apocalypse meint dementsprechend auch nicht das dramatische Ende der Jugendzeit, denn *The Adolescence of Utena* verfolgt nicht Utenas Heranwachsen zu einer Erwachsenen. Vielmehr geht es um das radikale Ende der heteronormativen Weltordnung und ihrer Zeitstrukturen aus den Affekten der Adoleszenz heraus. Der Film vollzieht die radikalen Potentiale nach, sich den Diktaten der reproduktiven Zeit durch ein Verharren im Momenthaften, ein Ernstnehmen des Ephemeren, zu widersetzen. Utenas Revolution liegt in dem queeren Festhalten an Konzepten, die sie nach den zeitlichen Logiken der Heteronormativität hinter sich lassen müsste.

Ihre Apokalypse ist gleichzeitig das Ende der Welt und eine Möglichkeit der Zukunft, und steht damit in der Definition von Apokalypse, die Astrid Deuber-Mankowsky in ihren Betrachtungen des queeren Post-Cinema mit Derrida vornimmt. Auf ihre ursprüngliche Bedeutung als Kontemplation, Enthüllung und Eröffnung von Zukunft zurückgeführt, bietet die Apokalypse einen paradoxen Modus der Gleichzeitigkeit von Weltende und Zukünftigkeit.²⁷ Utenas Apokalypse erwächst also aus einem Weitermachen des Unbeständigen und eröffnet aus dieser Ewigkeit des Vergänglichen heraus die Möglichkeiten sowohl für ein Ende der Welt als auch für eine Zukunft. Dabei liegt diese Zukunft notwendigerweise außerhalb des Films; das Ende der Welt ist auch das Ende des Films.

Revolutionary Girl Utena: Adolescence Apocalypse ruft also allein in seinem Titel schon vier Konzeptionen von Zeitlichkeit auf und bringt diese über die

²⁷ Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes. Berlin 2017, S. 25.

Mittel der Animation in Bewegung. Utena ist revolutionär; als animierte Figur bringt sie die Strukturen und Grundlagen heteronormativer Herrschaftsordnungen ins Wanken. Utena ist ein Mädchen; in ihrer spezifisch uneindeutigen Geschlechtlichkeit ruft sie vorhergehende Geschlechtskonzeptionen auf und transformiert diese in ihren Bewegungen durch die von ihr in Bewegung gesetzten Räume der Ohtori Academy. Utena ist adoleszent; ihre zeitliche Verortung im Heranwachsen liefert ihr die Mittel, zeitliche Ordnungen der Reproduktion kraftvoll zu unterwandern. Und schließlich ist Utena apokalyptisch; in ihren lustvollen Verschmelzungen mit den Techniken der Animation und mit Anthy läutet sie das Ende der heteronormativen Welt ein und legt so die Grundlagen für eine andere, queere Zukünftigkeit, die sich jedoch nur außerhalb von Konventionen, auch denen des Bildes und somit des Films selbst, vollziehen kann.

Literatur

Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham/London 2006.

Deuber-Mankowsky, Astrid: *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*. Berlin 2017.

Halberstam, Jack [als Judith]: *Female Masculinity*. Durham/London 1998.

Halberstam, Jack [als Judith]: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, London 2005.

Halberstam, Jack [als Judith]: Forgetting Family. Queer Alternatives to Oedipal Relations. In: George E. Haggerty, Molly McGarry (Hrsg.): *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*. Malden 2007, S. 315-324.

Haraway, Donna J.: *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man@_Meets_OncoMouse – Feminism and Technoscience*. New York/London 2018.

Lamarre, Thomas: *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis/London 2009.

Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London 2009.

Shamoon, Deborah: Situating the Shoujo in Shoujo Manga. Teenage Girls, Romance Comics, and Contemporary Japanese Culture. In: Mark W. MacWilliams (Hrsg.): *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. Armonk/New York 2008, S. 137-154.

Sina, Véronique: *Comic – Film – Gender. Zur (Re)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bochum 2015, Dissertation.

Stewen, Christian: Ceding/Succeeding Images. Reproduktive und Queere Zeitverhältnisse des Animationsfilms. In: Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Meike Uhrig (Hrsg.): *Im Wandel... Metamorphosen der Animation*. Wiesbaden 2018, S. 83-102.

Takahashi, Mizuki: Opening the Closed World of Shoujo Manga. In: Mark W. MacWilliams (ed.). *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. Armonk/New York 2008, S. 114-136.

Wells, Paul: *Understanding Animation*. London/New York 1998.

Film

The Adolescence of Utena (Japan 1999, R: Kunihiko Ikuhara).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Filmstill aus *The Adolescence of Utena* (Japan 1999, R: Kunihiko Ikuhara) TC 00:04:36.

Abb. 2: Filmstill aus *The Adolescence of Utena* (Japan 1999, R: Kunihiko Ikuhara) TC 00:56:15.

Abb. 3: Filmstill aus *The Adolescence of Utena* (Japan 1999, R: Kunihiko Ikuhara) TC 01.:20:22.

Abb. 4: Filmstill aus *The Adolescence of Utena* (Japan 1999, R: Kunihiko Ikuhara) TC 01:04:13.

Autor

Theodor Vité hat kürzlich sein Masterstudium der Medienwissenschaften und Gender Studies an der Ruhr-Universität Bochum abgeschlossen und bereitet sich derzeit auf ein Promotionsstudium vor. Der vorliegende Text ist eine gekürzte Fassung des letzten Kapitels seiner Masterarbeit zu queertheoretischen Zugängen zum Animationsmedium.

Kontakt: theodor.vite@gmail.com