Den Bildern ver- oder misstrauen? Queere Erinnerung durch Critical Fabulation in Victoria Linares Villegas' Lo que se hereda (2022)

Lukas Wierschowski

Zwei Fotos liegen auf einem gemusterten Hintergrund nebeneinander: Auf dem linken ist ein junger Mann, auf dem rechten eine junge Frau zu sehen. Beide Fotografien sind Schwarz/Weiß, und die porträtierten wirken ähnlich alt. Bei dem Mann handelt es sich um Oscar Torres, geboren Anfang der 1930er, ein dominikanischer Filmemacher, der als einer der Pioniere des karibischen Kinos galt und homosexuell war. Bei der Frau handelt es sich um Victoria Linares Villegas, geboren Ende der 1980er Jahre, ebenfalls dominikanische Filmemacherin und queer. Die beiden sind verwandt, doch sind sie sich nie begegnet. Oscar starb 1968, zwanzig Jahre vor Victorias Geburt. Als Regisseur ist er heute weitgehend in Vergessenheit geraten, seine Homosexualität sei in der Familie nicht thematisiert und er aus der Familiengeschichte ausradiert worden. So berichtet Victoria in ihrem Film Lo Que Se Hereda (Dominikanische Republik 2022, R: Victoria Linares Villegas) über ihn, in dem sie sich auf die Suche nach Spuren von Oscar macht und versucht, seine Geschichte zu ergründen. Gleichwohl bedeutet ihre Suche nach Oscar auch eine Suche nach ihrer eigenen Identität und der Film stellt die Frage, welche Parallelen und Unterschiede zwischen diesen beiden Generationen bestehen, die über 50 Jahre trennen.

Generationenfrage auf dem Hamburger International Queer Film Festival

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen queeren Generationen scheint auf

dem Hamburg International Queer Film Festival paradigmatisch. In Wet Sand (Schweiz/Georgien; 2021, R: Elene Naviriani), der ebenfalls auf dem Festival lief, erzählt der Film von einer geheimen Liebe in einem georgischen Dorf. Eliko, ein Bewohner des Dorfes, wird tot aufgefunden und Amnon, der sein geheimer Liebhaber war, darf aufgrund der Homophobie im Dorf nicht sichtbar um ihn trauern. Parallel kommt Elikos Tochter Moe in das Dorf, will sich um das Begräbnis ihres Vaters kümmern und verliebt sich dabei in Fleshka, die in Amnons Café arbeitet und für die Amnon ein Vaterersatz zu sein scheint. Fleshka und Moe sind die einzigen, die Amnon in seiner Trauer beistehen. Wet Sand handelt von intergenerationaler Solidarität, Trauer, aber auch der Hoffnung, dass es der jungen Generation, die sich hier in ihren leiblichen wie symbolischen Vätern wiedererkennt, möglich sein wird, frei zu lieben und homosexuell zu leben, was ihren Vätern nicht vergönnt war. In Tres Tigres Tristes (Brasilien 2022, R: Gustavo Vinagre), dem Eröffnungsfilm des Festivals, wird der Generationenübergang anhand der HIV-Epidemie thematisiert. Pedro, der Protagonist des Films, trifft sich gelegentlich für Sex mit einem älteren Mann. Der Mann, der von Krankheit schwer gezeichnet ist, hat die HIV-Epidemie miterlebt und ist durch sie geprägt. Für Pedro hat HIV, obwohl er damit infiziert ist, kaum eine solche Bedeutung mehr, sein Alltag ist durch eine neue Virusvariante, eine fiktionalisierte Version von COVID, die Erinnerungen auslöscht, geprägt. Am Ende wartet der Film mit einer Pointe auf, als Pedro scheinbar mit dem neuartigen Virus infiziert ist und in einer Arztpraxis sitzt: Seine HIV-Infektion ist durch das neuartige COVID-Äguivalent verschwunden. Es fällt der Satz "HIV hat sie vergessen" - eine humoristische Wendung dahingehend, dass impliziert wird, dass HIV selbst an dem neuartigen Virus erkrankt und dadurch nicht mehr gefährlich, also durch das neuartige Virus verdrängt worden ist. Am deutlichsten wird der generationale Übergang in dem Kurzfilm Uma Paciência Selvagem me Trouxe Até Agui (A wild Patience has taken me here, Brasilien 2021, R: Érica Sarmet) der im Kurzfilmprogramm Ursula 2 lief. Dort wird im Vorspann das erste lesbische Seminar in den USA gezeigt und die Emphase auf die Vorkämpferrolle dieser Frauen gelegt, die diverse gesellschaftliche Fortschritte für lesbische Frauen erkämpft haben. Daraufhin formuliert der Film, eingeblendet in Schrift auf dem Screen, ein "welcome to the future lesbian Genenerations" des 21. Jahrhunderts, die, so ist der formulierte Wunsch, auf den gesellschaftlichen Fortschritten, die bereits erkämpft wurden, aufbauen können. Der Film zeigt dann, wie eine ,old Dyke' auf eine Gruppe ,junger Dykes' trifft und sie zusammen ein Wochenende verbringen.

Das Aufeinandertreffen der Generationen legt Differenzen sowie Gemeinsamkeiten offen, wobei Letztere überwiegen. Im Laufe der porträtierten Momente verschmelzen sie immer mehr miteinander, was kurz vor Ende in einer Orgie kulminiert. Auch wenn die jüngere Generation im Fokus steht, ist es dem Film wichtig, dass die ältere queere Generation weiterhin gehört wird. Auch wenn die Kämpfe der Älteren scheinbar vergangen seien, sei das, was sie heute zu sagen haben, immer noch von Bedeutung. Am Ende zeigt der Film Ausschnitte aus Videos, in denen sie alle einzeln und doch gemeinsam kämpferisch ihre Positionen in die Kamera sprechen. Die Kämpfe für queere Menschen gehen weiter, doch sind eine Zuversicht und ein Selbstbewusstsein spürbar, die in dieser Form wohl nur durch die Erfolge vorheriger Generationen ermöglicht wurden.

All die genannten Filme handeln davon, dass eine neue und junge gueere Generation von den Errungenschaften und Kämpfen vorheriger queerer Generationen profitiert und auf diesen aufbauen kann. Der Staffelstab wird von der einen an die andere Generation übergeben. Während Amnon und Eliko in Wet Sand sich nicht öffentlich lieben konnten, besteht für Fleshka und Moe hier Hoffnung. Die HIV-Epidemie, die in den 1980er Jahren eine existenzielle Krise insbesondere für Homosexuelle bedeutete, erscheint in Tres Tigres Tristes, vor allem im Vergleich zu der fiktionalisierten COVID-Variante, als ein Kapitel vergangener Geschichtsschreibung. Und die jungen lesbischen Frauen in A wild Patience has taken me here können ihre Community so offen ausleben, wie es für sie zur Zeit des ersten lesbischen Seminars wohl kaum möglich gewesen wäre. In all diesen Filmen artikuliert sich ein Geschichtsbewusstsein der eigenen gueeren Geschichte. Erzielte Fortschritte werden erkannt und aus ihnen resultieren Zuversicht wie Selbstbewusstsein für kommende Kämpfe. Gleichzeitig zeigt sich hier, dass es nun überhaupt erst einmal mehrere queere Generationen gibt. Wurde in der Anfangszeit vieler queerer Bewegungen überhaupt erst einmal dafür gekämpft, existieren zu dürfen, existieren heute gleich mehrere queere Generationen parallel. Geschichtsbewusstsein heißt hier auch die Möglichkeit, sich an diese Generationen erinnern zu können, ihnen gedenken zu können und daraus ein eigenes Selbstverständnis abzuleiten. Wie wenig selbstverständlich dies ist, zeigt Lo Que Se Hereda:

Oscar Torres, der Teil einer noch älteren Generation als den hier vorgestellten war, ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Als sich Victoria, die Regisseurin des Films, selbst auf die Suche nach weiteren Erinnerungen macht, kommt ihr schnell die Frage auf, welches Bild ihre Familie wohl von

ihr kreiert, sie fragt sich, ob Parallelen im Umgang mit ihr und mit Oscar existieren. Sinnbildlich wird dies im Film dargestellt, wenn in der eingangs vorgestellten Szene die Fotos der Beiden nebeneinanderliegen. Nach kurzer Zeit bewegen sie sich im Zeitraffer aufeinander zu und zerfallen bei Berührung in viele Einzelteile. Es erfolgt ein Schnitt und die zerschnittenen Fragmente beider Fotos sind neu zusammengesetzt: In der Mitte Oscars Gesicht, links und rechts davon Victorias Haare und ganz rechts Oscars Schulter. Es erfolgt wieder ein Schnitt. Die Teile sind nun umgekehrt angeordnet, Victorias Gesicht ist die Mitte, ihr Auge verbindet sich mit dem von Oscar und dessen Frisur. Es erfolgen weitere Schnitte, die Zusammensetzung der Bildteile wird immer zerstückelter, in verschiedensten Formen entsteht aus den Gesichtern der beiden ein neues Gesicht, während der fragmentarische Charakter der Konstruktion immer deutlicher wird. Das Verschmelzen der beiden Fotos wirft Fragen und Assoziationen auf: Immer wieder im Film parallelisiert sich Victoria mit Oscar, erkennt sie sich in ihm wieder. Hieraus leitet der Film zwei Fragen ab: Wie viel Fortschritt ist tatsächlich erreicht worden? Ist Victoria, die mehr als ein halbes Jahrhundert später als Oscar lebt, akzeptierter oder durchlebt sie genauso wie er eine Unterdrückung in lediglich anderer Form. "They already created a banal version of me" sagt sie in einem Voice-Over, während Filmaufnahmen ihrer Kindheit zu sehen sind, in denen sie scheinbar voller Freude im Kreise ihrer Familie spielt. Dieser Kommentar. gemeinsam zusammensetzenden Fotografien, verweist auf die zweite Frage, die der Film medienreflexiv aufmacht: Wie dokumentarisch oder wie konstruiert sind die Fotografien, die Bilder, die alten Filmaufnahmen ihrer Kindheit, die Filmaufnahmen ihres eigenen Films. Ihr Film versucht Erinnerungen an Oscar zu schaffen, wo keine sind. Wie erinnert man an etwas, von dem es kaum fotografische Evidenz gibt? Kann Erinnerung künstlich erschaffen werden? Und wie sehr ist der Evidenz von Fotografien zu trauen?

Die Evidenz der Fotografie

Mit der Aussage *Es ist so gewesen* fasst Roland Barthes in seinem Essay *Die helle Kammer* die evidenzerbringende Leistung von Fotografien zusammen. Was fotografiert wurde, muss existiert haben. Denn die notwendigerweise reale Sache musste vor dem Objektiv platziert worden sein, damit das Foto überhaupt erst so entstehen konnte.¹ Jede

 $^{^{\}rm 1}$ Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989, S. 86.

Photographie sei eine Beglaubigung von Präsenz.² Dabei sei Photographie immer unvermittelt, denn entgegen der Sprache, die nicht für sich selbst bürgen könne, die eine Erfindung sei, sei die Photographie die Bestätigung selbst.3 Barthes spricht von einer "Emanation des vergangenen Wirklichen"4 und führt aus: "Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin. [...] Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick".5 Die Strahlen des fotografierten Körpers, aus denen die Fotografie besteht, erreichen die Betrachtenden des Fotos und daraus ergibt sich, dass der fotografierte Gegenstand zum Zeitpunkt des Ablichtens da gewesen sein muss. Das Vergangene, obgleich es vielleicht schon tot sein mag, werde in seiner unsterblich im Foto eingefangenen Ausstrahlung präsent.⁶ André Bazin überträgt diesen Gedanken auf den Film, da der Film den Gegenstand entgegen der Fotografie nicht mehr nur in einem Augenblick selbst festhalte, sondern das Bild der Dinge auch ein Bild derer Dauer werde, eine "Mumie der Veränderung."⁷ Die Beziehungen von Vergangenheit und Gegenwart erweisen sich hierbei als intrikate: Nach Barthes ergibt sich aus der Betrachtung von Fotografien die Frage "Warum lebe ich hier und jetzt?"8 Er beschreibt, wie er, als er eine Photographie einer Hochzeit von 1910 sieht, direkt nachrechnen muss, ob die Personen auf dem Bild schon alle tot sein müssten. Bei einem Foto eines Strandes von Biarritz von 1932 wiederum fragt er sich, ob er zu der Zeit nicht dort gewesen sein könne, womöglich einer der Passanten oder Badenden auf dem Bild.9 Das Datum sei ein Teil des Fotos, weil es "aufmerken, das Leben, den Tod, das unausweichliche Verschwinden der Generationen überdenken lässt". 10 Susan Sontag schreibt hierzu, dass Fotografien ein Memento Mori seien.¹¹

Wie kann ein Erinnern stattfinden, so fragt Lo Que Se Hereda, wo es kaum Spuren der Vergangenheit gibt. Victoria berichtet, dass es von Oscar nur noch wenige Fotos aus einem einzigen Familienalbum gebe. Sie weiß, dass Oscar existiert hat, doch wie kann an jemanden erinnert werden, der, mangels fotografischer Überlieferungen, in den Worten Barthes', kaum da gewesen ist? Dort sieht sich der Film einer Fragestellung gegenüber, mit der

² Vgl. ebd., S. 97.

³ Vgl. ebd., S. 95 f.

⁴ Ebd., S. 99. ⁵ Ebd., S. 90 f.

⁶ Vgl. ebd., S. 9.

⁷ Vgl. André Bazin: *Was ist Film?* Berlin 2004, S. 39.

⁸ Barthes, Die helle Kammer, S. 95.

⁹ Vgl. ebd., S. 93. ¹⁰ Ebd., S. 93.

¹¹ Susan Sontag: Über Fotografie. München 1978, S. 20.

sich auch andere Erinnerungs- sowie Gedenkkulturen fortwährend auseinandersetzen. Wie kann an Menschen erinnert werden, von denen nicht nur die physische Existenz, sondern auch die Spuren ihrer Existenz verdrängt oder ausgelöscht wurden, die nach dem Willen der Auslöschenden also nie erst existiert haben?

Lo Que Se Hereda versucht hier unter anderem zunächst, die Vergangenheit wieder präsent werden zu lassen. In zwei aufeinanderfolgenden Szenen wird dies beispielhaft deutlich: Auf der Suche nach Oscars Vergangenheit betritt Victoria ein verfallenes Gebäude, die Mauern in den Gängen sind heruntergekommen, stehen zum Teil offen, einer Ruine gleich. Auf der auditiven Ebene erklingt das Geräusch von Schritten, die durch Gänge hallen. Dann steht Raum Schreibmaschine, in einem eine Schreibmaschinengeräusche erklingen, die Töne und das Klackern einrastender Tasten hallen durch den Raum. Die Orte, die in Vergessenheit geraten sind, werden wieder lebendig, die Vergangenheit lebt auf. Der Ton imitiert den fotografischen Effekt. Wie nach Barthes die durchs Foto eingefangene Ausstrahlung der fotografierten Sache aus dem Foto strahlt, wodurch die Vergangenheit dann präsent wirkt, so arbeitet der Ton. Die Vergangenheit wird hörbar, ist plötzlich wieder präsent, sie schallt in die Gegenwart. Insbesondere der Hall der Schritte und der Schreibmaschine drücken Vergangenes aus, da Hall ein intaktes Mauerwerk benötigt, um sich zu entfalten. Jedoch ist die Mauer des Gebäudes ruinös und steht offen, ein solcher Hall, wie er zu hören ist, könnte sich gar nicht entwickeln: Die Illusion ist gebrochen, die Vergangenheit wird als solche erkennbar, sie bleibt distinkt von der Gegenwart. Deutlicher wird dies noch bei der Schreibmaschine: Sie erklingt und hallt, doch bewegt sie sich nicht und niemand ist im Raum, der/die sie bedienen könnte. Bild (=Gegenwart) und Ton (=Vergangenheit) bleiben inkongruent. Die Vergangenheit hallt in die Gegenwart, ohne je zur Gegenwart zu werden. Dies erinnert an die Gedanken von Barthes und Sontag, dass das Datum Teil des Fotos und die Fotografie ein Memento Mori sei:

Denn so wie der Ton der Vergangenheit in die Gegenwart nachhallt, analog zur Fotografie, die eine "Emanation des vergangenen Wirklichen"¹², also ein Strahlen der Vergangenheit in die Gegenwart sei, bleibt die Vergangenheit, obwohl sie anwesend wirkt, vergangen. Sontag spricht im Zuge dessen davon, dass ein Foto eine "Pseudo-Präsenz" und ein "Zeichen der

¹² Barthes, Die helle Kammer, S. 99.

Abwesenheit" sei. 13 Sie referiert auf die Fotografien eines Eugène Atget oder Brassai, die in ihren Fotografien ein stimmungsvolles und vielgestaltiges Paris festgehalten hätten, das in dieser Form heute aber nicht mehr existiere. Kameras, so Sontag, haben begonnen, die Welt in dem Augenblick abzubilden, in dem die menschliche Landschaft sich rapide veränderte und ermöglichten festzuhalten, was schnell dahinschwand.14 "Eben dadurch, dass sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit"15, schreibt sie und konstatiert gleichzeitig aber auch, dass Fotografien "eine auf Taschenformat geschrumpfte Beziehung zur Vergangenheit" darstellten und assoziiert diese mit einem gemütlichen Kaminfeuer, bei dem man in Träumereien von fernen Orten und Zeiten schwelge. 16 Einem solch nostalgischen, die Vergangenheit in Besitz nehmenden Zugang verwehrt sich Lo Que Se Hereda. Der Effekt einer ins Jetzt hallenden Vergangenheit, die im Jetzt aber visuell keine Entsprechung findet, ist vielmehr gespenstisch und irritierend. Anstatt eines nostalgischen Schwelgens in Vergangenheit, befragt der Film die mediale Konstruktion von Erinnerung. Indem er Ton und Bild, Vergangenheit und Gegenwart auseinanderklaffen lässt und diesen Bruch nicht kaschiert, sondern stattdessen, wie an der bewegungslos klingenden Schreibmaschine zu sehen war, deutlich ausstellt, denkt der Film über seine eigene Medialität nach und reflektiert diese. Solche Momente der Irritation und des Ausstellens der eigenen filmischen Mittel ziehen sich durch den gesamten Film. Dies beginnt schon damit, dass Victoria selbst im Film auftritt, dass sie Teil ihres eigenen Films wird. In einer Szene liest sie, gemeinsam mit einem ihr gegenübersitzenden Mann, einen E-Mail-Verkehr vor, den sie zu Recherchezwecken geführt hatte. Anstatt in einem Voice-Over die Stimmen einzusprechen, zeigt die Regisseurin sich selbst und ihr Gegenüber, wie sie einem Hörbuch gleich einen Dialog einsprechen. Auch zeigt der Film mehrere Interviews mit Familienmitgliedern Victorias, die sie über Oscar befragt. Doch anstatt diese, wie in vielen Dokumentationen üblich, als Talking Heads nahtlos in die filmische Konstruktion zu übernehmen, wartet Linares Villegas hier ebenfalls mit Irritationen auf. Sie arbeitet mit Unschärfen, mal ist die Kamera distanzierter oder blickt etwas schräg auf die Interviewten, mal ist zu hören, wie sie sprechen, obwohl sich ihre Münder nicht bewegen. Auch ist Victoria selbst in

¹³ Sontag, Über Fotografie, S.21.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

diesen Szenen beinahe immer präsent, entweder weil sie im Bild als Interviewerin zu sehen ist oder weil sie off-screen hörbar wird. In manchen Szenen scheint die Kamera subjektiver zu werden und Victorias eigenen Blick zu zeigen, etwa wenn sie ihre Mutter interviewt und die Kamera im Gespräch mehrmals in ein Close-Up des Gesichts der Mutter wechselt. Der Film produziert keine Interviews, um sie schlüssig in ein eigenes Narrativ zu integrieren, sondern zeigt gleichzeitig auch, wie er seine eigenen Interviews herstellt. Der sich hieraus ergebende Effekt erinnert an den Verfremdungseffekt, wie er in Berthold Brechts Konzeption des epischen Theaters zu finden ist:

Er [= der Verfremdungseffekt, A.d.V.] meint damit einen Darstellungsstil der kritischen Distanzierung, in dem es nicht um eine möglichst dichte Illusionierung (!) des Zuschauers (!) geht, sondern darum, die Aufmerksamkeit der Zuschauer (!) vom Ablauf des Geschehens auf die Sinngebung des Geschehens, die Konventionen der Darstellung und die ideologischen Determinanten des Spiels zu lenken.¹⁷

Entgegen vieler klassischer Dokumentationen, die ihre medialen Mittel verschleiern, um möglichst stringent ein Narrativ zu präsentieren und diesem ein authentisches Antlitz zu verleihen, ist Lo Que Se Hereda eine Dokumentation, die kein stringentes Narrativ besitzt. Die Erinnerungen an Oscar sind zu großen Teilen ausgelöscht und der Film widmet sich der Spurensuche, doch mit dieser Suche nach Spuren geht auch eine Suche nach geeigneten filmischen wie dokumentarischen Werkzeugen einher, mit denen sich so etwas wie Wahrheit oder Erkenntnis über Oscar überhaupt erst gewinnen und dann auch darstellen lassen. Der Film sucht nicht nur nach Oscars Geschichte, sondern auch nach einer Methodik, mit der sie in Bilder gefasst werden könnte, und indem der Film seine eigene Inszenierung verfremdet, lenkt er die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auch auf die Frage der Darstellbarkeit selbst. Während viele klassische Dokumentationen auf Archivaufnahmen alter Filme und Fotografien zurückgreifen, die als Evidenz dienen sollen, dass, nach Barthes, etwas so gewesen ist, und diese Aufnahmen dem eigenen Narrativ entsprechend arrangieren, hat Linares Villegas diese Möglichkeit gar nicht erst. Die wenigen Fotografien, die von Oscar existieren, betrachtet sie in einer Szene sehr intensiv. Durch eine Lupe versucht sie tiefer in die Fotos einzudringen, in der Szene darauf betrachtet sie Fotos von sich selbst auf ihrem Smartphone und zoomt in sie

¹⁷ Wulff, Hans Jürgen: Verfremdungseffekt. *Filmlexikon*, 2022, https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:verfremdungseffekt-1574 (letzter Aufruf 15.12.2022).

hinein. Einerseits parallelisiert sie sich somit wieder mit Oscar, andererseits scheint es so, als versuche sie tiefer in die Fotos einzudringen, eine andere Perspektive auf diese zu gewinnen, eine tiefere, verborgene Erkenntnis oder Wahrheit zu entdecken.

Gleichzeitig misstraut der Film den Bildern auch: Als Victoria im Off-Kommentar Bilder ihrer Kindheit, in der sie ausgelassen erscheint, damit kommentiert, dass sie sagt "They [ihre Familie, A.d.V.] already created a banal image of me", hinterfragt sie, wieder durch ein Auseinanderklaffen von Ton- und Bildebene, den Aussaggehalt von Film wie Fotografie. Auch wenn die Aufnahmen ihrer Kindheit belegen, dass Victoria dort vor der Kamera stand, ihr Lachen und ihre Fröhlichkeit fotografisch festgehalten sind, betont sie durch ihren Audiokommentar, dass der Aussagegehalt von Film wie Fotografie hergestellt wird. Während Roland Barthes feststellt, dass eine Kamera belegt, dass etwas so gewesen ist, fragt Lo Que Se Hereda, was so gewesen ist. Deutlich wird dies in der Szene mit den zerstückelten Fotografien von Oscar und Victoria: Die Zerstückelung der Fotos ist sinnbildlich die Dekonstruktion des Bildes, während die darauffolgende Zusammensetzung eine neue Konstruktion ist. Es erfolgt ein Schnitt und das fotografische Konstrukt ist neu zusammengesetzt. Nicht nur Oscar und Victoria werden hier parallelisiert, der Schnitt des Films selbst wird mit dem Schnitt, der die Fotografien zerschneidet und neu anordnet, gleichgesetzt. So wie die Schere die Fotos zerschneidet, um daraus eine neue Fotografie und damit neuen Sinn zu erschaffen, so schneidet der Film auf die nächste Einstellung, um eine neue Szene und damit auch einen neuen Sinn zu erschaffen. Der Film denkt seinen eigenen Schnitt sehr ähnlich wie Alfred Hitchcock in Mr Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? über seinen Film Fenster zum Hof (Rear Window, USA 1954, R: Alfred Hitchcock). François Truffaut fragt Hitchcock hier danach, welcher Reiz in dem technischen Problem gelegen habe, den Film aus der Perspektive einer einzigen, von James Stewart verkörperten, Figur zu zeigen. 18 Hierauf entgegnet Hitchcock anhand eines Beispiels, wie kontextuell die Aufnahmen eines Filmes zu sehen sind: Er erdenkt sich eine Szene, die mit einer Großaufnahme von James Stewarts Figur beginnt. Dann erfolge ein Schnitt und die Kamera blicke durch sein Fenster in den Hof und erblicke dort ein Hündchen, dass in einem Korb in den Hof getragen werde. Dann erfolge wieder ein Schnitt auf Stewart, der lächele. 19 Stewart wirke hier wie ein neugieriger Mann. Nun

 $^{^{18}}$ Vgl. François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 2003, S. 211. 19 Vgl. ebd.

tausche man das Hündchen aus und schneide anstelle dessen auf ein nacktes Mädchen, dass sich vor einem offenen Fenster befinde. Schneide man nun auf dieselbe Großaufnahme des lächelnden Stewarts, so wirke er nun wie ein alter Lüstling.²⁰ Was Hitchcock hier beschreibt, ist, dass die identische Aufnahme Stewarts, je nach Schnitt und sich daraus ableitender Bildfolge, zwei unterschiedliche Konnotationen enthält. Ein Bild beinhaltet also viele verschiedene Deutungsweisen und erst der Schnitt ist es, der eine konkrete Bedeutung verleiht.²¹

Die Aufnahme kann also zwar dokumentieren, dass etwas so gewesen ist, doch was genau dort gewesen ist, bestimmt der Schnitt, der Sinn und Bedeutung produziert. Indem Lo Que Se Hereda die Fotografien Oscars und Victorias ineinander schneidet, werden Parallelen sichtbar, eine neue Perspektive auf die beiden eröffnet sich. Beide sind unterschiedliche Personen, haben zu unterschiedlichen Zeiten gelebt und sind sich nie persönlich begegnet, doch plötzlich wird Oscar in Victoria und Victoria in Oscar erkennbar. Zwei Generationen verschmelzen in eine und der Film eröffnet viele Fragen: Ähneln sich, trotz des zeitlichen Abstands, die Lebensgeschichten der Beiden? Erleben sie den gleichen Umgang mit ihrer Familie? Haben sie die gleichen Erfahrungen von Unterdrückung gemacht, obwohl sie zunächst vielleicht unterschiedlich schienen? Jeder neue Schnitt und damit jede neue Konstruktion ergibt ein neues Bild ihrer verschmolzenen Person und damit neue Assoziationen sowie neue Fragen. Hier bietet der Film auch einen Ansatzpunkt, über Oscar und Victoria hinauszugehen. Je mehr Victoria über Oscar recherchiert, desto mehr scheint sie von ihm und seinen Erfahrungen in sich selbst wiederzuerkennen und hinterfragt zunehmend auch sich selbst. Wer überhaupt ist sie eigentlich und wie nimmt sie sich wahr? Verschmelzen die beiden nicht nur auf den Fotos, sondern auch in der Realität miteinander, wenn sie immer mehr von ihm in sich erkennt? Es ließe sich an dieser Stelle fragen, ob nicht noch viele andere Menschen eine ähnliche Form der Unterdrückung erlebt haben, wie Oscar und womöglich Victoria sie erlebt haben, und ob das Fotomosaik der beiden nicht um Fragmente vieler weitere Fotografien anderer Menschen erweitert werden könnte, die sich nie gekannt, aber ähnliche

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Der von Hitchcock beschriebene Effekt ist auch als Kuleschow-Effekt bekannt. Lesenswert hierzu sind auch die Überlegungen Sergej Eisensteins aus seinem Aufsatz Jenseits der Einstellung, in dem er die japanische Schriftkultur am Beispiel japanischer Lyrik analysiert und in ihr bereits die filmischen Montageverfahren entdeckt, die Bedeutung kreieren, indem sie zwei unterschiedliche Elemente "zusammenprallen" lassen (vgl. hierzu: Eisenstein, Sergej (2006): Jenseits der Einstellung. In: Helmut H. Diederichs, Felix Lenz (Hg.): *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie.* Frankfurt am Main., S. 58-74).

Lebensgeschichten durchlebt haben. Steckt nicht möglicherweise in vielen Menschen, die Unterdrückung erlebt haben, ein Fragment eines Oscars, von dem sie nie gewusst haben? Kann das sich wandelnde fotografische Mosaik eine filmische Ausdrucksform sein, um intersektional und intergenerational Verbindungen her- und darzustellen? Der Film kann hierauf, wie auch auf die anderen Fragen, keine definitiven Antworten liefern, mit jedem neuen Schnitt entsteht ein neues Mosaik und damit neue Ideen und neue Fragen. Es gibt kein richtiges und kein falsches Mosaik, kein richtiges und falsches Bild, jedes Bild, jede Anordnung bekommt durch einen erneuten Schnitt eine neue Bedeutung, ohne aber in irgendeiner Form definitiver als die vorherigen Bilder, die vorherigen Anordnungen sein zu können. Derweil bleiben die Mosaike auch immer als solche erkennbar, nie ergibt sich ein stringentes Gesamtbild, immer bleiben Ungereimtheiten in den Zusammensetzungen sowie die Risse zwischen den Einzelteilen bestehen.

Critical Fabulation

In ihrem Essay Venus in Two Acts schreibt Saidiya Hartman über die Figur der schwarzen Venus, die in diversen Archiven der atlantischen Welt auftauche und als eine emblematische Figur für versklavte schwarze Mädchen und Frauen gelte. Es habe hunderttausende von ihnen gegeben unter verschiedensten Namen, viele davon auch namenlos oder mit fremd zugeordneten Namen. Doch über sie und ihre Perspektiven selbst sei fast nichts bekannt. Das Einzige, worüber es Informationen in den Archiven gebe, sei über deren Unterdrücker*innen und über die Gewalt, die ihnen zugefügt worden sei.22 Daher formuliert Hartman: "The Archive is, in this case, a death sentence, a tomb, a display of the violated body, an inventory of property [...]".23 Weiter schreibt sie, rekurrierend auf Foucault: "it is doubtless impossible, to ever grasp [these lives] again in themselves, as they might have been in a free state". 24 Sind die Figur der Black Venus und das fotografische Mosaik, das Lo Que Se Hereda präsentiert, nicht das gleiche Konstrukt und der gleiche Versuch einer Antwort auf die gleiche Frage? Hartman betont, dass das Archiv nicht zu trennen sei von der Gewalt, die Venus ermordet habe. Diese Gewalt reguliere und organisiere, wie über Sklaverei gesprochen und gedacht werde, und sie katalogisiere nicht die Leben der ermordeten Frauen, sondern lediglich die Aussagen, die ihren Tod

²² Vgl. Saidiya Hartman: Venus in two Acts. In: *Small Axe. A caribbean journal of criticism*, Vol. 12/Issue 2 (2008), S. 1-14, hier: S. 1-2.

²³ Ebd., S. 2. ²⁴ Ebd.

dokumentierten.²⁵ Der Moment, in dem sie im Archiv sichtbar werden, ist der, in dem ihnen Gewalt zugefügt wird, der, in dem sie sterben. Victoria fragt sich mehrmals während ihres Films, ob Oscar es überhaupt gewollt hätte, dass an ihn erinnert wird, dass nach seiner Geschichte gesucht wird. Vielleicht, so äußert sie in einem Voice-Over Kommentar, wollte er in Vergessenheit geraten und dort in Frieden ruhen. Womöglich, so ließe sich mit Hartman argumentieren, bedeutet das Erinnern an Oscar auch, ihn von der Verdrängung ausgehend zu denken, von den Familienfotos, die die Perspektive der Familie auf ihn, die aber nie sein Selbstbild, seine eigene Perspektive abbilden können. Wenn Victoria befürchtend anhand von Aufnahmen ihrer Kindheit äußert, dass ihre Familie bereits ein banalisiertes Bild von ihr kreiert habe, befürchtet sie dann nicht auch, dass das gleiche mit den Familienfotos von Oscar geschehen sei, dass diese auch ein banalisiertes Bild von ihm darstellen und dass sie, indem sie anhand dieser Fotos an ihn erinnert, dieses Bild lediglich fortschreibt? Doch zählen diese Bilder auch zu den wenigen Überresten, die Oscars Existenz, sein gewesen überhaupt erst beweisen. Hartman beschreibt es als eine Unmöglichkeit, die Geschichten der versklavten schwarzen Frauen zu erzählen und ihre Perspektiven, ihre Leben aufzurufen, weil sie dies nur ausgehend vom Archiv machen kann, welches ebenjene Perspektiven gar nicht kennt. Als Reaktion hierauf formuliert sie die Idee einer Critical Fabulation: Hierbei handele es sich um den Versuch, sich die Leben der Frauen so weit wie möglich auszumalen, ihre Kulturgeschichte zu schreiben und gleichzeitig immer wieder damit zu konfrontieren, dass es unmöglich sei, die Leben dieser Frauen durch Narration präzise zu repräsentieren. Hierfür spielt sie mit Elementen ihrer Geschichten und arrangiert sie neu, verlagert Perspektiven und versucht zu imaginieren, was gewesen und was gesagt worden sein könne. Parallel dazu versucht sie das "what happened when", welches die Quellen im Archiv vermeintlich ausdrücken, in eine Krise zu stürzen, die dortigen Hierarchien zu hinterfragen und Irritationen sowie Verwirrung auszulösen. Das Ergebnis sei ein rekombinantes Narrativ, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander verwebe. Ein Narrativ, welches sich verweigere, die Lücken in den Erzählungen zu schließen, um ein geschlossenes Narrativ zu präsentieren, sondern die Lücken stattdessen immer sichtbar mache, um die Unmöglichkeit einer geschlossenen Erzählung auszudrücken.²⁶ Eine solche Critical Fabulation betreibt auch Lo

²⁵ Vgl. Ebd., S. 9-11. ²⁶ Vgl. ebd., S. 11-12.

13

Que Se Hereda. In dem Versuch, Oscars unmögliche Geschichte zu erzählen, sucht der Film nach Methoden dafür und stellt zu jedem Zeitpunkt die Unmöglichkeit dieser Mittel heraus, Oscars Perspektive zu erzählen: Ton und Bild, Vergangenheit und Zukunft ragen ineinander und klaffen doch auseinander, E-Mail-Verkehr wird zu einem sichtbaren Hörspiel, Interviews machen nicht nur die sprechende, sondern auch die fragende Instanz sichtbar. Anstelle von Geschlossenheit und Illusion stellt der Film sich selbst aus, produziert Irritationen und ruft Fragen auf, die unbeantwortet bleiben. In dem fotografischen Mosaik findet die Critical Fabulation ihre Entsprechung: Die sich immer neuzusammensetzende Fotokomposition ist rekombinantes Narrativ. Ähnlich der Frage, wie die Frauen, die unter der Figur der Black Venus subsumiert wurden, ausgesehen haben und gewesen sein mögen, rekombiniert der Film verschiedenste Zusammensetzungen aus den Gesichtern von Oscar und Victoria. Vergangenheit und Gegenwart werden verwoben, Generationen verschmelzen in multiple Kombinationen, aus denen sich neue Fragen und Ideen ergeben, was gewesen sein könnte. Doch ist keine der Kombinationen absolut, die Risse und Lücken bleiben bestehen, sie werden nicht ausgespart, sondern ausgestellt.

Über die Fotografien hinaus deutet der Film jedoch auch noch eine weitere Möglichkeit an, ein Erinnern stattfinden zu lassen. Denn entgegen der Black Venus existieren von Oscar, neben seinen ebenfalls weitgehend in Vergessenheit geratenen Filmen, nie produzierte Drehbücher. Victoria beschließt, diese durch ihre Familie reenacten zu lassen. Es folgen Szenen an simplen Sets, in denen sie mit ihrer Familie amateurhaft Szenen nachspielt. In einer Szene geht es um die Vergewaltigung einer Frau, im Drehbuch hatte Oscar neben diese Szene die Frage geschrieben: "Porque yo" → "Warum ich?". Victoria fragt sich, warum Oscar diese Anmerkung dort geschrieben haben mag. Ist ihm eine solche Vergewaltigung widerfahren, oder einem Bekannten, einer Bekannten? Stecken in seinen Drehbüchern autobiographische Momente, in denen er Erlebnisse verarbeitet? Es könnte sich aber auch nur um einen künstlerischen Kommentar zur Szene handeln. Die Frage, warum diese Anmerkung dort steht, kann nicht beantwortet werden.

Doch in einer anderen Szene blitzt Wahrhaftigkeit auf. Ein älterer Mann sitzt auf einem Bett, die Szene spielt in einem Krankenhaus. Neben ihm liegt ein scheinbar totes Mädchen, ein anderer älterer Mann tritt zu ihm, umarmt und tröstet ihn, beide weinen. Als die Szene vorbei ist, merkt Victoria überrascht gegenüber den beiden an, wie sehr sie in ihren Rollen aufgegangen seien.

Daraufhin erzählen die beiden, dass sie unabhängig voneinander eine solche Situation schon durchlebt hätten. Der eine erzählt, dass er den Herzstillstand eines Kindes erleben musste, der andere von einer Fehlgeburt, die einem Kind von ihm widerfuhr. Obwohl sich diese Ereignisse erst viele Jahre ereigneten, nachdem Oscar die Szene schrieb und obwohl sie die Szene an einem Krankenhausset spielen, das sichtbar ein Set bleibt, erkennen sich die beiden in der Szene wieder. Sie haben die von Oscar geschriebene Szene durchlebt, ohne je von ihr gewusst zu haben, und als sie die Szene nachspielen, wechselt der Film, den Worten Jim Gilles nach, ins Therapeutische. Gilles beschreibt, dass die Perfomance der beiden die Worte des Scripts transzendiert und ihnen eine Gelegenheit gibt, die in der Vergangenheit liegenden, nicht verarbeiteten Tragödien zu verarbeiten.²⁷ Hierzu habe ihnen bisher die Möglichkeit gefehlt, doch: "Now, after stepping into Torres' Words, and Linares' direction, they finally can". 28 Die beiden alten Männer erkennen sich in der Fiktion, die Oscar geschrieben und Victoria umgesetzt hat. Sie trösten sich gegenseitig, indem sie unter Victorias Regie Oscars Dialoge sprechen. Fanden sie vorher keine Worte für ihre Tragödie, schaffen sie es mit Oscars Worten, ihre Trauer auszudrücken. Oscars Fiktion macht den vergangenen Schmerz präsent und drückt ihn in einer Form aus, die von den Männern verarbeitet werden kann. Vermochten sie es zuvor nicht, die Schmerzen und die Trauer auszudrücken, schaffen das Script und die Direktion es, für sie eine neue, eine lindernde Perspektive auszudrücken, wie es für sie so gewesen ist. Durch Oscars Fiktion drücken sie ihre unterdrückten Emotionen aus, die Fiktion verleiht der Realität eine neue Form, sie erschafft neue Erinnerungen und damit eine neue Realität.

Literatur

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989.

Bazin, André: Was ist Film? Berlin 2004.

Gilles, Jim: Victoria Linares' 'It all runs in the Family': The Erasure of a Queer Filmmaker in the Family. *The Hollywood Times*, 2022, https://theholly-page-12.

²⁷ Gilles, Jim: Victoria Linares' 'It all runs in the family'. The Erasure of a Queer Filmmaker in the Family. The Hollywood Times, 2022, https://thehollywoodtimes.today/victoria-linares-it-all-runs-in-the-family-erasure-queer-filmmaker-family/ (letzter Aufruf: 15.12.2022).
²⁸ Fbd.

woodtimes.today/victoria-linares-it-all-runs-in-the-family-erasure-queer-film-

maker-family/ (letzter Aufruf: 15.12.2022).

Hartman, Saidiya: Venus in two Acts. In: Small Axe. A caribbean journal of

criticism, Vol. 12/Issue 2 (2008), S. 1-14.

Sontag, Susan: Über Fotografie. München 1978.

Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München

2003.

Wulff, Hans Jürgen: Verfremdungseffekt.

Filmlexikon,

2022,

https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:verfremdungseffekt-1574

(letzter

Aufruf 15.12.2022).

Filme

Lo que se hereda (Dominikanische Republik 2022, R: Victoria Linares

Villegas).

Fenster zum Hof (Rear Window, USA 1954, R: Alfred Hitchcock).

Tres Tigres Tristes (Brasilien 2022, R: Gustavo Vinagre).

Uma Paciência Selvagem me Trouxe Até Aqui (A wild Patience has taken

me here, Brasilien 2021, R: Érica Sarmet).

Wet Sand (Schweiz/Georgien 2021, R: Elene Naviriani).

Autor*in

Lukas Wierschowski hat Medienwissenschaft und Geschichte im Bachelor

an der Ruhr-Universität Bochum studiert und studiert dort aktuell im 1-Fach Master Medienwissenschaften. Der vorliegende Artikel ist im Rahmen eines

Seminars zu gueerer Ästhetik und Filmfestivals anlässlich des Besuchs des

33. Hamburg International Queer Film Festivals entstanden.

Kontakt: lukas.wierschowski@rub.de