

Tullio Richter-Hansen

Berlin

Queerness & Weirdness

Posthumane Tendenzen in der Ästhetik des europäischen Kinos zur Krise

Abstract: Dieser Aufsatz schlägt eine neue Annäherung an den alltagsgebräuchlich negativ konnotierten Begriff der Weirdness – Sonderbarkeit – vor. Als Differenzdimension ist diese an das Konzept der Queerness gekoppelt. Anhand der Filme *Strella* und *Attenberg* werden die ästhetischen Implikationen des Labels *Greek Weird Wave* herausgearbeitet, das als exotisierende Zuschreibung problematisch bleibt. Produktiv lässt sich Weirdness demgegenüber als filmische Strategie der Verunsicherung zu Zeiten zunehmender gesellschaftlicher Verunsicherung begreifen. Das europäische Kino zu gegenwärtigen Krisenphänomenen reagiert auf die voranschreitende Prekarisierung mit einer intensivierte Dekonstruktion normativer Subjektvorstellungen. Die posthumanen Tendenzen der filmästhetischen Weirdness verweisen signifikant auf das tierische ‚Andere‘ und gleichzeitig vom Posthumanen (Braidotti) auf den politischen Kern des Queeren zurück.

Tullio Richter-Hansen (Dr. phil.), Wissenschaftliche Mitarbeit am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt/Main, dort auch Promotion zu den *Friktionen des Terrors* im US-Spielfilm nach 9/11. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Film- und Genretheorie, Ästhetik und Politik, Queer Cinema, Differenzforschung, Sportfilm.

Veröffentlicht durch AVINUS
Sierichstr. 154
22299 Hamburg
unter der Lizenz CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Web: www.ffk-journal.de
ISSN 2512-8086

1. Exposition

Inwieweit kann Maren Ades gefeierter Film *Toni Erdmann* als Vertreter*in des Queer Cinemas gelten? Falls die Maskerade des Vaters Winfried als Clown Erdmann nicht als Drag-Performance gelesen wird, werden im Film keine non-heterosexuellen Begehrensformen explizit repräsentiert. Sofern ein gegen die Norm gerichteter Bezug zu den Differenzdimensionen Gender und Sexualität als Mindestkriterium des Queer Cinemas ins Feld geführt wird, ließe sich die Frage somit zunächst zurückweisen. Dennoch erscheint gerade die Darstellung von Körperlichkeit und zwischenmenschlichen Beziehungen in *Toni Erdmann* durchaus ‚anders‘, das heißt verkomplizierend und abseits normativer Figurationen – und dies vor der ständig präsenten Folie neoliberaler Hegemonie. Eine gründliche Verkehrung normativer Darstellungsweisen ist etwa in der ganz und gar ungewöhnlich verlaufenden und fotografierten Sexszene zwischen Protagonistin Ines und ihrem Arbeitskollegen Tim (Abb. 1) zu beobachten: Das normabweichende Verhalten der Figuren, die Umkehrung dominanter Positionen, die spezifische körperliche Performativität, deren filmische Inszenierung, die den *male gaze* dekonstruierende Perspektivität – all das kann in vielerlei Hinsicht *weird* genannt werden. Schlaglichtartig soll diese Fragestellung hier lediglich als Ideengeberin fungieren: Deutet diese Dimension des vielleicht größten Überraschungserfolges des jüngeren europäischen Kinos auf einen bisher kaum beachteten Aspekt des (queeren) Films hin? Steht diese Weirdness in Bezug zu nicht-heteronormativem Begehren, ohne mit dessen expliziter Repräsentation deckungsgleich zu sein?



Abb. 1: Sandra Hüller und Trystan Pütter in *Toni Erdmann*, 01:21:56

Den Ausgangspunkt und historischen Hintergrund dieser gemeinsamen Fokussierung von Queerness und Weirdness stellt die anhaltende wirtschaftliche und infolgedessen menschliche Krisensituation dar, als deren zeitlicher Beginn zumeist das Jahr 2007 und als deren erster europäischer Herd gemeinhin Griechenland gilt. An

der Schaltstelle politischer Bestrebungen sind in diesem Kontext individuelle Problemstellungen der Identitäts- und Subjektkonstitution mit übergreifenden ökonomischen Problemstellungen verwoben. Die durch die so genannte Finanzkrise nochmals verschärfte Differenzialität auf wirtschaftlicher, nationaler, geschlechtlicher und sexueller Ebene steht in ständiger Wechselwirkung mit ihren medialen Verhandlungen, insbesondere den Spielfilmproduktionen der primär betroffenen Regionen.

Angeregt durch einen vermeintlichen Trend im gegenwärtigen Kino zur finanziellen und individuellen Krise soll im Folgenden die Frage nach filmischer Weirdness gestellt werden, nach der Sonderbarkeit als thematische und vor allem formalästhetische Größe, nach strategischen Verunsicherungen in Zeiten zunehmender Verunsicherung. Angesichts der beständig ausdifferenzierenden Konstitution des queeren Kinos wird konkret gefragt, ob filmische Weirdness im Sinne einer bislang wenig beachteten Instanz filmischer Queerness verstanden werden kann.

Zunächst werden Queerness und Weirdness als einerseits spezifische, andererseits aufeinander bezogene Dimensionen der Differenz ausgelotet (2.). Daran anschließend wird das Verhältnis von queer und weird in der filmischen Ästhetik bestimmt (3.). Diese Überlegungen werden mit der Analyse zweier Beispiele der so genannten *Greek Weird Wave* zusammengeführt (4.). Die weirden Aspekte der Spielfilme *Strella* und *Attenberg* werden hierbei als symptomatisch nicht nur für das aktuelle griechische Kino begriffen, sondern für übergreifende Verunsicherungen der Subjektkonstruktion im und durch den jüngeren europäischen Film.

Die Argumentation gelangt zu dem Schluss (5.), dass filmästhetische Weirdness vor dem Hintergrund gegenwärtiger Krisenphänomene in einer nochmals intensivierten performativen Dekonstruktion des normativen Subjekts von den Differenzdimensionen Gender und Sexualität erstens auf das Nicht-Menschliche bzw. Posthumane verweist. Im Rahmen jüngerer Theoretisierungen des Posthumanen, wie vor allem von Rosi Braidotti (2013), muss dieser Verweis jedoch als wechselseitig und somit zweitens als Rückbindung filmischer Weirdness an den zuletzt umso relevanten politischen Kern des Queeren verstanden werden.¹

2. Dimensionen der Differenz

Im Rahmen der Queer Theory und queerer Politik ist eine Referenz zu Dimensionen menschlicher Differenz, im Besonderen zu Gender und Sexualität, konstitutiv für jedes Verständnis des Queeren.² Im Anschluss an diese Theoretisierungen wird Queerness ihrerseits als Differenzdimension begreifbar. In dieser Verfasstheit des Queeren besteht ein erstes verbindendes Moment zu jener Diskursdimension, die

¹ Herzlichen Dank an Sabine Nessel und Eva-Maria Bub für die Ermunterungen und sehr hilfreichen Hinweise bei der Entwicklung dieses Gedankengangs.

² Vgl. etwa Butler 2012 (eine Neufassung des Kapitels „Critically Queer“ aus Butler 1993), die im selben Text zudem den nicht-kausalen Zusammenhang zwischen Gender und Sexualität unterstreicht.

hier als *Weirdness* bezeichnet werden soll und in der Folge näher eingekreist werden wird: Auch bei *Weirdness* handelt es sich, so die Hypothese, um eine direkt mit *Queerness* verwandte Dimension der Differenz. Dieses epistemologische Manöver mag paradox (und vielleicht gar methodologisch weird?) erscheinen, plädiert es schließlich für die *Relativierung* einer Differenz zwischen queer und weird unter dem Firmament der Differenz und ihrer Untersuchung.

Auch die sprachliche Verbindung beider Begriffe ist belegbar, zumal innerhalb eines dezidierten Differenzdiskurses. Unter Verweis auf deren Historizität werden als erste Bedeutungen von queer im englischsprachigen Wiktionary „Weird, odd or different“³ genannt. Der englische Begriff weird meint heute zumeist in etwa seltsam, eigenartig, komisch, sonderbar, bizarr, schräg oder absurd. Er wird insbesondere im Alltagsgebrauch hauptsächlich abwertend verwendet. Ein direkt korrespondierendes Wort fehlt in anderen Sprachen (einschließlich der deutschen). Auch diese internationale sprachliche Angleichung teilt weird mit queer. Etymologisch lässt sich weird bis zum altenglischen Substantiv „wyrd“ zurückverfolgen, das zunächst Schicksal, später auch wahrsagende Person oder Göttin meinen konnte.⁴ Als Grundlage heutiger Bedeutungen gelten die „weird sisters“ in Shakespeares *Macbeth*. Bereits die früh(er)en Verwendungen des Begriffes offenbaren somit Verknüpfungen mit angeblich devianten Formen von Geschlechtlichkeit bzw. Weiblichkeit: So werden die „weird sisters“ von Shakespeare eingangs explizit als Hexen vorgestellt und damit als andersartig markiert. Dieser Aspekt leitet über zur heutigen Verwendung von *Weirdness* als (geschlechts)übergreifende Differenz und Andersartigkeit – und macht sie direkt anschlussfähig an das vor allem von Gayatri Spivak konzeptualisierte Prinzip der Alterität bzw. des „Othering“.⁵ *Weirdness* wird somit als Desiderat transdisziplinärer, intersektional ausgerichteter Differenzforschung evident.

Weird ist, so lässt sich vorläufig definieren, wer oder was in besonderer – d. h. sonderbarer, aber eben oft diffuser – Weise von normativen Ordnungen oder Darstellungen abweicht. Diese Abweichung kann, muss jedoch nicht zwingend in direkter Relation zu den Differenzdimensionen Gender und Sexualität stehen. *Weirdness* kann demnach als eine Instanz, als ein Teilaspekt oder eine Spielart des Queeren fungieren. Wenngleich sie keinesfalls deckungsgleich mit *Queerness* im Sinne nicht-heteronormativen Begehrens ist oder diese ersetzen könnte, bleibt *Weirdness* an das Konzept und die Politik des Queeren diskurshistorisch und diskursiv vielfach gekoppelt, wie auch die folgenden Beispiele der *Weirdness* filmischer Ästhetik zeigen werden.

Dass „weird“ als meist negativ konnotierter Begriff künftig wieder angeeignet werden könnte wie einst „queer“, scheint nicht unmöglich. Verstreute Ansätze hierfür finden sich in der gesamten Begriffsgeschichte, ist der Ausdruck „weird sisters“ schließlich bereits in *Macbeth* eine nur in der direkten Rede verwendete Selbstbe-

³ o. V. 2017a: o. S.

⁴ Vgl. o. V. 2017b.

⁵ Vgl. Spivak 1985.

zeichnung der Hexen. Gegen diese Lesart ließe sich sicherlich die historische Perspektivität sowie die des (männlichen) Autors, womöglich zudem die Fiktionalität des Kontextes einwenden. Gerade jener fiktionalisierte Rahmen erscheint als weitgreifender Schauplatz politischer Auseinandersetzungen aber umso relevanter. Und er ist hochaktuell: Vor dem Hintergrund des jüngeren griechischen Kinos wird in der Folge Marios Psaras' Vorschlag aufgenommen, die Verbindung von queer und weird als „useful metonymic gesture“⁶ zu fassen. In dieser spezifisch filmwissenschaftlichen Lesart wird der Versuch unternommen, die alltagsgebräuchlich negative Konnotation von weird produktiv zu wenden. Die Relation von Queerness zu Weirdness scheint in diesem Licht eine tropische: Im Rahmen einer situativen Fokus- und begrifflichen Verschiebung wird Weirdness als eine Instanz des Queeren beleuchtet, um damit eine bisher wenig beachtete Ebene des Differenzdiskurses näher ergründen zu können.

3. Queer | Weird | Ästhetik

Ähnlich dem wissenschaftstheoretischen Konzept der Queerness ist der Ausdruck „New Queer Cinema“ trotz wiederholter Einwände persistent, wenngleich er von Wortschöpferin B. Ruby Rich unlängst als temporäres Phänomen eingegrenzt wurde.⁷ Ohne das vorangestellte Adjektiv ist das Queer Cinema ebenso unbestreitbar als Label in das filmwissenschaftliche Vokabular eingegangen. Queerness im Film lässt sich grob in Fragen erstens der Repräsentation und zweitens der Konstruktion unterteilen: Neben dem politisch höchstrelevanten Sicht- und Hörbarmachen queerer Thematiken, Menschen, Lebensformen auf der einen Seite erscheinen – damit diskursiv verbunden – auf der anderen Seite Fragen der Autor*innenschaft und Intentionalität (etwa Queer Baiting), der Rezeption (etwa Queer Reading) sowie der Beschaffenheit einer queeren Ästhetik zentral. Vor ebendiesem Hintergrund ist auch die Ästhetik des europäischen Kinos zu gegenwärtigen Krisenphänomenen mit Modi der queeren Repräsentation, Intention und Rezeption verstrickt.

Das Queere in der Filmästhetik scheint opak. Es ist analytisch denkbar schwer zu fassen oder zu benennen, die Analytik stets von politischen Gefahren der Einebnung oder Essentialisierung begleitet. Der Vorschlag lautet daher, die Untersuchung filmischer Queerness auch über den Umweg ästhetisch konstruierter Weirdness fortzuführen.⁸ Zugangsmöglichkeiten bestehen sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikroebene. So können einerseits etwa Strömungen oder Gattungen des Kinos, In-

⁶ Psaras 2016: 26.

⁷ Vgl. Rich 2000.

⁸ Dies schließt an jüngere filmwissenschaftliche Ansätze an, den Zusammenhang zwischen queerer Politik und Ästhetik über den Begriff der Form (vgl. Tedjasukmana 2014: 276–277) oder Gattungsverkreuzungen (vgl. Blum 2017) zu denken.

dividual-, National- oder Epochalstile anvisiert werden, andererseits konkrete stilistische Mittel der Inszenierung.⁹ Der analytische Zugang erfolgt hier beiderseits: Er ist zum einen gerahmt durch die kürzlich postulierte Annahme eines epochalen und nationalen Phänomens – einer „Greek Weird Wave“, einer Welle griechischer Filme zu Zeiten der ‚Finanzkrise‘.¹⁰ Er wird zum anderen konkretisiert in einer Untersuchung der szenischen Ästhetik in diesen Filmen.

Die in der Begrifflichkeit „Greek Weird Wave“ unterstellte historische und nationale Spezifik schickt die Vermutung voraus, dass ein wichtiger Zusammenhang zwischen Queerness (und Weirdness) sowie akuten wirtschaftlich-politischen, d. h. spätkapitalistisch-neoliberalen Umständen besteht. Das ist gleichzeitig richtig und irreführend. Beide Ebenen sind mit Athena Athanasiou in der Tat gerade in den aktuellen Auseinandersetzungen als untrennbar voneinander zu verstehen:

[T]he normativity of the economic in its neoliberal guise is inevitably and fundamentally linked to the reproduction of gender, sexual, kinship, desire, and biopolitical [...] normativity.¹¹

Auch das von Judith Butler konstatierte Prinzip der Prekarisierung im Sinne eines „process of acclimatizing a population to insecurity“¹² ist ein virulenter Verschränkungsmechanismus gegenwärtiger Krisenphänomene. Diese fatale Wechselwirkung individueller und ökonomischer Ebenen geht jedoch über spezifisch griechische Belange oder gar essentialisierende und exotisierende nationale ‚Zustände‘ hinaus.¹³ Sofern das Label „Greek Weird Wave“ – zumal aus extern zuschreibender

⁹ Ältere Beispiele der Verwendung von weird im filmischen Zusammenhang sind etwa der „Weird Western“, hervorgegangen aus DC-Comics der 1970er, oder vermehrte Weirdness-Referenzen in Genrekontexten etwa des Horrors und der Exploitation oder Individualstilen etwa von Alejandro Jodorowsky und David Lynch. Diese Fluchtlinien treffen sich exemplarisch in Jodorowskys *El Topo*, 1970, der verschiedentlich als Acid Western bzw. Weird Western diskutiert worden ist. Vgl. Green 2009.

¹⁰ Vgl. Scott 2010 und Rose 2011. Die Texte gelten als erste Verwendungen der Begrifflichkeiten. Die externe Zuschreibung der Filme als weird, die Scott und Rose laut eigener Aussagen ihrerseits den damaligen Filmfestival-Diskursen entnommen haben, ist kritisch zu sehen, weil sie aus griechischer Perspektive als stigmatisierend empfunden werden kann (vgl. etwa Fotiou/Kazakopoulou/Phillis 2014, Kourelou/Liz/Vidal 2014). Im Bewusstsein dieser Problematik wird hier dennoch – im Anschluss etwa an Basea 2016 und Psaras 2016 – die Produktivität des Begriffes ausgelotet, zumal gerade für eine Loslösung der Bezeichnung von einem exklusiv griechischen Kontext argumentiert werden wird (s. u.).

¹¹ Butler/Athanasiou 2013: 42.

¹² Ebd.: 43. Vgl. zum Modus der Prekarisierung auch Butler 2004.

¹³ Dies bestätigen Butler/Athanasiou (2013) implizit, indem sie den griechischen Weird-Wave-Film *Strella* (s. u.) in einem globalen Krisenkontext gegenwärtiger Subjekt- und Identitätsformation diskutieren. Hierin besteht auch eine Nähe zu Rosalind Galt's global ausgerichtetem Konzept des „Default Cinema“, das sich neben dem Fokus auf das argentinische Krisen-Kino beiläufig auch auf Yorgos Lanthimos' Weird-Wave-Film *Kynodontas*, 2009 bezieht (Galt 2013: 65). Dennoch scheinen hier im Verhältnis zwischen Kino und Krise genauere (begriffliche) Ausdifferenzierungen sinnvoll, da Griechenland statt des argentinischen Defaults bekanntlich der Weg der Austerität aufgezwungen worden ist.

Perspektive – eine inhärente Weirdness ‚im Griechischen‘ behauptet, ist dies mit aller Vehemenz zurückzuweisen.¹⁴ Soweit das Label einen neuen Diskurs filmischer Weirdness vor dem Hintergrund prekariisierter (Krisen-) Subjekte eröffnet, soll dieser Ansatz dagegen im Folgenden aufgenommen und zugespitzt werden.

4. *The Queer Greek Weird Wave*

Die Überschrift dieses Abschnitts ist der Titel des kürzlich erschienenen Buches von Marios Psaras (2016) – welches gleichzeitig die erste filmwissenschaftliche Monografie zur Thematik sowie eine innovative Kombination von queer und weird im filmischen Kontext ist. Das Label „Greek Weird Wave“ meint bei Psaras eine Gruppierung ab etwa 2004 in Griechenland produzierter Filme, denen zum einen personelle Verbindungen, zum anderen eine (von Psaras nicht näher definierte) Weirdness gemein sei.¹⁵ Nachfolgend wird die Konturierung filmästhetischer Weirdness anhand zweier Filmbeispiele analysiert, die weithin der Welle zugerechnet werden, dies aber bislang offenbar nur angesichts ihrer inhaltlichen Beschaffenheit. Diese zweifellos zutreffende Diagnose einer thematischen Weirdness der Filme wird um eine Fokussierung auf deren Ästhetik ergänzt.

Der Spielfilm *Strella* (2009) von Panos H. Koutras beginnt mit der Suche des aus langjähriger Haft entlassenen Yorgos (Yannis Kokiasmenos) nach seinem erwachsenen Sohn Leonidas im krisengeschüttelten Athen der Gegenwart. Ohne zu wissen, dass Leonidas in Wahrheit die trans*idente Strella (Mina Orfanou, Abb. 2) ist, geht er mit ihr ein sexuelles Verhältnis ein. Als er erfährt, wer Strella ist und dass sie die Begegnung der beiden wesentlich initiiert hatte, ist Yorgos über die inzestuösen Implikationen ihres Verhältnisses zunächst empört. Nachdem er seine dörfliche Heimat ein letztes Mal besucht hat, nähern sich Yorgos und Strella wieder einander an und bilden mit einigen Freund*innen in Athen eine Art queere Familiengemeinschaft.

¹⁴ Vgl. Kourelou/Liz/Vidal: 162, Basea 2016: 64.

¹⁵ Der genaue zeitliche Rahmen ist umstritten. A.O. Scott (2010) prägt den Begriff „weird“ angesichts Lanthimos' *Kynodontas*, Steve Rose (2011) den einer „weird wave“ vor allem anhand Athina Rachel Tsangaris *Attenberg* (s. u.). Lydia Papadimitriou (2014) setzt den Beginn der Welle mit *Strella* (s. u.) und dem historisch entscheidenden Jahr 2009 an. Yorgos Lanthimos kann als Regisseur, Autor, Produzent oder Schauspieler mehrerer der Filme als personelles Scharnier der Welle gelten, streitet eine bewusste Bewegung seitens der Filmemacher*innen aber ab (vgl. Scott 2010).

Abb. 2: Mina Orfanou in *Strella*, 0:06:43

Durch die filmische Figuration von Trans*identität wird in *Strella* erstens die normative Binarität von Haben oder Nicht-Haben verunsichert. Dies geschieht sowohl in Bezug auf den Phallus als auch in Bezug auf zwischenmenschliche und wirtschaftliche Verhältnisse, ergo sowohl hinsichtlich der Differenzdimensionen Gender und Sexualität als auch der doppelten Problematik von Besitz und Besitzen.¹⁶ Über die mehrfache filmische Dekonstruktion von Heteronormativität verwirklicht sich zweitens eine Verunsicherung normativer Vorstellungen von Verwandtschaft und Familiarität.¹⁷ Im Sinne dieser beiden fraglos validen Erkenntnisse scheinen die bisherigen Analysen von *Strella* auf die repräsentative Ebene des Queeren fokussiert. Damit in vielfacher Wechselwirkung stehend, sind die primären ästhetischen Instanzen der Weirdness vier Traumsequenzen: In den sehr kurzen repetitiven Sequenzen träumt Yorgos je von einer unwirklichen Szenerie, in der ein Eichhörnchen im Mittelpunkt steht (bzw. in einem Fall gerade abwesend ist). Da es sich dabei um Animationen handelt, stechen die Sequenzen stilistisch aus der sonstigen, realfilmisch umgesetzten Inszenierungsweise deutlich heraus. Auch durch diese technische Differenz bedingt unterscheiden sich die Traumsequenzen in der expressiven Farbgebung und den ruhiger geführten Kamerabewegungen von der niedrigen Farbsättigung und mobilen Handkamera des übrigen Films. Besonders deutlich wird die ästhetische Sonderbarkeit in der zweiten Traumsequenz, die kurz nach Strellas Outing stattfindet: Analog zu den Spannungen zwischen Yorgos und Strella ist dieses alptraumhafte Intermezzo besonders verstörend. Das gesamte Szenario ist

¹⁶ Vgl. Butler/Athanasίου 2013: 56–59.

¹⁷ Dies ruft den Diskurs um das Inzest-Tabu auf, das in *Strella* gerade als spezifisch heteronormativer Sicherungsmechanismus wesentlich verkompliziert wird (vgl. ebd.: 61–63 sowie Psaras 2016: 109–110.). Dieser ebenfalls wichtige Aspekt muss hier aus Gründen des Umfangs zugunsten des unten erörterten Schwerpunktes in den Hintergrund treten.

in zwielichtige Rottöne getaucht, eine Vertikalfahrt den Baum hinauf zeigt das Eichhörnchen beim Verspeisen einer Beute. Am Ende der Kamerafahrt wird auf eine Großaufnahme des Kopfes des Eichhörnchens geschnitten, das sich mit einer hektischen Bewegung unvermittelt auf die Kamera zubewegt und diabolisch die Zähne fletscht. Dadurch werden Überreste der Beute in dessen Maul sichtbar und Blut verspritzt (Abb. 3). Sowohl die direkte Adressierung der Kamera als auch die horrorfilmartige Drastik sind einmalig im Film. Nochmals verstärkt wird dieser Eindruck durch die akustische Ebene: Zunächst tragen die dumpfen rhythmischen Bassklänge zur Spannungssteigerung bei, schließlich das Fauchen des Eichhörnchens zum Schockeffekt des Höhepunkts der Szene.



Abb. 3: Animierte Traumsequenz in *Strella*, 01:03:40

Obwohl die Traumsequenzen jeweils nur wenige Sekunden andauern, strukturieren sie gerade durch ihren verunsichernden Charakter, also ihre ästhetische Weirdness, das gesamte Narrativ von *Strella*. Im letzten Filmdrittel erweisen sich die Träume schließlich als inspiriert durch Yorgos' verdrängte Erinnerungen an ein Spielzeug: einen View-Master mit einem Cartoon-Eichhörnchen als Protagonisten.¹⁸ Insofern wird durch die filmischen Träume die Historizität von Familie und Verwandtschaft aufgerufen sowie bis in die Kindheit zurückreichende Urängste. Darüber hinaus betont die Weirdness der Darstellungsweise die anthropologische Differenz: Mit den Mitteln der Filmästhetik sehen sich Problematiken menschlicher Subjektformation dem Nicht-Menschlichen, hier konkret dem (abjekten) Tierischen gegenübergestellt. Auf diesen verunsichernden Verweis zum Posthumanen – gerade im Zuge der entscheidenden Aspekte filmästhetischer Weirdness – wird zurückzukommen sein.

¹⁸ Dass der View-Master ein basales kinematografisches Dispositiv darstellt, lässt sich als medien- und selbstreferenzieller Aspekt von *Strella* diagnostizieren.

Abb. 4: Ariane Labed in *Attenberg*, 0:39:30

Zunächst zum zweiten Filmbeispiel: Athina Rachel Tsangaris Spielfilm *Attenberg* (2010) erzählt von einer jungen Frau namens Marina (Ariane Labed, Abb. 4) auf Sinn- und Identitätssuche. In einer griechischen, sichtlich wirtschaftlich gebeutelten Kleinstadt interagiert sie mit ihrem schwer kranken Vater (Vangelis Mourikis), ihrer besten Freundin Bella (Evangelia Randou) und einem Saisonarbeiter (Yorgos Lanthimos), mit dem sie erste sexuelle Erfahrungen hat. Trotz vielfacher Tendenzen – etwa dem Küssen der Freundinnen sowie vereinzelt Inzestanspielungen – wird auch in *Attenberg* kein Ausagieren nicht-heteronormativer Lebensformen direkt repräsentiert. Die Dekonstruktion normativer Vorstellungen der Gender- und Sexualitätsdifferenz ist in der visuellen De-Erotisierung des weiblichen Körpers und der performativen Parodie sexueller Akte dennoch sehr deutlich.¹⁹ „[T]he ‚queerly‘ acting body in *Attenberg* [...]“²⁰ – das oft erratische, roboterhafte Verhalten der Charaktere, ihre künstliche Sprache und ihre ungelenten Bewegungen – kann in repräsentativer Hinsicht weid genannt werden.

Wechselseitig mit der Ebene der Repräsentation verschaltet ist *Attenberg* darüber hinaus durch eine Form ästhetischer Weirdness bestimmt, die ebenfalls zyklisch in die filmische Gesamtstruktur integriert ist: die wiederholten Performanzinterventionen Marinas und Bellas. Ähnlich den Träumen in *Strella* sind auch diese Einlagen als Stasima, also vergleichbar den Chorinterventionen der Griechischen Tragödie, zu lesen.²¹ Sie werden insofern als audiovisuelle Klagelieder zur Krise des Subjekts

¹⁹ Dies zeigt sich insbesondere in der normativen Schönheitsidealen widersprechenden Darstellung des nackten Körpers Marinas (vgl. Pasaras 2016: 123–124) sowie in der mechanischen, von sachlichen Kommentaren begleiteten körperlichen Interaktion zwischen Marina und dem Saisonarbeiter (vgl. ebd.: 141–143).

²⁰ Pasaras 2016: 128

²¹ Vgl. ebd.: 152–153.

verständlich. Die insgesamt sieben performativen Stasima unterbrechen die eigentliche Handlung von *Attenberg* immer wieder, ohne direkten Bezug zu deren Verlauf zu nehmen. Die Interventionen sind stilistisch klar zu unterscheiden von der sonstigen Inszenierungsweise des Films: Die oft tanzhaften Sequenzen heben sich durch ihren repetitiven Charakter, die vergleichsweise häufigen Kamerabewegungen, die tendenziell symmetrischen Anordnungen im Bildkader sowie durch die mitunter direkte Adressierung der Kamera von den zumeist statischen und distanzierteren Einstellungen der übrigen Ästhetik ab. In seinen anti-immersiven und insofern verunsichernden Tendenzen der Publikumsadressierung als Teil der filmästhetischen Weirdness ähnelt *Attenberg* somit ebenfalls *Strella*.

Die letzte der Interventionen, die unmittelbar einer Sexszene vorangeht, veranschaulicht die strukturelle Weirdness von *Attenberg* besonders deutlich und offenbart weitere entscheidende Parallelen mit *Strella*. In diesem Stasimon laufen Marina und Bella einen gepflasterten Weg entlang und agieren dabei rhythmisch skurrile Körperfiguren aus. Wie in den übrigen Stasima tragen beide ein identisch geschnittenes, nur farblich unterschiedliches Kleid. Ihr kurzes Innehalten zu Szenenbeginn und ihre Blicke in Richtung der Kamera verstärken die Wirkung der Sequenz als Bühnenperformance. Wie sie sich daraufhin nach vorne zu bewegen beginnen, wird in einem langsamen, rückwärts verlaufenden Tracking Shot gefilmt, wobei sich die Einstellungsgröße kaum merklich von einer Totalen in eine Halbnahе transformiert. Zunächst sind die Bewegungen Marinas und Bellas weitgehend synchron: Mit durch die Beine geführten und ineinander verschränkten Händen marschieren sie in ausladenden Schritten vorwärts, ihr Laufen wirkt bereits hier denkbar parodistisch. Nach einigen Metern ändert sich die Performanz: Bei gleichbleibender Frequenz wechselt nun ein Schritt vorwärts mit je einer grotesken Körperposition. Entweder zueinander oder nach außen gewandt verdrehen sie Arme, Beine und Gesichtsausdruck zu wechselnd absurden Posen, in denen sie je für einen kurzen Moment verharren (Abb. 5). Auch weil sie dabei unterschiedliche Laute von sich geben – ein leicht variierendes Fauchen –, wirken die meisten dieser Posen tierisch.²² Innerhalb eines verzweigten Spannungsverhältnisses zwischen Synchronität und Individualität, zwischen Labor- und Improvisationscharakter, zwischen überzeichneter Weiblichkeit und grotesk Tierischem sieht sich das normative Subjekt in diesem Stasimon nachhaltig verunsichert. Die hyperbolische, ausgestellt performative Dekonstruktion – auch und vor allem die Gesamtheit aller Stasima im Verhältnis zur übrigen Filmästhetik – bezieht sich zum einen auf Gender und Sexualität, indem diese konkreten Humandifferenzierungen stark überzeichnet werden. Durch die Interventionen findet auch in *Attenberg* zum anderen eine filmische Transgression aller Humandifferenzierungen statt. Wie bereits durch die Traumsequenzen in *Strella* wird der Diskurs damit hinsichtlich der anthropologischen Differenz geöffnet: Die

²² Diese Lesart wird dadurch gestützt, dass Marina – teils gemeinsam mit Bella, teils mit ihrem Vater – auch in der primären Filmhandlung mehrfach Tiere imitiert. Ihr Vorbild sind Tierdokumentationen David Attenboroughs, die Marina auf einem Fernseher anschaut. Die Bedeutung dieses Bezuges bezeugt zudem der Umstand, dass Attenboroughs falsch verstandener Nachname den Titel des Films bildet.

filmästhetische Weirdness verweist differenzial und verunsichernd auf das Tierische, also auf eine Dimension jenseits des normativ Menschlichen.



Abb. 5: Evangelia Randou und Ariane Laped in *Attenberg*, 01:13:24

Gerade indem *Attenberg* und *Strella* nicht nur inhaltlich weird erscheinen, sondern zudem strukturell weird gestaltet sind, werden qua filmischer Ästhetik die Konturen des Menschlichen infrage gestellt. Spätestens diese enorme Verbreiterung des Diskurses erteilt exotisierenden Diagnosen einer vermeintlich spezifisch griechischen Weirdness der Wave-Filme eine entschiedene Absage.²³ Mit Blick auf Rosi Braidottis Konzeptualisierung des Posthumanen²⁴ muss diese Tendenz vielmehr einerseits als Teil der gegenwartsgeschichtlichen Konstitution verstanden werden, die das humanistische Subjekt und korrespondierende normative Identitätsvorstellungen überwindet: In der Tat konstruieren auch die Weirdness-Filme facettenreiche, relationale, Differenzen überschreitende und in sich differenzierte, verkörperte Subjekte des Posthumanen.²⁵ Dass und wie sie dies in entscheidender Hinsicht mit ihren

²³ Weitere Vertreter_innen des gegenwärtigen europäischen Kinos wie der eingangs erwähnte *Toni Erdmann* widerlegen derartige national-exklusive Vorstellungen zusätzlich (zumal die haarige Kostümierung Winfrieds im Finale des Films ebenfalls ein überdeutlicher Marker des Posthumanen ist). Jüngst scheint das neue Verständnis von Weirdness sogar kontinentale und mediendisziplinäre Grenzen zu überschreiten: Die Episode 1.5 der US-Serie *I Love Dick*, 2016 sticht in ihrer formalästhetischen Weirdness enorm aus der Gestaltung der übrigen Folgen heraus, u. a. durch die direkte Publikumsadressierung und Animationselemente. Während der deutsche Titel der Episode „Wege der Lust“ lautet, heißt diese im US-amerikanischen Original „A Short History of Weird Girls“.

²⁴ Braidotti 2013.

²⁵ Vgl. ebd.: 49 u. 188.

Verweisen ins Nicht-Menschliche/Tierische tun, bedingt gerade im Rahmen posthumaner Subjektivität andererseits die Rückbindung des Weiriden an den politischen Kern des Queeren: Yorgos' Tierträume werden ebenso wie Marinas Tierposen filmisch erstens als menschlichen Ursprungs, als Symptome eines Widerstands gegen Machthierarchien und Unterdrückungsmuster figuriert.²⁶ Sie sind zweitens als Teil der möglichen Neukonturierung menschlicher Subjektivität, als filmische Angebote jenseits normativer Differenzvorstellungen zu verstehen. Zudem geschieht dies vor dem stets latenten Hintergrund wirtschaftlicher Prekarität, an merklich krisengeschüttelten Orten. Der formalästhetische Verweis ins Posthumane impliziert insofern einen umgekehrten Verweis zurück zum queeren Subjekt und seiner politischen Behauptung. Weirdness ist gleichermaßen ein Symptom von Verunsicherung und eine Strategie der Verunsicherung. Sie wird somit als spezifische Sphäre der wirtschaftlichen und individuellen Krise, als akute Instanz gegenwärtiger Queerness offenbar – im Kino und darüber hinaus.

5. Fazit

Queerness und Weirdness sind erstens durch ihre Verwandtschaft als Dimensionen der Differenz und Alterität, zweitens auf sprachlicher Ebene als miteinander verknüpfte Konzepte zu begreifen. Auch im Alltagsgebrauch zumeist negativ konnotiert, beschreibt weird eine Abweichung und damit eine Verunsicherung von normativen Ordnungen. Obwohl ein Bezug zur Gender- und Sexualitätsdifferenz nicht notwendigerweise bestehen muss, bleibt Weirdness an diese Diskurse der Identitäts- und Subjektkonstitution historisch gekoppelt und kann als tropische Instanz des Queeren angesehen werden. In diesem Sinne lässt sich das Weirde auch als filmästhetische Größe im Forschungskontext des queeren Kinos analysieren, mit dessen repräsentativer politischer Ebene es stets verbunden bleibt.

In erklärter Distanzierung von jeglichen nationalbezogenen Essentialisierungen und Exotisierungen zeigen sich durchaus produktive Implikationen des Labels „Greek Weird Wave“. Über die jeweilige inhaltliche Weirdness hinaus erscheinen die entscheidenden ästhetischen Aspekte der exemplarisch beleuchteten griechischen Spielfilme zu gegenwärtigen Krisenphänomenen gleichermaßen weird: Den in ihrer Sonderbarkeit stilistisch hervorgehobenen animierten Traumsequenzen in *Strella* entsprechen die ebenfalls formal differenten performativen Interventionen in *Attenberg*. Beide primären Erscheinungsformen filmästhetischer Weirdness strukturieren die jeweiligen Erzählungen in prägender Weise. Gemein ist diesen hyperbolische Spitzen dekonstruktiver Performativität auch der Verweis über das Menschliche hinaus ins Tierische. Vor dem Hintergrund der ‚Finanzkrise‘ und dem Primat neoliberaler Politik bzw. spätkapitalistischer Wirtschaftlichkeit tendieren *Strella* und *Attenberg* ins Posthumane. Die filmische Verkomplizierung normativer Subjektivität

²⁶ Queerness ist mit Athanasiou als Form des Widerstands gegen die neoliberale Prekarisierung zu sehen (Butler/Athanasiou 2013: 36–37). Vgl. auch Psaras (2016: 98), der Queerness als Widerstand gegen monolithische Repräsentationen sexueller Differenz in der griechischen Gesellschaft bezeichnet.

geht jedoch mit einer (Neu-)Konstruktion des posthumanen Subjekts einher und bedingt im Zuge dessen eine Rückbindung des Weirden an das Konzept und die Politik des Queeren. Als spezifische, aber eben nicht nationalspezifische Sphäre ist Weirdness insofern im Sinne einer relevanten situativen Instanz des Queeren zu verstehen. Sie ist ein entscheidendes Symptom der Verunsicherung und eine zentrale Strategie der Verunsicherung im gegenwärtigen europäischen Kino zur Krise – und in dieser doppelten Bedeutung weiterhin zu untersuchen.

Literaturverzeichnis

- Basea, Erato (2016): „The ‚Greek Crisis‘ through the Cinematic and Photographic Lens: From ‚Weirdness‘ and Decay to Social Protest and Civic Responsibility.“ In: *Visual Anthropology Review* 32.1, S. 66–72.
- Blum, Philipp (2017): *Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ‚queeren‘ Filmensembles*. Marburg: Schüren.
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge/Malden: Polity.
- Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter*. New York/London: Routledge.
- Butler, Judith (2004): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso.
- Butler, Judith (2013): „Critically Queer“. In: Hall, Donald E./Jagose, Annamarie (Hrsg.): *The Routledge Queer Studies Reader*. New York/London: Routledge, S. 18–31.
- Butler, Judith/Athanasίου, Athena (2013): *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge/Malden: Polity.
- Galt, Rosalind (2013): „Default Cinema: queering economic crisis in Argentina and beyond“. In: *Screen* 54.1, S. 62–81.
- Green, Paul (2009): *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. Jefferson/London: McFarland.
- Kourelou, Olga/Belén Vidal, Mariana Liz (2014): „Krise und Kreativität. Zum Neuen Kino in Portugal, Griechenland und Spanien“. *montage AV* 23.2, S. 150–174.
- O. V. (2017a): „queer“ (Online-Wörterbuch). Wiktionary. <https://en.wiktionary.org/wiki/queer> (30.09.2017).
- O. V. (2017b): „weird“ (Online-Wörterbuch). Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/weird> (30.09.2017).
- Fotiou, Mikela/Kazakopoulou, Tonia/Phillis, Philip (Hrsg.) (2014): „Contemporary Greek Film Cultures (Special Issue)“. In: *Filmicon* 2. <http://www.filmiconjournal.com/journal/issue/2/2014> (30.09.2017).
- Papadimitriou, Lydia (2014): „Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis“. In: *Filmicon* 2, S. 1–19.
- Psaras, Marios (2016): *The Queer Greek Weird Wave. Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Rich, B. Ruby (2000): „Queer and Present Danger“. In: *Sight & Sound* 10.3, S. 22–25.
- Rose, Steve (2011): „Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema“. *The Guardian*. 27.08.2011. <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (30.09.2017).
- Scott, A.O. (2010): „A Sanctuary and a Prison“. In: *The New York Times*. 24.06.2010. http://www.nytimes.com/2010/06/25/movies/25dog.html?_r=1& (30.09.2017)

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): „The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives“. In: *History and Theory*. 24.3, S. 247–272.

Tedjasukmana, Chris (2014): *Mechanische Verlebung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Medienverzeichnis

Attenberg. GR 2010, Athina Rachel Tsangari, 97 Min.

El Topo. MEX 1970, Alejandro Jodorowsky, 125 Min.

I Love Dick. USA 2016, Amazon Video. Konzeption: Sarah Gubbins, Jill Soloway.

Kynodontas (int. Titel: Dogtooth). GR 2009, Yorgos Lanthimos, 94 Min.

Strella (int. Titel: A Woman's Way). GR 2009, Panos H. Koutras, 111 Min.

Toni Erdmann. D/A/CH/RO 2016, Maren Ade, 162 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Toni Erdmann*: 01:21:56 (Screenshot).

Abb. 2: *Strella*: 00:06:43 (Screenshot).

Abb. 3: *Strella*: 01:03:40 (Screenshot).

Abb. 4: *Attenberg*: 00:39:30 (Screenshot).

Abb. 5: *Attenberg*: 01:13:24 (Screenshot).