

Hongwei Bao

Guerilla-Taktiken. Das Beijing Queer Film Festival und radikale Filmkultur

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19633>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bao, Hongwei: Guerilla-Taktiken. Das Beijing Queer Film Festival und radikale Filmkultur. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Nähe und Distanz, Jg. 28 (2019), Nr. 2, S. 143–162. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19633>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2019_28_2_MontageAV/montage_AV_28_2_2019_143-162_Bao-Guerilla-Taktiken.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Guerilla-Taktiken

Das Beijing Queer Film Festival und radikale Filmkultur

Hongwei Bao

Das Beijing Queer Film Festival (BJQFF) wurde 2001 gegründet und ist eines der am längsten existierenden identitätspolitisch orientierten Filmfeste in China.¹ Seit seinen Anfängen hat sich das Festival dramatisch gewandelt: von einem von Studierenden geleiteten «homosexuellen» Filmfest an einer Eliteuniversität zu einem Teil der Indie-Film-Bewegung in China, von einer Art Stadtguerilla gegen Polizeiübergriffe in Peking zur aktuellen Form als jährliche Veranstaltung der «Beijing Love Queer Cinema Week» im Kulturzentrum einer ausländischen Botschaft in Peking.² Das BJQFF spielt eine wichtige Rolle in den queeren Bewegungen in China; es dient auch als gutes Beispiel dafür, wie marginalisierte Gemeinschaften

1 Dank an Steve Presence, Chris Tedjasukmana und Jack Newsinger für ihre hilfreichen Kommentare zur englischsprachigen Version dieses Artikels. Ich danke auch Julia Lazarus und Ursula Boeckler für die Einladung zum Vortrag beim Radical Film Network Treffen (RFN) im Mai 2019 in Berlin. Der Artikel basiert auf meiner langjährigen Teilnahme und meinem Engagement beim Beijing Queer Film Festival sowie bei anderen Formen der Queer Culture in China. Ich schulde auch den queeren und radikalen Filmcommunities in China und darüber hinaus meinen Dank für ihre Freundschaft und Hilfe. Besonders danke ich Fan Popo für die Erlaubnis, die Bilder hier abzudrucken.

2 Der Schwerpunkt dieses Artikels liegt auf dem ersten Jahrzehnt des BJQFF. Seit 2015 läuft das Festival unter dem Namen Beijing Love Queer Cinema Week am Institut Français in Peking. Viele der ursprünglichen Teilnehmer*innen haben seitdem das Komitee verlassen. Die Organisationsprinzipien der Beijing Love Queer Cinema Week weichen deutlich von denen des Beijing Queer Film Festivals ab, und die Veranstaltung ist urbaner und eher elitär geworden. Meine Analyse bezieht sich daher auf die ersten sieben Festivals (2011–2014).

queeren Aktivismus nutzen und sich im Verhältnis zum illiberalen Neoliberalismus im Globalen Süden positionieren.

Das BJQFF wurde als Antwort auf die neoliberale Politik in Ostasien (Rhyne 2011) sowie auf die kulturelle Umsetzung sexueller Identitätspolitik im transnationalen Kontext untersucht (Bao 2017). Bisher wurde es jedoch weder in Bezug auf seine Raumpolitik, Organisationsformen, Prinzipien und Praktiken betrachtet noch als Teil einer breiteren, transnationalen radikalen Filmkultur. Im Folgenden werde ich den Fokus auf die Geschichte und Organisation des BJQFF sowie seine Filmästhetik und -politik legen. Im Kontext von Chinas Übergang vom Sozialismus zum Postsozialismus möchte ich darlegen, wie sich ein postsozialistisches Queer Film Festival auf sozialistische Erfahrungen bezieht, um eine demokratische, antiautoritäre und antikapitalistische Kulturpolitik zu artikulieren.

Das BJQFF betrachte ich als Teil einer radikalen Filmkultur. Darunter sollen sowohl politische als auch avantgardistische Filme verstanden werden, die mit einer linken Haltung – sozialistisch, antikapitalistisch, antifaschistisch, antikolonial, feministisch und queer – einhergehen. Sie zelebrieren politisches Engagement und ästhetische Innovation (vgl. Radical Film Network 2019). Radikale Filmkultur ist nicht ausschließlich westlich oder eurozentrisch ausgerichtet, aber oft durch Formen der politischen und avantgardistischen Filmpraxis aus dem Globalen Norden gekennzeichnet.³ Die westliche Ausrichtung der radikalen Filmkultur hängt eng mit den ungleichen Machtverhältnissen in der Welt zusammen sowie mit den sprachlichen und kulturellen Barrieren, die einen freien Informationsfluss hindern.

Im Folgenden werde ich den Nordamerika- und Eurozentrismus in Untersuchungen zur radikalen Filmkultur entgegenwirken, indem ich filmische und politische Praktiken in einem nicht-westlichen Kontext untersuche. Auch verschiebt sich der in diesem Zusammenhang traditionelle Schwerpunkt auf Klassenfragen auf einen intersektionalen Ansatz, der das komplexe Zusammenspiel zwischen identitätspolitischen Faktoren wie Gender, Sexualität, Klasse und Nationalität

3 Entsprechende Vorwürfe gab es seitens mancher RFN-Mitglieder auf der RFN-Konferenz in Dublin 2018. Bei dem RFN-Treffen in Berlin und der Transnational Radical Film Cultures Conference in Nottingham im Jahre 2019 wurde gezielt versucht, zunehmend Filmemacher*innen, Künstler*innen und Wissenschaftler*innen aus dem Globalen Süden mit einzubeziehen. Für weitere Informationen zu den Konferenzen vgl. <https://radicalfilmnetwork.com/2019-conference/> (letzter Zugriff am 22.07.2019).

anerkennt. Ich gehe davon aus, dass Sexualität eine wichtige Rolle in radikaler Politik zu spielen hat, und dass queere Filmfestivals Orte sind, wo eine radikale Filmkultur sich entwickeln kann. Da allerdings der neoliberale Kapitalismus und die Nationalstaaten auch einen transnational starken Einfluss auf queere Filmkulturen haben können, sind nicht alle queeren Filmfestivals radikal, wenn man das im Sinne von demokratisch, gleichheitsorientiert, antikapitalistisch und antinormativ versteht (vgl. Richards 2016; 2017). Während sich viele queere Filmfestivals im Globalen Norden an Lifestyle, Konsum und die Mittelklasse orientieren und so ihren kritischen Impetus verloren haben, sind sie in vielen Teilen des Globalen Südens gerade wegen der staatlich eingeschränkten Freiheiten und neoliberalen Regierungen mit kreativer Energie und radikaler Kraft aufgeladen, wie ich am Beispiel des BJQFF zeigen möchte. Dazu werde ich den historischen Kontext sowie die Entwicklung des BJQFF, seine wechselnden Veranstaltungsorte und seine Reaktionen auf staatliche Eingriffe skizzieren. Darauf folgt eine Diskussion der Namen und Organisationsstrategien des Festivals. Abschließend werde ich die politische Bedeutung des BJQFF im transnationalen Kontext von postsozialistischer Politik und radikaler Filmkultur hervorheben, um zu zeigen, dass man am Beispiel des BJQFF sehen kann, welchen Wert einige Ideen und Praktiken aus der sozialistischen Geschichte in der neoliberalen, postsozialistischen Gegenwart haben.

Illiberaler Neoliberalismus im postsozialistischen China

Um die Entstehung des BJQFF zu verstehen, müssen wir das Festival in der Zeit nach dem Kalten Krieg und während des Übergangs vom sozialistischen zum postsozialistischen Zeitalter betrachten. Die 1970er- und 1980er-Jahre waren weltweit vom schleichenden Zerfall des Realsozialismus und dem Aufkommen des Neoliberalismus geprägt (vgl. Harvey 2005). Historiker bezeichnen das Jahr 1978 mit dem Tod von Mao Zedong und der Machtübernahme durch Deng Xiaoping oft als Wendepunkt für China. Deng hat Wirtschaftsreformen schrittweise eingeführt, u. a. die Privatisierung des öffentlichen Sektors, die Lockerung der staatlichen Kontrolle und die Förderung des Außenhandels. Die Integration in der globalen neoliberalen Wirtschaftsordnung war dann 2001 mit Chinas Beitritt zur Welt handelsorganisation abgeschlossen.

Die wirtschaftliche Liberalisierung hat aber nicht zu politischen Reformen geführt. Die Kommunistische Partei Chinas ist noch

fest an der Macht. Im Bestreben nach gesellschaftlicher Ordnung und Stabilität unterdrückt sie politische Opposition, zensiert Kultur und Massenmedien und verbietet Demonstrationen und Proteste der Bevölkerung. Neoliberale Tendenzen und der autoritäre Staat erzeugen zusammen einen «Neoliberalismus mit chinesischen Merkmalen» (Harvey 2005, 120; Übers. S.L./C.T.), der aufgrund einer Reihe von Strategien möglich wird, u. a. Akkumulation durch Enteignung, starke Ungleichheiten durch unterschiedliche regionale Entwicklung und Proletarisierung (ibid., 123–150).

Vor diesem Hintergrund treten queere Identitäten in der chinesischen Gesellschaft als neue Subjektivitäten und Begehrensweisen auf, die den Eintritt des Landes in den globalen Neoliberalismus zelebrieren (vgl. Rofel 2007). Durch Gender und sexuelle Orientierung definierte Minderheiten finden sich meist in großstädtischen und kommerziellen Bereichen. Sie tragen zur wachsenden «pink economy» in China bei. Viele queere Bürger*innen der Mittelklasse gehen mit dem staatlichen Diskurs der *suzhi* (Qualität) und einer unkritischen Vorstellung chinesischer Identität, vermischt mit kulturellem Nationalismus, konform. Mittlerweile hat die offizielle Anerkennung der HIV/AIDS-Epidemie und die Zulassung internationaler Hilfe zu deren Bekämpfung durch die Regierung zur landesweiten Entstehung von LGBTI-NGOs (Nichtregierungsorganisationen für die Belange von Lesben, Gays, Bisexuellen und Trans*-Personen) geführt. Dabei ist auch eine pathologisierte und stigmatisierte Identität für Männer, die mit Männern Sex haben, entstanden. Trotz der offiziellen Entkriminalisierung der Homosexualität 1997 und der folgenden Entpathologisierung 2001 sehen sich LGBTI-Personen einer biopolitisch-medizinischen Kontrolle durch den neoliberalen Staatsdiskurs ausgesetzt (Bao 2018).

Die Medien sind zu einem wichtigen Schauplatz für Kämpfe um genderpolitische kulturelle Äußerungen geworden. Im öffentlichen Diskurs wird Homosexualität ähnlich eingeordnet wie Pornografie und Prostitution und ist damit Zensur und Verboten ausgesetzt. In den staatlich genehmigten Mainstream-Medien werden Schwule und Lesben entweder negativ dargestellt oder ignoriert. Es wird berichtet, dass 128.000 Webseiten im Jahre 2017 wegen queerer Inhalte abgeschaltet wurden (Kuo 2018). 2018 wurde der international erfolgreiche Spielfilm *CALL ME BY YOUR NAME* (Luca Guadagnino, I/F/BR/USA 2017) vom Programm des Beijing International Film Festivals gestrichen. Es gibt eine lange Liste von Filmen, Websites und Sozialen Medien, die in China verboten sind.

Die Entwicklung neuer Medien und günstiger mobiler Kameras ermöglichten neue Formen der individuellen und kollektiven Medienproduktion. Queere Individuen und Gruppen haben angefangen, ihre Leben mit Video zu dokumentieren. Queere Filme und Filmfestivals liegen im Schnittpunkt der chinesischen LGBTI-Bewegung und der neuen Dokumentarfilmbewegung, die beide gesellschaftlich marginalisiert sind und semi-legalen Status haben (vgl. Berry/Lu/Rofel 2010; Robinson 2013). So ist es zweifellos schwierig, ein queeres Festival zu organisieren, nicht nur aufgrund der zwiespältigen Haltung der Regierung bezüglich Homosexualität, sondern auch in Hinblick auf die Verbote von ungenehmigten Versammlungen und unabhängigen Organisationen, die nach dem Tian'anmen-Protesten und der Jasminrevolution folgten. Von Anfang an war klar, dass das BJQFF es nicht leicht haben würde.

«Guerillakrieg» – die Raumpolitik des BJQFF

2011 drehte Yang Yang, einer der Organisatoren des BJQFF, einen Dokumentarfilm über die Geschichte des BJQFF. Der Film zeigt eine Karte mit den ständig veränderten Vorführsorten, die überall in der Stadt verteilt waren (Abb. 1).⁴ Yang nannte den Film OUR STORY: TEN-YEAR «GUERRILLA WARFARE» OF THE BEIJING QUEER FILM FESTIVAL (Yang Yang, CHN 2011). Die Bezeichnung «Unsere» und der militärische Ausdruck «Guerillakrieg» verweisen bereits auf die andauernden Bestrebungen queerer Gemeinschaftsbildungen und Überlebenskämpfe in den ersten zehn Jahren – und deuten daraufhin, dass es in den folgenden Jahren so weitergehen würde. Das BJQFF führte auch einen Guerillakrieg an verschiedenen Fronten: gegen die Obrigkeit, gegen ein kapitalistisches System und gegen hetero- und homonormative Werte in der Gesellschaft. Das ist kein konventioneller Kampf, der offen und gleichwertig geführt wird, sondern ein kulturpolitischer Krieg, in dem queere Filmaktivist*innen stark in der Minderzahl und unterlegen sind, weshalb sich besondere Taktiken als nötig erweisen. Dass das BJQFF keinen festen Ort hat, ist ein Aspekt dieses Krieges. Polizeieinsätze erschweren oder verhindern eine Festlegung auf einen festen Vorführsort. Wie das

4 Die meisten der hier genannten Namen sind unverändert. Die erwähnten queeren Filmemacher*innen und Aktivist*innen haben der öffentlichen Namensnennung zugestimmt. In diesem Text wird die *hanyu pinyin* Transkription benutzt; die Namen werden nach chinesischer Konvention aufgeführt, d. h. zuerst der Familienname, dann der Rufname.



1 Eine selbst-
gemachte Karte
der Vorführungs-
orte des BJQFF,
2001–2011
(Quelle Fotos 1–5:
Fan Popo).

BJQFF eine flexible räumliche Taktik einsetzt, ist in diesem Kontext entscheidend.

Das erste BJQFF wurde 2001 von einer Gruppe Studierender der Peking Universität als besondere Veranstaltung eines «Filmklubs» organisiert. Das Event fand in einem kleinen Hörsaal statt. Erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit brachte viele Zuschauer*innen und Journalist*innen, lenkte allerdings auch die Aufmerksamkeit der Polizei auf die Veranstaltung. Der Druck der Universitätsverwaltung zwang die Organisator*innen, das Festival einen Tag früher als geplant zu beenden. 2005 entschloss sich dieselbe Gruppe dazu, das Festival zum zweiten Mal auszurichten, nun an einem großen Veranstaltungsort, der Centennial Hall der Pekinger Universität. Nur wenige Stunden vor der Eröffnungsveranstaltung wurden die Organisator*innen allerdings gezwungen, diese Pläne aufzugeben und über Nacht einen Ersatzort zu finden. Das Festival wanderte also vom Nordwesten Pekings zum 798 Contemporary Art District im Nordosten der Stadt. Mit minimaler Öffentlichkeit konnte es «im Untergrund» stattfinden. Zum dritten und vierten Mal fand das BJQFF 2008 und 2009 im Songzhuang Artist Village in einem ländlichen Vorort im Osten von Peking, zwei Stunden vom Stadtzentrum entfernt. Das dritte BJQFF war als Teilprogramm des Beijing Independent Film Festival (BJIFF) organisiert; beim vierten Mal gewann das Festival seinen Status als eigenständiges Festival zurück.



Es lief dann unter dem Namen «Beijing Queer Film Exhibition». Der vom Stadtzentrum entfernte Standort garantierte, dass das Festival erfolgreich realisiert werden konnte, verringerte aber auch die Teilnahme des urbanen Publikums.

Nach der Jasminrevolution 2011 war Songzhuang kein sicherer Ort für unabhängige Filme mehr. Eine junge Generation der Festivalorganisator*innen – die meisten identifizieren sich als queer und produzieren eigene Filme – brachte das Festival zurück in die Innenstadt. Seit der fünften Auflage findet das BJQFF an wechselnden Orten statt – Kneipen, Clubs, Buchläden, ausländischen Botschaften, Nachbarschaftszentren – im Stadtzentrum und Umkreis (vgl. Abb. 2–3). Die Organisator*innen haben verschiedene raffinierte Taktiken entwickelt, um mit Polizeieinsätzen zurechtzukommen. So arbeiten sie mit queer-freundlichen Organisationen wie ausländischen Vertretungen und internationalen Kulturzentren zusammen, halten Werbung und Öffentlichkeit auf einem Minimum und wechseln die Veranstaltungsorte und Vorführungszeiten.⁵ Es gab unterschiedliche Formen der Vorführung, u.a. 2013 in einem gemieteten Bus und 2014 in einem Zug. Jenny Man Wu, Mit-Direktorin des siebten BJQFF, erinnert sich:

2 Diskussionsrunde während des 5. BJQFF

5 Die BJQFF-Veranstaltungen sind meist durch NGOs finanziert. Es werden keine Karten verkauft, und der Eintritt ist für alle frei.

3 Vorführort des
5. BJQFF



Am Morgen des 18. September bestiegen wir vom Peking Bahnhof aus einen Zug von Peking nach Huairou. Es waren nicht viele Passagiere im Zug. Vierzig von uns, darunter Filmemacher, Gäste und Freiwillige, saßen in einem Waggon. Wir haben die Leute in Gruppen von zwei oder drei Personen eingeteilt. Jede Gruppe teilte sich einen Laptop. Wir gaben jeder Gruppe einen USB-Stick mit Yang Yangs Film OUR STORY, einer Dokumentation über die Geschichte von BJQFF, darauf. Nachdem wir in Huairou angekommen waren, fuhren wir mit dem Bus zu einem im Voraus gebuchten Veranstaltungsort und hielten dort eine Fragerunde ab. (Wu 2014; Übers. S.L./C.T.)

Die Vorführung im fahrenden Zug macht die Kreativität der Festivalorganisator*innen deutlich, geht aber auch an die Grenzen des Möglichen bei einem Filmfestival. Während die Regierung queere Filme zensieren und queere Festivals verbieten kann, kann sie es nicht verhindern, dass Leute in einem öffentlichen Raum queere Filme auf ihren eigenen Laptops anschauen. Der Film, der auf diese Weise gezeigt wurde, war ausgerechnet OUR STORY, der Dokumentarfilm über die Geschichte des BJQFF und die Schwierigkeiten im Kampf um Gleichheit und Rechte für Homosexuelle. Ihn auf so ungewohnte Weise zu sehen, war sicherlich inspirierend für die Zuschauer*innen und das gemeinsame Erlebnis durfte gemeinschaftsstiftend gewirkt haben. Ein Bahnwaggon ist kein

queerer Raum; er wird kommerziell betrieben und gehört dem Staat, welcher queeren Communities gegenüber feindlich eingestellt ist. Obwohl der Zug den Teilnehmer*innen nicht gehörte, konnten sie ihn eine Zeitlang in Beschlag nehmen und als einen queeren Raum aneignen. Wie die «Wilderer» bei Michel de Certeau (1984) «wildert» das BJQFF an Orten, die es nicht besitzt, und floriert dabei. Flexibler Umgang mit Raum ist bezeichnend für eine solche Taktik:

Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie dringt teilweise in ihn ein, ohne ihn vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können. Sie verfügt über keine Basis, wo sie ihre Gewinne kapitalisieren, ihre Expansionen vorbereiten und sich Unabhängigkeit gegenüber den Umständen bewahren kann. (de Certeau 1988, 23)

So wird der Raum zu einem wichtigen Ort der Auseinandersetzung, wo die Schwachen sich den Starken entgegenstellen können. Die Übernahme öffentlicher Räume durch das BJQFF wandelt diese Räume in queere Räume; «Guerillakrieg» ist die entscheidende Taktik dabei.

Homosexuelle, Genoss*innen, Queers – was sagt ein Name aus?

In einem Land, in dem der Staat versucht, die Sprache sowohl durch linguistische und kulturelle Richtlinien als auch durch Zensur zu «normalisieren», ist es bedeutsam, wie das BJQFF sich nennt. Im Lauf der Zeit gab es viele, sich rasch verändernde Namen. Welche Termini für «queer», «Film» und «Festival» gewählt werden, korrespondiert mit der jeweiligen Gender-, sexuellen und kulturellen Politik des Festivals.

Im ersten Jahr ist das BJQFF zunächst als «China Homosexual Film Festival» aufgetreten, obwohl die studentischen Organisator*innen einen Projektentwurf unter dem Titel «Comrade Cultural Festival» bei der Jugendliga der chinesischen Kommunistischen Partei zur Genehmigung eingereicht hatten. «Genosse» (*tongzhi*) war eine Ehrenbezeichnung für Revolutionär*innen in der Mao-Ära, die seitdem in der chinesischsprachigen Welt von sexuellen Minderheiten zur Selbstidentifikation übernommen wurde (vgl. Bao 2018). Da die sexuelle Konnotation von «Genosse» zu jener Zeit außerhalb der queeren Communitys noch wenig bekannt war, erhielt das Festival

eine Genehmigung von den Universitätsbehörden. Das war aber nur einmal möglich. Dies gilt für viele Taktiken, die sich nicht linear entwickeln können, sondern ständig innovativ bleiben müssen, um sich den staatlichen Strategien anzupassen. Nachdem der Antrag genehmigt war, änderte das BJQFF «Genosse» in «Homosexuelle» (*tongxinglian*), um größere Aufmerksamkeit beim Publikum und in den Medien zu gewinnen. Das führte allerdings zum staatlichen Eingriff und vorzeitigen Ende des Festivals. So machten die jungen Organisator*innen die wichtige Erfahrung, wie bedeutsam Sprache in einem politisch umstrittenen Kontext ist. Der Begriff «homosexuell» wurde beim zweiten Festival fallengelassen, da er aus Sicht der Obrigkeit politisch sensibel war und negative Konnotationen in einer Geschichte der Kriminalisierung und Pathologisierung weckte.

Das BJQFF verwendet den Terminus «Queer» (*ku'er*) seit dem dritten Festival (2008). Als Transliteration des englischen Wortes, war *ku'er* in der Öffentlichkeit wenig bekannt und daher politisch unauffällig. Frei von den negativen westlichen Konnotationen, zelebriert *ku'er* (wörtlich ein «cooler Typ») eher Jugendlichkeit und Differenz und kann so bei einem jüngeren Publikum zur Identifikation einladen. Noch wichtiger ist, dass *qu'er* eine homonormative schwule Identitätspolitik zugunsten einer inklusiven, übergreifenden queeren Politik umgeht. Das BJQFF war ein Vorreiter in der Verwendung von «*qu'er*» in den chinesischen queeren Communitys, und der Begriff hat wesentliche Auswirkungen auf die ästhetische und politische Programmplanung (vgl. Bao 2017).

Obwohl der Begriff «Film Festival» weiterhin im englischen Namen des BJQFF bleibt, variiert die Übersetzung im Chinesischen. Bei den ersten beiden Malen hat das Filmfestival die wörtliche Übersetzung verwendet, *dianying jie*, und dabei eine harte Lektion lernen müssen. In China darf nur die Regierung ein *dianying jie* veranstalten, jegliche Verwendung des Titels durch Individuen oder NGOs wird als Affront gegen den Staat angesehen. Das war u. a. ein Grund für die Polizeieinsätze bei den ersten beiden Festivals. Seit dem dritten Festival wurde der Titel abgewandelt: *dianying* (Film) wurde durch *yingxiang* (Bewegtbild) und *jie* (Festival) wurde durch *danyuan* (Einheit), *zhan* (Ausstellung) oder *zhou* (Woche) ersetzt. Dadurch schien die Veranstaltung weniger ambitioniert und politisch weniger problematisch zu sein. Den am häufigsten verwendeten Namen für das BJQFF (*Beijing qu'er ying zhan*) würde man daher wörtlich als «Beijing queere Bewegtbildausstellung» übersetzen. Diese Taktik war durchaus effektiv. Sie deutet auch auf eine

etwas pragmatischere Haltung bei der Organisation des Festivals hin, das stärker auf die Involvierung der Community und weniger auf öffentliche Aufmerksamkeit zielt.

Digitaler Videoaktivismus: Die präfigurative Politik der BJQFF-Organisation

Dass das Festival seinen Namen änderte, war indes mehr als nur ein Sprachspiel und nicht nur ein Versuch, der Zensur zu entgehen. Die Sprache spiegelt auch eine tiefgreifende Änderung in der Politik und Organisationsform des Festivals. Wenn ein *dianying jie* durch Glamour, Prestige und eine hierarchische Organisation gekennzeichnet ist, feiert das *yingzhan* eher Differenz, Diversität und gemeinsame Erlebnisse. Das BJQFF vergibt keine Preise an Filme oder Filmemacher*innen, und es privilegiert keine bestimmte Stilrichtung. Cui Zi'en, Mitglied im BJQFF-Organisationskomitee, sagt:

In den letzten Jahren bin ich zu einer neuen Erkenntnis gekommen. Ich glaube nicht, dass Kunst etwas Herausragendes ist; Kunst kann auch nicht von der Politik getrennt gesehen werden. Ich glaube, dass die wichtigsten Kunstwerke immer politisch orientiert sind, sie werden erschaffen, um bestimmte Gruppen von Leuten zu befreien oder zu unterdrücken. Die Grenze zwischen Politik und Kunst ist tatsächlich ziemlich unscharf. Die besten Kunstwerke werden nicht in Museen oder Galerien für die eine privilegierte Minderheit ausgestellt, die das Geld und die Zeit hat, sie zu genießen, sondern es sind diejenigen, die unterdrückte Menschen zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort beeinflussen oder sogar befreien. (zit. n. Zhao 2009; Übers. H.B./S.L./C.T.)

Cuis Kunstbegriff ist zweifellos in der chinesischen Geschichte verankert. Darin sind Anklänge an Mao Zedongs Ya'aner Reden über Literatur und Kunst von 1942 zu erkennen sowie eine starke sozialistische Basispolitik. Um lokale Produktionen an der Basis zu fördern, hat das BJQFF die Anforderungen gesenkt: Jeder Film aus der Volksrepublik China wird gezeigt, unabhängig von Länge, Format oder technischer und ästhetischer Qualität. Ich habe einige ziemlich lange und ermüdende Amateurfilme auf dem BJQFF gesehen, manche liefen stundenlang. Die Aufgabe technischer und künstlerischer Ansprüche, um ein breiteres und diverses Spektrum an queeren Filmen zu präsentieren, ist ein Thema, das im Organisationskomitee

immer wieder kontrovers diskutiert wird; das Prinzip der Diversität steht allerdings außer Frage. Yang Yang, Mitglied im Komitee, erklärt etwa: «Jeder Film, jede Regisseur*in, jede Zuschauer*in, jedes Mitglied im Organisationskomitee des Festivals hat eine eigene Perspektive. Das Einzige, wofür das Festival steht, ist dass jede Teilnehmer*in ihre Meinung frei äußern kann (2001, 7; Übers. S.L.)».

Im Hinblick auf die Organisationsstruktur praktiziert das BJQFF eine «präfigurative Politik», die im Anarchismus und in der Alter-Globalisierungsbewegung verbreitet ist. Carl Boggs bezeichnet die präfigurative Politik als den Versuch, «innerhalb der laufenden politischen Praxis einer Bewegung die Formen von sozialen Beziehungen, Entscheidungsprozessen, Kultur und menschlicher Erfahrung, die das Endziel bilden, zu verkörpern» (1977, 100). In der Alter-Globalisierungsbewegung beinhaltet eine präfigurative Politik in der Regel:

Partizipation, Abneigung gegenüber Repräsentation, Horizontalität, dezentralisierter Machtvorstellung, Autogestion [Selbstverwaltung der Arbeiter*innen], Konsens, Karneval als Subversion, Ablehnung des Individualismus, Akzeptanz des Konflikts als konstruktive, kritische Reflexivität, uneingeschränkter Zugang zu Wissensressourcen, Betonung der Bedeutung der «Basis», Internationalismus auf der Grundlage starker Solidarität und Kommunikation zwischen Künstler*innen auf der ganzen Welt. (Maeckelbergh 2009, 8; Übers. S.L./C.T.)

Diese Aufzählung fasst treffend einige der Prinzipien und Praktiken des BJQFF zusammen. Das Festival hat ein lose strukturiertes Organisationskomitee mit einem Kern aus etwa acht Mitgliedern. Die meisten wichtigen Entscheidungen werden kollektiv auf dem Wege direkter Demokratie getroffen, entweder durch Abstimmung vor Ort oder per E-Mail. Es gibt keinen permanenten Direktor, die Komitee-Mitglieder wechseln sich bei den Festivals ab. Scheiden Mitglieder aus dem Komitee aus, so kommen neue dazu, die neue Energie und Ideen mitbringen. Während die meisten selbst Filmemacher*innen sind, die sich als queer identifizieren, kommen auch NGO-Aktivist*innen, Cinephile, von denen sich nicht alle als schwul oder lesbisch sehen. Es ist die gemeinsame Aufgabe, die sie verbindet: das BJQFF allen Hindernissen zum Trotz am Leben zu halten.

Studierende, junge Berufstätige und Leute aus der queeren Community bilden einen Großteil des Publikums und der ehrenamtlichen Helfer*innen. 2009 habe ich als Forscher, Teil der

Community und freiwilliger Helfer am Festival teilgenommen. Die Organisator*innen und Freiwilligen lebten, aßen und übernachteten eine Woche lang zusammen im ländlich abgelegenen Dorf Songzhuang. Die Teilnehmenden sahen die Filme gemeinsam und führten lange Diskussionen über queere Identitäten, Communitys und Aktivismus in China. So entstand während des Festivals und darüber hinaus ein starkes Gefühl der Freundschaft, Kameradschaft und Solidarität. In diesen Momenten kamen die beiden Bedeutungen des Wortes *tongzhi* als Genoss*in oder Kamerad*in und als queer zusammen, und auf dieser Basis entstand tatsächlich eine sozialistische, egalitäre und demokratische politische Kultur.

«Zum Volk gehen» und die «kommunistische Hypothese»

Die Festivalorganisator*innen übernahmen auch Parolen und Taktiken aus Chinas revolutionärer Ära, um ihre Arbeit zu legitimieren. Die Parole «aufs Land gehen» wurde verwendet, als das BJQFF von der Pekinger Universität in das Künstlerdorf Songzhuang umziehen musste. In Songzhuang entstand auch das Motto «Die Stadt mit dem Land umgeben». Diese Slogans geben ein Gefühl des Exils und der Entschlossenheit, gegen alle Hindernisse anzukämpfen, wieder. Man kann sie auch als eine bescheidene Geste der Filmemacher*innen verstehen, den akademischen Elfenbeinturm zu verlassen und von der Bevölkerung zu lernen. Die kurze Erfahrung mit Songzhuang ließ die BJQFF-Organisator*innen ihre eigenen Privilegien als Intellektuelle aus der Mittelklasse kritisch reflektieren und überlegen, wie Gender und Sexualität mit anderen sozialen Fragen wie Klasse, Armut, ungleiche soziale Entwicklungen und soziale Ungerechtigkeit zusammenhängen. Queere Filmemacher*innen haben ihren Blick auch auf andere marginalisierte Gruppen wie Wanderarbeiter*innen, obdachlose Kinder und Behinderte geworfen.⁶ «Queer» bezieht sich dann nicht mehr nur auf die sexuelle Orientierung einer Minderheit (von denen Angehörige der Mittelklasse am ehesten sichtbar sind), sondern wird zum Begriff für eine intersektionale Bündnispolitik für alle. Im Vorwort zum fünften BJQFF-Katalog schreibt Yang Yang (vgl. Abb. 3):

6 Beispielsweise hat Cui Zi'en zwei Dokumentarfilme gedreht, *WE ARE THE ... OF COMMUNISM* (CHN 2007) und *NIGHT SCENE* (CHN 2003) – über die Kinder von Wanderarbeiter*innen bzw. über Sexarbeiter*innen.

Ein queeres Filmfestival ist eine Veranstaltung, die nicht nur für «marginalisierte Leute» offen ist, die der Dunkelheit der Mainstream-Gesellschaft entfliehen wollen. Ein queeres Filmfestival ist eine Plattform ohne Vorurteile, ein Ort, an dem sich Menschen frei ausdrücken, zeigen, entdecken können und wo sie sinnvolle Diskussionen führen können [...]. Das ist nicht nur für queere Communitys sehr bedeutsam, sondern auch für die Gesellschaft insgesamt. (Yang 2011, 11; Übers. S.L./C.T.)

Diese Aussagen vermeiden es bewusst, politische Forderungen nach Menschenrechten zu stellen; stattdessen verwenden sie eine humanistische Rhetorik der kulturellen Vielfalt. Sie zeigen zugleich, dass die meisten BJQFF-Organisator*innen das Festival als Teil des kollektiven Kampfes um Demokratie in China betrachten und als experimentelle Form einer basisdemokratischen politischen Kultur. So ist die politische Bedeutung des Festivals offensichtlich:

Obwohl es sich um ein kulturelles Ereignis handelt, das seinen Ursprung in den Communitys sexueller Minderheiten hat, ist es schwer zu übersehen, welche politischen Konnotationen das queere Filmfestival hat. Das Festival findet in Peking statt, dem politischen und kulturellen Zentrum Chinas. Es erkundet die Freiheit und Vielfalt in menschlichen Beziehungen und Lebensstilen inmitten eines «roten Klimas», das von der kommunistischen Ideologie durchtränkt ist. Unser größter Wert und unser oberstes Ziel als queeres Filmfestival ist es, diese Mainstream-Ideologien zu hinterfragen und zu bekämpfen. (Yang 2011, 7; Übers. S.L./C.T.)

Kommunismus wird hier als staatliche Bürokratie gesehen, die Freiheit und Kreativität erstickt. Andererseits scheint die «kommunistische Hypothese» (Badiou 2010), verstanden als eine andere Form der kollektiven Organisation, um menschliche Potenziale zu befreien, vielen der Prinzipien und Praktiken des BJQFF zugrunde zu liegen. Werte wie Gleichheit, direkte Demokratie, soziale Gerechtigkeit, Freiheit und Anti-Autoritarismus lassen sich sowohl in anarchistischen als auch in kommunistischen Philosophien finden. Sie kennzeichnen auch die Organisation des BJQFF. Im postsozialistischen Kontext angesiedelt dient das BJQFF als Beispiel einer Politik, welche die Relevanz des Sozialismus im heutigen Neoliberalismus erkennt. Zugleich reflektiert es die Unterscheidung zwischen real existierendem und demokratischem Sozialismus, zwischen «kommunistischer» Bürokratie und der kommunistischen Hypothese auf kritische Weise.



4 Vorführung während der China Queer Film Festival Tour



5 Vorführung an einer Universität während der China Queer Film Festival Tour

Queere Filmfestivals auf Reisen

Neben dem jährlichen Peking Festival hat die Veranstaltergruppe auch versucht, ein vielfältigeres Publikum durch Filmvorführungen in anderen Landesregionen zu erreichen. In den letzten Jahren hat das BJQFF zudem die Reise zum Festival in Peking für Zuschauer*innen aus kleineren Städten und abgelegten Regionen gesponsert. Mit dem Projekt «China Queer Film Festival Tour»

(CQFFT) haben Mitglieder Filme in verschiedene Teile des Landes gebracht (vgl. Abb. 4–5). Zwischen 2008 und 2011 besuchte das CQFFT 24 Städte und organisierte über 90 Vorführungen vor insgesamt 7000 Zuschauer*innen (vgl. Fan 2015, 81). Das Projekt versuchte, die Fokussierung der Queerbewegung auf die Städte aufzubrechen und queere Filme in weniger entwickelte Regionen zu bringen. Dabei kooperierte das BJQFF-Kollektiv mit lokalen Queergruppen, Gemeindezentren und queer-freundlichen Geschäften und baute ein nationales Netzwerk für queere Filme und Aktivismus auf.

Dies stellte eine besondere Gelegenheit für Peking-basierte Filmemacher*innen dar. Indem sie ihre Filme der Community zeigen konnten, bekamen sie direktes Publikumsfeedback. Das Leben außerhalb der Großstädte mitzerleben, erweiterte ihren Horizont und trug zu einem tieferen Verständnis der chinesischen Gesellschaft bei. Diese Erfahrungen beeinflussten ihre Filmarbeit und führten etwa dazu, dass weitere sozial relevante Filme gedreht wurden. LGBT-Filmemacher Fan Popo schreibt:

Einige Publikumsmitglieder beschwerten sich darüber, dass einige Filme für ihren Geschmack «zu künstlerisch» seien; sie bezogen sich eher auf Dokumentarfilme, die das Leben chinesischer LGBTI-Leute darstellten. Ein solches Feedback führte zu unmittelbaren Programmanpassungen in Peking, einschließlich der Überarbeitung der empfohlenen Filme und der Filmbeschreibungen, sodass zukünftige lokale Organisator*innen eine klare Vorstellung davon haben, was sie erwartet. (2015, 84)

Die Tour hat mehr als nur die Anpassung des Filmprogramms an das Feedback aus dem Publikum bewirkt. Auch die Inhalte, Stilmerkmale und Ästhetik der Filme wurden beeinflusst, als die Filmemacher*innen ausprobierten, welche Art von Filmen der queeren Politik und den Bedürfnissen des Publikums entsprechen würde. Dies stellt jedoch keinen Ausdruck einer anti-intellektuellen Haltung dar und kompromittiert auch nicht den experimentellen Stil und die kritische Ausrichtung der Filme, sondern beachtet vielmehr die Zusammenhänge zwischen Filmen und Gesellschaft, zwischen Filmemacher*innen und der Community, mit der sie kooperierten. Während der Tour arbeitete Fan mit der lokalen queeren Organisation PFLAG (Parents and Friends of Lesbians and Gays) China zusammen und hat mehrere Dokumentarfilme über queere

Menschen und ihre Eltern gedreht, u. a. CHINESE CLOSET (Fan Popo, CHN 2009), MAMA RAINBOW (Fan Popo, CHN 2012) und PAPA RAINBOW (Fan Popo, CHN 2016). Die Filme sind stilistisch unterschiedlich und durchaus experimentell. Als ›organische Intellektuelle‹ (Gramsci 1982) arbeiten diese Filmemacher*innen eng mit der Community zusammen, um stilistisch innovative und politische engagierte Filme zu drehen, die den Bedürfnissen dieses Publikums entsprechen.

Die ›kommunistische Internationale der queeren Filme‹

Ragan Rhyne (2011) und Luke Robinson (2015) weisen auf die radikal kosmopolitische Ausrichtung von chinesischen LGBTI-Filmen und Filmfestivals. Sie beziehen sich auf ein breites Spektrum von Inhalten und Stilrichtungen aus unterschiedlichen Regionen der Welt. Sie sind in sich auch international und kosmopolitisch aufgestellt. Das Festival hat allerdings auch einen Schwerpunkt im asiatischen und chinesischsprachigen queeren Film. Zum Beispiel gab es beim vierten und fünften BJQFF Panels über queere Filme in Hongkong, Taiwan und anderen Teilen Asiens. Genya Fukunaga vom Kansai Queer Film Festival kuratierte die japanische Sektion beim sechsten BJQFF. Daran kann man erkennen, dass das BJQFF seine kulturelle Identität auf einem dekolonialen Ansatz aufbaut, der auf Begriffen wie ›Asian as method‹ (Chen 2010), ›queer Asia as critique‹ (Chiang/Wong 2017) und ›queer Sinophone cultures‹ (Chiang/Heinrich 2014) aufbaut. Mit internationaler Perspektive, aber einem speziellen Fokus auf Asien artikuliert das BJQFF einen starken queeren Internationalismus, der auf einem aktiven, von den Menschen ausgehenden Kulturaustausch basiert. Es zielt auf einen ›kleinen Transnationalismus‹ (Lionnet/Shis 2005; Übers. S.L./C.T.), der über den hegemonialen Eingrenzungen von Nationalstaaten und transnationalem Kapital hinausgeht.

In einer Rede hat Cui den Ausdruck ›kommunistische Internationale des queeren Films‹ benutzt, um die Zirkulation von queeren Filmen über nationale Grenzen hinweg durch Piraterie, Geschenke und kulturellen Austausch zu bezeichnen (Cui/Liu 2010; Übers. S.L./C.T.). Cui unterscheidet diese Art des Transnationalismus von zwei anderen, staatlich geführten Formen – von der Ausbreitung der kommunistischen Bürokratie nach dem Zweiten Weltkrieg und der weltweiten strategischen Förderung des Amerikanismus (ibid., 418). Während letztere Formen hegemonial sind und die

Machtverhältnisse in der Welt stützen, wirke queerer und filmzentrierter Transnationalismus eher befreiend. Cui resümiert: «Ich freue mich über diese Art der Globalisierung.» (ibid., 423; Übers. S.L./C.T.). Das BJQFF nimmt am kleinen Transnationalismus der queeren Kulturen und der radikalen Filmkulturen aktiv teil und trägt signifikant dazu bei.

So sollte es deutlich geworden sein, dass das erste Jahrzehnt des BJQFF als integraler Teil der radikalen Filmkultur und des Medienaktivismus im internationalen Kontext aufgefasst werden kann. Es zeigt, dass die queeren Kämpfe transnational sind und dass es auf internationale Solidarität ankommt. Es verweist auch auf die Bedeutsamkeit von Gender und Sexualität für radikale Filmkultur und Medienaktivismus. Viele LGBTI-Aktivist*innen und Filmfestivals im Globalen Norden haben durch die Integration der *pink economy* und der homonormativen Politik im Neoliberalismus etwas von ihrer radikalen Kraft verloren. Jedoch gibt es gerade im Globalen Süden aktuell noch signifikante Kämpfe, die eine Bündnispolitik und ein starkes geopolitisches Bewusstsein artikulieren und kreative Guerillataktiken verwenden. Vielleicht sind die sozialistischen Genoss*innen nach dem Ende des Kalten Krieges verschwunden. Doch postsozialistische Queers bauen auf der Erfahrung der sozialistischen Vergangenheit auf und verleihen dem sozialistischen Projekt neue Bedeutungen. Radikale Filmkulturen bilden einen wesentlichen Teil dieses Prozesses.

Aus dem Englischen von Stephen Lowry und Chris Tedjasukmana

Literatur

- Badiou, Alain (2011) *Die kommunistische Hypothese* [2009]. Berlin: Merve.
- Bao, Hongwei (2017) Queer as Catachresis: The Beijing Queer Film Festival in Cultural Translation. In: *Chinese Film Festivals: Sites of Translation*. Hg. v. Chris Berry & Luke Robinson. London: Palgrave Macmillan, S. 67–88.
- (2018) *Queer Comrades: Gay Identity and Tongzhi Activism in Postsocialist China*. Copenhagen: NIAS Press.
- Berry, Chris / Lü, Xinyu / Rofel, Lisa (2010) *The New Chinese Documentary Movement: For the Public Record*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Boggs, Carl (1977) Marxism, Prefigurative Communism, and the Problem of Workers' Control. In: *Radical America* 11, S. 99–122.

- Chen, Kuan-Hsing (2010) *Asia as Method: Toward De-Imperialisation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Chiang, Howard / Heinrich, Ari Larissa (Hg.) (2014) *Queer Sinophone Cultures*. New York: Routledge.
- Chiang, Howard / Wong, Alvin K. (2017) Asia is Burning: Queer Asia as Critique. In: *Culture, Theory and Critique* 58,2, S. 121–126.
- Cui, Zi'en / Liu, Petrus (2010) The Communist International of Queer Films. In: *Positions: East Asia Cultures Critique* 18,2, S. 417–23.
- de Certeau, Michel (1988) *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Fan, Popo (2015) Challenging Authorities and Building Community Culture: Independent Queer Film Making in China and the China Queer Film Festival Tour, 2008–2012. In: *Queer/Tongzhi China: New Perspectives on Research, Activism and Media Culture*. Hg. v. Elisabeth L. Engebretsen & William F. Schroeder. Kopenhagen: NIAS Press, S. 81–88.
- Gramsci, Antonio (1994): *Gefängnishefte 6. Philosophie der Praxis* [ital. 1932–33]. Hamburg: Argument.
- Harvey, David (2007) *Kleine Geschichte des Neoliberalismus* [2005]. Zürich: Rotpunktverlag.
- Kuo, Lily (2018) China's Weibo Reverses Ban on 'Homosexual' Content After Outcry. In: *The Guardian* [<https://www.theguardian.com/world/2018/apr/16/china-weibo-bans-homosexual-content-protest> (letzter Zugriff am 12.07.2019)].
- Lionnet, Françoise / Shih, Shu-mei (2005) Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally. In: *Minor Transnationalism*. Hg. v. Françoise Lionnet & Shu-mei Shih. Durham: Duke University Press, S. 1–23.
- Maeckelbergh, Marianne (2009) *The Will of the Many: How the Alterglobalisation Movement is Changing the Face of Democracy*. London: Pluto Press.
- Radical Film Network (2019) [<https://radicalfilmnetwork.com> (letzter Zugriff am 22.07.2019)].
- Rhyne, Ragan (2011) Comrades and Citizens: Gay and Lesbian Film Festivals in China. In: *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. Hg. v. Dina Iordanova & Ruby Cheung. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, S. 110–124.
- Richards, Stuart James (2016) *The Queer Film Festival: Popcorn and Politics*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2017) «Would You Like Politics Like That?» Queer Film Festival Audience as Political Consumers. In: *Activist Film Festivals: Towards a Political Subject*. Hg. v. Sonia Tascon & Tyson Wils. Bristol: Intellect, S. 229–245.
- Robinson, Luke (2013) *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*. London: Palgrave Macmillan.
- (2015) To Whom Do Our Bodies Belong? Being Queer in Chinese DV

- Documentary. In: *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations After Independent Cinema*. Hg. v. Zhen Zhang & Angela Zito. Honolulu, HI: University of Hawaii Press, S. 289–315.
- Rofel, Lisa (2007) *Desiring China: Experiments in Neoliberalism, Sexuality and Public Culture*. Durham, NC: Duke University Press.
- Wu, Man Jenny (2014) Bimu zhici: ku'er zhong de ku'er [Closing speech: The Queer in Queer], [<http://www.bjqff.com/category/7thfestival/%e8%87%b4%e8%be%9e-preface-7thfestival/>] (letzter Zugriff am 12.07.2019)].
- Yang, Yang (2011) Zhici [Preface]. In: *The 5th Beijing Queer Film Festival Catalogue*, S. 6–7.
- Zhao, Ke (2009) Cui Zi'en: Zhongguo de tongxinglian dianying hai chuyu zifaqi [Cui Zi'en: China's Queer Films are Still at an Initial Stage] [<http://www.fridae.asia/tc/gaynews/2009/07/25/8695.cuizienzhongguode-tongxingliandianyinghuanchuyuzifaqi>] (letzter Zugriff am 01.09.2017)].