

«A POLITICS OF CARE»

Dispositive crip-queerer Zeitlichkeit und Verantwortlichkeit

Das Video *Crip Queer Pride with Daisy Wislar*¹ ist eines von vielen Videoprojekten, die von Mitgliedern der Organisation Rooted in Rights produziert und auf rootedinrights.org veröffentlicht werden. Die filmischen Projekte werden ausschließlich von be_hinderten Personen hergestellt und problematisieren damit die von *able-bodied* Menschen dominierte Produktion audiovisueller Medien.² Dokumentarisch setzt sich das Video von Daisy Wislar mit der Intersektion von queer- und *dis/ability*-Aspekten auseinander und zeigt sowohl kongruente Positionen der beiden Communities – etwa die Politisierung von körperlicher Diversität – als auch ableistische Diskriminierungserfahrungen auf, die Wislar von Seiten queerer Personen erlebt. Das Video ist formalästhetisch als Kampagne zu identifizieren und wechselt dabei kurzweilig und didaktisch motiviert zwischen reportageartigem Material, nachgestellten Szenen und einer Montagesequenz persönlicher Fotos.

In einer Szene wird eine Konversation re-inszeniert, die sich auf einer lesbischen Dating-App ereignete: Wislar stellt sich dabei selbst beim Tippen am Smartphone dar, auf einer Wohnzimmercouch liegend, während Wislars erzählende Stimme aus dem Off spricht und der fortlaufende Chat intermedial ins Bild eingebendet wird. Als die Chatpartnerin erfährt, dass Wislar eine körperliche Be_hinderung hat, folgen die Zeilen: «Awwwww!!!» / «It's okay Babe!» / «I still think you're beautiful!» / «I'll take care of you!!!». Wislar reagiert empfindlich auf die Konfrontation mit dieser Art der Sorge: «I KNOW IT'S OK!» / «I DON'T NEED YOU TO TAKE CARE OF ME!» / «I DON'T NEED YOUR APOLOGY JUST FOR EXISTING AS MYSELF!» Wislar kritisiert damit die Artikulation einer empathischen Akzeptanz, die als Sorgeimpuls formuliert wird. Ohne dieses Erlebnis weiter zu kommentieren oder zu theoretisieren, gelingt es Wislar punktuell, eine Seite von Sorge vorzustellen, die an der Aufrechterhaltung diskriminierender sozialer Differenz mitwirkt. Diese Art der Sorge zu prozessieren, stellt für die Chatpartnerin keine kritische Herausforderung ihrer eigenen Sprecherinnenposition dar, sondern tritt als eine Form ermächtigender

¹ Crip Queer Pride with Daisy Wislar, Regie: Daisy Wislar, USA 2019, youtu.be/cnUOBYSd1mg (29.9.2020).

² Vgl. rootedinrights.org/about/about (29.9.2020).

Selbstvergewisserung auf. Im weiteren Verlauf des Videos wird jedoch klar, dass Wislar der Sorge keineswegs eine pauschale Absage erteilt. Sorge, als konviviale, solidarische Verantwortlichkeit gefasst, wird implizit besonders im abschließenden Statement angerufen: «We're all on our own journey to understanding what it means to be queer, disabled, trans, whatever it may be. Know that wherever you are in that process. Your journey is valid and you are not alone in it.» Anstatt Identität als finite Aussagegröße zu adressieren, wird in zeitlichen Metaphern von Reise und Prozessualität gesprochen. Diese andere Seite von Sorge, die im Ausspruch «you are not alone in it» mitklingt, aber auch in Wislars aktivistischer Tätigkeit und Mitarbeit in Non-Profit-Organisationen praktiziert wird, zielt auf alternative Gegenwarten und Zukünftigkeiten ab.

Ausgehend von dieser Beobachtung einer Politisierung von Sorge setze ich mich in diesem Beitrag mit zeitgenössischen medialen Verhandlungen von Sorge auseinander, die an der Schnittstelle von *queerness* und *dis/ability* artikuliert werden. Dieses Untersuchungsfeld erscheint deshalb besonders produktiv, weil die Beispiele auf die Notwendigkeit verweisen, Konzepte von Sorge in ihrer Komplexität aufzuzeigen. Einem strukturell paternalistischen Begriff von Sorge als gönnerhafte, bedauernde Mikrogewalt wird ein programmatischer Begriff von Sorge entgegengehalten, der eine ethische Verantwortlichkeit beschreibt und Zeitlichkeit sozial und medial politisiert. Dabei soll es nicht darum gehen, eine vermeintliche Oppositionalität zu behaupten, sondern darum, ein komplexes Spannungsverhältnis konfigurernder Sorgopolitiken sichtbar zu machen, das in Dispositiven crip-queerer Zeitlichkeiten empfindlich thematisiert wird.

«Queer times» und «temporalities of dis/ability»

Der brasilianische Spielfilm *Heute gehe ich allein nach Hause*³ von Daniel Ribeiro erzählt vom Coming-out des blinden Teenagers Leonardo (Leo) und dem Liebesverhältnis, das sich zwischen ihm und Gabriel – einem neuen Mitschüler – entwickelt. Dabei entsteht eine Dreiecksbeziehung mit Leos bester Freundin Giovana, die ihn täglich als Sehende Begleitung auf dem Heimweg von der Schule unterstützt und in dieser Tätigkeit zunehmend von Gabriel ersetzt wird. Auf narrativer Ebene thematisiert der intersektionale Coming-of-Age-Film sowohl Situationen, in denen Leo Gewalt erfährt, die sich auf seine Be_hinderung bezieht, als auch queere negative Gefühle, die durch das heteronormative Gebot zum Verheimlichen gleichgeschlechtlicher sexueller Orientierung und schließlich durch Homofeindlichkeit erzeugt werden. Der Film ist interessanterweise mit einer gewissen Leichtigkeit und in einem heiteren Grundton inszeniert, insbesondere kraftträumerischer Indie-Folkmusik und warm-matter Farbgebung. So wird verhindert, dass die Inszenierung von Leos Lebensrealität ausschließlich tragisch ausfällt oder sich einzig auf dessen negative Gefühle fokussiert, obwohl die Herausforderungen, die Leo täglich erlebt, unmissverständlich das

³ *Heute gehe ich allein nach Hause* [Hoje Eu Quero Voltar Sozinho], Regie: Daniel Ribeiro, BR 2014.



Abb. 1-2 Produktionsstills von:
Heute gebe ich allein nach Hause
[Hoje Eu Quero Voltar Sozinho],
Regie: Daniel Ribeiro, BR 2014
(Orig. in Farbe)

Thema des Films sind. Das Eintauchen in Leos Wahrnehmungswelt wird dabei insbesondere durch Einsatzweisen der Kamera (und des Sounds) gefördert, indem durch Nahaufnahmen (Abb. 1–2) das taktile Erleben, das Riechen und das Hören filmisch akzentuiert und dadurch die Rezeption des Films mit einer Sensibilität für Nähe- und Distanz-Erfahrungen grundiert wird.

Auf dramaturgischer Ebene wiederum wählt der Film wiederkehrend und titelgebend Szenen am *Heimweg*, in denen einige der Scham- und Gewalt-erfahrungen wirksam werden. Der Heimweg auf der Straße stellt damit ein Setting dar, das zugleich als Infrastruktur der (Im-)Mobilität und als Ort körperlicher Verletzbarkeit und Exposition determiniert ist.⁴ Für Leo ist ein Heimweg dabei regelrecht überdeterminiert: Gesteigerte Gefahren des Straßenverkehrs, heteronormative Blickregime des öffentlichen Raums, potenzielles Mobbing aufgrund seiner *Be_hinderung* oder/und seiner *queerness* sowie die Abhängigkeit von einer Sehenden Begleitung, zu der ein enges persönliches Verhältnis besteht, das von Sorgeimpulsen durchdrungen ist. Die von seiner Familie und Giovana stets offerierte Sorgeleistung (*I'll take care of you*) führt – verschränkt mit Mobbing-Erfahrungen – zu Leos Bedürfnis, sich abzunabeln und zum Versuch den Nachhauseweg alleine anzutreten, wo er jedoch neuerlich der Gewalt in die Arme läuft. Der Film folgt so anteilig den etablierten narrativen Strukturen eines Coming-of-Age-Films in der Suche nach Selbstbestimmung, setzt jedoch durch die strukturelle Verankerung der Erzählung in wiederkehrenden Heimweg-Szenen einen Kontrapunkt zu spannungsdrasturgischen Zeitlichkeiten: Im Unterschied zu klassischen Coming-of-Age-Erzählungen wird die Dominanz *chronischer* Zeitlichkeiten,

⁴ Zur Straße als Infrastruktur und Ort politischer Exposition siehe Judith Butler: Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, Bd. 11, Nr. 1: Exodus. Leben jenseits von Staat und Konsum, 2014, 3–24.



die Leos Alltag eine bestimmende Rahmung geben, durch bildinszenatorische Repetitionen besonderes akzentuiert.

Die romantische Beziehung mit Gabriel und die Freund_innenschaft mit Giovana, die sich noch mehr verfestigt, als er sich ihr gegenüberoutet, erzeugen schließlich Perspektivverschiebungen für Leo: Sein Begehr nach Selbstbestimmung konzentriert sich allmählich nicht mehr auf die totale Ablehnung von Unterstützungsstrukturen, sondern auf die Entwicklung einer widerständigen Haltung gegenüber ableistischer und heterosexistischer Repression, die von der koextensiven Sorge füreinander angetrieben wird. Der Film endet so nicht mit einem Ausbruch aus den alltäglichen Zeitabläufen, sondern verändert die Art und Weise, wie Leo sich zu diesen in Beziehung setzt. Damit formuliert das Ende des Films eine ähnliche Philosophie wie Wislars Worte «Your journey is valid and you are not alone in it». Welche weiteren Gewalterfahrungen Leo auf seiner Reise noch erwarten werden, nachdem er am Ende des Films beginnt, öffentlich mit Gabriel auf seinem Heimweg Händchen zu halten, wird im Film nicht mehr erzählt. Entscheidend ist nicht mehr die Chronologie der viktirisierenden Ereignisse, sondern eine offene Gegenwart und Zukunft.

Wie Jack Halberstam einschlägig ausgeführt hat,⁵ ist der queeren Erfahrung von Zeit ein Wissen um die normativen Rahmungen hegemonialer Zeitlichkeiten inhärent. Halberstam identifiziert Heteronormativität, bürgerliche Reproduktion und Familie als eine institutionalisierte Normativität, die sich unter anderem dadurch auszeichnet, dass sie zeitliche Einsäumungen vorgibt: etwa den Übergang von der Pubertät (einem sexuellen *Noch-nicht*) in die «Reife» des

⁵ Jack (Judith) Halberstam:
In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York, London 2005.

Erwachsenenlebens, das Heirat, Reproduktion, biologische Uhr, Sicherheit, Beständigkeit, Erben/Beerben und ein ‹langes Leben› in zeitlichen Strukturen akkordiert. Queere Menschen erleben und erfahren die dominanten spätkapitalistischen Zeitlichkeiten anders, scheitern an ihnen und/oder widersetzen sich ihnen und produzieren und erleben dadurch ihrerseits nicht-normative, gegenöffentliche, *andere* Zeitlichkeiten, die Halberstam *queer times* nennt.⁶ *Heute gehe ich allein nach Hause* vergegenwärtigt dieses queere Verhältnis zu Zeitlichkeit durch wiederkehrende Ansichten von Leo in stillen Momenten schamvoller Passivität und vorsichtigen Wartens, die im filmischen Zeitkontinuum Verlangsamungen und zugleich druckgeladene Anspannungen erzeugen und mit der Zeiterfahrung von Risikobewusstsein und Heimlichkeit latenter Homosexualität korrelieren. Wislars Video wiederum macht an einer Stelle renitente queere Zeitlichkeit medial sichtbar, indem von Wislars Coming-out als *non-binary* durch eine Montagesequenz erzählt wird: Während die Off-Stimme Wislars allmähliche Befragung der gelebten und sozial zugewiesenen Gender-Identität erinnert, wechseln in der Montagesequenz ältere Fotos von Wislar einander ab, wodurch transmedial auf die Praxis des Blätterns in einem Fotoalbum verwiesen wird. Wislars Gender-Identität wird so *bistorisiert* und die Sequenz fungiert zugleich als Artikulation von Wislars Vorstellung von *queerness* als etwas Experimentell-Prozesshaftem.

Wie beschrieben thematisieren Daisy Wislar und der fiktive Charakter Leo aber auch *dis/ability*-bezogene Erfahrungsdimensionen. In Anlehnung an die Forschungen zu queeren Zeitlichkeiten haben Shoshana Magnet und Amanda Watson mit dem Begriff «temporalities of disability» eine differenzierte Perspektive auf ein «undertheorized piece of the structure of ableism» entwickelt.⁷ Dieser Aspekt der Struktur von Ableismus bestehe in «the way that people with disabilities are both shamed and haunted by time and its passing under late-capitalist narratives obsessed with normative forms of productivity and efficiency».⁸ So wie *queerness* ein negatives Verhältnis zur Terminierung von sexueller Reproduktion unterhält, wird Be_hinderung vom Stigma vermeintlich mangelnder temporaler Effizienz (der Heimweg dauert länger) beschämmt und heimgesucht. Be_hinderung sei «made to suffer [...] both from a too-muchness of time and from an inability to fill time in ways that are constructed as normatively productive».⁹ Eine kritische Haltung gegenüber hegemonialen Zeitlichkeiten einzunehmen, kann bei Wislar etwa bedeuten, die Pathologisierung und Behandlung von *dis/abilities* als ein aufgeburdetes Zeitregime zu erinnern: «Growing up I had a lot of surgeries and physical therapies in order to reach certain physical benchmarks that doctors told me I was ‹supposed› to have reached at my age.»¹⁰ Mit dieser Beobachtung überführt Wislar die erlebten *temporalities of dis/ability* hinsichtlich der zeitlichen Vorgaben, die sie stets auferlegen, und hält ihnen nun einen anderen Anspruch auf Zeitlichkeit entgegen, der auf Wislars T-Shirt zu lesen ist: «The Future Is Accessible».

⁶ Vgl. ebd., 6.

⁷ Shoshana Magnet, Amanda Watson: How to Get through the Day with Pain and Sadness. Temporality and Disability in Graphic Novels, in: Elizabeth Ellcessor, Bill Kirkpatrick (Hg.): *Disability Media Studies*, New York 2017, 247–271, hier 247f.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., 248.

¹⁰ Crip Queer Pride with Daisy Wislar, hier 00:13–00:21.

Crip-queere Zeitlichkeit und Sorge als <temporäre Leistung>⁹

Auch die als «Sick Woman Theory»¹¹ betitelte kulturtheoretische, literarische und künstlerische Arbeit von Johanna Hedva verschränkt Perspektiven, die aus der Betroffenheit von chronischer Erkrankung heraus formuliert werden, mit queeren Sichtweisen. Hedvas Leben ist von mehreren körperlichen und psychischen Dispositionen geprägt, von denen einige (z. B. eine starke Form von Endometriose und eine seltene immobilisierende Autoimmunerkrankung) von Hedva selbst als schmerzvolles Leiden beschrieben werden und zudem komplizierte Wechselwirkungen mit Hedvas neurodiverse Depersonalisation (DPDR) und auch mit Depressionen eingehen. Unter anderem ist Hedva aufgrund sich wiederholender Schübe immer wieder für längere Zeit ans Bett gebunden. Das Motiv dieser häuslichen Isolation wird auf einer ersten Ebene zum Ausgangspunkt für Hedvas theoretische Überlegungen im Essay sowie zum Schauplatz für die gemeinsam mit Pamila Payne und Myrrhia Rodriguez angefertigten künstlerischen Fotos, die damit die zweite mediale Ebene der *sick woman theory* bilden. Der Status der Bilder ist also nicht einfach illustrativ; vielmehr gehen Aufsatz und Fotografie eine spezifische intermediale Beziehung ein. Denn, so Hedva, die *sick woman theory* stelle eine Antwort auf die künstlerische Arbeit Audrey Wollens dar, die sich mit der Selbstdarstellung trauriger adolesenter Mädchen (unter anderem) in digitalen Fotopraktiken wie Selfies beschäftigt und solchen negativ-affektiven Bildsprachen ein antipatriarchales subversives Potenzial zuspricht. Hedva habe sich nun die Frage gestellt, was mit dem *sad girl* passiere, wenn es erwachsen werde, wenn sein Alltag von den normativen Zeitlichkeiten von Reproduktion und Arbeit heimgesucht werde.¹² In Anlehnung an Wollens Selfie-Ästhetik wählt auch Hedva die fotografisch selbstporträtierende Inszenierung, führt diese jedoch weitaus düsterer aus. Die Bilder (Abb. 3–4) zeigen Hedva zuhause, in teils leidenden, teils ernst in sich ruhenden Posen, liegend auf dem eigenen Bett bzw. sitzend als Rollstuhlnutzer_in. Das von Rodriguez ausgeführte Frisieren und Schminken, das Frida Kahlo zu zitieren scheint, und die teils heroischen Körperhaltungen geben der Bildsprache einen ikonischen Charakter. Mit tiefschwarzem Lippenstift und fahlgrünem Lidschatten blickt Hedva jeweils direkt in die Kamera. Auf dem Schoß bzw. seitlich am Körper befinden sich zahlreiche Verpackungen von Medikamenten, daneben auch verschiedene Bücher – etwa Alison Kafers *Feminist, Queer, Crip*.¹³ Die Bilder drängen so nicht nur zahlreiche Assoziationen zu Krankheit, Behinderung, Depression, Stagnation und häuslicher Isolation auf, sondern fungieren durch die Ästhetisierung von Hedva auch als Sinnbild: Das *sad girl* hat die Formensprache des Selfies hinter sich gelassen und findet sich als *sick woman* in der Formensprache der Allegorie wieder. Anders als die Figur in Dürers *Melancholia I* blickt Hedvas *sick woman* jedoch die Betrachtenden direkt an und formuliert so zumindest stillen Protest, wenn auch mit passiver,

¹¹ Johanna Hedva: Sick Woman Theory, in: *Mask Magazine*, Nr. 24: The Not Again Issue, 2016, maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory (29.9.2020).

¹² Vgl. ebd.

¹³ Alison Kafer: *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington 2013.



Abb. 3–4 Zwei Fotos aus *Johanna Hedva* für *Mask Magazine* von Pamila Payne (Styling, Haar und Make-up: Myrrhia Rodriguez; Art Direction: Johanna Hedva), USA 2016 (Orig. in Farbe)

schwermütiger Körperlichkeit in einer ausgedehnten, chronischen Zeitlichkeit des Herumliegens und des Allein-Seins.

Diese chronische, erdrückende Zeitlichkeit korreliert mit Positionen in Hedvas Essay: Eine chronische Krankheit, räumt Hedva ein, sei «an illness that lasts a lifetime. [...] And think about the weight of time: yes, that means you feel it every day.»¹⁴ Die von Magnet und Watson beschriebenen beschämenden und heimsuchenden Zeitlichkeiten, die als Effekte spätkapitalistischer Machtstrukturen von be_hinderten Menschen in besonderer Weise erlebt werden, sind auch bei Hedva explizit angesprochen:

Because to stay alive, capitalism cannot be responsible for our care – its logic of exploitation requires that some of us die. «Sickness» as we speak of it today is a capitalist construct, as is its perceived binary opposite, «wellness.» The «well» person is the person well enough to go to work. The «sick» person is the one who can't. What is so destructive about conceiving of wellness as the default, as the standard mode of existence, is that it invents illness as temporary. When being sick is an abhorrence to the norm, it allows us to conceive of care and support in the same way. Care, in this configuration, is only required sometimes. When sickness is temporary, care is not normal. Here's an exercise: go to the mirror, look yourself in the face, and say out loud: «To take care of you is not normal. I can only do it temporarily.»¹⁵

¹⁴ Hedva: Sick Woman Theory.

¹⁵ Ebd.

Hedva zeigt so mit dem Essay und den Fotos die Brutalität von Imperativen der Erwerbstätigkeit, Flexibilität und Effizienz auf. Mit ihnen gehe stets die Privatisierung von Barrieren einher, die das Erfüllen einer idealen Leistungsfähigkeit temporär (oder *ein Leben lang*) erschweren (oder verunmöglichen). Hedva, sich selbst zwar als *nicht-binär* identifizierend, benennt all jene Menschen (und damit auch sich selbst), die unter dieser Brutalität leiden, als *kranke Frauen*. Diese queere Setzung soll eine Herausforderung an die patriarchale Herrschaft weißer, *able-bodied*, heterosexueller, wohlhabender Männlichkeit formulieren: «The Sick Woman is an identity and body that can belong to anyone denied the privileged existence – or the cruelly optimistic promise of such an existence [...]. [...] The Sick Woman is anyone who does not have this guarantee of care.»¹⁶ Diese Dekonstruktion der normativen Auffassung von ‹Sorge als temporärer Leistung› stellt den Kern der crip-queeren Schlagkraft von Hedvas Theorie dar, die fordert, auf den verengten Begriff von Sorge mit dessen Radikalisierung zu antworten:

The most anti-capitalist protest is to care for another and to care for yourself. To take on the historically feminized and therefore invisible practice of nursing, nurturing, caring. To take seriously each other's vulnerability and fragility and precarity, and to support it, honor it, empower it. To protect each other, to enact and practice community. A radical kinship, an interdependent sociality, a politics of care.¹⁷

Die Fotostrecke von «Sick Woman Theory» könnte als eine angewandte Form der im Zitat nominierten *interdependent sociality* gelesen werden: Indem Hedva die Ideen zur reflexiven Selbstdarstellung nicht allein umsetzt, sondern z. B. die Kamera an die Fotografin Pamila Payne abtritt, entsteht eine ästhetische Ko-Autor_innenschaft. Während Wollens *sad girls* überwiegend Selfies der Künstlerin sind, tritt Hedvas *sick woman* erst durch eine mediale und soziale Interdependenz ins Bild. Aber auch Wislars Video, das durch die geteilten Unterstützungsstrukturen von Rooted in Rights entstehen konnte, ist ein Ergebnis des obigen Anspruchs «to protect each other, to enact and practice community». Auch der Film *Heute gebe ich allein nach Hause* – ein crip-queerer Film aus einem Land des Globalen Südens – hängt in seiner Entstehungsgeschichte mit queeren Formen der Unterstützung zusammen, denn er basiert auf einer zuvor auf internationalen queeren Filmfestivals gezeigten und sodann auf YouTube gestellten kurzfilmischen Pilot-Version, deren positive Rezeption und digitale Popularität den Weg für die Finanzierung und Realisierung des Spielfilms ebneten.¹⁸ Hedvas «Politiken der Sorge» ausschließlich als etwas zu begreifen, das inhaltlich durch dargestellte Themen und Motive in den Beispielen verhandelt wird, würde den umfassenden Anspruch dieser Programmatik verfehlten. Vielmehr legt Hedva auf Praktiken und auf angewandte Theorie abzielende Konzeption von Politiken der Sorge nahe, dass Wislars Video, Ribeiros Film und die Fotografien von Hedva/Payne/Rodriguez selbst als *Dispositive* operieren.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Daniel Ribeiro im Interview mit Kat Kourbeti, in: *Flickering Myth*, 14.10.2014, flickeringmyth.com/2014/10/london-film-festival-interview-daniel-ribeiro-way-looks (29.9.2020).

Mediale Dispositive und perverse Solidarität

In der medienkulturwissenschaftlichen Fassung von Michel Foucaults Dispositivbegriff¹⁹ erscheinen mediale Untersuchungsgegenstände als Formationen, die aus diskursiven, ästhetischen, aber auch materiellen, institutionellen und praktischen Dimensionen bestehen. Als infrastrukturierendes «Netzwerk von sozialen Konventionen, technischen Voraussetzungen und Dispositionen der Einbildungskraft»²⁰ erscheint das Dispositiv aber nicht als die additive Gesamtheit, sondern als die relationale und prozessuale Vernetzung dieser heterogenen Elemente, die im Zeichen strategischer Funktionalität auf unterschiedliche Formen von Macht zugreift und dabei Machteffekte moderiert und selbst produziert. Die drei besprochenen medialen Beispiele als Dispositive zu begreifen, schließt eine Auseinandersetzung mit der Repräsentation von crip-queeren Themen, Motiven und Diskursen ein, beschränkt sich aber nicht darauf. Die Analyse fragt ferner nach den Formen der Subjektivierung, die sich im Rahmen des medialen Dispositivs für Produzent_innen, dargestellte Figuren oder Rezipient_innen durch das Dispositiv ereignen. Die medialen Produktionen – ein Video, ein Film, eine Fotostrecke – lassen sich schließlich nicht mehr als Angehörige einer jeweils uniformen medialen Gattung mit vermeintlich für alle Beispiele der jeweiligen Gruppe feststehenden medialen Spezifika typologisieren, sondern sind als spezifische mediale Figurationen zu fassen, die sich teils in dominanten filmischen und fotografischen Traditionen bewegen, teils von diesen abgrenzend positionieren. Die Foucault-Rezeption von Andrea D. Bührmann und Werner Schneider betont diese Eigenschaft von Dispositiven mit dem Hinweis, dass «die Formierung von Dispositiven die De-Formierung anderer Dispositive bzw. des Zusammenspiels anderer diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken impliziert».²¹ Hierin liegt auch ein entscheidendes Charakteristikum der besprochenen drei subkulturellen crip-queeren Medienpraktiken, das in deren Ausloten und Um-Definieren von video-, film- und fotografiepraktischen Konventionen liegt: «Denn Dispositive lassen sich nicht restlos und widerspruchsfrei totalisieren; so existieren in der sozialen Praxis immer <Risse> und damit unterschiedliche Aneignungs- wie Umdeutungsmöglichkeiten.»²²

¹⁹ Siehe Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

²⁰ Michael Lommel: Dispositiv, in: Helmut Schanze (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienvissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 2002, 63–64, hier 64.

²¹ Andrea D. Bührmann, Werner Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, 53.

²² Ebd.

Wislars, Ribeiros und Hedvas mediale Produktionen haben etwa institutionelle Dimensionen, die auf entscheidende Weise mit der strategischen Positionierung dieser Dispositive einhergehen: Sei es die Organisation Rooted in Rights, seien es Vernetzungsstrukturen von Filmfestivals, sei es die Erstpräsentation und Diskussion der *sick woman theory* im Rahmen einer Veranstaltung des Women's Center for Creative Work. Als Dispositive betrachtet, zeichnen sich die drei Beispiele zudem nicht nur durch die explizit thematisch verhandelten Fragen rund um Normativität, Diskriminierung und subversive Politiken der Sorge aus, sondern setzen auch *Dinge* ins Bild, die auf Praxiszusammenhänge verweisen, mit denen die Subjektivierung der dargestellten

Figuren korrespondiert: die ständige Kopräsenz von Gehstock, Rollstuhl und Pharmazeutika bei Hedva; die Nutzung einer lesbischen Dating-App oder eines Gehstocks bei Wislar; Leos Punktschriftmaschine, die einen markanten Sound hat, für welchen ihn einige Mitschüler_innen notorisch hänseln. Nicht zuletzt de-arrangieren die Beispiele ästhetisch spezifische Blickregime, um sich entschlossen von einem bedauernden, sentimental *«Ansehen»* crip-queerer Personen zu unterscheiden. Das Politische an der Darstellung von Leo oder an der Selbstdarstellung von Wislar bzw. Hedva wird nicht einfach nur in einem kritischen Umgang mit stereotyper Repräsentation von Minderheiten gewähnt. Vielmehr begreifen Hedva, Wislar wie auch Ribeiro die Subjekte der Rezeption – mit ihren Vorgängen im Akt des Ansehens und Anstarrens von Menschen mit vermeintlich nicht-normativer Körperlichkeit – als in das mediale Dispositiv mit eingeschlossene Akteur_innen. Die filmischen und fotografischen Bilder bemühen sich durch inszenatorische Setzungen um ein Verlernen insbesondere des heteronormativen und ableistischen Sehens. Bereits kleine formale Setzungen können diesem Impuls folgen: etwa Wislars und Hedvas Suspension der vierten Wand durch den direkten Blick in die Kamera, der von negativen Gefühlen wie Scham erzählt und zugleich eine empfindliche Aufmerksamkeit suggeriert. Dieser gesteigerten Aufmerksamkeit und Sensibilität kommt in Ribeiros Film in Form der Nahaufnahmen, die Leos taktile Nähe- und Distanzwahrnehmung nachempfindbar machen, eine äquivalente Bedeutung zu. Robert McRuer benennt solche Suspensionen konventioneller Blickregime als die *«perverse visuelle Rhetorik der Solidarität»*: «If the sentimental mode places the disabled figure below the viewer, in need of protection or succor, the mode of solidarity places the disabled figure *alongside* the (non-disabled or disabled) viewer, in need of justice.»²³ In dem Maße, in dem die drei hier besprochenen medialen Beispiele Setzungen treffen, die sich von normativen Bildpolitiken unterscheiden, sind sie sozusagen Dispositive, die ihrerseits selbst *Dispositivanalyse* betreiben: weil sie – entsprechend Gilles Deleuze's Definition von Dispositivanalyse – «die Linien der jüngsten Vergangenheit und die der nahen Zukunft entmischen»,²⁴ indem sie die formästhetisch medienhistorischen Einschreibungen, die in medialen Dispositiven wirken, dekonstruieren. Dieser dekonstruierende Anspruch erfolgt, um «gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit zu wirken, zugunsten einer, wie ich hoffe, kommenden Zeit. [...] Nicht zum Zweck der Voraussage, sondern der Aufmerksamkeit für das Unbekannte wegen, das an die Tür klopft.»²⁵

In dieser Beschreibung der dispositiven «Fähigkeit [...], sich selbst zu transformieren oder sich bereits zugunsten eines Dispositivs der Zukunft aufzuspalten»,²⁶ verschränkt Deleuze Annahmen über (a) die potenzielle *formale* Veränderbarkeit von Dispositiven mit Annahmen über (b) die potenziell *reflexive* Beziehung, die Dispositive zur Vorstellung von Zeit unterhalten können. Dies umfasst ihr Querlesen von Vergangenheit und Gegenwart ebenso wie ihre Offenheit für unbekannte und abweichende Entwicklungen, womit ihnen die

²³ Robert McRuer: *Any Day Now. Queerness, Disability, and the Trouble with Homonormativity*, in: Ellcessor, Kirkpatrick: *Disability Media Studies*, 272–291, hier 281.

²⁴ Gilles Deleuze: *Was ist ein Dispositiv?*, in: François Ewald (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt/M. 1991, 153–162, hier 160.

²⁵ Ebd., 160f.

²⁶ Ebd., 159.

Fähigkeit zur Politisierung von Zeitlichkeit zugesprochen wird. Trotz ihrer medialen Verschiedenheit resonieren die drei Beispiele im Aufweisen solcher Verschränkungen von formästhetischer Abweichung und reflexiver Bezugnahme auf Zeitlichkeit: Wislars experimenteller Einsatz der Montage-Sequenz mit Fotos, die einen Raum für die Geschichtlichkeit und Prozessualität crip-queeren Lebens eröffnen; Hedvas fotografische Verschiebung vom digitalen Selbstbildnis hin zur Allegorie auf die chronische Zeitlichkeit spätkapitalistischer Stigmatisierung von Krankheit; Ribeiros Entschleunigung der Coming-of-Age-Narration durch den dramaturgischen Einsatz von Repetition und durch die Integration von heimlicher, vorsichtiger und wartender Zeitempfindung und -darstellung.

Zeitlichkeit und Verantwortlichkeit

Wie aufgezeigt veranschaulichen die drei besprochenen Arbeiten mittels unterschiedlicher Stilmittel, Narrationen und Unterstützungsstrukturen crip-queere, widerständige Perspektiven auf normative Zeitlichkeiten. Ein derartiger Umgang mit der Gegenwart crip-queerer Lebensrealitäten, der kraft dispositiver Transformationen andere Perspektiven auf Zeit erzeugt, begreift die Gegenwart (oder das «Aktuelle») – mit Deleuze gesprochen – als «das, was wir werden, das, was wir im Begriff sind zu werden», ein «Werden, das sich mit der Geschichte gabelt».27 Auch wenn es sich um heterodoxe Genres medialen Ausdrucks handelt (die aktivistisch-dokumentarische Video-Kampagne, der fiktionale Spielfilm und die Essay-Foto-Arbeit), zeichnen sich die Produktionen in ähnlicher Weise dadurch aus, dass sie crip-queere Zeitlichkeiten politisieren und damit differenzierte Nuancen problematischer ebenso wie erstrebenswerter Verständnisse von Sorge verhandeln. McRuers Konzept perverser Solidarität betont diese Verschränkung von Zeitlichkeit und Verantwortlichkeit auf der Ebene der von ihm beobachteten alternativen Blickregime in medialen Queer-crip-Dispositiven, wenn er schreibt, perverse Solidarität offenbare sich dort als etwas, «das wir hofften zu werden, demnächst, in der Vergangenheit»,28 eine «*perverse solidarity beyond the constraining boundaries of the here and now*».29 Sara Ahmed schreibt, wer in queere Zeitlichkeiten eintauche, konvertiere von «*indifference [...] to caring, which means caring for someone, having someone to care for, and thus caring for what happens, caring about whether there is a future or not*».30 Diese Anrufung eines Begriffs von Sorge im Kontext von Zeitlichkeit und Verantwortlichkeit, die auch in den medialen Arbeiten von Wislar, Ribeiro und Hedva aufgewiesen werden konnte, begnügt sich jedoch niemals mit einer esoterischen Idealisierung von Sorge, sondern zeigt die politische Kraft von Politiken der Sorge genau dort auf, wo Vereinnahmungen des Sorgebegriffs im Konflikt mit einer programmatischen Ethik der Verantwortlichkeit stehen, und versucht gleichsam aus dieser Reibung schlau zu werden:

27 Ebd., 160.

28 McRuer: *Any Day Now*, 290,
Übers. d. Verf.

29 Ebd., 291.

30 Sara Ahmed: *Happy Futures, Perhaps*, in: E. L. McCallum, Mikko Tuhkanen (Hg.): *Queer Times, Queer Becomings*, Albany (NY) 2011, 159–182, hier 176.

Caring is anxious – to be full of care, to be careful, is to take care of things by becoming anxious about their future, where the future is embodied in the fragility of an object whose persistence matters. Becoming caring is not about becoming good or nice: people that have *«being caring»* as their ideal ego often act in quite uncaring ways in order to protect their good image of themselves. To care is not about letting an object go, but holding onto an object by letting oneself go, giving oneself over to something that is not one's own.³¹

Wislars und Leos allergische Reaktion auf paternalistische Sorge und Hedvas Kritik an der spätkapitalistischen Fassung von maximal *«temporärer»* Sorgeleistung finden im Rahmen von Ahmeds Lob der Sorge ein Äquivalent in Form des differenzierenden Einschubs, der auf Vereinnahmungen des Sorgebegriffs verweist. Utopische Queer-crip-Zeitlichkeiten von Sorge fragen so immer auch nach deren Verhältnis zu Vereinnahmungen des Sorgebegriffs. Sie werden schließlich in komplexen Relationen gedacht und gewinnen dadurch eine theoriebildende Valenz.

³¹ Ebd.