

zeitliche Logiken kapitalistischer Ordnungen eingebettet und miteinander verwoben sind. Das Timing wird bei Freeman zu einem Moment der Lesbarkeit auch von Klasse und lesbischem Begehren im Film, das sich in das normative Timing eines Settings von Familie und Reproduktion einschreibt:

»*Coal Miner's Granddaughter* suggests that familial timing implicates both class and sexual relations. Purportedly the fulcrum between the biological and the social, the cyclical and the historical, family is the form through which time supposedly becomes visible, predominantly as physical likeness extending over generations – but also, Dougherty suggests, as natural likeness in manner, or orchestrated simultaneities occurring in the present.« (Ebd., 31)

Auch in diesem Beispiel von Freeman werden Machtverhältnisse als zeitlich bestimmt ausgemacht. Sie werden lesbar über ein Nicht-Einpassen der Figuren, darüber, dass ihre Queerness oder ihre Zugehörigkeit zur Arbeiter\*innenklasse sie aus dem Timing der Familienzeit fallen lässt. Dieses Timing ist auch bestimmt über biografische Entwürfe, die gesellschaftliche Zeitordnungen widerspiegeln. Filme wie *COAL MINER'S GRANDDAUGHTER* machen somit Zeit als Verkörperungen auf der Ebene der Figurenkonstellation sichtbar, als Habitus.

## 4.5 Trauer und Tod in filmhistoriografischer Perspektive

Eine Form filmischer Historiografie, die auch von einer Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies ausgeht, entwirft Chris Tedjasukmana mit *Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino*. Sein Konzept ist das einer »affektiven Geschichtsschreibung« (Tedjasukmana 2014, 16), in der er auch die Zeit und die Erfahrung der jeweiligen Zuschauer\*innen ernst nimmt und mit einbezieht. Die Geschichtsschreibung des Films ist damit nicht fixiert, sondern unterliegt laufenden Aktualisierungen über das Moment der Projektion und der Rezeption des Films. Tedjasukmanas Arbeit verbindet damit zentrale Momente der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies mit filmwissenschaftlichen Perspektiven. Sein Entwurf einer affektiven Geschichtsschreibung begreift diese als prozesshaft und je historisch situiert. Filme aus der Vergangenheit aktualisieren sich im Moment der Rezeption und gehen eine Verbindung zur Gegenwart ein. Ein Schwerpunkt des von ihm in den Blick genommenen Filmkorpus ist das Queer Ci-

nema in Bezug auf eine ästhetische Bearbeitung der Erfahrung der AIDS-Pandemie. Dazu schaut er sich unter anderem den Film *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE* (USA 1993, R. TOM JOSLIN/PETER FRIEDMAN) (vgl. Kapitel 5.1), aber auch die Filme Todd Haynes an. Tedjasukmana (2008) greift im Hinblick auf Haynes' Werk noch einmal aus einer psychoanalytisch grundierten Perspektive das Motiv des Todes auf. Sein Interesse gilt der These, dass Haynes' Filme eine Auseinandersetzung mit der Zeit der AIDS-Pandemie geführt haben, die eine (kollektive) Trauer ermöglichten. Dies bewerkstelligen Haynes' Filme nach Tedjasukmana mittels des Moments der Melancholie, das sie spürbar machten und darüber auch die Abwesenheit der Trauer begreifbar werden ließen. Die Zeitlichkeiten von Trauer und Melancholie bestimmt Tedjasukmana zunächst über Freud, bei dem die Trauer als Überwindung des Verlusts einer geliebten Person bestimmt wird, die Melancholie hingegen als Introjektion und damit Verstetigung der geliebten Person, deren Verlust nicht eingestanden wird. Über die Auseinandersetzungen mit Trauer und Melancholie bei Judith Butler und Douglas Crimp (vgl. ebd., 436ff.) gelangt Tedjasukmana zur Frage nach einer Politik, die sich nicht durch Stärke, sondern durch das Anerkennen der eigenen Schwäche auszeichnet. Über den Verlust und die Trauer findet, so zeigt er mit Butler, auch eine Veränderung des Ichs statt, weil dieses Ich sich immer auch in Abhängigkeit zu Anderen entwickelt, weil Identität nicht fix ist und sich insbesondere auch über die Erfahrung von Verlusten verändert. Queere Politiken wären mit Tedjasukmana auch der Erfahrung des Verlusts und der daraus resultierenden Wunde verpflichtet. Am Beispiel von *SAFE* (USA 1995) veranschaulicht er die Melancholie, die Haynes als Regisseur in seinen Filmen erzeugt, wodurch er den nicht betrauten Verlust spürbar macht (vgl. ebd., 442ff.). Seine Analyse zeigt hier auf, wie Haynes mit ästhetisch etablierten Genres der Filmgeschichte umgeht, sie wiederholt und verändert. So verschiebe Haynes die Inszenierung und Ästhetik des Melodrams so weit, dass die für dieses Genre charakteristische Normalität unheimlich wird.

Tedjasukmanas Analyse fragt nach den Voraussetzungen queerer Politiken in Bezug auf Entwürfe von Stärke und Verletzlichkeit. Eine zeitliche Ebene, die er in Bezug auf den Film anspricht, ist die der historischen Filmästhetik, der Filmgeschichte und ihrer Wirkmächtigkeit, denn über das Zitat, die Wiederholung und die Neuinterpretation kann der Film diese Ästhetik aufrufen, sie in ihrer Wirkmächtigkeit befragen und in Bezug auf eine zeitliche Ordnung verändern.

In *VELVET GOLDMINE* (USA 1998), einem weiteren Film von Haynes, sind es verschiedene Vergangenheiten, die der Regisseur, so Tedjasukmana, zusammenbringe und allegorisiere, um sie dann in der Gegenwart der Zuschauer\*innen zusammenwirken zu lassen (vgl. ebd., 453ff.). Die zwei Zeitfenster der Geschichte eines Glamrockers fallen auf signifikante Weise mit dem Beginn der 70er Jahre und damit einer Zeit zunehmender sexueller Promiskuität einerseits und den beginnenden 80er Jahren, also den Anfangsjahren der AIDS-Pandemie, andererseits, zusammen. Auch bei diesem Film interessiert Tedjasukmana sich für Haynes' Umgang mit dem Moment der Melancholie, wobei der Film dieses Gefühl – über den Rückgriff auf eine andere Vergangenheit – noch einmal in Beziehung setzen kann.

»Wenn es zwar einerseits zutrifft, daß die Zeit des Aufbruchs unwiederbringlich ist, doch andererseits, wie *VELVET GOLDMINE* uns zeigt, die Zeit der Melancholie nicht bloß die darauf folgende und seitdem herrschende hermetische Realität ist, sondern selbst nur die kontradiktorische Position zur ersten darstellt, dann wird es möglich, eine Figur des Dritten zu denken, die aus der dialektischen Reibung des Vorher und Nachher entspringt. Tatsächlich ist diese dritte Position jedoch weniger eine Denkfigur als ein Ethos, denn sie bezieht sich auf die gelebte Wirklichkeit der Gegenwart als noch nicht geschriebene, umkämpfte und prinzipiell kontingente. Wie wäre nun ein derartiges, queeres Ethos ›nach AIDS‹ beschaffen, das aus der Zeit des Vorher und Nachher entspringt, das also eine Verqueerung der Zeit betreibt?« (Tedjasukmana 2008, 457f.).

Tedjasukmana kritisiert in seinem Text ein Narrativ und eine Form der Historiografie des Vorher/Nachher in Bezug auf AIDS, das eine gesellschaftliche Normalisierung der homophoben Gewalt ausdrücke, die nun an eine Vergangenheit verschoben werden kann (vgl. 451, ff.). Anhand von *VELVET GOLDMINE* verdeutlicht er Haynes' Umgang mit diesem Narrativ, der über die Etablierung der zwei Zeitebenen erfolgt: Dabei wird AIDS nicht explizit genannt, aber in Bezug auf eine affektive Situation bestimmt. Dass dabei auch die Medialität des Films, die Eigenzeitlichkeit des Mediums und die medienspezifischen Zeitordnungen die Argumentation ermöglichen, ist naheliegend. Deutlich wird jedoch, wie sehr die Möglichkeit einer queeren Historiografie von AIDS auch an den Möglichkeiten des Mediums Film hängen. Der Spielfilm vermag dabei auch eine queere Zeitlichkeit aufzurufen, die die Dokumentarfilme, die Tedjasukmana zum Vergleich anführt, nicht evozieren.

Haynes' Umgang mit einer Filmgeschichte als ästhetische Neuordnungen greift im Zuge einer Auseinandersetzung mit (queerer) Zeitlichkeit auch Dana Luciano auf (Luciano 2007a). Ihre Analyse eines weiteren Haynes-Films, *FAR FROM HEAVEN* (USA 2002), läuft sehr genau an den zeitlichen Figuren des Films entlang. Sie zeigt, wie der Film selbst die Ästhetik historischer Melodramen aufgreift und über diese Form ästhetischer Wiederholung zeitliche Strukturen darin sowohl sichtbar machen als auch verändern kann. Im Zentrum des Films steht die Herstellung der *weißen* bürgerlichen Familie über reproduktive zeitliche Strukturen. In diesen zeitlichen Strukturen verwebt Haynes nicht-heteronormatives Begehren und schließt damit, so Luciano (ebd., 267ff), auch an eine Rezeptiongeschichte des Melodrams an. Queere Zeitlichkeit entsteht dann auch in der Durcharbeitung und Revision von Filmen und die Analyse der Effekte dieser Zeitstrukturen auch in den Filmen selbst.

Auch Lucianos Analyse läuft am Ende darauf hinaus, queere Zeitlichkeit über die Möglichkeit einer offenen Zukunft zu begreifen. Auch sie positioniert sich damit gegen Edelmans Verständnis einer Zukunft, der keine andere Funktion als die laufende Wiederholung heteronormativer reproduktiver Logiken innewohnt. Sie plädiert zudem, ähnlich wie Tedjasukmana, für ein alternatives Verständnis der psychoanalytisch begründeten Dichotomie der Zeitlichkeiten von Trauer und Melancholie. Luciano verweist hier mit Tania Modleski auf zeitliche Überlegungen feministischer Filmtheorie, an die sie mit ihrer Analyse anknüpft. So verbindet sie Hélène Cixous' Figur »Woman« mit einer Idee von Queerness in Bezug auf Zeit:

»Cixous's rendering of the figure ›Woman‹, sometimes linked to an essentially maternal femaleness, is also, even more so, a hypothesis identifying a set of possibilities opened by a way of inhabiting the body (female, male, or otherwise) that refuses the phallic sexual/reproductive order and displaces, as a consequence, the false opposition between progress and stasis, and between redemptive and unremitting modes of suffering, encoded in the mourning-melancholia distinction« (Luciano 2007a, 266).

In ihrer Auseinandersetzung mit queerer Zeitlichkeit verdeutlicht Luciano, dass diese eine Weiterführung feministischer Filmtheorie beinhaltet. Und sie plädiert dafür, auch methodisch offen mit dem Konzept queerer Zeitlichkeit umzugehen, um damit gegen erneute Setzungen in Bezug auf Begehren, Geschlecht, Sexualitäten und Körperlichkeiten zu arbeiten.

Luciano beschreibt somit eine Form filminhärenter Geschichtsschreibung, die über Zeitlichkeit und Verkörperungen funktioniert, denn was sie

im Film analysiert und in Bezug auf die Möglichkeiten queerer Historiografie herausstellt, liegt im medialen Potential des Films selbst, oder anders gesagt, wird vom Film selbst schon hergestellt.

## 4.6 Materialitäten

Medien basieren auf eigenen Zeitordnungen, etwa Ordnungen des Stillstands, der Dauer oder auch der Gleichzeitigkeit. Dabei basieren sie nicht nur auf solchen zeitlichen Ordnungen, sondern sie machen sie auch gesellschaftlich produktiv. Aber auch die Materialität des Mediums kann in Bezug auf Zeitlichkeit in den Blick genommen werden. Für den Film gerät dabei etwa die Unterscheidung nach digital und analog in den Blick (hierzu ausführlich Kap. 5.3).

In ihrer Auseinandersetzung mit einem Scrapbook interessiert sich Katrin Köppert für die medienspezifischen Zeitkonstruktionen in Bezug auf die Konstruktion eines Selbst (Köppert 2013). In ihrer Analyse steht kein Film im Mittelpunkt, sondern ein Scrapbook mit seiner Montage verschiedener Materialien zur Zeitlichkeit, die Köppert in Bezug zum Selbstentwurf des Autors setzt. Im Aufsatz *Scrap-Book of Tears. Entwürfe des Selbst im (Zeit-)Gefüge von Schmerz und Hoffnung* nimmt sie ein solches Album aus dem Nachlass des an den Folgen von AIDS verstorbenen Stephan D. Michael, das sie in den *ONE National Gay & Lesbian Archives* in Los Angeles gefunden hat, zum Anlass, um über Michaels Selbstentwurf vor dem Hintergrund des Narrativs der AIDS-Pandemie in den USA und über die medialen Bedingungen eines solchen Selbstentwurfs nachzudenken. Im Umgang mit verschiedenen Materialien, Fotografien, Haaren, Stickern, Werbung im Scrapbook entwirft Michael sein Selbst in Abhängigkeit zu einer (Pop-)Kultur der 70er bis 90er Jahre und stellt sich dabei nicht als linear werdendes, geschlossenes Subjekts dar, sondern dieses Selbst wird über die Materialkombination und die queere Zeitlichkeit der Montage als prozesshaft und offen gekennzeichnet. Mit dem Scrapbook als Gegenstand schreibt Köppert damit ein Medium in die Diskussion um Zeitlichkeit in den Queer Studies ein, das als eine Grundlage für einen Entwurf von Bewegungsgeschichte\_n gelesen werden kann, ohne dabei auf feste/ontologische Identität zu verweisen oder diese herzustellen.

Köppert beschäftigt sich mit Theorien zur Zeitlichkeit in den Queer Studies und aktualisiert diese im Zuge ihrer Archivarbeit am Gegenstand. Dabei kombiniert sie medien- und kunstgeschichtliche Fragestellungen zur Mon-