

Auch der Tod als Ende des Lebens ist eine zeitliche Markierung. Mediale Speicherungen wie die des *It Gets Better Project*, aber auch die Fotografie und der Film sind bereits über ihr Verhältnis zum Tod bestimmt worden (vgl. Kap. 3). Sie können strukturell als Verweis auf den Tod gesehen und gleichzeitig als Wunsch oder als Phantasie begriffen werden, Vergänglichkeit und Tod aufzuhalten, Bedeutung zu garantieren. In der Fotografie ist es, in Bezug auf Personen und Verkörperungen, ein visuelles Moment, das stillgestellt wird und sich dem Ablauf der Zeit und damit auch der Alterung entgegenstellt (in der Porträtfotografie zum Beispiel das Antlitz im Moment der Aufnahme). Im Film sind es die Bewegung und die Zeit selbst, die gespeichert und damit wiederholbar gemacht werden sollen. Die Plattform, die nun so viele Video-Beiträge zusammenträgt, die davon zeugen wollen, dass eine Überwindung homophober Ausschlüsse auf die Erfahrung homophober Gewalt folgt, trägt also auch strukturell schon Figurationen des Todes bzw. Phantasien des Überdauerns des Todes in sich. Dies ist ein weiterer Aspekt medialer Zeitlichkeiten, der Konzepte von Zeit als Ordnungsstruktur mitbestimmt. Zeit als Ordnungsstruktur ist ein medial bestimmtes Phänomen. Dies werde ich an den folgenden Beispielen weiter herausarbeiten.

4.3 Umgang mit normativen Zeitlichkeiten in Analysen der Queer Studies

Im Ordnungssystem Zeit können normative Strukturen lesbar werden, denn sie werden darin hergestellt. Dies zeigt die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies. Wie diese normativen Aspekte von Zeitlichkeit in Bezug auf Medien in Analysen in diesem Forschungsfeld auftauchen, werde ich mir im Folgenden anschauen.

Viele der Analysen lassen sich als eine direkte Antwort auf Lee Edelmanns Verwerfung einer Idee queerer Politiken aufgrund der normativen Verortung der Zukunft lesen. In seinem Buch *No Future! Queer Theory and the Death Drive* (2004) sind, wie in Kapitel 2 dargestellt, die herrschenden Politiken so sehr heteronormativ bestimmt, dass Queerness in ihnen aus seiner Sicht nicht denkbar ist. Sara Ahmeds (2011) ebenfalls in Kapitel 2 vorgestellte Auseinandersetzung mit Bedingungen und gesellschaftspolitischen Effekten des Versprechens auf *happiness* argumentiert demgegenüber gegen eine solche radikale Verneinung von auf Zukunft ausgerichteten Politiken, wobei sie sich in ihrer Argumentation unter anderem auf Filmanalysen stützt. Sie beschäftigt

sich mit den normativen Aspekten eines zeitlich markierten Versprechens auf *happiness*. Statt den Glauben an eine Zukunft zu verwerfen, verdeutlicht sie, dass gerade die Möglichkeit eines Verlusts der Zukunft ein Handeln nötig macht, das nicht auf einem normativen Versprechen auf zukünftiges Glück beruht.

Anhand des dystopischen Spielfilms *CHILDREN OF MEN* (USA 2006, R.: Alfonso Cuarón) entwickelt Ahmed einen Begriff von *happiness*, der befreit von einem gesellschaftlich tradierten Versprechen auf Glück und einer vorbestimmten Zukunft ist und stattdessen die Sorge um die Möglichkeit eines möglichen Verlusts der Zukunft ernst nimmt.⁵ Es ist die zeitliche Bindung von Objekten, die *happiness* in Bezug auf die Zukunft versprechen, die Ahmed in Frage stellt. Und sie arbeitet an verschiedenen Figurationen heraus, dass dieses Versprechen auf Glück zu Fremdheit/Ausschluss führen kann. Im Film *CHILDREN OF MEN* ist es der Protagonist Theo, der sie als »affect alien« (ebd., 166) interessiert, der auf Ereignisse und Dinge emotional anders als die meisten anderen um ihn herum reagiert und damit affektiv fremd ist. Mittels dieser Figur, so Ahmed, schaffe der Film es, das Gefühl eines Fremdseins zu verdeutlichen, das sich unter anderem auch in der düsteren Mise en Scène widerspiegeln. Sie zeigt, dass der Film so dieses Gefühl des affektiven Fremdseins erfahrbar macht und mit der Erzählung der Notwendigkeit des Versprechens auf Glück bricht. Anhand ihrer Filmanalyse wird auch ein Gegenentwurf zur affektiven Fixierung auf ein Versprechen auf Glück deutlich, der eine andere Politik denkbar werden lässt, die eine Sorge um die Zukunft ernst nimmt, obschon sie die Bindung an das Versprechen auf eine glückliche Zukunft aufgibt.

Ahmed nutzt den Film, um an ihm eine Lesart zu verdeutlichen, die sich von Edelmans Lektüre des dem Film zugrunde liegenden Romans *The Children of Men* von P.D. James aus dem Jahr 1992 unterscheidet. Edelman verdeutlicht anhand des Romans die Figuration des Kindes, die für seine Analyse so

5 *CHILDREN OF MEN* entwirft eine apokalyptische Welt, in der sich der Protagonist Theo bewegt. Die Geschichte spielt in England, zentral ist, dass den Menschen die Fähigkeit zur Reproduktion abhandengekommen ist, England ein brutaler Polizeistaat ist, eine große soziale Ungleichheit mit weitgreifender Armut herrscht und ins Land migrierende Menschen in Lagern gefangen gehalten werden. Dem Protagonisten wird von seiner Exfrau, die Teil einer Widerstandsbewegung ist, die Aufgabe übertragen, eine junge schwangere Frau zu einem Projekt auf einem Schiff mit Namen »Tomorrow« in Sicherheit zu bringen. Theo ist selbst nicht überzeugt von dem Plan, führt ihn aber aus.

zentral ist. Mithilfe des Romans zeigt er, wie Queerness in Bezug auf die Figur des Kindes, die für gesellschaftliche Zukunft und Bedeutung einsteht, zur Bedrohung der heteronormativen Ordnung, in der diese Figur ihre Wirksamkeit entfaltet, werden muss. Edelman bezieht sich vor allem auf eine Aussage des Erzählers Theodore Faron, der Unfruchtbarkeit als Folge nicht-reproduktiver Sexualität begreift und damit die Enttäuschung des Versprechens auf ein Weiterleben verbindet (vgl. Edelman 2004, 11f.). Mit dieser Enttäuschung sind für die Erzähler-Figur auch die Jetztzeit und die eigene Existenz schon bedeutungslos geworden. Dies veranschaulicht für Edelman die heteronormative Wirkmächtigkeit der Figur des Kindes, die die Zukunft verkörpert und damit gleichzeitig Bedeutung im Jetzt verspricht.

Ahmed gibt Edelman zwar in seiner Perspektive auf den Roman recht, nutzt aber den Medienwechsel vom Roman zum Film, um die Frage nach der Möglichkeit des Handelns in Bezug auf die Zukunft zu verschieben. Auch in ihrer Analyse steht – diesmal nicht als Erzähler, sondern als Protagonist – Theo im Mittelpunkt. In einer Fußnote argumentiert Ahmed, dass der Film dem Roman in der Verurteilung nicht-reproduktiver Sexualität widerspreche, indem er sich von der Aussage, Unfruchtbarkeit sei eine Strafe Gottes, über die Abwendung der Kamera visuell distanzieren und sich auditiv über Musik der 60er Jahre für sexuelle Freiheit ausspreche (vgl. Ahmed 2011, 179). Ahmed zeigt damit, dass diese Positionierung medienspezifisch stattfindet. Darüber hinaus trägt der Medienwechsel wohl auch zu ihrer Diagnose bei, dass eine Lesart des Films, die sich ausschließlich auf das Moment eines *reprofuturism*, wie ihn Edelman entwirft, konzentrieren würde, die komplexen zeitlichen Strukturen übergehen würden. Ahmed identifiziert verschiedene Gefühlszustände, die im Film über Zeitlichkeiten angelegt sind: *happiness*, Hoffnung, Verzweiflung, Optimismus, Pessimismus, und weist sie als miteinander verwoben auf. Sie zeigt, wie sehr *happiness* als ein Versprechen auf die Zukunft zeitlich bestimmt und gesellschaftlich determiniert ist, und verfolgt dann über die Etymologie des Begriffs seine Nähe zu dem der Kontingenz, im *hap*,⁶ das nicht mehr als eine Möglichkeit (*chance*) bezeichnet (vgl.

6 Grundlegend für Ahmeds Überlegungen zu Happiness ist ihre Herleitung aus dem Begriff des hap: »It is useful to note that the etymology of happiness relates precisely to the question of contingency: it is from the Middle English word »hap,« suggesting chance. The word »happy« originally meant having »good hap or fortune,« to be lucky or fortunate« (Ahmed 2011, 162).

ebd., 162). Am Film veranschaulicht sie, dass Theo die Dinge passieren (*happen*), er handelt und verfolgt den Plan der Gruppe, ohne dass seinem Tun ein Versprechen zugrunde liegt. Ahmeds Filmanalyse ist damit auch ein Einsatz für eine Notwendigkeit zu handeln (auch ohne Hoffnung), gegen Edelmans Verneinung der Möglichkeit queerer Politiken. Obschon der Film, wie sie herausstellt, an vielen Punkten einer linearen Erzählung folgt, geht er nicht in einer eindeutigen Lesart auf. Ahmed schreibt anhand des Films auch gegen feste Bedeutungsproduktionen an, die auch Edelman kritisiert, aber ausgehend von der Möglichkeit eines Verlusts der Zukunft plädiert sie gleichzeitig für ein Handeln auf eine Zukunft.⁷ Über die Filmanalyse wird deutlich, dass hier im Medium eine eindeutige Lesart nicht angelegt ist, dass normative Aspekte immer wieder auch durchkreuzt werden.

J. Jack Halberstam entwickelt seinen Begriff einer *queer temporality* auch anhand von Rückgriffen auf das Medium Film. Auch bei ihm zeigt sich im Medium sowohl die Wirkmächtigkeit normativer Zeitstrukturen als auch deren gleichzeitig konstitutive Brüchigkeit. Ein Ausgangspunkt für Halberstams Überlegungen zu queerer Zeitlichkeit ist *The Brandon Archive*, ein Online-Archiv, das unterschiedliche Materialien zur Person Brandon Teena und zum Mord an ihm und zwei weiteren Menschen in Nebraska im Jahr 1993 versammelt. Brandon Teena war bei Geburt ein weibliches Geschlecht zugewiesen worden, er lebte später selbstgewählt als Brandon Teena, wird damit häufig als (trans*)männliche Person gelesen.

Zwei Filme, die Fragen nach Brandons Geschlechtsidentität behandeln, stehen im Zentrum des Archivs: der Spielfilm *BOYS DON'T CRY* (USA 1999, R.: Kimberly Peirce) und der Dokumentarfilm *THE BRANDON TEENA STORY* (USA 1998, R.: Susan Muska/Gréta Ólafsdóttir). In dem Spielfilm wird der Erzählung der Beziehung von Brandon zu Lana, seiner Freundin zur Zeit des Mordes, eine große Rolle eingeräumt, die Dokumentarfilmerzählung begleitet den Prozess um die Ermordungen und fokussiert sich insbesondere auf Brandon, durch Interviews mit Menschen, die ihn gekannt haben.

7 Ahmed konkretisiert den Bezug zur Möglichkeit und Notwendigkeit zu handeln noch einmal ganz am Ende ihres Aufsatzes: »[...] we have to work to put the hap back into happiness. Such a happiness would be alive to chance, to chance arrivals, to the perhaps of a happening. We would not wait for things to happen. To wait is to eliminate the hap by accepting the inheritance of its elimination. You make happen. Or you create the ground on which things can happen in alternative ways. We have a future, perhaps« (Ahmed 2011, 178).

Halberstam stellt für *BOYS DON'T CRY* heraus, dass eine Besonderheit des Films darin bestehe, einen *transgender gaze* zu etablieren. Ausgehend von Konzepten aus der feministischer Filmtheorie (Mary Ann Doane, Laura Mulvey u.a.) greift Halberstam auf Aspekte der Maskerade in Kontext von Film und Geschlechterkonstruktionen zurück. Blickstrukturen im Kino sind diesen Konzepten zufolge klar an binäre Geschlechterkonstruktionen gebunden, ein Überschreiten der Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit ist nur für einen Moment möglich. Halberstam sieht dagegen in *BOYS DON'T CRY* diese Annahme in Frage gestellt. »The transgender look in this film reveals the ideological content of the male and female gazes, and it disarms, temporarily, the compulsory heterosexuality of the romance genre« (Halberstam 2005, 86).

Der *transgender look* und auch der *transgender gaze*, ein Blick also, der nicht binär strukturiert ist, wird im Film nach Halberstam etabliert, aber dann auch wieder zurückgenommen. Die Bindung der Zuschauer*innen über den Blick, der laut Halberstams Analyse zumindest zeitweise die binäre Geschlechterdifferenz der medialen Blickachsen aussetzt, wird letztendlich wieder eingeholt und reproduziert. Dies passiert in der Szene in dem Moment, in dem Brandon und Lana Sex haben, und dieser – wie Halberstam schreibt – die Gewalterfahrung einer vorangegangenen Vergewaltigung unberücksichtigt lässt und gleichzeitig den Sex als lesbischen Sex erzählt, Brandon also Zuschreibungen von Männlichkeit, die zuvor auch über die Blicke Lanas bestätigt wurden, in dem Moment entziehe.

Der *transgender gaze* ist eine Form der Organisation der Blickstrukturen der Rezipient*innen des Films. Die Positionierung der Rezipient*innen wird in der feministischen Filmtheorie zunächst im Rahmen des binären Konzepts von Männlichkeit und Weiblichkeit gedacht. Halberstam stellt nun heraus, dass in *BOYS DON'T CRY* dieses binäre Konzept der Positionierung der Zuschauer*innen aufgebrochen werde und sich zeitweise eine Positionierung einschreibe, die sich nicht mehr in den binären, psychoanalytisch geprägten Modi beschreiben lässt. Hier ist also auch zu fragen, welche zeitlichen Logiken der psychoanalytisch geprägten feministischen Filmtheorie eigen sind. Da gerade mit Laura Mulvey die Psychoanalyse und das Moment des Sehens, des Blickens so zentral für die feministische Filmtheorie geworden ist (vgl. Mulvey 1975), ist die Frage, ob dieses Konzept des vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden Sehens und die Formen des Begehrens, die es produziert, ein auch zeitlich bestimmtes Konzept ist.

Auch Halberstam folgt, gemäß der psychoanalytischen Theorie, zunächst der Logik der binären Geschlechterdifferenz. Es ist Lanas als weiblich konnotierter Blick, der Brandons Männlichkeit im Film bezeugen und mit herstellen kann. Diese (An-)Erkennung über den Blick, den der Film Lana bis zu einem bestimmten Punkt zuspricht, ermöglicht insofern ein zeitlich bestimmtes Moment, als es Lana und Brandon für einen Moment aus der Geschichte/Narration herausnimmt und eine andere als die gewaltvolle Realität aufscheinen lässt. Anschließend an eine feministische Tradition der Filmtheorie zeigt Halberstam hier, dass die Möglichkeit eines *transgender gaze* im Apparat des Kinos, in der Naht (*suture*) im Kino möglich ist, und erweitert damit auch Mulveys binäres Blickkonstrukt vergeschlechtlichter Positionierungen im Kino.⁸ Gleichzeitig zeigt Halberstam, dass in *BOYS DON'T CRY* – mit der Etablierung des *transgender gaze* – auch eine Verschiebung der Konnotation des weiblich bestimmten Blicks stattfindet. So ist der Blick, der Brandons Männlichkeit bezeugen kann, der Blick von Lana, der damit in dem binären Verständnis von weiblichen und männlichen Positionierungen ein weiblich bestimmter bleibt, aber dabei als machtvoll und gestaltend solche Eigenschaften für sich besetzen kann, die sonst als männlich bestimmt werden (vgl. Halberstam 2005, 86ff.).

Eine solche Analyse der Blickstrukturen, in der die starr binäre Geschlechterordnung aufgeweicht wird, ermöglicht eine Verschiebung der normativen Zeitlogiken im Film und darüber hinaus auch eine andere Perspektive auf die zeitliche Bestimmtheit über das Moment der Organisation des Blicks in der feministischen Filmtheorie. Der Blick, der an Momenten von Vergeschlechtlichung Anteil hat, ist Teil der zeitlichen Struktur der Performanz dieser Geschlechterkonstruktionen. Und es ist eine spezifisch mediale Form der Zeitlichkeit, die an das Medium Film und hier auch den Apparat des Kinos gebunden ist. Die Blickstrukturen, die aus einer feministischen Filmtheorie heraus als vergeschlechtlichte herausgearbeitet worden sind, sind auch an die zeitliche Struktur des Films gebunden. Es sind vergeschlechtlichte Blicke und Identifikationsprozesse, die eben nicht über den Stillstand, sondern über die Dauer, die das Medium Film auszeichnet, strukturiert sind.

In der Beschäftigung mit *The Brandon Archive* und auch in der Analyse des Films *BY HOOK OR BY CROOK* (USA 2001, R.: Harry Dodge/Silas Howard) interessiert sich J. Jack Halberstam insbesondere dafür, welchen zeitlichen Ordnungen Trans*personen ausgesetzt sind. In Bezug auf Brandon Teena

8 Zur Naht (*suture*) vgl. Kap. 2 dieser Arbeit.

schaut sich Halberstam die Logiken der medialen Narrative um seine Person an. Sowohl im Spielfilm *BOYS DON'T CRY* als auch im Dokumentarfilm *THE BRANDON TEENA STORY* verdeutlichen die medialen Auseinandersetzungen machtvolle und repressive zeitliche Zuschreibungen, so Halberstam. Im Dokumentarfilm zeige sich dies in der Inszenierung von Stadt und Land. So wird der Mord an Brandon in der Analyse Halberstams mit der Rückschrittlichkeit der ländlichen Umgebung und ihrer Bevölkerung verbunden. Homosexualität und auch Trans*identität werden damit an die Idee einer Fortschrittlichkeit städtischen Lebens in direktem Kontrast zu einem Leben auf dem Land gebunden.⁹ Genau dieser zeitlichen Konstruktion widerspricht Halberstam. Die Dichotomie von Stadt und Land und die Konstruktion von nicht-normativen Geschlechtsidentitäten und Begehrensformen liegen einer Erzählung zugrunde, an der zu sehen ist, wie komplex zeitliche Mechanismen die Konstruktion von Geschlecht oder auch Sex durchdringen und damit auch regulieren. Gleichzeitig zeigen sich hier die Machtverhältnisse als intersektional begreifbare Strukturen. Während Homosexualität und Trans*identität in dieser Erzählung zu einem städtischen Leben gehören und auf dem Land eine Bedrohung darstellen bzw. dort als Lebensweisen bedroht oder verunmöglicht werden, werden in der gleichen Konstruktion die Homophobie und Trans*phobie dem ländlichen Leben zugeschrieben und als Problem auch der städtischen Gebiete verneint. Damit ist zumindest an dieser Stelle ein Sprechen über Homo- und Trans*phobie klar einem Ort zugeschrieben und wird als ein übergreifendes Phänomen verneint. Damit dies funktioniert, wird die ländliche Umgebung als rückschrittlich gezeichnet und in binäre Opposition zum Leben in der Stadt gesetzt. Die Konstruktion solcher Zuweisungen findet sich in anderer Form immer wieder in Diskussionen über Sexismus und auch Homophobie und auch umgekehrt in der Aneignung/Behauptung feministischer Positionen.¹⁰

9 Josch Hoenes (2014) macht in seiner Publikation *Nicht Frosch – nicht Laborratte: Transmännlichkeiten im Bild. Eine kunst- und kulturwissenschaftliche Analyse visueller Politiken* ebenfalls auf diese gängige Erzählung der Dichotomie von Stadt und Land mit ihrer Verbindung von Fort- und Rückschrittlichkeit aufmerksam. Er verweist in seiner Analyse des Films *BOYS DON'T CRY* aber darauf, dass es zwar eine Dichotomie zwischen Stadt und Land in der Inszenierung des Films gibt, die Stadt aber in Bezug auf Brandon mit staatlicher Gewalt und Stillstellung von Identität gleichgesetzt wird, während das Land zunächst ein idealisierter Ort räumlicher Offenheit wird.

10 Sara Farris benennt 2011 in der Zeitschrift *Feministische Studien* das Phänomen des Femonationalismus. Bereits früher, nämlich 2007, haben Jasbir K. Puar und nach ihr Ju-

Ann Cvetkovich greift ebenfalls beide Filme über Brandon Teena auf und verschiebt den Fokus auf die zwei unterschiedlichen Gattungen Spielfilm und Dokumentarfilm, die je eigene Zeitkonzepte sichtbar machen (vgl. Cvetkovich 2003, 275ff.). Eine signifikante Beobachtung, die sie macht, bezieht sich auf den Tod. Beide Filme, so Cvetkovich, setzten sich mit der Ermordung Brandon Teenas auseinander. Der Spielfilm unterschläge dabei aber, dass nicht nur Brandon Teena und dessen Bekannte Lisa Lambert als *weiß* positionierte Personen umgebracht worden seien, sondern mit Philipp DeVine, einem weiteren Bekannten Brandons, auch eine BPoC Person und dass das Motiv des Mords hier nicht nur Transphobie, sondern auch Rassismus sein könne. Den Mord an Philipp DeVine klammere *BOYS DON'T CRY* aus, dafür, so Cvetkovich, inszeniere der Film dessen Freundin Lana trauernd neben dem toten Körper Brandons, obschon sie nicht vor Ort gewesen sei. Cvetkovich stellt heraus, dass *BOYS DON'T CRY* Fragen nach bzw. die Auseinandersetzung mit potentiell rassistischen Motiven der Morde unterschlägt. Er lege damit nahe, dass manche Tode wichtiger seien als andere (vgl. ebd., 276). Das narrative Element der Liebesgeschichte werde gleichzeitig überhöht. Dieses Motiv ist ihrer Analyse zufolge in der Tradition der Spielfilmerzählung begründet, da Liebe zu den zentralen Elementen der Gattung gehört.

Es ist aber nicht nur die Liebe, sondern auch der Tod, der für den Spielfilm zu einem wichtigen Element und zum zeitlich strukturierenden Prinzip wird. Über beide Elemente bekommt in Cvetkovichs Analyse die queere Person mittels des Spielfilms einen Eingang in einen breiteren öffentlichen Raum. Dieser Eintritt in eine öffentliche Wahrnehmung gehe aber auch mit dem Verlust einer Queerness einher, insofern die Betonung auf der universell verständlichen, menschlichen Geschichte liege. Diese Verortung des Films

dith Butler den Begriff des Homonationalismus geprägt (vgl. Puar 2007, Butler 2011), auf den sich Farris mit dem Begriff des Femonationalismus beruft. Mit den Begriffen werden nationalistische, rassistische Politiken oder Strukturen beschrieben, in denen eine bestimmte Form von Feminismus und bestimmte Igbtqi-Rechte für ein kollektives, z.B. nationales Selbstverständnis mit Bedeutung versehen werden. Hier allerdings geht es um eine Aneignung zum Zweck der Ausgrenzung, des Othering. Bestimmte Positionen, bestimmte Lebensformen erscheinen auch in nationalistischen Kontexten intelligibel, aber nur zu dem Preis, dass dafür andere ausgeschlossen bleiben bzw. aktiv ausgeschlossen werden. Auch dies funktioniert unter dem Vorzeichen einer vermeintlichen Fortschrittlichkeit, wobei den als Andere Verworfenen eine Rückschrittlichkeit zugeschrieben wird.

findet sie unter anderem konkret in einer Äußerung Hilary Swanks,¹¹ die für ihre Darstellung von Brandon im Spielfilm mit einem Oscar ausgezeichnet wurde. Problematisch ist die Betonung der Universalität, weil sie Differenz negiert und eine spezifisch queere Erfahrung damit untergräbt und in eine heteronormative Struktur einverleibt. Die Möglichkeit der Betonung der Universalität der Geschichte Brandons liegt, so meine These, auch in der Wiederholung der bereits etablierten Form der filmischen Erzählung der romantischen Zweierbeziehung, in die Brandon als Figur zum Teil eingepasst wird.

Filminhärente Möglichkeiten zur Veränderung solcher normativer Strukturen sind in queeren Analysen selbst bereits zu finden. So greift etwa Henriette Gunkel auf den Film *THE WATERMELON WOMAN* von Cheryl Dunye (USA 1996) zurück, wenn sie Zeitlichkeiten des *Afrofuturism* in ihrem Artikel *Rückwärts in Richtung queerer Zukunft* illustriert (vgl. Gunkel 2008). Positionen des *Afrofuturism* verhandeln die Möglichkeiten und mehr noch Notwendigkeit, Geschichte in nicht-linearen Narrativen zu fassen und im Hinblick auf ein Verhältnis von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nicht als abgeschlossen sondern als produktiv zu betrachten. Gunkel greift das Konzept des *Afrofuturism* im Kontext der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies auf, wobei sie sich auf Muñoz' Antwort auf Edelman bezieht. Muñoz schreibt an der betreffenden Stelle:

»Again, there is for me a lot to like in this critique of antireproductive futurism, but in Edelman's theory it is enacted by the active disavowal of a crisis in afrofuturism. Theories of queer temporality that fail to factor in the relational relevance of race or class merely reproduce a crypto-universal white gay subject that is weirdly atemporal – which is to say a subject whose time is a restricted and restricting hollowed-out present free of the need for the challenge of imagining a futurity that exists beyond the self or the here and now.« (Muñoz 2009, 94)

Henriette Gunkel wählt nun zwei Filme als Gegenstand, um an ihnen den queeren Umgang mit Zeit als *Afrofuturim* zu zeigen. Es sind spezifisch filmische Zeitlichkeiten, wie die Zeitlupe, die Wiederholung oder *reverse motion*, die sie als Zeitlichkeiten mit queerem Potential im Film kennzeichnet (vgl. ebd., 72). Sie strukturieren den Film über die Erfahrung aus einer *Queer-*

11 »Swank, for example, talked about Boys Don't Cry as a love story with universal appeal, not a specifically queer, lesbian, or transgender one« (ebd., 277).

of-Color-Perspektive, gegen eine normativ lineare, koloniale Form der Geschichtsschreibung. Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart gleichzeitig aufzurufen und in neue Zusammenhänge zu stellen, miteinander verwoben statt kausal eindimensional zu denken, wird hier auch zu einer Möglichkeit der Artikulation gegen machtvoll besetzte, normative linear-chronologische Konzepte eindeutiger Zeitverläufe.

4.4 Bewegungsgeschichte_n und/als Filmgeschichte_n

Welchen Stellenwert haben Filme in Bezug auf Möglichkeiten einer queeren Geschichtsschreibung? Diese Frage soll anhand einiger im Folgenden vorgestellter Analysen diskutiert werden, in denen die Verwobenheit von Filmgeschichte und Bewegungsgeschichte im Medium Film behandelt wird.

Heather Love interessiert sich in ihrem Buch *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History* (2009) für Möglichkeiten queerer Historiografie und für die Effekte des Blicks zurück in die Vergangenheit. Um ihre Überlegungen zum Moment des *feeling backward* auszuführen, schaut sie sich den Dokumentarfilm *THE CELLULOID CLOSET* (USA 1995, R.: Rob Epstein/Jeffrey Friedman) an, der eine queere Geschichte des Hollywoodfilms nachzeichnet und somit anhand dieser Filmgeschichte auch ein Art Bewegungsgeschichte entwirft, der Filmgeschichte hier eine Relevanz zuspricht. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Buch des Filmhistorikers Vito Russo und ist chronologisch strukturiert (vgl. Russo (1987 [1981])). Am Anfang dieses Kapitels wurde der Film in seiner zeitlichen Strukturierung schon einmal erwähnt, da auch er Filmgeschichte als eine linear fortschreitende Befreiungsgeschichte erzählt. Das Narrativ, dem zufolge »es besser wird«, als Hoffnung identitätspolitischer Kampagnen, reflektiert sich also auch in einem Narrativ um nicht-heterosexuelle Figuren im Film. Mediale und außermediale Wirklichkeit scheinen sich zu spiegeln.

Bei Love bekommt dieses Narrativ im genauen Blick auf *THE CELLULOID CLOSET* selbst noch einmal eine Wendung. Neben der Zusammenstellung von Filmausschnitten, welche die verschiedenen Phasen des Hollywood-Kinos von seinen Anfängen bis zur Entstehung des Films in den 1990er Jahren repräsentieren sollen, gibt es prominente Zeitzeug*innen, die die Filme jeweils kontextualisieren. Für *THE CHILDREN'S HOUR* (USA 1961, R.: William Wyler) machen dies Shirley MacLaine als Darstellerin des Films und Susie Bright als Aktivistin und Schriftstellerin. Während MacLaine dem Narrativ folgt, dass *THE*