

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*

CHILDREN'S HOUR einer homophoben Vergangenheit angehöre und inzwischen aufgrund der Kämpfe der lgbtiq-Bewegungen nicht mehr in der Form erzählt werden könnte,¹² weist Bright darauf hin, dass die im Film aufgebauten Gefühle (der Verzweiflung und Scham) trotz aller gesellschaftspolitischer Veränderungen für sie weiterhin verständlich seien und Relevanz hätten. Diese Gefühle stimmten nicht mit der Erzählung einer Fortschrittsgeschichte überein. Love greift diese Sequenz heraus und zeigt an ihr, wie die lineare Geschichte einer Überwindung homophober Gesellschaftsstrukturen sich in der Erzählung MacLaines reproduziert und gleichzeitig – in Susie Brights Inhalten – für einen Moment hinterfragt wird.

Signifikant ist, dass der Film beide Positionen vereint und auch später noch, trotz linearer Struktur, weitere Momente von Brüchen aufweist, in denen sich Aussagen der Expert*innen nicht einfach in eine Geschichte positiver Entwicklungen in Bezug auf Queerness innerhalb einer Filmgeschichte einfügen. Der Film stellt also trotz seiner linearen Struktur und trotz des dominierenden Fortschrittsnarrativs keine Eindeutigkeit her. Dies ermöglicht es auch Love, genau diesen Aspekt der Mehrdeutigkeit von Geschichte zu isolieren und in seiner Relevanz hervorzuheben.

Elizabeth Freeman fragt schon im Vorwort von *Time Binds* (2010) nach medien-spezifischen Zeitlichkeiten, wobei sie Film als zeitgenössisches Medium einer neuen Zeiterfahrung der Industrialisierung, die sowohl Arbeit als auch Freizeit taktet, zuordnet. Ihr Beitrag zur Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies ist bereits an filmische Zeit und ihre Effekte gebunden und kann, wie beschrieben, als ein Beitrag der Queer Cinema Studies gelesen werden.

Die neue Zeiterfahrung der Industrialisierung, mit der Freeman ihren Blick auf filmische Zeitordnungen beginnt, geht mit zeitlichen Normierungen einher, über die die neuen Arbeits- bzw. Lebensbedingungen strukturiert sind. Fotografie, insbesondere Familienfotografie, betrachtet sie medienhistorisch als Medium das selbst spezifische Funktionen und Logiken von Verwandtschaft, Ähnlichkeiten und Erinnerung hervorbringt. Sowohl Arbeit als

12 Der Film erzählt die Geschichte zweier befreundeter Lehrerinnen, die gemeinsam ein Mädcheninternat führen. Das Gerücht einer Schülerin, die den beiden eine sexuelle Beziehung oder ein Begehren danach unterstellt, führt zu einer Offenlegung des tatsächlichen Begehrens einer der beiden gegenüber der anderen und zu ihrem Suizid aus Verzweiflung um dieses Begehren und aus Angst vor gesellschaftlicher Ächtung.

auch Familie/Reproduktion werden in ihrer Verortung damit von medial bestimmten Zeitlichkeiten begleitet und auch strukturiert. Den Medien zur Seite stellt Freeman den Körper, der ebenfalls über zeitliche Logiken bestimmt ist. Der Begriff, den sie hier einführt, ist *chrononormativity*¹³ als die Kraft, zeitliche Gesetze so in den Körper einzuschreiben, dass sie sich wie körperliche Bedingungen anfühlen, die sich etwa in Tagesabläufen zeigen (vgl. ebd., 3ff).

Freemans Begriff der *chrononormativity* rückt konkrete Verkörperungen in den Blick, die sich als zeitlich bestimmte Phänomene/Normativitäten auch als Zuweisungen, als habituale Einschreibungen lesen lassen. Über den Begriff der *chrononormativity* bzw. über ihre Analyse, in dem bzw. der sie Medien(geschichte) und körperliche Erfahrung verbindet, macht Elizabeth Freeman unter der Perspektive von Zeitlichkeit *race*, *class*, *sex* und *gender* zu Kategorien, die auch durch Zeit und Taktungen bestimmt sind.

Freeman verbindet ihre Analyseschwerpunkte von Zeitlichkeit, Sex, Körper und Historiografie zur Methode der *erotohistoriography*, die sie wie folgt definiert:

»Erotohistoriography is distinct from the desire for a fully present past, a restoration of bygone times. Erotohistoriography does not write the lost object into the present so much as encounter it already in the present, by treating the present itself as hybrid. And it uses the body as a tool to effect, figure, or perform that encounter. Erotohistoriography admits that contact with historical materials can be precipitated by particular bodily dispositions, and that these connections may elicit bodily responses, even pleasurable ones, that are themselves a form of understanding. It sees the body as a method, and historical consciousness as something intimately involved with corporeal sensations« (ebd., 95f.).

Mit der *erotohistoriography* entwirft Freeman eine spezifische Methode queerer Geschichtsschreibung. Als einen Beitrag zu einer solchen queeren Historiografie begreift Freeman Nguyens Tan Hoangs Film *K.I.P.* (USA 2012), anhand dessen Lektüre sie eindrücklich beschreibt, wie mediale Zeitlichkeit und

13 Der Begriff ist angelehnt an Dana Lucianos Begriff der *chronobiopolitics*. In ihrem Buch *Arranging Grief. Sacred Time and the Body in Nineteenth Century America* spezifiziert diese *chronobiopolitics* einen Begriff, mit dem sie an Foucaults Geschichte der Sexualität anschließt, als »the sexual arrangement of the time of life« (Luciano 2007b, 9). Das zentrale Motiv, über das Luciano hier ihre Fragen nach der zeitlichen Bestimmtheit von Verkörperungen bestimmt, ist das der Trauer.

eine queere Form von Historiografie zusammengebracht werden (vgl. ebd., 1ff.). Nguyens Arbeit basiert auf dem analogen Medium Video, auf Gebrauchsspuren von VHS-Kassetten. Sein Ausgangsmaterial ist ein abgenutzter Verleihpornofilm, in den sich der Filmemacher selbst über die Reflexion/Spiegelung im Bildschirm als Zuschauer einschreibt. Das wiederholte Abspielen bzw. Rückspulen hat die Höhepunkte, die Orgasmen, die das Video zeigt, abgenutzt. In diesem Verschleiß des Materials ist somit die Geschichte der Rezeption eingeschrieben und gleichzeitig manifestiert sich darin die Idee einer kollektiven Erfahrung. In der Anwesenheit der Spiegelung des Filmemachers wird über den Blick die Partizipation am Video weitergeschrieben. Das Video stellt Kontinuität her, zerbricht sie aber auch. Die Zeit ist folglich nicht mehr von Kontinuität, sondern von Brüchen geprägt:

»In short, Nguyen seems to recognize that a hiccup in sequential time has the capacity to connect a group of people beyond monogamous, enduring couplehood – and this awareness, I would argue, is crucial to revitalizing a queer politics and theory that until fairly recently has focused more on space than on time« (Freeman 2010, 3).

Diese spezifische Zeitlichkeit als Erfahrung ist erst über das Medium Video und die Möglichkeit des wiederholten Abspielens gegeben. Das Original-Video weist – wie schon gesagt – gerade an den Höhepunkten des Pornos starke Abnutzungserscheinungen auf, das Band ist verschlissen von vielen Malen des Zurückspulens. Die Vergangenheit ist damit als Gebrauchsspur in das Material eingegangen. Die Abnutzungserscheinungen liest Elizabeth Freeman als Spuren einer anderen Zeit im Medium. Es sind auch Spuren kollektiver Nutzung über die Zeit, die hier ins Medium eingeschrieben sind. Im abgenutzten Verleihporno aus den 70er Jahren hat sich eine Spur¹⁴ derjenigen materialisiert, die in der Zeit dieses Video ausgeliehen und immer wieder zu den Höhenpunkten gespult haben. Der Filmemacher setzt sich als begehrende Person in ein Verhältnis zu den anderen, früheren Nutzer*innen

14 Hier ist auf den Begriff der Spur zu verweisen, wie ihn Jacques Derrida prägt, denn gerade seine Konzeption von Zeitlichkeit als nicht linear hat auch die hier vorgestellte Diskussion zur Zeitlichkeit in den Queer Studies mit ermöglicht. Im Gespräch mit Julia Kristeva sagt er: »Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann oder irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren« (Derrida 1986, 67).

Das Kollektiv, das bei Nguyen Tan Hoang aufgerufen wird und für das sich Freeman interessiert, ist also auch ein spezifisch mediales Kollektiv, es wird hier nicht nur heraufbeschworen, sondern stellt sich auch im Medium her. Und zudem ist es nicht nur über sexuelle Identitäten, sondern vor allem auch über eine geteilte Mediennutzung gekennzeichnet. Elizabeth Freeman liest die Spur der Abnutzung auch als eine Manifestation aus einer Zeit vor der HIV/AIDS-Krise, als ein Zeichen der mit ihr verschwundenen und gesellschaftlich verworfenen schwulen Sexkultur. Die Art und Weise, in der sich nun Nguyen Tan Hoang in ein Verhältnis zu dieser Zeit setzt, liest sie als eine queere Form der Arbeit an bzw. mit der Vergangenheit und der Historiografie. In der Spiegelung wird der Filmemacher selbst über sein Begehren Teil derjenigen, die sich im Medium als Kollektiv eingeschrieben haben. Die Möglichkeit und Unmöglichkeit, Teil dieses Kollektivs zu werden, lässt die Arbeit gleichzeitig stehen. Im Fokus steht das Begehren, nicht die Deutung oder Inbesitznahme der Subjekte, auf die sich die Arbeit bezieht.

Elizabeth Freeman stellt deutlich die Bedeutung des Mediums – in diesem Fall die des analogen Videos – und die spezifische zeitliche Praxis, die es ermöglicht, heraus: die Möglichkeit, selbst zurückzuspulen, einzelne Sequenzen wiederholt abzuspielen und zu konsumieren. Mit ihrem Begriff der *erotohistoriography* macht sie eine spezifische queere Art des Rückgriffs auf Geschichte stark.

Freeman sieht sich nicht nur die inhärenten Zeitlogiken des Mediums Video an, sondern setzt sich darüber hinaus mit medialen Verfasstheiten von Zeit und Zeitstrukturen auseinander. Dabei beginnt sie mit Mary Ann Doane beim Kino und der Zeit der Industrialisierung (Doane 2002, vgl. Kap. 2). Über Doanes Überlegungen zur medialen Verfasstheit oder Bestimmtheit von Zeiterfahrungen knüpft sie an Zeiterfahrungen an, die in spezifischen Machtverhältnissen und den mit ihnen verbundenen Identitätskonstruktionen produktiv sind. Dabei geht es insbesondere auch um eine Frage nach der Zeitlichkeit von Klassenverhältnissen, die sie sich als Formen von Taktungen anschaut, z.B. als Momente, nicht ganz im Takt mit bürgerlichen Verkörperungen ritualisierter Abläufe zu sein.

Zeitlichkeit wird bei Freeman zu einer Struktur der Verkörperung, der Verkörperung auch von Zuschreibungen von *race*, *class* oder *gender*, und diese Struktur der *chrononormativity* begreift sie auch als medial bestimmt. So verbindet sie die Analyse der Zeitstrukturen in Film- und Videoarbeiten mit der Analyse von körperlichen Einschreibungen, die auf Zeit basieren. In ihrer Analyse bekommt die medienpezifische Strukturierung von Zeit Relevanz –

nicht nur als Narration, sondern darüber hinaus auch als wirkmächtiger Bestandteil eines Verständnisses und einer Strukturierung von Wirklichkeiten. Eine exponierte Rolle kommt dabei in ihrer Perspektive dem Kino als dem Medium einer Moderne zu. Und sie bindet das Medium auch an Kollektive und identitätspolitische Ideen. Im Kino ist die Idee eines Kollektivs bereits durch die räumliche Anordnung eingeschrieben. Freeman fasst diese Idee des Kollektivs über das Medium Film und seine Zeitorganisation in Bezug auf Gewaltverhältnisse und Linearität weiter:

»Whether explicitly correlated with racial and sexual otherness or not, film's ability to manipulate time or to enable historical return resonated with the late nineteenth century's tendency to align blacks, homosexuals, and other deviants with threats to the forward movement of individual or civilizational development« (Freeman 2010, 24).

Der Schwerpunkt weiterer Analysen zum Verhältnis von Zeitlichkeit und Queerness liegt häufig auf der zeitlichen Anordnung von Narrativen, nicht in der Kombination von Narrativ und Medium/medialer Zeit. Dabei ist gerade dieser Aspekt der Analyse hervorzuheben, da mit ihm Fragen nach kollektiven Identitätsewürfen wie -zuschreibungen als Fragen nach Zeitlichkeit auch an die Produktivität von Medien in gesellschaftspolitischen Kontexten gestellt werden können.

Elizabeth Freeman bezieht verschiedene Differenzkategorien in ihr Konzept der *chrononormativity* auch in Bezug auf Film und Zeitlichkeit mit ein. So ist bei ihr das Timing des Handelns der Figuren im Film *COAL MINER'S GRANDDAUGHTER* (USA 1991, R.: Cecilia Dougherty) mit einer Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse verbunden. Cecilia Doughertys Film ist ein experimenteller Film, der um den Auszug und das Coming Out der Tochter Jane herum arrangiert ist und wiederholt Szenen am gemeinsamen Familientisch zentriert. Die Laiendarsteller*innen stellen ihr Schauspiel dezidiert als solches aus und der Film ist in großen Teilen mit einer *Fisher Price Pixelvision* Kamera gedreht, mit der zum Beispiel auch Sady Benning die Ästhetik eines Queer Cinema geprägt hat. Im Titel verweist der Film auf eine Filmgeschichte, in der sowohl Klasse als auch Geschlecht verhandelt werden, auf den Film *COAL MINER'S DAUGHTER* (USA 1980, R. Michael Apted). Dieser Film erzählt biografisch die Aufstiegs Geschichte der erfolgreichen Country-Sängerin Loretta Lynn, die in einer Bergarbeiterfamilie aufgewachsen ist.

Freeman legt den Schwerpunkt ihrer Analyse auf die Herausarbeitung von Timing, da es sie interessiert, wie Fragen nach Geschlecht und Sexualität in

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-