

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-

tage und zu deren Möglichkeiten einer Brechung der Zeit mit Fragen nach den queeren Zeitlichkeiten des Scrapbooks in Bezug auf Michaels Selbstrepräsentation. Die Perspektive auf queere Zeitlichkeit wird hier auch zu einer Frage nach einer Ordnung materieller Bestandteile im Scrapbook und zu einer Frage des Selbstentwurfs in Bezug auf diese Zeitlichkeit. In Bezug auf Michaels Selbst ist es das Prozessuale, das hier zum queeren Moment wird und Identitätspolitik entgegensteht, die auf feste Identitäten verweisen.

Für eine Auseinandersetzung mit Materialitäten ist in Bezug auf Film und Fotografie das Verhältnis zum Tod bzw. die Nachträglichkeit des Filmbildes wichtig. Im Dokumentarfilm ist der Tod auf eine andere Art und Weise präsent als im Spielfilm, weil Ersterer immer auf eine außerfilmische Wirklichkeit Bezug nimmt. Ich schließe an dieser Stelle noch einmal an Ann Cvetkovichs Analysen der beiden Filme *THE BRANDON TEENA STORY* und *BOYS DON'T CRY* an.

Cvetkovichs Beobachtung, dass in beiden Gattungen, dem Spielfilm wie dem Dokumentarfilm, etwas Unterschiedliches passiert, ist für meine weitere Arbeit zentral. Dabei stellt sie heraus, dass es nicht um eine Frage der Fiktionalisierung geht, denn beide Filme basieren auf Fiktionen, in dem im vorherigen Kapitel bereits erläuterten Sinne, dass auch Dokumentarfilme nicht ohne Fiktion auskommen. Dass Brandons Geschichte in der Verkörperung durch Hillary Swank in *BOYS DON'T CRY* zu einer Behauptung einer universell menschlichen Geschichte wird, ist ein Aspekt, der auch mit der normativen Strukturierung von Liebesgeschichten im Film zusammenhängt. Der Film lief zudem auch unabhängig von queeren Filmfestivals erfolgreich in den Kinos, er war damit, wie auch durch die Person der bekannten Schauspielerin, nicht speziell auf ein queeres Publikum ausgerichtet. Die beiden Motive des Todes und der Liebe sind strukturierende Momente der Erzählung. Es sind Zeitfiguren, die immer wieder im Spielfilm aufgegriffen, wiederholt werden. Sie bestimmen damit performativ auch, wie im Film über Zeit Bedeutung produziert wird. Die Zentrierung der Liebesgeschichte ist ein Element, das sicherlich auch zur Behauptung einer Universalität der Geschichte beiträgt.

Der Dokumentarfilm macht, dies stellt Cvetkovich fest, die Abwesenheit und Anwesenheit Brandons spürbar. Dafür sind wiederum die zeitlichen Motive zentral, dass er nicht mehr da ist, dass er jedoch da war. Sein Tod ist damit auf andere Weise denn als narratives Element, nämlich im Potential des dokumentarischen Materials angelegt. Das Moment der Abwesenheit Brandon Teenas im Dokumentarfilm ist eine spezifisch mediale Form der Wahrneh-

mung. Im Film sind es Fotografien und eine Audioaufzeichnung, die audiovisuell auf Brandon Teena verweisen.

Diese Verbindung von ehemaliger Anwesenheit und Filmmaterial ist materiell mit dem analogen Material verbunden und verliert mit der digitalen Filmtechnik seinen indexikalischen Bezug. Sie bleibt aber auch der dokumentarischen Form mit ihrem Bezug zur Wirklichkeit inhärent. Es ließe sich demnach folgern, dass Filme, die wir als Dokumentarfilme wahrnehmen, die Zeitstrukturen analogen Materials aufführen.

Die spezifische Frage nach dem Stellenwert des Dokumentarischen auch in Kontrast zum Spielfilm klingt in den Analysen immer wieder an. Hier möchte ich noch einmal zu Ann Cvetkovichs These zurückkommen, dass gerade der Dokumentarfilm das Potential hat, ein queeres Archiv zu sein bzw. ein solches mit zu etablieren (vgl. Kap. 2). Sie erläutert dies unter anderem auch an Cheryl Dunyes Film *THE WATERMELON WOMAN* von 1996. Die Sammlung der Bilder der Schwarzen Schauspielerin Fae Richards, deren Geschichte der Film rekonstruiert, ist eine fiktive Sammlung von Bildern, die nachträglich für den Film erstellt worden ist. Fae Richards selbst ist eine fiktive Person und wird doch über den Film, der einen dokumentarischen Gestus hat, am Ende aber ein Spielfilm ist, zu einer Stellvertreterin einer nicht erzählten Geschichte, zum Verweis auf die Leerstelle der fehlenden Erzählungen marginalisierter Personen in der Filmgeschichte. Die Schwarze lesbische Schauspielerin ist bis zu diesem Zeitpunkt kein Bestandteil amerikanischer (Film-)Geschichte. Ann Cvetkovich beschreibt im Hinblick auf *THE WATERMELON WOMAN* ihre Vorstellung queerer Archive, die ebenfalls mit einer Reflexion von Historiografie verbunden ist:

»Lesbian and gay history demands a radical archive of emotion in order to document intimacy, sexuality, love, and activism, all areas of experience that are difficult to chronicle through the materials of a traditional archive. Moreover, gay and lesbian archives address the traumatic loss of history that has accompanied sexual life and the formation of sexual publics, and they assert the role of memory and affect in compensating for institutional neglect« (Cvetkovich 2002, 110).

In drei lesbischen Dokumentarfilmprojekten findet Ann Cvetkovich vor allem die Möglichkeit, Popkultur mit Emotionen marginalisierter Personen zu verbinden und damit eine eigene Erfahrung innerhalb gesellschaftlicher/popkultureller Strukturen zu bewahren und gleichzeitig zu verorten.

Ähnlich wie in ihrem Artikel *In the Archives of Lesbian Feelings: Documentary and Popular Culture* von 2002 setzt sie sich auch 2003 in einem Kapitel ihres Buchs *An archive of feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* – wieder beginnend mit *THE WATERMELON WOMAN* – mit Dokumentarfilmen als spezifischen queeren Archiven auseinander. Über den Korpus von Filmen, die sie für die Argumentation anschaut, schreibt sie:

»These documentaries use the power of visual media to put the archive on display, incorporating a wide range of traditional and unorthodox materials, including personal photographs, videotapes from oral history archives, innovative forms of autodocumentary, and ›archival‹ footage-including clips from popular film« (Cvetkovich 2003, 244).

Das queere Archiv, das Cvetkovich entwirft, basiert also auch auf medialen Bedingungen. Im Film zeigt sich nicht nur ein Archiv, Film bringt die Möglichkeit einer audio-visuellen Sammlung unterschiedlichster Materialien, Zeiten und Phänomene überhaupt erst hervor. Dokumentarfilme selbst haben die Möglichkeit, auch flüchtige Momente zu bewahren, das Archiv zu erweitern und die Idee des Dokuments darin zu verändern.

4.7 Queer Cinema Studies unter dem Aspekt von Zeitlichkeit

Die filmwissenschaftlichen Anschlussfragen, die sich aus den Theorien zur Zeitlichkeit in den Queer Studies ergeben, sind in den vorgestellten Texten auf unterschiedliche Art und Weise mitberücksichtigt oder mitgedacht. Insbesondere Elizabeth Freeman, die sich mit Mediengeschichte beschäftigt und an ihr zeigt, wie sich Zeitlogiken auch über Medien herstellen, spricht sich dafür aus, medien- und spezifisch filmwissenschaftliche Theorien in der Frage nach Chrononormativität mit zu berücksichtigen. Sie thematisiert die Konstruktion von Familie und Ähnlichkeit/Abstammung, die über das Medium der Fotografie, über das Genre der Familienfotografie und das Fotoalbum erst normativ werden konnte, und sie zeigt im Rückgriff auf Mary Ann Doane auf, wie das Medium Film und das Kino die sich mit der Industrialisierung wandelnde Gesellschaft und Diskurse um *race*, *class* und *gender* begleitet haben. Das Medium Film ist also beteiligt an der Hervorbringung normativer Zeitordnungen beteiligt, kann aber gleichzeitig immer wieder in diese Normativität eingreifen und sie als Konstruktion sichtbar machen.