



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Warten auf Stillstand.

Rückwärtsgewandte Zeitgefüge in *Portrait de la jeune fille en feu* (F 2019) und *Wet Sand* (CH/GEO 2021)“

verfasst von / submitted by

Marianne Sophie Huber, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Andrea Braidt

Danksagung

Ich danke Olivia, Melina und Cécile für hilfreiche und kreative Ratschläge; Kathi für die wertvolle Unterstützung beim Formatieren; meinen Eltern Brigitte und Gerald für die Ermutigung, meinen Interessen nachzugehen und Vertrauen in mich selbst zu haben; meinem Bruder Anton für spannende und aufschlussreiche Diskussionen; Franzi und July für inspirierende Worte und offene Ohren; Andrea Braidt für die freundliche und bestärkende Betreuung;

Und all diesen Menschen für Korrekturen, gemeinsame Zeit und die mir entgegengebrachte Wärme und Geduld während der Aufs und Abs dieses Arbeitsprozesses.



Ein besonderer Dank geht an dieser Stelle auch an die ÖH Uni Wien für die Unterstützung durch die Initiative *QUEERFEMTOPF* zur Förderung queerer/ feministischer/ antirassistischer Abschlussarbeiten.

So I wade deeper
Plunge my head into the water
Sink into it, rise above it
Climb into the sky, I love it
I love it

Do you ever think about
Who you were then and who you are now?
Do you ever think about
Who you were then and who you are now?
Do you ever think about
Who you were then and who you are now?

And I miss you but I'll never ever, ever, ever
Ever, ever, ever, ever, ever, ever, ever,
ever¹

¹ Porridge Radio 2020: *7 Seconds*.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.....	10
HAUPTTEIL THEORIE.....	13
1 Zeitlichkeit im Film	13
2 Queere Zeitlichkeit.....	18
HAUPTTEIL ANALYSE	27
3 Kontextualisierung	28
3.1 Regisseur*innen vorstellen	28
3.2 Einführung der Filme.....	29
3.3 Rezeptionskontext.....	30
4 Szenenanalysen.....	33
4.1 “How are past, present and future given permission to touch one another?”	33
4.1.1 Darstellungszeit und dargestellte Zeit.....	34
4.1.2 Vorwärts in die Vergangenheit – Rückwärtsgewandte Zukunft	37
4.1.3 Rückblenden und Vorausblenden	44
4.1.4 Verschränkte Temporalitäten	46
4.1.5 Und jetzt?.....	48
4.2 Noch nicht oder bereits zu spät?.....	49
4.2.1 Melodramatisches ‚zu spät‘	49
4.2.2 (Un)Möglichkeit queerer Liebe	58
4.2.3 Hoffnungsvolles ‚noch nicht‘	62
4.2.4 Noch nicht <u>zu</u> spät.....	65
4.3 Zeitlosigkeit und Stillstand.....	80
4.3.1 Wenn Zeit langsam zerfließt.....	81
4.3.2 Pleasure(s) of timing	94

4.3.3 “Queerness is always the horizon”	102
TIME’S UP	115
AUSBLICK	122
QUELLEN	123
5 Bibliographie	123
6 Filmographie	129
7 Abbildungsverzeichnis	130
ANHANG	133
8 Deutschsprachige Kurzzusammenfassung / Abstract	133
9 Englischsprachige Kurzzusammenfassung / Abstract	134

EINLEITUNG

Den Ausgangspunkt dieser Masterarbeit bildet mein grundlegendes Interesse an der Frage, inwiefern Filme veränderte gesellschaftliche Strukturen und Zeitgefüge aufzeigen bzw. entstehen lassen können. Nach der Fertigstellung meiner Masterarbeit und dem auf die Defensio folgenden Studienabschluss wird für mich gewissermaßen ein neuer Lebensabschnitt beginnen. Hinsichtlich dieser bevorstehenden Umbruchszeiten, aber auch darüber hinaus, beschäftigt mich die Frage, was es bedeutet, *innerhalb* spezifischer gesellschaftlicher Strukturen zu leben, und welche Formen des ‚*außerhalb*‘ möglich sein können. Dabei spielt Zeit(lichkeit) eine zentrale Rolle. Als ich vor einigen Jahren realisiert habe, dass ich nicht nach heteronormativen (und vermutlich auch nicht nach homonormativen) Schemata leben möchte, ist ein Gefühl von Zukunftslosigkeit über mich hereingebrochen. Die Vorstellungen, die ich von meinem Leben bis zu diesem Moment hatte, waren durch heteronormative, patriarchale Strukturen hervorgebracht – davon abzuweichen, bedeutete für mich eine Art Stillstand der Zeit, eine Negation der Zukunft. Seither hat sich vieles verändert, doch die Frage, was es heißt, *abzuweichen* und Zeit neu zu denken, begleitet mich weiterhin und führte mich zu einer Auseinandersetzung mit queerer Zeitlichkeit. Welche zeitlichen Gefüge kann es, abgesehen von der dominanten *straight time*, geben? Wie kann Zeit anders erfasst und gedacht werden? Dabei geht es nicht ‚nur‘ um Sexualität, sondern auch um Lohnarbeit, Binarität, Freundschaft, Familie, Faulheit, Leistung, (Un)glücklichsein usw. Was mich an den beiden Filmen *Portrait de la jeune fille en feu* (F 2019) und *Wet Sand* (CH/GEO 2021) zu Beginn faszinierte, war die Tatsache, dass sie zutiefst tragische Geschichten erzählen und zugleich ein Gefühl des Empowerments bei mir auslösten. Diesem Gefühl, ebenso wie meinem Interesse an einer Beschäftigung mit Zeitlichkeit und gesellschaftlichen Machtstrukturen, bin ich mit dieser Masterarbeit nachgegangen.

Die Masterarbeit Warten auf Stillstand. Rückwärtsgewandte Zeitgefüge in ‚Portrait de la jeune fille en feu‘ (F 2019) und ‚Wet Sand‘ (CH/GEO 2021) soll die spezifischen zeitlichen Dimensionen in den zwei genannten Filmen von Céline Sciamma und Elene Naveriani untersuchen. Die zentrale Forschungsfrage ist folgende: Inwiefern erzeugen die spezifischen Zeitgefüge in den Filmen *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand*

Brüche mit (hetero)normativen, patriarchalen Machtverhältnissen und Gesellschaftsstrukturen? Dabei stehen die zeitlichen Strukturen der Filme und die Frage, inwiefern diese für das Entstehen veränderter Gesellschafts- und Beziehungskonzepte relevant sind, im Vordergrund. Die zwei Filme öffnen Zeitfalten, sie erzählen Mikrogeschichten, die gesellschaftliche Machtverhältnisse und ‚die‘ Makrogeschichte subtil und zugleich radikal in Frage stellen (Holzinger 2018: 43). Ein Schlüsselbegriff der Arbeit ist der Begriff der „Chrononormativität“, den Elizabeth Freeman geprägt hat und als zeitlichen Regulationsmechanismus definiert, der sich in Körper einschreibt (Freeman 2010: 3). Chrononormativität organisiert menschliche Körper hinsichtlich maximaler Produktivität (ibid.): „The naked flesh is bound into socially meaningful embodiment through temporal regulation“ (ibid.). Der Begriff der Chrononormativität geht mit sozialen Erwartungen und konkreten Lebensentwürfen einher, die insbesondere an kapitalistische Effizienz und Heteronormativität geknüpft sind (Holzinger 2018: 42f.). Chrononormativität, auch mit den Begriffen *reproductive temporality* oder *straight time* bezeichnet, ordnet unsere Biografien und Beziehungen hinsichtlich gesellschaftlicher Normen und prägt unser Verständnis von ‚Normalität‘ (Lorenz 2014: 15).

Die folgende Masterarbeit basiert auf der These, dass *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* Momente des Aufbrechens einer solchen Chrononormativität beinhalten und neue Zeitgefüge greifbar werden lassen. Die beiden Filme nehmen einen Todesfall zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Erinnerung und Trauer ebenso wie Zukunft, Hoffnung und Utopie. Die Filme, so unterschiedlich sie auf den ersten Blick auch sein mögen, sind von einem Gefühl von Stillstand und Zeitlosigkeit geprägt. Sie arbeiten mit langsamem, langen Einstellungen, mit Momenten der Verzögerung und Szenarien des Wartens. Dabei befinden sich die Protagonist*innen und auch wir Zuseher*innen in einer ständigen Ambivalenz zwischen ‚noch nicht‘ und ‚zu spät‘, die im übertragenen Sinne auch die Frage aufwirft: Welche Welt ist möglich? Die Hoffnung auf Zukunft ist in den Filmen unweigerlich verschränkt mit einer Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Erinnerung. Die Filme wenden den Blick bewusst zurück auf Vergangenes, sie verkörpern, nach Heather Love, eine „backwardness“, als „queer historical structure of feeling and a model for queer historiography“ (2007: 146) *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* beinhalten, über eine Ästhetik der Verzögerung, gar der Langeweile, Brüche mit kapitalistischer Effizienz. Zugleich wird mittels Wiederholungen, Analepsen und einem

ständigen Evozieren von Zeitlichkeit auf Dialogebene ‚die‘ Geschichte radikal in Frage gestellt. Zeitfalten öffnen sich, in denen queere Narrative sichtbar und spürbar werden (Freeman 2007: 163).

In *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* entsteht ein Gefühl der Zeitlosigkeit in zeitlich begrenzten Räumen. Mariannes bzw. Moes geplante Abreise beschränkt die Begegnungen der Protagonistinnen auf einen Rahmen von nur wenigen Tagen, wenngleich Moe in *Wet Sand* letzten Endes nicht abreist beziehungsweise zurückkehrt. In *Portrait de la jeune fille en feu* wohnt dem Gefühl der Zeitlosigkeit etwas Traumhaftes, Utopisches inne und das Genießen des Moments spielt eine essenzielle Rolle. Antagonist*innen bleiben in dem Film fast gänzlich aus, ohne dass gesellschaftliche Zwänge dabei unbeachtet bleiben. Das Aufbrechen von Machtverhältnissen in einer Liebesbeziehung steht im Vordergrund. In *Wet Sand* ist das Gefühl der Zeitlosigkeit hingegen stärker an Hoffnungslosigkeit geknüpft, ein Unglücklichsein in und mit der Welt ist zentral in der Diegese. Die Protagonistinnen sind Außenseiterinnen in einem kleinen Dorf, nicht-zugehörig fallen sie aus der Zeit. Zugleich steht das Gefühl der Zeitlosigkeit in *Wet Sand* in engem Zusammenhang mit Widerstand und Destruktion: Nichts-Tun oder Nicht-Reagieren wird Mittel des Protests. *Wet Sand* ebenso wie *Portrait de la jeune fille en feu* sind von einer Ambivalenz zwischen Utopie/Hoffnung und Resignation/Zukunftslosigkeit geprägt, was in den Filmanalysen im Kapitel 4 im Detail herausgearbeitet wird. Dabei wird vor allem mit Theorien der queeren Zeitlichkeit, wie z.B. von Esteban Muñoz, Heather Love, Lee Edelman, Elizabeth Freeman oder Renate Lorenz gearbeitet, wobei auch potenzielle Grenzen der Theorien aufgezeigt und durch die Analysen der Filme erweitert werden sollen.

Die Masterarbeit *Warten auf Stillstand. Rückwärtsgewandte Zeitgefüge in ‚Portrait de la jeune fille en feu‘ (F 2019) und ‚Wet Sand‘ (CH/GEO 2021)* stützt sich hinsichtlich der filmanalytischen Methoden auf Helmut Kortes *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch* (2010) und hinsichtlich der Analyse zeitlicher Strukturen im Film zusätzlich auf das *Handbuch Filmanalyse*, herausgegeben von Malte Hagener und Volker Pantenburg (2020; insb. Markus Kuhn: Kapitel *Narratologie*). Die zentrale Methode ist dabei eine feministische Filmanalyse, die gesellschaftliche Marginalisierungsprozesse ins Zentrum der Analysen rückt. Feministische Filmanalyse geht von einer wechselseitigen Verschränkung von filmischer

Repräsentation mit alltäglichen Lebenswelten und gesellschaftlichen Verhältnissen aus. Sie wendet sich von essentialistischen Identitäts- und Subjektkonzepten ab und begreift Kategorien wie *gender*, *race*, *class* oder *sexuality* als Effekt und (Re)Produktion von Machtverhältnissen (Hagener/ Pantenburg 2020: 309). „Der feministischen Filmforschung [ist] die Analyse von Präsenz und Absenz ein zentrales, sowohl intellektuelles als auch aktivistisches, Anliegen“ (ibid.) Dieser Aspekt stellt eine direkte Verbindungsleitung zu Theorien queerer Zeitlichkeit her, die sich u.a. mit der Frage beschäftigen, welchen Ereignissen oder Beziehungen in ‚der‘ Geschichte ein Platz eingeräumt wird und welche abwesend bleiben (Pryor 2017: 11). In dieser Masterarbeit werden Ansätze der feministischen Filmanalyse mit der Methode des *close readings* zusammengedacht, die insbesondere in der neoformalistischen Filmanalyse zentral ist (Hagener/ Pantenburg 2020: 330). Unter *close reading* wird im Film das Durchgehen einzelner Szenen, Einstellung für Einstellung, verstanden. Der sogenannte Filmtext wird vordergründig, während Fragen der Produktion, Distribution und Rezeption in den Hintergrund rücken oder allenfalls indirekt miteinfließen (Groß/ Morsch 2021: 76). Diese Masterarbeit arbeitet mit einer engen Verschränkung filmanalytischer und filmtheoretischer Belange und verknüpft dabei detaillierte Einstellungsbeschreibungen mit Theorien queerer Zeitlichkeit (ibid.).

HAUPTTEIL THEORIE

Der erste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem theoretischen Rahmen, innerhalb dessen sich die Szenenanalysen der beiden Filme im zweiten Teil verorten lassen. Hierfür wird zunächst auf die Frage von Zeitlichkeit im filmischen Medium eingegangen, bevor zentrale Theorien queerer Zeitlichkeit eingeführt und einander gegenübergestellt werden.

1 Zeitlichkeit im Film

In diesem Kapitel soll die Frage der Zeitlichkeit im Film eingeführt werden, um anschließend im Kapitel 2 queere Zeitlichkeit und damit verbundene, zentrale Theorien

vorzustellen, die in den Filmanalysen eine wichtige Rolle spielen werden. Zeitlichkeit ist „[Da]sein in der Zeit“, lesen wir im Duden Online, wo als Synonyme die Begriffe *Vergänglichkeit*, *Begrenztheit*, *Flüchtigkeit* und *Kürze* aufgezählt werden (Dudenredaktion, no date). Ein [Da]sein *nicht* verankert *in* der Zeit, „*außerhalb*“ der Zeit, scheint jedoch schwer vorstellbar in Anbetracht der zeitlichen Durchstrukturierung und Organisation unseres Alltags. Unser Leben ist von Zeitlichkeit, von zeitlich bestimmten Routinen und Abläufen durchdrungen, wenngleich es Momente gibt, in denen ein Gefühl von Zeitlosigkeit entstehen kann. Interessant ist die Tatsache, dass die Synonyme des Begriffs Zeitlichkeit im Duden das Vergehen von Zeit in den Vordergrund rücken. Zeitlichkeit scheint eng mit dem Verstreichen von Zeit verknüpft zu sein. Matilda Mroz beschreibt Zeitlichkeit in ihrem Buch *Temporality and Film Analysis* 2012 als weder „fully present“ noch „purely abstract“, als allgegenwärtige, um sich greifende Kraft (Mroz 2012: 1). Die Frage von Zeit als gesellschaftlichem Strukturwerkzeug ebenso wie die Thematik der Flüchtigkeit von Zeit, ihrer An- und Abwesenheit, sind hinsichtlich der Filmanalysen von *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* von großer Relevanz. Diese Aspekte werden in den folgenden Kapiteln näher besprochen. Doch welche Rolle spielt Zeit im filmischen Medium allgemein und wie lassen sich zeitliche Dimensionen im Film benennen und analysieren?

Das Aufkommen des filmischen Mediums ging Hand in Hand mit der Hoffnung, Zeit technologisch einfangen zu können (Doane 2002: 2). Mary Ann Doane nennt in ihrem Buch *The Emergence of Cinematic Time* unterschiedliche Motive, die mit diesem Versprechen des ‚Festhaltens‘ von Zeit in Verbindung stehen: „Immortality, the denial of the radical finitude of the human body, access to other temporalities, and the issue of the archivability of time“ (Doane 2002: 2). Film erschien also als Mittel gegen die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Zeit, zugleich als Mittel gegen den Verfall des menschlichen Körpers. Diese Charakteristika bestimmt(en) die Attraktion und Faszination des filmischen Mediums auf uns Zuseher*innen maßgeblich mit (Frankenberg 2021: 51). An dieser Stelle ist es wichtig, auf den historischen Kontext der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts einzugehen, in den auch die Geburtsstunde des filmischen Mediums – heute meist mit 1895 datiert – fällt. Die Moderne ist eine gesellschaftliche Umbruchszeit, die von Beschleunigung, Industrialisierung und den Anfängen des kapitalistischen Wirtschaftssystems geprägt war. Zeit wurde damals zunehmend homogenisiert, uniformiert, rationalisiert und standardisiert, schreibt Mary Ann Doane (2002: 5). Mit Bezug auf die Theorien von Karl Marx, konstatiert sie, dass

Zeit im Kapitalismus „the measure of value“ wurde (ibid. 7). In seiner „transubstantiated form“ wurde Zeit zu Geld (ibid.). Sowohl Zeit als auch Geld können verwendet, ausgegeben, verschwendet oder gehortet werden (ibid. 8). „More crucially, both exemplify a process of dematerialization and abstraction that fuels a capitalist economy“ (ibid.). Ein Aufgaben-orientiertes („task-oriented“) Zeitverständnis, das in Agrar-Gesellschaften vorherrschend war, wurde von einem industrialisierten Zeitverständnis in der Moderne abgelöst (ibid. 7f.). Nicht mehr die Aufgabe oder Tätigkeit dominierte, sondern der Wert der Zeit, der auf Geld bzw. Profit reduziert wurde (ibid. 4). Die Einführung der standardisierten Zeit im Jahr 1883, u.a. aufgrund des expandierenden transkontinentalen Zugverkehrs, war ein Paradigmenwechsel hinsichtlich moderner Existenz- und Erfahrungsweisen (Hanke 2021: 284). Zeitliche Effizienz und Präzision wurden zentral für ein ‚effektives‘, profitorientiertes Wirtschaften, wodurch Zeit zunehmend als „weight, [...] source of anxiety, [...] temporal demand“ empfunden wurde (Doane 2002.: 4). Das Aufkommen der Kinematographie fiel nicht zufällig mit diesen Umbrüchen zusammen: Als Gegentrend zu der Rationalisierung von Zeit gewann das Moment der Kontingenz und der Zufälligkeit an Bedeutung. Kontingenz, als etwas, das sich Rationalisierung und Sinn verwehrt, bildete (neben der Rationalisierung) das zweite große historische Phänomen der Moderne (Mroz 2012: 14). Matilda Mroz beschreibt in ihrem Buch *Temporality and Film Analysis* 2012 die Fähigkeit des Kinos, das Kontingente widerzuspiegeln und das Vergängliche zu ‚fixieren‘ (ibid. 15ff.). Dem Kino war und ist es möglich, kurzlebige Momente einzufangen, wie ein flüchtiges Lächeln, und so ein Gefühl zeitlicher Kontinuität in einer fragmentierten, beschleunigten Welt herzustellen (Doane 2002: 3).

Die Moderne war eine Epoche gesellschaftlicher Umbrüche und Paradigmenwechsel und markierte die Anfänge des kapitalistischen Wirtschaftssystems, die mit neuen Zeitordnungen einhergingen. Kino und Film können Zeitordnungen verschieben, neu ausverhandeln und regulieren, worin Doane Parallelen zur Regulation von Zeit im Industriekapitalismus erkennt. „Kinematographische Zeit [aber] kann über regulierte Zeit hinausgehen“ (Frankenberg 2021: 54)., kann neue zeitliche Strukturen erschaffen und erträumen. Dieses Hinausgehen aus gesellschaftlichen Zeitverständnissen und zeitlichen Normierungen, das im Film möglich ist, ist ein Schlüsselaspekt dieser Masterarbeit. Wie es Natascha Frankenberg (2021: 13) in *Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen. Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies* auf den Punkt bringt, stellt Film als zeitbasiertes Medium normative

Vorstellungen von Zeit mit her, kann diese aber auch befragbar machen. Mit welchen Begriffen und Konzepten lässt sich Zeit im Film also besprechen und befragen?

Ebenso wie literarische hat filmische Narration grundsätzlich eine „doppelte temporale Struktur“ (Hagener/ Pantenburg 2020: 245), die aus dargestellter Zeit und Darstellungszeit besteht, auch als erzählte Zeit und Erzählzeit bekannt. Die Darstellungszeit ist die Dauer des Films, während wir unter der dargestellten Zeit den zeitlichen Rahmen verstehen, in dem sich die Filmhandlung abspielt. Das Verhältnis zwischen diesen zwei temporalen Ebenen wird unter dem Begriff der narrativen Geschwindigkeit gefasst (ibid. 247). Die Film- und Medienwissenschaftlerin und Gender-Theoretikerin Mary-Ann Doane bezeichnet die Darstellungszeit als Zeit des filmischen Apparats und die dargestellte Zeit als Zeit der Diegese (2002: 30). Darüber hinaus spricht sie von einer dritten wichtigen Zeitebene im Film, von der Rezeptionszeit, „theoretically distinct but nevertheless a temporality which the developing classical cinema attempted to fuse as tightly as possible to that of the apparatus“ (ibid.). Auch Bernhard Groß und Thomas Morsch beschreiben im *Handbuch Filmtheorie* die Zeit, die die Zuseher*innen erfahren: Sie nennen diese die „Affekt-Dramaturgie“ eines Films, „eine auf konkrete Dauer bezogene Abfolge affektiver Intensitäten“ (2021: 536). Diesem Aspekt stellen sie die Fiktionalisierung des kinematografischen Bildes gegenüber, die Erschaffung einer filmischen Welt. Die binäre narratologische Unterscheidung in Erzählzeit und erzählte Zeit greift, Groß und Morsch zufolge, zu kurz und muss das Erleben der Zuschauer*innen miteinbeziehen (ibid. 536).

Weitere temporale Grundkategorien in der Filmwissenschaft sind die Rückblende, auch Flashback oder Analepse genannt (nachträgliches Erzählen eines Ereignisses), und die Vorausblende bzw. die Prolepsis oder der Flashforward (vorzeitiges Evozieren eines später stattfindenden Ereignisses). Rückblenden und Vorausblenden können im Film offensichtlich oder subtil stattfinden und unterscheiden sich in ihrer zeitlichen Reichweite und ihrem zeitlichen Umfang (Hagener/ Pantenburg 2020: 246). Im *Handbuch Filmanalyse* wird in fünf Grundtypen zeitlicher Struktur im Film unterschieden: Zeitdeckendes Erzählen, zeitraffendes Erzählen, zeitdehnendes Erzählen, Ellipsen und deskriptive Pausen. Im klassischen Erzählkino finden wir meistens ein Wechselspiel aus zeitdeckenden Szenen und Ellipsen, woraus sich insgesamt ein zeitraffendes Erzählen ergibt (Hagener/ Pantenburg 2020: 247). Das

bedeutet, dass sich dargestellte Zeit und Darstellungszeit innerhalb einer Szene gleichen, zwischen unterschiedlichen Szenen aber Zeitsprünge stattfinden. Wie in den Filmanalysen im Kapitel 4 deutlich wird, gibt es darüber hinaus unzählige, komplexe Möglichkeiten, wie im Film zeitliche Ebenen eingesetzt und kombiniert werden können (ibid.).

Ein weiterer wichtiger Begriff zur Analyse der Zeitstrukturen im Film ist die „Narrative Frequenz“ (ibid.). Dabei wird zwischen „singulativer“, „repetitiver“ und „iterativer“ Erzählung unterschieden (ibid.). Die singulative Erzählweise erzählt *einmal*, was *einmal* passiert ist. Die repetitive Erzählweise erzählt *n-Mal*, was *einmal* passiert ist, und die iterative Erzählweise erzählt *einmal*, was *n-Mal* passiert ist (ibid.). Auch die Unterscheidung zwischen Diegese und Metadiegesen kann hilfreich sein, um Erzählstrukturen im Film unter die Lupe zu nehmen, wobei Hagener und Pantenburg betonen, dass die Unterscheidung hier weniger eindeutig ist als in der Literatur. Die Metadiegesen ist eine „Diegese innerhalb der Diegese“, das heißt ein „erzähltes Erzählen“, wie z.B., wenn eine Figur von einer Geschichte „zweiter Ordnung“ berichtet (ibid. 248). Die Metadiegesen kann als Geschichte innerhalb der Geschichte gefasst werden, wobei es im Film unzählige Möglichkeiten der Verschränkung von Diegese und Metadiegesen gibt. Die Übergänge von der Diegese in die Metadiegesen können dabei nur visuell, nur sprachlich oder visuell und sprachlich stattfinden (ibid.).

Film lässt sich nicht losgelöst von Zeit denken, Zeit und Film bedingen sich gegenseitig. Film fängt Zeit nicht nur ein, sondern bringt unser Verständnis von Zeit und Zeitlichkeit mit hervor und kann zeitliche Momente und Abläufe auf komplexe Art und Weise zueinander in Bezug setzen. Film ist also nicht nur ein zeit-mimetisches, sondern auch ein zeit-schöpferisches Medium (Volland 2009: 14). „Film [zeigt], wie die messbare chronologisch-lineare Zeit [...] im Denken eines intensiven Zugleichs von Dauer und Werden ständig Paradoxien, Antinomien und Indifferenzen ausgesetzt ist“ (Cuntz et al. 2011; zit. nach Holzinger 2018: 36). Auf ebensolchen Paradoxien und Brüchen mit einem chronologisch-linearen, vom kapitalistischen Wirtschaftssystem durchdrungenen Zeitverständnis, liegt das Hauptaugenmerk dieser Masterarbeit. Das folgende Kapitel geht näher auf Zeitlichkeit als Mittel der Subversion und auf die Frage ein, inwiefern zeitliche Strukturen mit gesellschaftlichen Normen in Verbindung stehen. Dabei wird auf die historischen Ursprünge und Entwicklungen queerer Zeitlichkeit eingegangen und unterschiedliche Theorien dazu werden vorgestellt.

2 Queere Zeitlichkeit

Das Wort queer bedeutet im Englischen ursprünglich „seltsam, komisch“ und war seit dem 19. Jahrhundert eine abwertende Bezeichnung gegenüber sexuellen Minderheiten, insbesondere Schwulen. Anfang der 1990er Jahre haben sich politische Denker*innen und Aktivist*innen den Begriff neu angeeignet und zu einem politischen Identitäts- und Kampfbegriff entwickelt (Bernini 2020: 100). Queer wurde zu einer affirmativen Selbstbezeichnung, zu einem Terminus des Empowerments und einem Ausdruck des Widerstandes gegenüber normativen Konzepten von Gender und Sexualitäten (Aaron 2019: 5). „Queer, as a critical concept, encompasses the non-fixity of gender expression and the non-fixity of both straight and gay sexuality“ (ibid.). Die Besonderheit des Begriffes Queer ist gerade seine strukturelle Offenheit, was eine präzise Definition erschwert. Queer verweigert sich einer festen Form und hält dadurch einen Widerstand gegenüber all dem, was als ‚normal‘ betrachtet wird, aufrecht (Jagose 2001: 128). Queer Theory versteht Identität und Bedeutung als fluid und wandelbar, Lorenzo Bernini beschreibt queer als „floating signifier“ (Bernini 2020: 101). Das Konzept queer verkörpert nicht nur eine radikale Kritik an Heteronormativitäten, sondern auch an Homonormativitäten. Der Begriff der Homonormativität bedeutet ein Einschreiben sexueller Minderheiten in heteronormative Ordnungen (Frankenberg 2021: 108). Der Terminus wurde zunächst von Lisa Duggan (2003) geprägt, die eine „new homonormativity“ definiert als

a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption (Duggan 2003, zit. Nach Frankenberg 2021: 36).

Der Begriff der Homonormativität ist ein Werkzeug der Queer Theory, um Kritik an der Assimilation sexueller Minderheiten zu äußern (Bernini 2020: 103). Wie bereits in einer Zeile des Queer Nation² Manifests deutlich wird, ist Queerness eine Bewegung, die am Rande der Gesellschaft steht; queer bedeutet provokativ, anti-elitär und anti-kapitalistisch: „Being queer means leading a different sort of life. It's not about the

² Queer Nation ist eine aktivistische Gruppe, die im New York der 1990er Jahre aus ACT UP heraus entstanden ist. ACT UP war eine der wichtigsten Aktivist*innen-Gruppen in der AIDS-Krise, die gegen die Untätigkeit der US-Regierung unter Präsident Ronald Reagan und für einen freien Zugang zu Medikamenten kämpfte. Auslöser für die Gründung von Queer Nation war insbesondere die zunehmende Gewalt gegenüber queeren Personen in den Straßen von New York (Love 2007: 157).

mainstream, profit-margins, patriotism, patriarchy or being assimilated" (Bernini 2020: 107). Der radikal anti-assimilatorische Ansatz von Queer Nation wird aber auch von Queer Theoretiker*innen kritisch betrachtet: Nicht alle Personen könnten es sich leisten und haben die Möglichkeit anti-assimilatorisch zu leben, weil es mitunter eine Frage gesellschaftlicher Privilegien ist (Doty 1993: xiv). Auch Teresa de Lauretis, die im akademischen Kontext oft als Begründerin der Queer Theory genannt wird, distanzierte sich von der Gruppe Queer Nation (Doty 1993: xiv). De Lauretis definierte und verwendete den Begriff queer erstmals 1991 in ihrem Text *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities*. Neben Teresa de Lauretis gelten auch Texte von Judith Butler und Eve Kosofsky Sedwick als Gründungstexte der Queer Theory (Bernini 2020: 111). Teresa de Lauretis versteht Queerness als ein Neudenken von schwulen und lesbischen Identitäten. Homosexualität sei nicht mehr nur ein Randphänomen gegenüber einer heterosexuellen Mehrheitsgesellschaft, sondern müsse als sozialer Prozess verstanden werden. Und zwar als ein Prozess, "whose mode of functioning is both interactive and yet resistant, both participatory and yet distinct, claiming at once equality and difference" (Doty 1993: xv). Queerness bleibt in Teresa de Lauretis' Text einem binären Geschlechterverständnis verhaftet, während Queerness bei Judith Butler und anderen den Versuch verkörpert, die Kategorie *gender* zu überwinden (*ibid.*). Alexander Doty schreibt in der Einleitung seines Buches *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*, dass die unterschiedlichen Auslegungen des Konzepts Queer einen Schlüsselaspekt gemein haben: „After all, in any of its uses so far, queerness has been set up to challenge and break apart conventional categories, not to become one itself“ (1993: xv).

Anfang der 2000er Jahre wird von einem „temporality turn“ (Hacker 2018: 21) oder einem „turn towards time“ (Freeman, zit. nach Dinshaw/ Edelman et al. 2007) in den Queer Studies gesprochen, der die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Fokus der Queer Theory rückt. Der Begriff der queeren Zeitlichkeit entsteht gegen Ende der AIDS-Krise, Ende der 1990er Jahre, und steht in enger Verbindung mit dem Massensterben queerer, trans, POC Personen und Sexarbeiter*innen zur damaligen Zeit. Die Erfahrung der Zukunftslosigkeit bzw. die „tödliche Zeiterfahrung“ während der AIDS-Pandemie hat eine intensive Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies mithervorgebracht (Frankenberg 2021: 9f.). Theorien zu queerer Zeitlichkeit stehen in einem engen Verhältnis zu diesen kollektiven Erfahrungen von Leid und Trauma (Hacker 2018: 25). Sie bewegen sich dabei in einem ständigen Spannungsfeld

zwischen Zukunftslosigkeit/Destruktion und Hoffnung auf Zukunft/Utopie. Zeit(lichkeit) ist eine dominante gesellschaftliche Ordnungsstruktur, die unsere Leben strukturiert und mit sozialen Erwartungen einhergeht. „The order of time is an unwearied worker on normalcy“, schreibt Renate Lorenz (2014: 15) in *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*. Zeitordnungen, sei es hinsichtlich Ehe, Reproduktion oder Lohnarbeit, prägen unser Verständnis von ‚Normalität‘ (ibid.). Vorstellungen von Geschlecht, Begehrungen, aber auch (Un)produktivität sind maßgeblich von normativen Zeitstrukturen mitbestimmt. Die Durchdringung unseres Alltags von zeitlichen Normen beginnt dabei schon im Kleinen: Faulheit oder ‚zu viel‘ Freizeit erzeugt Schuldgefühle, Warten frustriert, Pünktlichkeit erfährt Anerkennung usw. (Halberstam 2005: 7).

Queerness verkörpert in normativen Zeitordnungen ein Phänomen der Zeitstörung und ist in Momenten des Aufbrechens zu finden (Frankenberg 2021: 9). In queerer Zeitlichkeit geht es um das (Er)Finden zeitlicher Strukturen jenseits heteronormativer, patriarchaler Machtverhältnisse (ibid.). Jack Halberstam, einer der bedeutendsten zeitgenössischen Queertheoretiker*innen, versteht queere Zeitlichkeit als in Opposition zu Familie, Heterosexualität und Reproduktion (2005: 1). Er beschreibt queere Zeitlichkeit als „unscripted modes of life“, die sich kapitalistischer Kapitalakkumulation entziehen und zeitliche Logiken entwerfen, die über Geburt, Ehe, Reproduktion und Tod hinausgehen (ibid. 2, 7). Unsere Gesellschaft und unseren Alltag dominierende Zeitordnungen werden häufig als ‚natürlich‘ maskiert, wodurch kapitalistische und heteronormative Strukturen als unausweichlich erscheinen (Pryor 2017: 4).

Queer and transgender subjectivities remind us that it is possible to live, at least in part, outside or in opposition to the time of the capital, and to challenge timelines that presume inevitability of linear gender and sexual development (Pryor 2017: 5).

Queere Zeitlichkeit verkörpert einen Gegenpol zur Logik des Kapitals und stellt patriarchale, binäre Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität radikal in Frage. Queere Zeitlichkeit repräsentiert dabei Störungen von bzw. Brüche mit Linearität, Fortschritt und kulturellem Vergessen (Pryor 2017: 9f.). Ein Schlüsselbegriff der Theorien queerer Zeitlichkeit ist der Begriff der Chrononormativität, der von Elizabeth Freeman geprägt wurde (Freeman 2010: 3). Chrononormativität, auch als *reproductive temporality* oder *straight time* bekannt, bedeutet zeitlich bestimmte Normativität, die sich in Körper einschreibt (ibid.; Lorenz 2014: 15). Chrononormativität organisiert menschliche Körper hinsichtlich maximaler Produktivität, schreibt Elizabeth Freeman

(2010:3) in ihrem Buch *Time Binds. Queer Temporalities. Queer Histories*. Gesellschaftliche Normen schreiben sich dem ‚nackten‘ menschlichen Körper über zeitliche Regulationsmechanismen ein (ibid.). Wie bereits der Buchtitel zum Ausdruck bringt, bindet Chrononormativität menschliche Körper an soziale, zeitlich-definierte Regeln und Strukturen. Sie ordnet unsere Biografien und Beziehungen hinsichtlich gesellschaftlicher Normen (Lorenz 2014: 15). Der Begriff geht mit sozialen Erwartungen und konkreten Lebensentwürfen einher, die insbesondere an kapitalistische Effizienz und Heteronormativität geknüpft sind (Holzinger 2018: 42f.).

Infolge des beschriebenen Zusammenhangs zwischen der Ordnung der Zeit und der gesellschaftlichen Tausch- und Eigentumsordnung wird der Bruch mit der herrschenden Zeit-Ordnung immer auch die herrschende Gesellschaftsordnung treffen (Huber 1989: 125).

Freemans Konzept der Chrononormativität kann als Weiterentwicklung Dana Luciano's *Chronobiopolitics*' verstanden werden, der darunter „the sexual arrangement of the time of life“ versteht (Freeman 2010: 3). Wie das Synonym *straight time* erahnen lässt, ist Chrononormativität linear und fortschrittsorientiert konstruiert. Sie ist von heteronormativen, kapitalistischen Machtverhältnissen durchdrungen, die mit Exklusionsmechanismen von Personen einhergehen, die sich am Rande der Gesellschaft befinden (Pryor 2017: 10). „Those [...] whose own time lines do not synchronize with [the official time line], are variously and often simultaneously black, female, queer“ (ibid. 11). Während bestimmte Beziehungen und Ereignisse, wie z.B. Geburt, Hochzeit oder Tod, in der Geschichte ‚aufgezeichnet‘ werden, werden andere unsichtbar gemacht, wie z.B. Coming-Outs, Freundschaften oder nicht-monogame Beziehungen (ibid.). Queere Zeitlichkeit verkörpert Brüche mit *straight temporality* bzw. Chrononormativität und öffnet Zeitfalten, in denen ‚die‘ Makrogeschichte in Frage gestellt wird und veränderte Gesellschaftsentwürfe möglich zu sein scheinen (Freeman 2007: 163). Queere Zeitlichkeit bringt normative Narrative von Zeit durcheinander und erzeugt Unordnung, gar Orientierungslosigkeit (Halberstam 2005: 152). Sie lässt eine Art Gegen-Zeit – in Anlehnung an Derrida's Begriff der „Contretemps“ – entstehen, entgegen einem linearen Zeitverständnis und teleologischer Geschichtsschreibung (Holzinger 2015: 61f.).

Die zentralen theoretischen Positionen hinsichtlich queerer Zeitlichkeit lassen sich grob entlang der Frage der (Un)möglichkeit queerer Zeitlichkeit verorten (Frankenberg 2021: 29). Nicht alle Theoretiker*innen gehen von der Möglichkeit einer queeren

Zeitlichkeit aus, wie zum Beispiel mit Blick auf Lee Edelmans Absage queerer Politiken deutlich werden wird (Frankenberg 2021: 29). Jack Halberstam glaubt, wie bereits deutlich geworden ist, an die Möglichkeit einer spezifischen queeren Zeitlichkeit, die in der Postmoderne entsteht, wenn bürgerliche Rahmen von Reproduktion, Familie, Langlebigkeit, Risiko/Sicherheit und Erbe überwunden werden (2005: 6). Ebenso wie Halberstam, geht auch Esteban Muñoz von einer Möglichkeit queerer Zeitlichkeit und queerer Utopie aus und verkörpert eine wichtige Gegenposition zu Edelmans Theorie der Negation. Auch Heather Love und Elizabeth Freeman beschreiben Möglichkeiten queerer Zeitlichkeit, wobei sie die Frage einer queeren (affektiven) Historiographie in den Vordergrund rücken. Basierend auf der Kritik linearer Fortschrittsgeschichte, setzen sie sich mit Formen von Geschichtsschreibung und Bezügen zwischen Vergangenheit und Gegenwart auseinander (Frankenberg 2021: 38 f.). Lee Edelmans *No Future. Queer Theory and the Death Drive* kann als Absage an queere Zeitlichkeit, „zugunsten einer Konzentration auf das Jetzt und [das Genießen], die Jouissance“ (ibid. 35) gelesen werden. Seine Theorien können als radikale Verneinung queerer Politiken zusammengefasst werden, weil er Politik als zwangsläufig zukunftsgerichtet ablehnt (ibid.).

Lee Edelmans Position wird, ebenso wie Halberstams und Leo Bersanis, als „anti-relational“ bzw. „anti-social“ bezeichnet, im Gegensatz zu relationalen theoretischen Positionen queerer Zeitlichkeit, wie zum Beispiel Esteban Muñoz' oder Elizabeth Freemans. Parallel zu dem Aufkommen queerer Zeitlichkeit Anfang der 2000er Jahre, werden häufig ein „Anti-Relational-Turn“/„Anti-Social-Turn“ und ein „Affective turn“ in den Queer Studies konstatiert (Muñoz 2009: 11; Frankenberg 2021: 28). Diese zwei Schwerpunktverschiebungen in den Queer Studies überschneiden sich mit Theorien queerer Zeitlichkeit. So untersucht der „Affective turn“, zu dem u.a. Texte von Ann Cvetkovich, Lauren Berlant oder Sara Ahmed zählen, affektive Phänomene auch unter dem Blickwinkel zeitlicher Aspekte (Frankenberg 2021: 28). Mit dem „Anti-Relational-Turn“, dessen bekanntester Vertreter Lee Edelman ist, rückte eine radikale Negativität und ein Verwerfen der Zukunft in den Vordergrund der Queer Theory (Hacker 2018: 22). Der US-amerikanische Queer-Theoretiker Leo Bersani hatte bereits in den 1990ern für ein oppositionelles, anti-relacionales, Sozialität zurückweisendes Verständnis von queer plädiert, insbesondere in seinem Buch *Homos* 1995 (Hacker 2018: 22). Lee Edelman spricht in seinem Buch *No Future. Queer Theory and the Death Drive* (2004) von einer Verwerfung der Zukunft und einer radikalen Negativität

von Queerness. Queerness bedeutet bei Edelman ein Aufbrechen des Sozialen an sich und ein In-Opposition-Stehen zu jeder Form sozialer Lebensfähigkeit (Edelman 2004: 9). „Queer theory marks the ‚side‘ outside all political sides, committed as they are, on every side, to futurism’s unquestioned good“ (Edelman 2004: 7). Edelman verneint jegliche Hoffnung als Bejahung, weil jede Bejahung eine Bejahung der bestehenden Ordnung darstellt (Ahmed 2018: 234). Sara Ahmed argumentiert dennoch, dass sich etwas Optimistisches in Edelmans Polemik finden lässt, und zwar Möglichkeiten, die sich durch das Bewohnen des Negativen eröffnen. Sie versteht queeren Pessimismus als Pessimismus *über* eine bestimmte Art des Optimismus, als „eine Weigerung, optimistisch zu sein über ‚die richtigen Dinge‘“ (ibid. 235). Ahmed zufolge geht es weniger um die Frage, *ob* wir hoffnungsvoll oder verzweifelt sind, mehr um die Frage, *worauf* wir hoffen oder *woran* wir (ver)zweifeln (ibid.). Der Begriff des queeren Pessimismus greift meines Erachtens aber für Edelmans Argumentationen zu kurz, weil im Begriff des Pessimismus Zukünftiges bereits eingeschrieben ist, Edelman Zukunft aber radikal negiert.

Lee Edelman sieht die Figur des Kindes – mit Bezug auf psychoanalytische Theorien nach Lacan – symbolisch als ausschlaggebend für einen „reproductive futurism“, eine heteronormative Logik von Wiederholung und Reproduktion. Die Figur des Kindes steht bei Edelman für ein Versprechen auf Zukunft, das er ablehnt (2004: 3f.). Er stellt sich gegen identitätspolitische Kämpfe nach Gleichheit oder Anerkennung, denn Widerständigkeit sei nur als Negation denkbar (ibid. 30f.). In einem politischen Feld, in dem der Horizont „reproductive futurism“ heißt, könne Queerness nur den „death drive“ und die kompromisslose „jouissance“ verkörpern, so Edelman (2004: 27). Er versteht auf Zukunft ausgerichtete Narrative und Politiken als zwangsläufig heteronormativ und plädiert daher für ein sinnfreies Genießen – die „jouissance“ – in der Gegenwart (ibid. 5). Edelmans anti-relationale Position kommt einer Unmöglichkeit queerer Zeitlichkeit, gar einer Verwerfung von Bedeutung an sich, nahe, die im Anschluss von unterschiedlichen Theoretiker*innen in Frage gestellt wurde. Edelmans Ansatz der radikalen Negation und des Genießens wurde als privilegierte Position scharf kritisiert, weil die Möglichkeit des Genießens stark von der materiellen Lebenssituation abhängig ist (Frankenberg 2021: 37). Insbesondere aus einer Queer-of-Color-Perspektive ist Edelmans Theorie der Verneinung und der „jouissance“ (Edelman 2004: 5) problematisch, weil sie Aspekte der Intersektionalität unbeachtet lässt (Frankenberg 2021: 37). So schreibt zum Beispiel Esteban Muñoz:

All children are not the privileged white babies, Edelman fails to factor the relational relevance of race or class – reproduces crypto-universal white gay subject that is weirdly atemporal (2009: 94).

Auch Jack Halberstam verortet seine theoretischen Positionen im anti-relationalen bzw. anti-sozialen Spektrum, wenngleich er Edelmans Polemik kritisch beleuchtet (Bernini 2020: 143). Halberstam beschreibt Edelmans Buch einerseits als

compelling argument against a US imperialist project of hope, and one of the most powerful statements of queer studies' contribution to an anti-imperialist, queer counter-hegemonic imaginary“ (Halberstam 2008: 141 f.).

Andererseits problematisiert Halberstam das kleine, kanonische Archiv, das bei Edelman queere Negation repräsentiert und erweitert es um postkoloniale, feministische, anti-soziale Theorien. Als Beispiele nennt er Jaimica Kincaid's Theorien zu „Colonial Rage“, Valerie Solanas Theorien hinsichtlich „War on Men“ und Yoko Onos neunminütige Performance *Cut Piece*, bei der Zuseher*innen ihre Kleidung zerschneiden, sodass Onos nackter Körper nach und nach entblößt wird (ibid. 150 f.). Halberstam nennt „Radical Passivity“ als möglichen anti-sozialen Modus, eine Verweigerung des (neo)liberalen Selbst als (frei)willig, aktiv und vorwärtsgetrieben (Halberstam 2008: 150). Der Begriff der „Radikalen Passivität“ wird in den Szenenanalysen im Kapitel 4.3.1 wieder aufgegriffen. Queere Negativität müsse, so Halberstam, „anti-politics“ verkörpern, „but should not register as apolitical“, wie das bei Edelman der Fall ist (ibid. 148). Eine ‚wahre‘ politische Negativität bedeutet bei Halberstam eine, die verspricht zu scheitern, eine Schweinerei anzurichten, eine, die laut, ungebändigt und schockierend ist (ibid. 154).

Jack Halberstam versucht mit seinem Buch *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, queere Raum- und Zeitgefüge zu eröffnen und alternative Lebensformen und Narrative zu (be)schreiben, die in Opposition zu Heterosexualität und Reproduktion stehen (Halberstam 2005: 1). Queer bezieht sich bei Halberstam auf nicht-normative Logiken und Organisationsformen von Gemeinschaft, sexueller Identität, Körper und Aktivität in Raum und Zeit (ibid. 6). Queerness bedeutet gewissermaßen ein kraftvolles Durchbrechen von Zeitlichkeit bzw. dem vorherrschenden Verständnis von Zeitlichkeit in unserer Gesellschaft (ibid. 11). Queere Zeitlichkeit entsteht, wenn die Rahmen bürgerlicher Reproduktion, Familie, Langlebigkeit, Risiko/Sicherheit und Erbschaft verlassen werden (Halberstam 2005: 6). Halberstam problematisiert dabei in der Postmoderne aufkommende

Homonormativitäten, die ein Verankern queerer Kulturen in Häuslichkeit und Konsum bedeuten (ibid. 19). Wenngleich Anerkennungs-Prozesse der Dominanzgesellschaft das Potential haben, die Konturen derselben zu ändern, sei das (mediale) Interesse an queeren Subkulturen oftmals ein voyeuristisches und räuberisches, so Halberstam (ibid. 156f.). Momente des Aufbrechens normativer zeitlicher Logiken findet er vor allem in Subkulturen und an Orten, wo auch Binarismen von Jugend und Erwachsenenalter suspendiert werden (ibid. 2). Queere Zeitlichkeit müsse in Opposition zur vermeintlichen ‚Natürlichkeit‘ der Zeit stehen, die oft an Eigentum, Nachwuchs, Stabilität, Wohlstand und Erbe geknüpft ist, so Halberstam (ibid. 4). Jaclyn Pryor spricht von „time slips“, zeitliche Ausrutscher/zeitliches (Ver)Rutschen, als Momente, in denen Zeit queer erfahrbar wird oder normative Zeitkonzepte scheitern (2017: 9). „Time slips“ enthüllen bisher ungesehene Aspekte der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. Kapitalistische Strukturen, lineare Fortschrittslogiken und kulturelles Vergessen werden in Frage gestellt. Dabei können „time slips“ neue Erinnerungskulturen und queere Archive entstehen lassen (ibid.). Pryors Buch *Time Slips. Queer Temporalities, Contemporary Performance, and the Hole of History*, aber in einem weiteren Sinne auch queere Zeitlichkeit an sich, imaginiert „new ways of being in this world not entirely bound to past histories of harm nor to the institutions and social structures that make such harm possible and profitable in the first place“ (ibid. 33).

Muñoz beschreibt in *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* (2009) die Zukunft als Domäne des Queeren. Queerness ist noch nicht da, sie ist eine Idealvorstellung, die uns spüren lässt, dass unserer Welt etwas fehlt. Das Jetzt und Hier ist ein Gefängnis, und wir müssen streben und suchen, um das „then and there“ denkbar und fühlbar zu machen (Muñoz 2009: 1ff.). Queerness ist bei Muñoz das Insistieren auf Potentialität und Hoffnung, wobei Muñoz Hoffnung als „backward glance that enacts a future vision“ versteht (ibid. 4). Muñoz betrachtet Hoffnung als kritischen Affekt, aber auch als Methodologie (ibid.). Er interessiert sich insbesondere für das utopische Potential ästhetischer Ausdrucksformen, wie z.B. Performance, Fotografie oder Popkultur. Muñoz stellt antirelationale queer-theoretische Ansätze in Frage, die er als Romantisierungen des Negativen betrachtet. Er argumentiert gegen antirelationale Positionen und betont die Notwendigkeit queerer Kollektivität. Queerness für Muñoz „is always the horizon“ (ibid. 11). Vergangenheit und Zukunft werden zu Werkzeugen, die die Logik des Hier und Jetzt durchkreuzen, die

Kapitalismus und Heternormativität naturalisiert (ibid. 11f.). Lineare Fortschrittsnarrative werden aufgebrochen und Positionen der Vergangenheit erlangen neue Wichtigkeit. Dabei spielt die Frage, wie Verbindungslien zwischen Vergangenheit und Gegenwart gezogen werden können, die nicht linear sind, eine wichtige Rolle (Frankenberg 2021: 38f.). Muñoz' Text bewegt sich zwischen radikaler Utopie und Sozialkritik und diskutiert Zusammenhänge zwischen Utopien und Affekten (Pryor 2017: 18).

Auch bei Heather Love werden die Vergangenheit und ihre Funktionen neu gedacht. In ihrem Buch *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History* beschreibt Love eine Historiografie, die Vergangenheit nicht so darstellt, dass sie auf die Gegenwart zuläuft. Mit dem Konzept der Rückwärtsgewandtheit – „Backwardness“ (Love 2007: 27f.) – findet Love einen Weg, progressive Logiken zu unterwandern und das Verhältnis von Politik und Gefühlen neu zu definieren (Freeman 2010: 9). Love schreibt gegen ein Narrativ der Überwindung negativer Affekte hin zu besserer Zukunft (Frankenberg 2021: 40). Ihr Buch verweilt auf der „dark side“ (Love 2007: 4). Sie wertet negative Affekte, wie z.B. Scham, Melancholie oder Trauer, auf und erkennt in ihnen ein politisches Potential. Love veranschaulicht ihre Theorien der Rückwärtsgewandtheit anhand unterschiedlicher (mythologischer) Figuren, wie z.B. Lots Frau, Orpheus und Eurydike, Odysseus und die Sirenen oder auch Walter Benjamins Engel der Geschichte (ibid. 4f.). Sie sieht in der Vergangenheit die Möglichkeit, sich der Warenförmigkeit der Zeit zu widersetzen und Lücken ,der‘ Geschichtsschreibung aufzuzeigen (Freeman 2010: 9). In einer heterokapitalistischen Gesellschaft, getrieben von Fortschritt und (Re)Produktion, bleibt wenig Zeit, sich mit Trauma und Erinnerung auseinanderzusetzen. Love wendet den Blick bewusst zurück in die Vergangenheit, und Erinnern wird politisch subversiv in einer Kultur des Vergessens (Love 2007: 7ff.; Pryor 2017: 8, 32). Queere Personen sind oftmals auf persönliche Erinnerungen und Erfahrungen angewiesen, um Archive zu eröffnen, entgegen einer Dominanzkultur des Schweigens oder der homophoben Repräsentation (Cvetkovich 2003: 26). Für historisch marginalisierte Gruppen ist die Herausforderung, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, ohne von ihr „zerstört“ zu werden, schreibt Heather Love (2007: 1). Sie spricht von einem doppelten Imperativ queerer Subjekte: „They must face backward toward a difficult past, and simultaneously forward, toward ,urgent and expanding political purposes“ (Love 2007: 18). Sie versteht queere Bewegungsgeschichte als eine Zwischenzeit, zwischen einer

positiv imaginierten Zukunft und einem Zug zurück, in eine kollektivierende Vergangenheit (Frankenberg 2021: 46).

Während einige Theoretiker*innen sich als relational oder anti-relational verorten lassen, versucht Elizabeth Freeman unterschiedliche Positionen queerer Zeitlichkeit einander über den Begriff der *Relationality* anzunähern: Sie plädiert für ein Auflösen der Formen von Relationalität, die wir kennen. Sie versteht Queerness als eine Form des Zukunftsschaffens, eine Re-Kreation des Sozialen, paradoixerweise jedoch nicht im Namen der Zukunft (Dinshaw/ Edelman et al. 2007: 188). Elizabeth Freeman bespricht in ihrem Buch *Time Binds. Queer Temporalities. Queer Histories* (2010) queere Zeitlichkeit in filmwissenschaftlicher Relevanz, weshalb ihr Text besonders wichtig für diese Masterarbeit ist. Freeman sieht in Zeit(lichkeit) das Potential, neue soziale Relationen und Formen von Gerechtigkeit entstehen zu lassen, die Chrononormativität und Chronobiopolitik hinter sich lassen (Freeman 2010: 9). Ähnlich wie Muñoz und Love, versteht auch Freeman das Verweilen von Vergangenem als Kennzeichen queerer Affekte (ibid. 8). Queeres historisches Arbeiten muss ihrer Ansicht nach auf das Ephemere, auf Geträumtes und andere ungewöhnliche Quellen fokussieren (Hacker 2018: 23). Dabei begibt Freeman sich auf die Suche nach Objekten und Situationen, „not charged with progressive time and capable of blocking it“ (Lorenz 2014: 12). Welche möglichen Pausen und Brüche gibt es in zeitlichen Ordnungen? Wie können Momente des Aufschubs oder der Verzögerung normative Zeitstrukturen ins Wanken bringen oder neu definieren?

HAUPTTEIL ANALYSE

Der zweite Teil dieser Arbeit besteht aus detaillierten Szenenanalysen der Filme *Portrait de la jeune fille en feu* (F 2019) und *Wet Sand* (CH/GEO 2021) und verschränkt dabei *close readings* ausgewählter Szenen mit theoretischen Bezügen queerer Zeitlichkeit. Zu Beginn werden die Regisseur*innen, die Filme und der Rezeptionskontext kurz besprochen, bevor zu den Szenenanalysen übergegangen wird. Anhand von drei großen Analysekapiteln werden anschließend die komplexen Zeitgefüge, die die Filme entstehen lassen, herausgearbeitet. Die Szenen wurden

dabei nicht strikt linear, der Chronologie der Filme entsprechend, sondern in Hinblick auf die theoretischen Schwerpunktsetzungen, ausgewählt.

3 Kontextualisierung

3.1 Regisseur*innen vorstellen

In diesem Kapitel werden die Regisseur*innen Céline Sciamma (*1978, Frankreich) und Elene Naveriani (*1985, Georgien) kurz vorgestellt, um im Anschluss die Filme *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* einzuführen und den Rezeptionskontext zu besprechen. Elene Naveriani ist 1985 in Tbilisi in Georgien geboren und studierte dort Malerei an der staatlichen Kunstakademie. Naveriani schloss 2011 einen Master in Critical Curatorial Cybermedia ab und 2014 einen Bachelor in Film an der Kunst- und Design Schule HEAD in Genua. Naveriani ist Drehbuchautor*in und Filmemacher*in, als erster Langfilm erschien 2017 *I am truly a drop of sun on earth*, der die Begegnung zwischen einer illegalen Sexarbeiterin und einem nigerianischen Geflüchteten in Tbilisi erzählt (Senn 2021). „All my works are portraits of people in society. That's how I construct or see the world around me. There is no individual without relation to the world, direct or indirect,” beschreibt Naveriani das eigene filmische Schaffen (Naveriani o. J.). Naveriani arbeitet oft mit Laien und betont in einem Interview mit dem Ray-Film-Magazin die Wichtigkeit, dass die Schauspieler*innen etwas von sich selbst, eigene Erfahrungen und Haltungen mitbringen: „Ich will keine Musen, sondern Teilhabe an einem Prozess.“ (Naveriani 2022). Dabei wahrt Naveriani kontinuierlich eine Distanz zu den gefilmten Körpern, wie in den Szenenanalysen von *Wet Sand* deutlich werden wird. Naverianis Filme können als politisch aktivistisch beschrieben werden: Sie versuchen, eine wünschenswertere Welt zu zeichnen und rücken dabei häufig Personen, die am Rande der Gesellschaft stehen, in den Mittelpunkt (ibid.).

Céline Sciamma ist 1978 in Pontoise geboren und studierte französische Literaturwissenschaften an der Universität Paris Nanterre. Darüber hinaus studierte sie bis 2005 Film, mit Schwerpunkt Drehbuch, an der Pariser Filmhochschule La Fémis. Ihr Langfilmdebüt war *Naissance de Pieuvres* (2007), es folgten *Tomboy*, *Girlhood*, *Portrait de la jeune fille en feu* und *Petite Maman*, ebenso wie einige weitere

Filme, für die sie das Drehbuch schrieb. „My films [are] always about a few days out of the world, where we can meet each other, love each other“ (Sciamma 2021). Wie Elene Naveriani, versucht auch Céline Sciamma in ihren Filmen Räume zu erschaffen, die gesellschaftliche Normen und Machtverhältnisse suspendieren und alternative Gesellschaftsentwürfe entstehen lassen. Wie in einem Interview 2022 im *New Yorker* mit der US-amerikanischen Autorin, Theoretikerin und Journalistin Elif Batuman, deutlich wird, ist Sciamma auf der Suche nach einer neuen, feministischen, filmischen Grammatik. In den letzten Jahren bewegt Sciamma Narrative zunehmend weg von Konflikten, hinzu Begehrungen (Batuman 2022). Seit antiken griechischen Dramen, fokussieren klassische Narrative auf Konflikte zwischen Protagonist*in und Antagonist*in. „Was bedeutet es für die Diegese, wenn der*die Antagonist*in wegfällt?“, ist mittlerweile eine Schlüsselfrage in Sciammas Suche nach einer feministischen Grammatik geworden (Batuman 2022). Diskurse rund um Sciammas kinematographisches Schaffen kreisen häufig um die Frage eines *Female Gaze*, im Gegensatz zum Begriff des *Male Gaze*, geprägt von Laura Mulvey 1975.

3.2 Einführung der Filme

Portrait de la jeune fille en feu (F 2019) ist ein Kostümfilm, der im Jahr 1770 auf einer einsamen französischen Insel spielt. Der Film wurde fast ausschließlich von einem weiblichen Team produziert. Das Produktionsteam ebenso wie die Schauspieler*innen sind, abgesehen von zwei männlichen Nebenrollen, alles Frauen. *Portrait de la jeune fille en feu* erzählt die Geschichte der Malerin Marianne (Noémie Merlant), die den Auftrag erhält, das Hochzeitporträt der Adeligen Héloïse (Adèle Haenel) zu malen, die ihre Hochzeit und somit ihr Portrait verweigert. Im Laufe des Films entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen Héloïse und Marianne und zugleich eine Geschichte über feministische Solidarität, die insbesondere in der Freund*innenschaft zwischen Marianne, Héloïse und Sophie (Luàna Bajrami), der Bediensteten des Hauses Ausdruck findet. Das Dekonstruieren von Machtverhältnissen in einer Liebesbeziehung spielt eine zentrale Rolle. Antagonist*innen kommen in dem Film kaum vor, ohne dass gesellschaftliche Zwänge dabei unsichtbar bleiben. Die einsame Insel wird in dem Film zu einer Art utopischem Raum, in dem patriarchale und heteronormative Strukturen subversiv in Frage gestellt werden.

Wet Sand (CH/GEO 2021) erzählt von einer kleinen Dorfgemeinschaft am Schwarzen Meer in Georgien und von Homophobie und Sexismus, die den Alltag der Dorfbewohner*innen prägen. Die Narration öffnet sich mit dem Tod von Eliko (Tengo Javakhadze), der in seinem Haus erhängt aufgefunden wird. Zu diesem Anlass kommt seine Enkelin Moe (Bebe Sesitashvili) aus Tbilisi angereist und die scheinbare Harmonie im Dorf beginnt mit Ankunft der ‚Fremden‘ zu bröckeln. Nach und nach enthüllt sich ein Netz, gestrickt aus Lügen, Ausgrenzung, patriarchaler und homophober Gewalt. Im Zentrum der Geschichte stehen dabei vor allem Amnon (Gia Agumava), der eine 20jährige Liebesbeziehung mit Eliko gelebt hat, Flehska (Megi Kobaladze), die in Amnons Café – mit dem titelgebenden Namen *Wet Sand* – arbeitet und Moe. Sie alle trotzen den kontinuierlichen Diskriminierungen und gewaltsauslösenden Anfeindungen, die sie als nicht-zugehörig im Dorf ausgesetzt sind. In einem Prozess des schleichen Aufdeckens und Aufarbeitens der Vergangenheit, lernen sich Moe und Flehska näher kennen und verlieben sich. Patriarchale, heteronormative Strukturen treffen in *Wet Sand* auf generationsübergreifenden, queeren Widerstand und Solidarität. Das Brechen des Schweigens eröffnet dabei Hoffnungen auf Veränderungen und Neuanfänge.

3.3 Rezeptionskontext

Céline Sciamma und Elene Naveriani waren am 20. und 21. November 2022 zu Gast im Wiener Stadtkino bei der zweitägigen Paneldiskussion *Eine neue feministische Grammatik im Film*, veranstaltet von *dieRegisseur*nen* und *FC Gloria – Frauen Film Netzwerk*. Céline Sciamma diskutierte im Panel I mit Christine A. Maier (Cinematographie) und So Mayer (Autorin*, Feministische Filmaktivistin*) über feministische Arbeitsweisen und die Gaze Theory. Im Zentrum standen dabei Fragen rund um Filmsprache, Kameraperspektive, Codes und Zuschreibungen, aber auch Produktion und kapitalistische Strukturen in der Filmindustrie. Elene Naveriani diskutierte im Panel II mit Daniel Sea (Schauspiel und konzeptuelle Kunst) und Andrea Braidt (Film- und Medientheorie mit Forschungsschwerpunkt Gender/Queerfilm) über queere Filmästhetik, Identität und Repräsentation. Dabei ging es um queere Bildsprachen, die mit Stereotypen und Essentialismen brechen, um einen ethischen Umgang mit marginalisierten Gesellschaftsgruppen und um die Verschränkungen zwischen kapitalistischen und heteronormativen Strukturen in der Filmbranche.

Sowohl Céline Sciamma als auch Elene Naveriani können als ‚Suchende‘ einer queer-feministischen Grammatik im Film betrachtet werden. Céline Sciamma ist mittlerweile eine der erfolgreichsten und berühmtesten französischen Filmemacher*innen. 2020 war *Portrait de la jeune fille en feu* der meistgesehene französische Film weltweit (Batuman 2022). Der Film gewann u.a. die Auszeichnung für das beste Drehbuch und die Queer Palm bei den Filmfestspielen Cannes 2019. Elene Naverianis Filmschaffen ist noch deutlich weniger rezipiert und diskutiert worden, was eine Auseinandersetzung mit ihren Filmen umso spannender macht. Naveriani reiht sich ein in eine Tradition der georgischen Diaspora, die für ihre Filme wieder in das Land zurückkehrt und mit ihrem Filmschaffen internationale Aufmerksamkeit erregt. *Wet Sand* gewann 2022 u.a. den Hauptpreis der Solothurner Filmpreise, den *Prix de Soleure* (Posselt o. J.).

In ihrem Filmschaffen, aber auch darüber hinaus, treten Elene Naveriani und Céline Sciamma – beide offen queer – für veränderte Gesellschaftsstrukturen ein und werden für eine Überwindung von Heteronormativität, Kapitalismus und Patriarchat laut. Der große Erfolg von *Portrait de la jeune fille en feu* floss zusammen mit politischen Protestbewegungen gegen sexuelle Gewalt in der Filmbranche, im Kontext der MeToo-Bewegung. In Frankreich gingen Protestierende feministischer Demonstrationen mit Slogans wie „We are the Young Girls on Fire“ gegen sexuelle Gewalt und für körperliche Selbstbestimmung auf die Straße (Batuman 2022). Die Debatten um sexuellen Missbrauch in der französischen Filmindustrie nahmen ihren Ausgang in den Enthüllungen von Adèle Haenel, die von Christophe Ruggia im Kindesalter am Set von *Les Diabiles* 2002 sexuell belästigt wurde. Adèle Haenel nutzte ihren internationalen Erfolg als Schauspielerin und die damit einhergehende politische Reichweite, um die patriarchalen, sexistischen Machtverhältnisse im Filmbusiness anzuprangern. 2022 verkündete Adèle Haenel ihren Austritt aus der Filmindustrie und wendete sich verstärkt der Theaterbranche und politischem Aktivismus zu. „Die Filmindustrie [ist] absolut reaktionär, rassistisch und [patriarchal]“, so die 33-jährige Schauspielerin. „[Bliebe sie], würde [sie] zu einer Art feministischer Garantie für diese männliche und [patriarchale] Industrie“ (Hildebrand 2005). Ausschließlich an Filmprojekten von Céline Sciamma und anderen feministisch-aktivistischen Regisseur*innen – vielleicht ja Elene Naveriani –, möchte die Schauspielerin weiterhin teilnehmen (*ibid.*).

Hinsichtlich Céline Sciammas kinematographischen Schaffens, insbesondere hinsichtlich *Portrait de la jeune fille en feu*, ist vor allem die Thematik eines *Female Gaze* viel diskutiert worden. „Il existe un regard féminin, ou *female gaze*, un regard qui nous fait ressentir l’expérience d’un corps féminin à l’écran“, schreibt Iris Brey in ihrem Buch *Le Regard féminin, une révolution à l’écran* 2020 (Brey 2020: 9). Darin diskutiert die Autorin unter anderem den Film *Portrait de la jeune fille en feu* als Beispiel eines weiblichen Blicks im Kino. Der Begriff des *female gaze* geht auf den viel diskutierten *male gaze* zurück, der durch Laura Mulveys Text *Visual Pleasure and Narrative Cinema* 1975 geprägt wurde. Laura Mulveys Artikel ist einer der Gründungstexte feministischer Filmtheorien. Er wurde intensiv diskutiert und kritisiert und im Nachhinein auch von Laura Mulvey selbst in *Afterthoughts on ,Visual Pleasure and Narrative Cinema‘* 1989 überarbeitet und kommentiert. Auf psychoanalytische Theorien von Sigmund Freud und Jacques Lacan basierend, argumentiert Laura Mulvey in *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, dass das Klassische Hollywoodkino durch das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft strukturiert ist (Mulvey 2022: 58). In einer patriarchalen Gesellschaft sei Schaulust in aktiv/männlich und passiv/weiblich aufgespalten, so Mulvey. In Hinblick auf das Klassische Hollywoodkino bedeute das, dass weibliche Figuren „To-be-looked-at-ness“ repräsentieren und männliche Figuren „the bearer of the look“ (ibid. 62). In diesem Sinne verkörpere das Klassische Hollywoodkino einen männlichen Blick, einen *male gaze* (ibid.).

Wie sich im Laufe dieser Masterarbeit zeigen wird, brechen *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* mit dem *Male gaze*, indem sie neue Relationen des Blicks, des Anblicks und des Zurückblickens entstehen lassen. In *Portrait de la jeune fille en feu* ist die Frage des Blicks essenziell in Bezug auf die Kameraführung, aber auch die Diegese. Auf der Ebene der Dialoge ebenso wie der Montage wird die Dichotomie *male gaze/female gaze* teils implizit, teils explizit verhandelt. Der Mythos von Orpheus und Eurydike, dem die Frage des Blicks beziehungsweise des Zurückblickens zugrunde liegt, wird mit dem Film neu erzählt.

The myth’s iconic moment, when Orpheus turns around to look at Eurydice and therefore loses her to Hades, occupies a central position in the film’s plot and underlies its running theme of ‘looking at’ as ‘looking back’,

schreibt Benjamin Eldon Stevens in *Not the lover’s choice, but the poet’s. Classical receptions in “Portrait of a lady on fire”* 2020 (2020: 45). *Looking back* bezieht sich einerseits – in einem zeitlichen Sinn – auf die Flash-Back-Struktur des Films und die

Tatsache, erlebte Erfahrungen in Bilder zu verwandeln. Andererseits kann *looking back* – in einem räumlichen Sinn – auch bedeuten, jemandem einen Blick zurückzuwerfen, einen voyeuristischen, einseitigen Blick zu durchbrechen. Hier wird bereits deutlich, wie die Thematik des Blicks mit Raum-Zeit-Gefügen in engem Zusammenhang steht (ibid. 46). Auch in *Wet Sand* spielen die Thematik des Blicks und das Verhältnis *looking at/looking back* eine wichtige Rolle: Der Blick zurück in die Vergangenheit wird zentral für einen veränderten Blick auf die Gegenwart. *Looking back* und *looking at* bedingen sich kontinuierlich gegenseitig. Zugleich steht *looking back* in Naverianis Film für Widerstand und Aufbegehren. Was bedeutet es, einen abfälligen, feindseligen Blick zurückwerfen, statt wegzuschauen?

Wie auch der Untertitel des Panel I im Stadtkino verdeutlicht, scheint die Thematik des Blicks im Kontext Film und Feminismus seit einigen Jahren die meistdiskutierte Frage schlechthin zu sein. Besonders hinsichtlich Céline Sciammas filmischen Schaffens steht die Frage des Blicks stark im Fokus und wurde bereits hinreichend erforscht, während Zeitgefüge bisher kaum bearbeitet wurden. Die geplante Masterarbeit basiert auf der These, dass die Komplexität der zwei Filme nicht allein durch eine Analyse der Blickstrukturen zu fassen ist, wenngleich sie eine wichtige Rolle spielen mögen. Daher hat sich diese Masterarbeit zum Ziel gesetzt, die Besonderheiten der zeitlichen Gefüge im Detail zu analysieren, um dieser Forschungslücke etwas entgegenzusetzen.

4 Szenenanalysen

4.1 “How are past, present and future given permission to touch one another?”³

Im folgenden Kapitel sollen die zeitlichen Grundstrukturen der Filme *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* vorgestellt werden. Dabei wird auf die narrative Geschwindigkeit, auf Voraus- und Rückblenden und auf Ellipsen und Wiederholungen eingegangen. Die auffallende dargestellte Zeit von nur wenigen Tagen in den Filmen – bzw. des Main Plots in *Portrait de la jeune fille en feu* – wird besprochen und die

³ (Pryor 2017: 3)

Frage diskutiert, inwiefern Temporalität in den Filmen als Verschränkung funktioniert. Verschränkung meint hier einen poststrukturalistischen Zugang zu Zeit, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht einfach als sukzessive Abfolge versteht (Holzinger 2015: 37). Das Kapitel analysiert insbesondere die Anfangsszenen der Filme, um herauszuarbeiten, wie Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sich in den Filmen ständig ‚berühren‘ und erweitern (Pryor 2017: 3). Dabei wird auf die Rückblenden-Struktur in Sciammas Film und die ‚Puzzle-Struktur‘ in Naverianis Film eingegangen. Fragen rund um Prinzipien filmischer Linearität und Kausalität werden diskutiert und ein Ausblick auf die Filmenden von *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* gegeben.

4.1.1 Darstellungszeit und dargestellte Zeit

Wie im Kapitel 1 bereits erläutert wurde, steht im Zentrum der Analyse filmischer Zeitstrukturen das Verhältnis zwischen Darstellungszeit, der Ebene des *discours*, und dargestellter Zeit, der Ebene der *histoire* (Hagener/ Pantenburg 2020: 245). Diese zwei Ebenen ergeben eine „doppelte temporale Struktur“ (ibid.) im Film, wobei das binäre narratologische Modell um die Zeiterfahrung der Zuseher*innen erweitert werden kann, die Bernhard Groß und Thomas Morsch als „Affektdramaturgie“ eines Films definieren (2021: 536). Das Verhältnis zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit bzw. Erzählzeit und erzähler Zeit bestimmt die *Dauer* oder auch die *narrative Geschwindigkeit* eines Films. Dabei gibt es fünf narrative Grundtypen (Kapitel 1), wobei sich im klassischen Erzählkino häufig ein Wechselspiel aus zeitdeckenden Szenen und Ellipsen vorfindet (Hagener/ Pantenburg 2020: 247). Auch in *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* dominiert ein solches Wechselspiel, aus dem sich ein zeitraffendes Erzählen in Bezug auf den gesamten Film ergibt, d.h. eine geringere Darstellungszeit als dargestellte Zeit (Hagener/ Pantenburg 2020: 247). Die Darstellungszeit in *Wet Sand* beträgt 1h 55min und in *Portrait de la jeune fille en feu* 120min. Die dargestellte Zeit ist in den zwei Filmen unterschiedlich explizit markiert: Während sie sich in *Wet Sand* relativ eindeutig rekonstruieren lässt, kann die dargestellte Zeit in *Portrait de la jeune fille en feu* nicht exakt bestimmt werden.

Die dargestellte Zeit in *Wet Sand*, die sich aufgrund der Übergänge von Abend- zu Tagesszenen, ziemlich genau rekonstruieren lässt, beträgt 5 Tage, plus den Abend, mit dem sich der Film öffnet. Eine Ellipse kurz vor Filmende, in Minute 01:46:45, deren Umfang sich nur grob erahnen lässt, verunmöglicht aber eine exakte Bestimmung der dargestellten Zeit. Auf der Ebene der Mise-en-scène verkörpert die Schlusssequenz einen Kontrast zum restlichen Film und wirkt wie ein Sprung in eine ferne, fast unwirkliche Zukunft. Die Farben sind heller, die Sonne scheint und spiegelt sich im Meer, die Brandung ist leise, die Kinder spielen friedlich am Strand und das Café *Wet Sand*, das gerade erst lichterloh in Flammen aufging, hat in Fleshkas Haus einen neuen Standort gefunden. Der Himmel über Fleshkas Haus, das bereits in Minute 00:12:58 zu sehen war, ist nun in leicht rötliches, malerisches Sonnenlicht getaucht.



Abbildung 1



Abbildung 2

Das georgische Lied, das einen der zwei extradiegetischen Musikeinsätze im Film darstellt, bringt die friedliche, idyllische Stimmung der Sequenz mit hervor. Die Tatsache, dass noch Müll, bei dem es sich vermutlich um Überreste des Brandes handelt, am Strand liegt, legt allerdings die Vermutung nahe, dass nur einige wenige Tage vergangen sind. Auch Neli's Sohn, der mit Neli am Eingangstor zum neuen Café *Wet Sand* steht, scheint noch im selben Alter zu sein, ebenso wie Fleshka und Moe, wenngleich auffällt, dass Fleshka eine neue Frisur trägt. In Summe beträgt die dargestellte Zeit in Naverianis Film also vermutlich nicht mehr als zwei Wochen. Nichtsdestotrotz erscheint die Schlusssequenz von *Wet Sand*, die im Kapitel 4.3.3 analysiert wird, wie ein Sprung in eine andere Zeitordnung, in einen Moment queerer Zeitlichkeit: „A ‚moment‘ [that] is also then a force; or rather it is a crossing of temporality with force“ (Halberstam 2005: 11). Dieses „crossing“ wird in der Szene auch über das Gartentor symbolisiert, an dessen Schwelle Neli und ihr Sohn (noch) verweilen. Mit Bezug auf Victor Turners Theorien zu Ritualen und Performance, lässt sich die Schlusssequenz von *Wet Sand* als liminaler Raum lesen, als „between and“

betwixt two social stages“, als „situation of freedom from cultural constraints“ und als „period [...] of unstructured or rudimentary structured [...] community“ (Coman 2008: 94).

Die dargestellte Zeit in *Portrait de la jeune fille en feu* ergibt ungefähr sechs bis sieben Jahre und zehn Tage, wenn wir davon ausgehen, dass es sich bei dem Kind auf dem Gemälde in Minute 01:49:00 um Héloïse' Tochter handelt. Céline Sciammas Film ist in einer langen Rückblende erzählt, die in Minute 00:02:42 beginnt und in Minute 01:47:00 endet. Die Reichweite der Makro-Rückblende beträgt ungefähr sechs Jahre – etwas mehr als das Alter des Mädchens auf dem Gemälde – und ihr Umfang zehn Tage. Die Darstellungszeit der Makro-Rückblende ist 1h44min, d.h. ein großer Teil des Filmes wird in Form der Rückblende erzählt. Als Zuseher*innen bekommen wir ein Gefühl von Gegenwärtigkeit, in dem wir zwischenzeitlich vergessen, dass auf Ebene der Diegese gerade etwas Vergangenes berichtet wird. Der Rahmen von zehn Tagen, in dem Héloïse' und Mariannes Begegnung stattfindet, ergibt sich aus Übergängen von Abend- zu Tagesszenen und aus einem Dialog in Minute 00:50:16, in dem Héloïse' Mutter verkündet, dass sie fünf Tage verreisen wird. Die Makro-Rückblende in *Portrait de la jeune fille en feu* ist symbolisch durch das Objekt des Gemäldes gerahmt: Sie öffnet sich mit der Anreise Mariannes, während die noch unbemalte Leinwand ins Wasser fällt und schließt sich kurz nach dem Versenden des Gemäldes an Héloïse' zukünftigen Bräutigam. Die Szene, in der Marianne die Leinwand auspackt und am Feuer trocknet (00:07:20), wiederholt sich in abgewandelter Form, als das Gemälde eingepackt und versandt wird (01:45:05).



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6

„The film's flashback narrative is bracketed by the portrait as object, from the arrival of the blank canvas [...] to its departure [...] in its completed state“ (Johnston 2022: 288). Nach dem Ende der Makro-Rückblende mit einem Black in Minute 01:47:02 springt die Kamera zurück an den Handlungsort des Filmbeginns, das Atelier des Malereikurses. Danach folgen zwei weitere Rückblenden, die über die Tonebene eingeleitet werden, und von zwei weiteren Begegnungen zwischen Marianne und Héloïse erzählen, erstere im Museum und letztere in einem Konzertsaal. Sowohl *Wet Sand* als auch *Portrait de la jeune fille en feu* endet mit einem elliptischen Sprung in eine andere Zeitebene. Während *Wet Sand* uns in der Handlungsgegenwart entlässt, verweilt *Portrait de la jeune fille en feu* in der Vergangenheit. Die letzte Rückblende in Sciammas Film, die die letzte Begegnung der beiden Protagonistinnen zeigt, schließt sich nicht mehr, sondern verbleibt in einem Moment subjektiver Erinnerung von Marianne. Die Schlusssequenzen der beiden Filme werden im Kapitel 4.3.3 *Queerness is always the horizon* im Detail analysiert.

4.1.2 Vorwärts in die Vergangenheit – Rückwärtsgewandte Zukunft

Die Makro-Rückblende in *Portrait de la jeune fille en feu* findet „offensichtlich auf visueller Ebene“ statt, nicht rein sprachlich *en passant* oder indirekt auf auditiver Ebene (Hagener/ Pantenburg 2020: 246). In Minute 00:01:40 sehen wir in einer amerikanischen Einstellung eine junge Frau in einem blauen Kleid, einer für den Hoch- und Spätrokoko typischen *Robe à l'anglaise*. Die Frau, deren



Abbildung 7

dunkelbraune Haare am Hinterkopf hochgesteckt sind, sitzt auf einem Hocker, der zentral in der Bildmitte platziert ist. Die Kamera fängt die Frau in Normalsicht ein, deren Blick frontal auf die Kamera gerichtet ist. Ihre Haltung ist aufrecht, ihre linke Hand ruht auf ihrem rechten Handgelenk. Die Frau sitzt vor einer Art Vorhang, der auf einem Holzgestell aufgehängt ist. Der Vorhang ist links und rechts blau, in der Mitte beige. Die Farbkomposition in Kombination mit der zentralen Positionierung der Frau und ihrem direkten Blick in die Kamera lenken den Fokus unserer Aufmerksamkeit auf sie. Im Hintergrund am rechten oberen Bildrand können wir einige Köpfe weißer Marmorskulpturen ausmachen. Die Körperhaltung der Frau, die arrangierten Vorhänge und die Marmor-Köpfe legen die Vermutung nahe, dass es sich bei der Frau um ein Modell handelt, das gemalt wird. Aufgrund der vorhergehenden Einstellungen wissen wir bereits, dass diese Vermutung richtig ist. Die Frau, bei der es sich um die Figur der Marianne handelt, ist Malerin und unterrichtet. In der beschriebenen Szene wird sie von ihren Schülerinnen portraitiert. Marianne sitzt regungslos da, jede kleinste Bewegung ihrer Augen oder ihrer Lippen sticht beim Sprechen hervor. Die Montage, die Großaufnahmen der Gesichter unterschiedlicher Schülerinnen der amerikanischen Einstellung von Marianne vorausgehen lässt, versetzt uns in die Position der Schülerinnen. Es handelt sich um einen Point-of-View-Shot, der uns einen Blick aus ihrer Perspektive eröffnet. „Beachten Sie die Position meiner Arme, meiner Hände“, spricht Marianne mit langsamer, ruhiger Stimme (00:01:39). Dabei adressiert sie die Schülerinnen und zugleich uns Zuseherinnen. Mariannes direkter Blick in die Kamera, der die vierte Wand aufbricht, verstärkt die Adressierung des Publikums. Die Direktadressierung über den Blick in die Kamera gilt im klassischen Hollywoodkino als Regelverstoß, weil dadurch die filmische Illusion zerstört werde (Tieber 2022). In *Portrait de la jeune fille en feu* wird die vierte Wand immer wieder durch direkte Blicke in die Kamera oder über die Dialogebene aufgebrochen. Darüber hinaus können überdurchschnittlich lange Einstellungen die filmische Illusionsästhetik in Sciammas Film destabilisieren.

Mariannes Worte zu ihren Schülerinnen am Filmanfang öffnen die vierte Wand hin zum Publikum: „Agieren Sie nicht zu schnell. Nehmen Sie sich die Zeit, mich anzusehen“ (00:01:23). Mariannes Sätze lassen sich im übertragenen Sinn als ‚Sehanleitung‘ für uns als Publikum oder als dem Film selbst inhärenter Duktus verstehen. Die Langsamkeit und Ruhe des Films geben uns Zeit, die Bilder wirken zu lassen. Sich Zeit nehmen, einander anzusehen, bezieht sich auf die Beziehungen zwischen den

Figuren im Film, auf den Blick der Kamera auf die Figuren und auf das Blickverhältnis von uns als Zuseher*innen zu den Figuren. Die Betrachter*innen eines Films, konfrontiert mit Momenten der Stille innerhalb des bewegten Bildes, reflektieren über das Kino (Mroz 2012: 23). Die zeitliche Dauer bestimmter Einstellungen kann mit einem Nachdenken über den Film, aber auch über unsere eigene Betrachter*innen-Position einhergehen (ibid.). Ein Aufbrechen der von Laura Mulvey formulierten Dichotomie „bearer of the look“ und „to-be-looked-at-ness“ bezieht in Sciammas Film uns Zuseher*innen über Öffnungen der vierten Wand mit ein. Unsere passive, ‚sichere‘ Zuseher*innen-Position gerät ins Wanken (Mulvey 2022, orig. 1975: 62f.).

Bereits in der Anfangsszene von *Portrait de la jeune fille en feu* kommt dem Modell bzw. der Muse, traditionell als passiv wahrgenommen, eine aktive Rolle zu. Das Modell ist zugleich die anleitende Lehrperson, wodurch die Vorstellung eines passiven Blickobjekts aufgebrochen wird (ibid.). Die Schuss-Gegenschuss Montage in der Szene in Kombination mit den Dialogen setzt eine wechselseitige Blickdynamik an die Stelle eines voyeuristischen Blicks auf das weibliche Modell. Darüber hinaus werden auch wir als Zuseher*innen von Marianne angeleitet. Kaum hat Marianne den Satz „Betrachten Sie die Position meiner Hände“ ausgesprochen, verkrampt sich langsam ihre rechte Hand. Ihre Worte bereiten uns sozusagen auf die Bilder vor, die folgen. Ihr Blick scheint an etwas hängenzubleiben, ihr Mund öffnet sich leicht, ihre rechte Hand formt eine Faust (00:01:50). Eine der Schülerinnen hat ein Gemälde von Marianne entdeckt und aus dem Schrank geräumt. Das Gemälde trägt den dem Film gleichnamigen Titel *Portrait de la jeune fille en feu*. „Haben Sie es gemalt?“, fragt die Schülerin in Minute 00:02:15. Dabei sehen wir eine Amerikanische bis Nahaufnahme der zwei Schülerinnen, die vor ihren Malblöcken sitzen. Sie sind symmetrisch in der linken und rechten Hälfte des Bildes platziert, der Schärfefokus der Kamera liegt auf ihnen. Im Hintergrund, in der Mitte zwischen den zwei Figuren, ist unscharf das Gemälde auszumachen. Auf Mariannes Antwort „ja“, drehen die zwei Schülerinnen sich um und wenden den Blick auf das Gemälde. Ihre Körper werden unscharf, das Gemälde wird scharf gestellt.



Abbildung 8



Abbildung 9

„Although real and present, the girls are proxies, visibly less important than the painting’s absent subject”, schreibt Benjamin Eldon Stevens (Stevens 2020: 46). Als Zuseher*innen nehmen wir hier die Blickperspektive von Marianne ein. Die Kamera fährt in einem langsamen Zoom immer näher an das Gemälde heran. Der Zoom, der mehr als die Hälfte der Einstellung dauert (10 von 18 Sekunden), lenkt unsere volle Aufmerksamkeit auf das Gemälde und lädt den Moment mit Emotionen auf (Stevens 2020: 46). Das Gemälde zeigt eine Frau in einem brennenden Kleid, allein in einer weiten, kargen Landschaft, der Mond am Nachthimmel erhellt die Wolken. Das Gemälde erinnert Marianne an die Vergangenheit, für uns Zuseherinnen verweist es zugleich auf die filmische Zukunft, genauer gesagt auf eine Szene in Minute 01:14:50, die Sciammas Film seinen Titel gibt. „Vor langer Zeit“, ergänzt Marianne mit zittriger Stimme ihre Antwort auf die Frage, wer das Bild gemalt habe. Die Kamerafahrt auf das Gemälde zu leitet die Makro-Rückblende ein, die bald folgt, und das Gemälde wird als Objekt der Erinnerung etabliert. Der gegenwärtige Moment ist dabei aufgeladen mit einer uns noch unbekannten Vergangenheit:

This present moment is charged by contrast with an as-yet unknown past [...] *Looking at becomes a freighted looking back* [...] The result is a beautiful meditation on how the present ('at') becomes the past ('back'): how lived experience may be turned into images (ibid.).

Als die Schülerin nach dem Titel des Gemäldes fragt, springt die Kamera zurück auf Marianne. Die Einstellung ähnelt den vorherigen amerikanischen Einstellungen von ihr, mit dem Unterschied, dass die Kamera hier in einem raschen Zoom auf Marianne zufährt, sodass sie schließlich in Nahaufnahme zu sehen ist. Marianne ist sichtlich gerührt und hat Tränen in den Augen. Mit zittriger Stimme spricht sie den Titel des Gemäldes, der zugleich der Filmtitel ist, aus. Der Mise-en-abyme-Moment lässt uns Zuseher*innen, die wir in Mariannes Emotionen mithineingezogen wurden, kurz

aufatmen (ibid.). Das Aussprechen des Filmtitels, das einem Jump Cut in die Vergangenheit vorausgeht, kann als eine Art zweiter Filmbeginn gelesen werden. Wir begeben uns auf ein „Vorwärts in die Vergangenheit“ (Klippel 2009: 13f.). Heike Klippe beschreibt in ihrem Kapitel mit dem Titel *Vorwärts in die Vergangenheit* die Unterschiede zwischen Wiederholung und Reproduktion, die sie als Strategien gegen den Ablauf der Zeit bzw. der Endlichkeit definiert; beide Ansätze zielen auf eine Zukunft mit Vergangenheitsbezug (ibid.).

Das Aufeinanderfolgen des Zooms auf das Gemälde und des Zooms auf Marianne verschränken die Zeitebenen der Gegenwart und der Vergangenheit und rücken dabei Mariannes Emotionen in den Vordergrund. Die formale Struktur von *Portrait de la jeune fille en feu* besteht aus einem Zurückblicken, aus einem Eintauchen in Mariannes Erinnerungen (Wilson 2021: 104). Mariannes Erinnern scheint geknüpft an Verlust und Wehmut, doch zugleich steckt es voller Hoffnung: „Ich bin es [Anm. d. Verf.: traurig] nicht mehr“, spricht Marianne zu ihrer Schülerin zum Schluss der Makro-Rückblende (01:47:32). Erinnerung wird hier zu einer Form des Empowerments, Marianne schöpft Kraft und Hoffnung im Erinnern, ohne dass Glücklichsein dabei zur Pflicht wird (Muñoz 2009: 35; Ahmed 2018: 15). Ann Cvetkovich schreibt in *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality and Public Cultures*: „Gay and lesbian cultures often leave ephemeral and unusual traces“ (2003: 8). Sie betrachtet Erinnerung als wichtige historische Ressource queerer Kulturen in Anbetracht des Fehlens institutioneller Dokumentation und Archivierung. Dabei zieht sie in ihrem Buch eine Verbindungsline zwischen „trauma archives“ und „gay and lesbian archives“, die beide für die Bewahrung ihrer Geschichten kämpfen mussten (ibid.). In Céline Sciammas Film wird Erinnerung zu einer solchen „valuable historical resource“, über die sich alternative Formen des Wissens und der Geschichtsschreibung eröffnen (ibid.). Sie begibt sich mit ihrem Film auf die Suche nach ebendiesen „flüchtigen Spuren“, die in „der“ Makrogeschichte unauffindbar scheinen (ibid.).

Auch in *Wet Sand* wird Erinnerung zu einer politischen Kraft und einer wertvollen Quelle queerer Geschichtsschreibung. Der Blick wird in *Wet Sand* ebenso wie in *Portrait de la jeune fille en feu* bewusst zurückgewandt. Entgegen dem ersten Eindruck einer kausal-linearen Grundstruktur von *Wet Sand*, eröffnen sich auch in Naverianis Film komplexe, verwobene zeitliche Gefüge, die Chrononormativität in Frage stellen. *Wet Sand* mag chronologisch-linear erscheinen, doch ist dabei aufgebaut wie ein

Puzzle der Vergangenheit: je mehr die Narration voranschreitet, desto deutlicher enthüllt sich ein mitunter düsteres Bild vergangener Ereignisse. Jeder Schritt nach vorne ist zugleich ein Schritt zurück, in dem Sinne, dass sich nach und nach ein neuer Blick auf die Vergangenheit eröffnet. Dieser veränderte Blick auf die Vergangenheit wiederum beeinflusst die Beziehungen und das Handeln der Figuren in der Gegenwart und hat Auswirkungen auf die Zukunft. Die unweigerliche Verschränkung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft wird visualisiert. In offensichtlichen und weniger offensichtlichen Analepsen auf sprachlicher Ebene, wie zum Beispiel, wenn Amnon von dem Moment berichtet, als er Eliko zum ersten Mal sah, werden bisher ungesehene Aspekte der Vergangenheit freigelegt (Pryor 2017: 9). Dabei entpuppen sich Strukturen und Machtmechanismen im Dorf, die von Ausgrenzung, Homophobie und Gewalt an Frauen durchdrungen sind. Innerhalb „der“ Makrogeschichte öffnen sich Zeitfalten, in denen queere Narrative sichtbar und spürbar werden (Freeman 2007: 163).

Bereits nach drei Minuten wird durch eine ungewöhnliche Rückwärts-Kamerabewegung, in einer Einstellung von 2min 17sek, eine „Backwardness“ im Sinne Heather Loves hervorgerufen. Love beschreibt Rückwärtsgewandtheit als queere Möglichkeit der Strukturierung von Gefühlen und als Modell queerer Historiographie (Love 2007: 146). Sie schreibt gegen eine progressive, dem modernen Kapitalismus inhärente, Fortschrittslogik an und argumentiert für ein Zurückblicken und eine Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Geschichte und mit deren Auswirkungen auf die Gegenwart (Love 2007: 5 ff.). Die große Herausforderung für historisch von Marginalisierung und Diskriminierung betroffene Gruppen, wie zum Beispiel queere Personen, sei eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, ohne dabei von ihr zerstört zu werden, so Love (Love 2007: 1). Sie nennt dabei die Figur des Odysseus in seiner Begegnung mit den Sirenen als Beispielmodell einer idealen Beziehung zur



Abbildung 10

historischen Vergangenheit: „Listen to it, but don't be destroyed by it“ (ibid. 9). In Nahaufnahme sehen wir in *Wet Sand* in Minute 00:01:31 Brust und Arme eines älteren Mannes, der am Tisch sitzt und bei einem Glas Rotwein einen Brief schreibt. Der Kopf des Mannes ist zu Beginn der Einstellung noch

abgeschnitten, die Kamera filmt den Mann in leichter Aufsicht und er ist relativ zentral, frontal in der Bildmitte platziert. Er trägt einen eleganten Morgenmantel, mit aufgestickten Blumen auf der Brust. Das Braun des Mantels harmoniert mit einem braunen Blatt Papier und einem braunen Aschenbecher in der linken Bildhälfte.

Das rote Etikett der Weinflasche, ein Glas Rotwein und ein rotes Geschenkband im unteren rechten Eck vollenden die Farbauswahl der Bildkomposition. Während der Mann die letzten Zeilen seines Briefes schreibt, bewegt sich die Kamera langsam von ihm weg, sodass sein Kopf im Bildrahmen erscheint. Zugleich bewegt sich die Kamera dabei rückwärts auf uns Zuseher*innen zu, wodurch der Eindruck entsteht, dass wir mit der Kamera von der Figur weggezogen werden. Subtil wird ein Abschiednehmen evoziert, das durch den Liedtext „We'll cry for you now [...] We believe in love“ noch verstärkt wird. Der für zwei Personen fein gedeckte Tisch kann aufgrund der dunklen Lichtstimmung, des zeremoniellen Briefschreibens, der melancholischen Musik und der sich entfernenden Kamerafahrt als letztes Abendmahl gelesen werden. Heather Love arbeitet in ihrem Buch u.a. mit Walter Benjamins Figur des Engels der Geschichte (*Angelus Novus*), basierend auf einem Gemälde von Paul Klee. Der Engel der Geschichte verkörpert eine rückwärtsgewandte Figur und ein Symbol von Widerstand gegen den Marsch des Fortschritts (*ibid.* 147):

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm (Benjamin 1974: 697f.).

Walter Benjamins Zitat beschreibt Geschichte als riesengroßen Trümmerhaufen. Der Engel weigert sich, den Verbrechen und Verlusten der Vergangenheit den Rücken zuzukehren, sein Blick verweilt auf den Szenen der Zerstörung (Love 2007: 148). „The angel refuses to turn the losses of the past, in Adorno and Horkheimer's terms, into the material of progress“ (*ibid.*). Die rückwärtsgewandte Kamerafahrt in der



Abbildung 11

Anfangssequenz von *Wet Sand* legt eine Analyse über die Figur des Engels der Geschichte nahe: Eliko, der in der Anfangssequenz zu sehen ist, begeht in Elene Naverianis Film Suizid und steht im Film sinnbildlich für Vergangenheit, aber auch Erinnerung und Trauer. Elikos Tod bzw. ein Abschiednehmen von Eliko wird in der Szene aufgrund der beschriebenen filmischen Mittel bereits vorweggenommen. Die ungewöhnliche Kamerafahrt macht die Verschränkungen der zeitlichen Ebenen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft in *Wet Sand* deutlich. Die Kamera verkörpert in der Einstellung ein Zurückblicken, doch etwas zieht sie langsam in die Zukunft und uns als Zuseher*innen mit ihr. Ähnlich wie Heather Love, weigern sich Naverianis Film und die Protagonist*innen desselben, den Blick von der Vergangenheit abzuwenden. Sie wenden den Blick bewusst zurück, und wie der Engel in Klees Gemälde, würden sie vielleicht gerne die „Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“ (Benjamin 1974: 697).

4.1.3 Rückblenden und Vorausblenden

Das Ereignis der Hochzeit hängt in Sciammas Film wie ein Damoklesschwert über Marianne, Héloïse, aber auch Sophie, deren gemeinsame Zeit ein klares Ablaufdatum hat. Die geplante Abreise von Marianne, sobald das Gemälde vollendet ist, gibt den Begegnungen der Protagonist*innen einen zeitlichen Rahmen von nur wenigen Tagen⁴. In einer Unmenge kleiner Prolepsen auf sprachlicher, aber auch auf visueller Ebene, wie zum Beispiel in dem Trugbild von Héloïse im Brautkleid, wird das Ereignis Héloïse‘ Hochzeit kontinuierlich im Voraus evoziert. Zugleich findet sich in dem Film, über die große Makro-Rückblende hinaus, eine Vielzahl kleinerer Analepsen, die vergangene Ereignisse wieder wachrufen, vor allem auf sprachlicher und auditiver Ebene. Dabei handelt es sich auf der einen Seite um ein Evozieren metadiegetischer Ereignisse – „durch (intra)diegetische Instanz(en) eröffnete ‚Diegese[n] innerhalb der Diegese‘“ – wie zum Beispiel des vermeintlichen Selbstmords von Héloïse‘ Schwester (Hagener/ Pantenburg 2020: 248). In diese Kategorie fallen auch Gespräche über Héloïse‘ Zeit im Kloster, über ihre Verweigerung bisheriger Versuche ihres Portraits oder über Mariannes berufliche Erfahrungen als Malerin. Auf der anderen Seite finden sich in *Portrait de la jeune fille en feu* Analepsen, die auf Ereignisse *innerhalb* der

⁴ In der Filmdramaturgie spricht man von „deadlining“: „A formal principle [and] one of the most characteristic marks of Hollywood dramaturgy“ (Bordwell 1985: 45f.).

Diegese rückverweisen, wie etwa, wenn Marianne und Héloïse über ihre gemeinsamen Erinnerungen sprechen (01:40:50). In diesem Sprechen werden bei uns als Zuseher*innen konkrete Bilder wachgerufen, die wir in dem Film sehen konnten. Gemeinsam mit den Protagonist*innen tauchen wir ein in vergangene Erinnerungen. Ein Beispiel einer auditiven Analepse in Sciammas Film ist Vivaldis *Die vier Jahreszeiten*: Das Musikstück ruft zum Filmende eine frühere Szene wach, in der Marianne Héloïse das Stück vorspielte bzw. „erzählte“ (00:36:45). In der melodramatischen Schlussszene des Films beobachten wir Héloïse bei einem Konzert, wie sie sich an den Moment und an Marianne erinnert, während die Kamera in einem langsamen Zoom an sie heranfährt – und wir erinnern uns mit ihr (01:51:11).

Wie in *Portrait de la jeune fille en feu*, ist auch in *Wet Sand* die Zeit, die die Protagonist*innen miteinander verbringen können, ursprünglich auf ein paar Tage begrenzt, wenngleich Moe letzten Endes nicht abreist. Wie Marianne, kommt auch Moe für ein paar Tage an einen Ort, der für sie fremd ist. Moe war zuletzt im Kindesalter in dem georgischen Dorf, während Marianne zum allerersten Mal auf die bretonische Insel kommt. Beide Figuren kommen aus einem konkreten Anlass – die Anfertigung des Portraits bzw. die Organisation des Begräbnisses – an den jeweiligen Ort und ihre Abreise scheint klar festgelegt. In diesem Sinne werden das Dorf und die Insel für die Protagonist*innen zu Transitorten, Orten des Dazwischen und der Entgrenzung, flüchtigen Orten kurzzeitiger Begegnungen, „die Ordnungen in Frage stellen und Strukturen neu verhandelbar machen können“ (Wilhelmer 2015: 35ff). Lars Wilhelmer beschreibt ein „möglichst effizientes, *direktes* Passieren“ als Merkmal von Transitorten (*ibid.*). Eine solche „Zielgerichtetheit der Bewegung“ findet sich in den beiden Filmen, in denen Szenarien des Wartens, des Verweilen und Treibens vordergründig sind, gerade nicht, was eine Einordnung als Transitorte uneindeutig macht (*ibid.* 36). Wilhelmer beschreibt Transitorte aber auch als „paradoxe Orte“, was sich bereits aus der etymologischen Zusammensetzung aus ‚Durchgang‘ und ‚Ort‘ ergibt: Ein Ort lädt zum Verweilen ein, ein Durchgang zum Passieren. Gerade diese Paradoxie der Stabilität und Instabilität, des Hier und des perspektivischen Dort – gerichtet auf Vergangenheit und Zukunft – kommt in den Filmen zum Tragen (*ibid.* 37f.). Wie die Reisenden, die Transitorte passieren, befinden sich die Protagonist*innen der Filme in einem „Schwebezustand des Noch-Nicht und Nicht-Mehr“, was eine direkte Brücke zum Kapitel 4.2 *Noch nicht oder bereits zu spät?* schlägt (*ibid.* 38). Dieser Schwebezustand wird in den Filmen über sprachliche Voraus- und Rückblenden

mithervorgebracht. Während in *Portrait de la jeune fille en feu* ein Wechselspiel aus Voraus- und Rückblenden vorzufinden ist, ist *Wet Sand* vor allem von Analepsen dominiert, was mit einem Gefühl der Zukunftslosigkeit der Protagonist*innen einhergeht. Nach und nach werden in Naverianis Film vergangene Geschehnisse über sprachliche Rückblenden zum Ausdruck gebracht, bis sich ein ‚vollständiges‘ Bild der Vergangenheit formt. Analepsen in *Wet Sand* beziehen sich insbesondere auf die Beziehung von Eliko und Amnon, auf Moes Mutter und ihre Rolle im Dorf und auf Speros Sohn, der eines Tages im Meer verschwand. Wie ein Puzzle fügen sich dabei die einzelnen Elemente der Vergangenheit zu einem Bild zusammen, das die Gegenwart durchdringt und den Verlauf der Zukunft verändert.

4.1.4 Verschränkte Temporalitäten

An den beschriebenen Filmbeispielen wird eine Verschränkung der zeitlichen Ebenen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft in Sciammas Film deutlich, die über eine Vielzahl kleinerer und größerer Voraus- und Rückblenden auf Ton- und Bildebene stattfindet. Besonders anschaulich werden die komplexen zeitlichen Strukturen in dem ‚Erinnerungsdialog‘ zwischen Marianne und Héloïse in Minute 01:40:50: Hier verweisen Héloïse und Marianne in ihrem Sprechen auf Vergangenheit und Zukunft zugleich, und doch entsteht ein Gefühl starker Gegenwärtigkeit und Präsenz in der Vertrautheit und Intimität. Temporalität wird zu einer Verschränkung, die mehr als ein Nacheinander von Fakten und Ereignissen verkörpert. Dabei gewinnt die subjektive Zeit der Gedanken, Erinnerungen und Gefühle neue Relevanz, wodurch Zeitgefüge außerhalb der „mandates of the clock, the calendar, and the hourly wage“ entstehen können (Pryor 2017: 32). Der Uhr zufolge ist die Vergangenheit vergangen und hört auf zu existieren. Die Uhr verkörpert dabei eine „spatialisation of time“, eine Verdinglichung der Zeit, die Zeit messbar und kontrollierbar macht (Mroz 2012: 35). Matilda Mroz stellt dieser Verdinglichung der Zeit Bergsons Begriff der *Dauer* (*durée*) gegenüber. Gemäß Bergson kann Zeit nicht auf ein mathematisch messbares Moment reduziert werden, das Vergangenheit und Gegenwart trennt. „The real, concrete, live present [...] necessarily occupies a duration [...], has one foot in my past and another in my future“ (Bergson 1962, zit. nach Mroz 2012: 36). Die Gegenwart ist über Erinnerung erweitert in die Vergangenheit und über Antizipation erweitert in die nahe

Zukunft, schreibt Elizabeth Grosz in *The Nick of Time. Politics, Evolution and The Untimely* 2004.

Portrait de la jeune fille en feu und *Wet Sand* stellen die „integrity of present moments“, die Trennung der Gegenwart von Vergangenheit und Zukunft in Frage (Mroz 2012: 190). Sie erweitern die Gegenwart in die Vergangenheit und in die Zukunft, wie Grosz schreibt. Die Filme beinhalten „time slips“, sie verrücken normative zeitliche Logiken und ermöglichen dadurch ein Sichtbarwerden bisher ungesehener Aspekte ‚der‘ Geschichte (Pryor 2017: 9). „How are past, present and future given permission to touch one another?“ (ibid. 3). *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* bleiben Prinzipien filmischer Kohärenz und Kausalität und der Kontinuitätsmontage verhaftet. Übergänge zwischen Einstellungen oder Einstellungsgrößen passieren fließend und Schnitte bleiben für uns als Zuseher*innen quasi unsichtbar. Zeitliche Konstruktionen werden auf den ersten Blick nicht bewusst ausgestellt (Frankenberg 2021: 51). Beim genaueren Hinsehen allerdings wird deutlich, dass die Aushandlung und Verschiebung bekannter Zeitordnungen einen Schlüsselaspekt der Filme darstellen. Die Filme lassen sich nicht allein über eine lineare Struktur begreifen. An die Stelle akionszentrierter, zielorientierter Narrative treten verwobene zeitliche Strukturen, die von Verweilen, Warten, Treiben und Stille getragen werden (Schoonover/ Galt 2016: 277). Stille bezieht sich dabei auf die Länge der Einstellungen, auf die ruhige Kamera, auf das Ausbleiben von Musik und auf das Suspendieren der Narration. Aktivitäten, deren Produktivität fraglich ist, formen „zerfließende Zeit“ im Sinne Heike Klippels (Klippel 2009: 9). Filmszenen, die für das Voranschreiten der Handlung irrelevant erscheinen – wie ein schlafender Hund in der Sonne (*Wet Sand*) – lassen den „flow of action“ einfrieren (Mroz 2012: 22).

The pensive spectator, [...] when confronted with a moment of stillness within the moving image, reflects on the cinema [...] When the film returns to movement the reflections continue to inflect the film’s sense of ‘past-ness’ (Mroz 2012: 23).⁵

Als Zuseher*innen geben uns Momente der Stille Zeit, das Gesehene zu reflektieren und Aspekte wahrzunehmen, die wir sonst vielleicht übersehen würden. Wenn wir Figuren beobachten, die warten, nachdenken oder selbst beobachten, sind deren Gedanken und Emotionen nicht immer greifbar, aber wir teilen mit ihnen die Zeitlichkeit

⁵ In ihrem Buch *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image* 2006, stellt Laura Mulvey den „pensive spectator“ dem „possessive spectator“ gegenüber (Mroz 2012: 22f.).

des Wartens oder der Stille. Es entsteht ein „paradoxical sense of both closeness and distance“ (Mroz 2012: 190).

4.1.5 Und jetzt?

In diesem Kapitel wurden die zeitlichen Grundstrukturen von *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* analysiert und auf die Verschränkung der Zeitebenen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft in den Filmen eingegangen. Die Filme scheinen einerseits Prinzipien von Kontinuität und Kausalität verhaftet zu bleiben, andererseits beinhalten sie Brüche mit ebendiesen Prinzipien: Über Momente des Verweilens, des Wartens und der Stille wird der Handlungsfluss unterbrochen. Wie in den Szenenanalysen deutlich geworden ist, lässt sich der filmische Aufbau von *Portrait de la jeune fille en feu*, der durch eine Makro-Rückblende gerahmt ist, in Anlehnung an Heike Klippel als „Vorwärts in die Vergangenheit“ beschreiben (Klippel 2009: 13f.). Die Grundstruktur von *Wet Sand* kann mit Bezug auf Heather Love als rückwärtsgewandte Zukunft erfasst werden (Love 2007: 5f.). Mit Blick auf die Anfangsszenen wurde in dem Kapitel deutlich gemacht, wie gegenwärtige Momente von Vergangenem (insb. *Wet Sand*) und Zukünftigem (insb. *Portrait de la jeune fille en feu*) aufgeladen bzw. durchdrungen sind. Die Schatten der Vergangenheit verkörpern ein melodramatisches Pathos des ‚zu spät‘ (Williams 1991: 279). Die Auseinandersetzung mit Zukünftigem, die sich als Modus des ‚noch nicht‘ fassen lässt, drückt eine Doppeldeutigkeit aus: Einerseits verkörpert das ‚noch nicht‘ die zeitliche Begrenztheit der Begegnungen in den Filmen, im Sinne eines ‚es bleibt noch Zeit‘. Andererseits steht das ‚noch nicht‘ für Hoffnung auf Veränderung, für unerfüllte Wünsche und Träume. Dieses ‚noch nicht‘ drückt sich zum Beispiel in dem Slogan auf Fleshkas Jacke in *Wet Sand* aus: „Follow your fucking dreams“. Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die Protagonist*innen der Filme, aber auch wir Zuseher*innen, in einer ständigen Ambivalenz zwischen ebendiesem ‚noch nicht‘ und ‚zu spät‘ befinden. Im übertragenen Sinne wirft diese Dichotomie die Frage auf: „Welche Welt ist möglich?“, und steht dabei symbolisch für die zentralen Debatten in den Theorien zu Queerer Zeitlichkeit.

4.2 Noch nicht oder bereits zu spät?

Die Protagonist*innen von *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu*, aber auch wir Zuseher*innen befinden uns in den Filmen in einer ständigen Ambivalenz zwischen „noch nicht“ und „zu spät“, die in diesem Kapitel im Detail untersucht werden soll. Linda Williams definiert in ihrem Text *Film Bodies, Gender, Genre and Excess* 1991 den zeitlichen Modus der Pornographie als „on time“, des Horrorfilms als „too early“ und des Melodramas als „too late“ (Williams 1991: 9). Die Suche nach zwischenmenschlicher Verbindung im Melodrama sei stets an die Melancholie des Verlusts geknüpft, so Williams. Begegnungen finden immer im zeitlichen Modus des „zu spät“ statt (ibid. 11). *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* sind von ebendiesem melodramatischen Modus des „zu spät“ geradezu durchdrungen. Tod und Abschiednehmen verkörpern einen Schlüsselaspekt der Diegese, und die Begegnungen zwischen den Figuren sind, aufgrund ihrer zeitlichen Begrenztheit, unweigerlich mit dem Gedanken der Trennung verwoben. Darüber hinaus zielt die heteronormative Ordnung, wie die Filme verdeutlichen, auf eine Verunmöglichung queerer Liebesbeziehungen ab, wodurch queere Begegnungen oft verstärkt an Verlust geknüpft sind (Love 2007: 21). Der Modus des „zu spät“ ist in den beiden Filmen verschrankt mit einem Modus des „noch nicht“, der für Hoffnung und Utopie steht. In lokalen Erfahrungen werden in den Filmen zwischenmenschliche Beziehungen zum Austragungsort utopischer Gesellschaftsentwürfe (Sciamma 2019). Während der Modus des „zu spät“ gesellschaftliche Zwänge und gewaltvolle Machtstrukturen sichtbar werden lässt, lenkt der Modus des „Noch nicht“ unseren Blick auf das, was noch möglich sein könnte.

4.2.1 Melodramatisches „zu spät“

Linda Williams beschreibt in ihrem Artikel *Film Bodies, Gender, Genre and Excess* 1991 Pornographie, Horror und Melodrama als „Body Genres“ und arbeitet die spezifischen Strukturen, Charakteristika und Effekte auf die Zuseher*innen, dieser Genres heraus. Dabei argumentiert sie, dass auch Horror und Pornographie als Erweiterung einer melodramatischen Rubrik gedacht werden könnten, und zwar im Sinne eines filmischen Modus stilistischen und/oder emotionalen Exzesses (Williams 1991: 269). Dieser Modus des Exzesses, der oft mit zirkularen, repetitiven Narrativen einhergeht, stelle einen Kontrast zu den „more ‘dominant’ modes of realistic, goal-

oriented narrative“ dar (ibid.). Linda Williams fokussiert in ihrem Text auf eine spezifische Unterkategorie des Melodramas, auf den sogenannten *woman's film* bzw. *weepie*, den sie dem Porno- und Horrorfilm gegenüberstellt (ibid.). Im *weepie* werden Frauen in ihren traditionellen Rollen im Patriarchat adressiert. Frauen finden sich darin in der Figur der Mutter, als verlassene Liebhaberin oder im Status körperlicher Hysterie, wie zum Beispiel geplagt von einer tödlichen oder schwächenden Krankheit (Williams 1991: 269). Williams arbeitet in ihrem Text die Parallelen der drei Körpergenres über den Begriff der Ekstase und über ihre spezifischen zeitlichen Strukturen des „on time“ (Pornographie), des „too early“ (Horror) und des „too late“ (Melodrama) heraus (ibid.). Frauen werden in den drei Genres zum Inbegriff eines körperlichen Spektakels von Lust, Angst oder Schmerz (ibid. 270). Dieses Spektakel geht mit einem Fehlen ästhetischer Distanz einher, mit einem „sense of over-involvement in sensation and emotion“ (ibid. 271). Hier wird bereits erkennbar, dass sich *Portrait de la jeune fille en feu* stärker in einem melodramatischen Modus verorten lässt als *Wet Sand*. In Sciammas Film werden die Protagonist*innen in ihren Rollen im Patriarchat adressiert, wenngleich sie, zumindest temporär, aus diesen ausbrechen bzw. deren Spielräume ausloten. Immer wieder kommt es in der Beziehung zwischen Marianne und Héloïse zu Momenten emotionalen Exzesses, wobei neben der Schlusszzene des Films vor allem die Versöhnungsszene am Meer als Beispiel zu nennen ist (01:35:18). *Portrait de la jeune fille en feu* funktioniert stärker als *Wet Sand* über die emotionale Bewegtheit der Zuseher*innen, wobei der für das Melodrama typische Einsatz von Filmmusik in beiden Filmen reduziert bleibt. *Wet Sand* hält eine Distanz zu den Protagonist*innen stets aufrecht, indem uns ein Zugriff auf deren Emotionen verweigert wird, wenig mit Groß- und Detailaufnahmen gearbeitet wird und die Kamera sich immer wieder von den Perspektiven der Figuren löst. *Portrait de la jeune fille en feu* beinhaltet Momente des „over-involvement“ (ibid. 271), bricht diese aber auch auf, indem unsere Zuseher*innen-Position über Öffnungen der vierten Wand destabilisiert wird. So entsteht eine Art Spiel mit uns Zuseher*innen, das eine kontinuierliche, reibungslose Involviertheit unterbricht.

Das Melodrama, das etymologisch aus ‚melos‘ für Lied und ‚drama‘ für Handlung herzuleiten ist, ist eines der komplexesten und meistdiskutierten Kinogenres in den Filmwissenschaften (Weber 2013: 91). Es lässt sich weniger als „single cinematic form“, mehr als „a hybrid of various subgenres and film cycles“ erfassen (ibid. 95). In dem Buch *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung* beschreibt Nicola

Valeska Weber das Melodrama als Genre großer Emotionen, das Liebe, Leid, schicksalshafte Begegnungen und Sinn- und Identitätssuchen in den Mittelpunkt rückt (2013: 108), was auf *Portrait de la jeune fille en feu* und mitunter auf *Wet Sand* zutrifft. Die Protagonist*innen der beiden Filme suchen nach ihrem Platz in einer repressiven Gesellschaft, eigene Wünsche oder Begehren müssen aufgrund der konservativen Ordnung zuzeiten unterdrückt werden (Weber 2013: 101). Als wirkungsästhetischen Mechanismus nennt Weber, wie auch Linda Williams, emotionale Bewegtheit, weil es „nämlich immer zu spät ist [...] für die Vereinigung durch Liebe“ (ibid. 102). Während die Geschichte von Amnon und Eliko in Selbstaufgabe und Tod endet, können Moe und Fleshka in *Wet Sand* zum Filmende zueinander finden und ihre Liebe ausleben. Das Filmende von *Wet Sand* lässt sich, untypisch für das melodramatische Genre, als *happy end* lesen (ibid. 101). *Portrait de la jeune fille en feu* hingegen endet unglücklich mit der wohl melodramatischsten Szene des Films: Ein durch den Einsatz von Filmmusik untermauerter Exzess der Emotionen zeigt Héloïse, wie sie sich an ihre verlorene Liebe erinnert (ibid.). Wenngleich das Idyll queerer Liebe und Freundschaft in Sciammas Film zerbricht, lässt sich der Film nicht eindeutig der Trope des *Unhappy Queers* zuordnen, worauf im Kapitel 4.2.2 eingegangen wird. *Portrait de la jeune fille en feu* ist nicht nur ein Film über verlorene Liebe und Erinnerung, sondern auch ein Film über Repräsentation an sich. „Rather than fulfilling the mainstream demands of the period romance to reveal lost histories of lesbianism, *Portrait* draws on Sciamma’s radical visual style to destabilise spectatorial investments in lesbian visibility“ (Bradbury-Rance 2022: 11). *Portrait de la jeune fille en feu* ist ein Film über lesbische Repräsentation und zugleich ein Film über die Vermächtnisse repräsentationaler Unmöglichkeiten (ibid.).

Wet Sand und *Portrait de la jeune fille en feu* führen den Modus des ‚zu spät‘ in medias res mit Filmbeginn ein: In *Portrait de la jeune fille en feu* bringt die Anfangsszene, die im Kapitel 4.1 im Detail beschrieben wurde, eine Melancholie des Verlusts über Marianne zum Ausdruck. Das Aufeinanderfolgen des Zooms auf das Gemälde und des Zooms auf Marianne, leitet ein Eintauchen in Mariannes Erinnerungen ein. Als Zuseher*innen stellen wir uns dabei folgende Frage: „Who is the ‚lady‘ in the painting, and how – whether literally or figuratively – has she been lost?“ (Stevens 2020: 46). In *Wet Sand* wird der Modus des ‚zu spät‘ im doppelten Sinne zu Filmbeginn eingeführt. Im wörtlichen Sinne drückt sich ein ‚zu spät‘ in Minute 00:03:41 aus, als Eliko zu Amnon sagt: „Wo bleibst du so lange? Das Essen ist schon ganz kalt“. Amnon kommt zu spät,

daher ist das Essen kalt. Dieses banale, alltägliche Zuspätkommen zu Beginn des Films kann als symbolisch für das dem Film inhärente melodramatisch angehauchte ‚zu spät‘ gelesen werden. Weiters wohnt der Anfangsszene von *Wet Sand* ein ‚zu spät‘ inne, indem über die Mise-en-Scène und die Musik ein Abschiednehmen von Eliko vorweggenommen wird, das sich in Minute 00:09:09 mit seinem Tod bewahrheitet. Sowohl Elene Naverianis als auch Céline Sciammas Film nehmen einen Todesfall – in beiden Fällen ein Suizid – zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Erinnerung und Trauer ebenso wie Zukunft, Hoffnung und Utopie. Der Tod von Héloïse‘ Schwester ist der Grund, dass Héloïse aus dem Kloster geholt wird und an Stelle ihrer Schwester verheiratet werden soll. Der Tod ist somit auch der Grund für die Anfertigung ihres Portraits und Mariannes Ankunft auf der bretonischen Insel. In *Wet Sand* führt Elikos Tod dazu, dass Moe in das georgische Dorf, in dem sie aufgewachsen ist, zurückkehrt. Bis zu Elikos tatsächlichem Tod, dachte Moe ihr Großvater sei bereits verstorben, weil ihre Mutter sie jahrelang in diesem Irrglauben gelassen hatte. In beiden Filmen steht also der Tod als endgültiges ‚zu spät‘ im Herzen der Diegese. Die Suche nach zwischenmenschlicher Verbindung ist, typisch für das melodramatische Genre, wie Williams schreibt, an Abschiedsschmerz und Verlust geknüpft (Williams 1991: 11).

Diese Verknüpfung von Verlust und zwischenmenschlicher Verbindung wird in *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* bereits in der ersten Begegnung der Protagonist*innen Moe und Fleshka beziehungsweise Marianne und Héloïse etabliert. Das erste Aufeinandertreffen von Moe und Fleshka findet in Minute 00:26:39 in Elikos Haus statt, wo die beiden Totenkleidung für den Verstorbenen auswählen. Das Kennenlernen der zwei Figuren steht so unweigerlich in Verbindung mit einem Abschiednehmen. Fleshka betritt die Szene, als Moe gerade dabei ist eine Kinderzeichnung eingehend zu betrachten, die sie möglicherweise für ihren verstorbenen Großvater Eliko gemalt hat. Auf dem kleinen gerahmten Bild sind zwei Strichmännchen zu sehen, das eine etwas größer als das andere.



Abbildung 12

Sie stehen vor einem blauen Hintergrund und die Sonne scheint. Fleshka lehnt lässig im Türrahmen, als sie Moe begrüßt und dabei selbstsicher ansieht. Anschließend

sehen wir die beiden in einer Amerikanischen in Normalsicht, wie sie sich gegenüberstehen und einander vorstellen. Die Amerikanische wird dabei ihrem historischen Ursprung aus dem Western gerecht, indem der Mise-en-Scène tatsächlich ein ‚Duell-Charakter‘ zu eigen ist. Im Erstkontakt der Protagonist*innen liegt etwas liebevoll-herausforderndes. Statt des Colts zieht Fleshka den Hausschlüssel



Abbildung 13

aus ihrer Hosentasche und wirft ihn Moe mit einem verschmitzten Lächeln zu. Als Fleshka sich umdreht, wird der Slogan „Follow your fucking dreams“ am Rücken ihrer Jacke sichtbar, der ein wiederkehrendes Motiv in Naverianis Film darstellt. Im Anschluss sehen wir die zwei Figuren in einer Nahaufnahme in

Seitenansicht, während sie Elikos Kleider durchstöbern. Für ein paar Sekunden sind nur ihre Oberkörper und Arme sichtbar, bevor die Kamera leicht nach oben schwenkt, sodass auch die Köpfe im Bild erscheinen. Das dichte Nebeneinander ihrer Körper und die neckisch-spielerische Dialogebene, erzeugen eine Mischung aus Vertrautheit und neugierigem Interesse in der Szene. Wechselseitige Sympathie und ein Wunsch nach Verbindung kommen zum Ausdruck. Es entsteht ein Gefühl der Leichtigkeit, das gleichsam im Widerspruch zu der Tätigkeit des Auswählens der Totenkleidung steht. Die genretypische Dichotomie des Melodramas ‚Verbindung/Verlust‘ (Williams 1991: 11), die in beiden Filmen unterschiedlich wirksam wird, wird etabliert.



Abbildung 14



Abbildung 15

Die erste Begegnung zwischen Marianne und Héloïse findet in Minute 00:18:00 bei einem gemeinsamen Spaziergang in Richtung der Klippen am Strand statt. Héloïse verlässt vor Marianne das Haus, sie trägt eine Kapuze und ist in einer Nahaufnahme frontal von hinten zu sehen. Das Gesicht von Héloïse wird

Marianne, aber auch uns Zuseher*innen noch vorenthalten. Der Rückenfigur wohnt hier ein Eindruck des Geheimnisvollen und Enigmatischen inne, der unsere Neugier weckt (Kirsten 2011: 107f.). In einem Point-of-View-Shot aus Mariannes Perspektive folgt die Kamera Héloïse, die schnellen Schrittes über die weiten, kargen Wiesen in Richtung Meer geht. Die wackeligen Bilder, die den Eindruck einer Handkamera erwecken, erzeugen buchstäblich ein Gefühl der Unruhe. In Minute 00:18:52 wird Héloïse' Schritt plötzlich schneller, bis sie schließlich direkt auf die Klippen zuzulaufen beginnt. Wissend, dass Héloïse' Schwester sich die Klippen hinuntergestürzt hat,



Abbildung 16



Abbildung 17

bekommt Marianne Angst und eilt ihr hinterher. Abwechselnd sehen wir jetzt Einstellungen von Marianne und Héloïse, wobei der Montagerhythmus mit Annäherung an die Klippen zunehmend schneller wird. Das Bild wackelt und auf intradiegetischer Tonebene hören wir Mariannes keuchende Atmung, während sie vergeblich versucht, Héloïse einzuholen, bevor es zu spät ist. Das Gefühl der Unruhe nimmt mit stetig unruhigerer Kameraführung und stetig lauterem Meeresrauschen zu, bis Héloïse in Minute 00:19:05 direkt vor dem Abhang der Klippe abrupt zum Stehen kommt. Marianne – und wir mit ihr – können erleichtert aufatmen. „Ich habe lange davon geträumt, das zu tun“, spricht Héloïse. „Sterben?“, fragt Marianne, „Laufen“,

antwortet Héloïse. In der französischen Originalsprache entsteht über eine Assonanz der beiden Wörter „courir“ (laufen) und „mourir“ (sterben) ein Rhythmus in der Sprache, der den Montagerhythmus abrundet. Die Szene knüpft die Verbindung der beiden Protagonist*innen, typisch für das melodramatische Genre, an Verlust beziehungsweise die Angst vor Verlust (Williams 1991: 11). Noch bevor Marianne Héloïse kennengelernt hat, muss sie bereits fürchten, sie zu verlieren (Stevens 2020: 54). Benjamin Eldon Stevens spricht aufgrund der Rückblendenstruktur des Films von einem gedoppelten Verlustgefühl: „At that moment in the past, Marianne feared that she would lose Héloïse. Reliving it again in flashback, she *knows* that she *already has*“ (Stevens 2020: 54).

Wenngleich sowohl *Portrait de la jeune fille en feu* als auch *Wet Sand* ein endgültiges ‚zu spät‘ des Todes zum Ausgangspunkt nehmen und ein melodramatisches ‚zu spät‘ in bestimmten Aspekten lesbar wird, funktioniert der Modus des ‚zu spät‘ in den Filmen unterschiedlich. Paradoxe Weise kommt der Modus des ‚zu spät‘ in *Portrait de la jeune fille en feu* über weite Teile des Films als zukünftiger Modus zum Einsatz. Das ‚zu spät‘ bezieht sich dabei weniger auf Geschehnisse in der Vergangenheit, mehr auf Ereignisse in der nahen Zukunft. Der Modus des ‚zu spät‘ verkörpert im eigentlichen Sinne ein ‚Es wird/könnte bald zu spät sein‘, das sich in der geplanten Abreise von Marianne, in der bevorstehenden Hochzeit von Héloïse, in der Abtreibung von Sophie und in dem Motiv des Orpheus und Eurydike Mythos widerfindet. Die Abreise von Marianne ebenso wie Héloïse‘ Vermählung hängen wie ein düsterer Schatten einer unausweichlichen Zukunft über der Begegnung der zwei Frauen. Wie der Ausgang des Orpheus-und-Eurydike-Mythos, der sich symbolisch wie ein roter Faden durch die Dramaturgie des Films zieht, steht auch das Ende von Marianne und Héloïse quasi von Anfang an fest. Die Abtreibung von Sophie stellt einen Sonderfall des ‚zu spät‘ dar, denn das ‚zu spät‘ realisiert sich letztlich nicht. Die Abtreibung kann rechtzeitig durchgeführt werden, der Wettkampf gegen die Zeit gelingt.



Abbildung 18

In Sciammas Film wird über unterschiedliche Symbolismen das potenzielle ‚zu spät‘, das jederzeit eintreten kann, kontinuierlich spür- und sichtbar gemacht. Das Voranschreiten von Héloïse‘ Portrait, das Verwelken der Blumen (01:07:01; 01:34:12) oder auch die zunehmende Fertigstellung von

Sophies Stickerei (01:07:10; 01:34:20), halten uns in *Portrait de la jeune fille en feu* das Drängen beziehungsweise die Vergänglichkeit der Zeit stetig vor Augen. Dieser Aspekt wird insbesondere über die Zuseher*innen-Ebene realisiert: Aufgrund der Anfangsszene des Films und der ‚Makro-Rückblenden‘-Struktur ahnen wir ab Minute 00:02:24, dass ein Abschiednehmen der Protagonist*innen früher oder später bevorsteht. Dadurch befinden wir uns in einer ständigen Erwartungshaltung im Sinne eines ‚Es könnte bald zu spät sein‘, das über die genannten filmischen Mittel (mit)hervorgebracht wird.



Abbildung 19

Während der Modus des ‚zu spät‘ in *Portrait de la jeune fille en feu* als zukünftiger Modus funktioniert, hat sich das ‚zu spät‘ in *Wet Sand* bereits realisiert. Es handelt sich um ein präsentisches ‚Es ist zu spät‘, das in Elikos (und Amnons) Tod und in einem Gefühl der Hoffnungslosigkeit von Moe, Fleshka, Spero und Amnon Ausdruck findet. Das ‚zu spät‘ steht symbolisch für die rigide ‚Unveränderbarkeit‘ gesellschaftlicher Strukturen und Zwänge und für politische Resignation. Das gegenwärtige ‚Es ist zu spät‘ wird in *Wet Sand* auch über Fernsehbilder vermittelt, wie zum Beispiel in einem Bericht zum Tag der Familie, der den Tag gegen Homophobie in Georgien 2014 ersetzt hat (00:06:55). Der Bericht macht die Verbindungslien zwischen der politischen Situation in Georgien, der Einflussmacht der Kirche und den konkreten Lebensrealitäten der Protagonist*innen deutlich. Drei weitere Fernsehberichte in Minute 00:36:40, Minute 00:42:18 und Minute 01:24:04 zu Klimakatastrophen im Land,

lassen sich ebenfalls als „zu spät“ lesen. Die Fernsehberichte erzeugen einen Eindruck von Aktualität und betten die Diegese in einen gesellschaftlichen Kontext sozialer und



Abbildung 20



Abbildung 21

politischer Krisen ein. Die Hoffnungslosigkeit der Protagonist*innen ist durch sozialpolitische Realitäten und Zwänge im Land bedingt. Für dieses In-Bezug-Setzen des Dorfalltags zu gesellschaftlichen Verhältnissen stellen die Fernsehberichte ein wichtiges filmisches Mittel dar. Ein Unglücklichsein in und mit der Welt ist dabei zentral in der Diegese von Naverianis Film. Die Zeitachsen von Elikos, Amnons, Fleshkas, Moes und Speros Leben lassen sich nicht mit den offiziellen Zeitachsen synchronisieren (Pryor 2017: 11). Als Außenseiter*innen in dem kleinen Dorf fallen sie gewissermaßen aus der Zeit.

Was den zwei unterschiedlichen Modi des „zu spät“ in *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* gemein ist, ist ein Durchkreuzen einer Logik des Hier und Jetzt, die Kapitalismus und Heteronormativität naturalisiert, wie Esteban Muñoz schreibt (Muñoz 2009: 12). Die Vergangenheit und/oder die Zukunft tauchen (wieder) auf in der Gegenwart, „not now“ showing up, uncannily, „now“ (Lorenz 2014: 11). Es („Now!“) fordert zum Handeln auf, aber blockiert eine Vorwärtsbewegung („Not now!“), beschreibt Elizabeth Freeman den komplexen Buchtitel von Renate Lorenz‘ *Now! Not Now! Chronopolitics, Art & Research* (ibid. 13). Begehren im Jetzt („now!“) vermischt sich mit Erinnerung an Vergangenes („not now!“) und/oder Angst vor bzw. Hoffnung auf Zukünftiges („not now!“) (ibid.). Mit Bezug auf Jacques Derrida gesprochen, leben die Protagonist*innen von *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* mit den Gespenstern,

mit den durch Gewalt und Unterdrückung Verstummtten der Vergangenheit [...] und mit denen, die noch nicht geboren sind. Es handelt sich um ein rätselhaftes Mitsein mit all jenem und jenen, die nicht mehr und noch nicht zur Verfügung stehen, mit dem

Unverfügten, dem nicht Gerichteten, dem nicht Gerechten: Es bedeutet zuzulassen, in einer Zeit zu leben, die aus den Fugen ist (Lorey 2021: 306).

4.2.2 (Un)Möglichkeit queerer Liebe

Der Modus des ‚zu spät‘ bezieht sich in *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* nicht nur auf Tod und Verlust, sondern auch auf eine ‚Unmöglichkeit‘ queerer Liebe, wobei diese zwei Aspekte eng miteinander verschränkt sind. In ‚die‘ Geschichte beziehungsweise Geschichten nicht-heteronormativen, queeren Begehrens ist Scheitern, Verlust und Unmöglichkeit historisch eingeschrieben (Love 2007: 21). Jonathan Goldberg beschreibt den melodramatischen Modus als Ästhetik der unmöglichen Situation, wodurch sich bereits eine Brücke zu einer queeren Ästhetik schlagen lässt. Goldberg sieht das Ziel des Melodramas allerdings nicht darin, etwas Mögliches in einer unmöglichen Situation aufzufinden, sondern darin, das Mögliche – als „the given, the legal, the social“ – zu übertreffen, in einem Realisieren dessen, was das Mögliche als unmöglich erachtet (2016: 161). Das Erkennen dessen, was gesellschaftlich als Unmöglichkeit konstruiert wird, lässt sich als queer lesen, indem es ein Herausfordern und Aufbrechen konventioneller Kategorien verkörpert (Doty 1993: xv). Queer als Widerstand gegenüber all dem, was als ‚normal‘ betrachtet wird (Jagose 2001: 128), bedeutet in den Filmen auch einen Widerstand gegen die Zeit: Wie entkomme ich dem ‚zu spät‘? Wie entkomme ich der *straight time*? (Muñoz 2009: 21).

Mit Bezug auf Sara Ahmeds *The Promise of Happiness* 2010 soll herausgearbeitet werden, wie die Trope des *Unhappy Queers* mit einer Verunmöglichung queerer Liebe und einem Modus des ‚zu spät‘ in Zusammenhang steht. Sara Ahmed beschreibt in ihrem Buch, wie Glück/lichsein als diskursives Machtinstrument funktioniert, um Menschen auf konkrete, genormte Lebenspfade zu lenken. Wir werden von Versprechen, dass Glück/lichsein auf bestimmte Handlungen (nicht) folgt, geleitet, so Ahmed. Die gesellschaftlich konstruierte „Pflicht zum Glück/lichsein“ kann Menschen dabei an konforme Lebensentscheidungen binden (Ahmed 2018: 24 ff.). In diesem Verständnis wird Glück/lichsein ein Werkzeug der Chrononormativität. Glücksversprechen binden Menschen an *straight time*, an lineare Lebensabläufe, die auf einer heteronormativen, kapitalistischen Ordnung aufbauen (Pryor 2017: 10). Ahmed diskutiert in ihrem Buch die Frage, wer aus Narrativen des Glück/lichseins ausgeschlossen wird und analysiert die Figur der*des feministischen

Spaßverderber*in, der*des melancholischen Migrant*in und der*des unglücklichen Queer*en (Ahmed 2018: 31). Dabei geht es Ahmed, mit Bezug u.a. auf Heather Love, auch um eine Genealogie queerer Empfindungen, die negative, schambehaftete Affekte miteinbezieht (ibid. 133). Gesetzliche Regelungen verboten in vielen europäischen Ländern, in Großbritannien z.B. bis ins Jahr 2003, eine „Förderung der Homosexualität durch lokale Autoritäten“ (ibid. 131). Derartige gesetzliche Regelungen hatten zur Folge, dass „das unglückliche Ende zu einem politischen Geschenk [wurde]“: Das Narrativ der*des unglücklichen Queeren ermöglichte eine Veröffentlichung queerer Fiktion (ibid. 132f.). Auf der einen Seite ist diese Unterscheidung in glückliche heteronormative Enden und unglückliche queere Enden eine moralische in ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Leben und muss in dieser Betrachtungsweise problematisiert werden. Auf der anderen Seite schlägt Sara Ahmed eine weitere, komplexere Lesart vor, die die Verknüpfung des Glücklichen mit dem Guten an sich in Frage stellt (Ahmed 2018: 132f.):

Anstatt unglückliche Enden als Zeichen der Vorenhaltung moralischer Anerkennung gegenüber queeren Leben zu lesen, müssen wir erkennen, inwiefern Unglück/lichsein innerhalb und um dieses Archiv herum zirkuliert und was es uns erlaubt, zu tun (ibid. 133).

Die Frage, welche Möglichkeiten unglückliche queere Narrative mit sich bringen können, wird unumgänglich bei einer Betrachtung von *Portrait de la jeune fille* und *Wet Sand*. Wie im Laufe dieser Masterarbeit deutlich gemacht werden soll, repräsentieren die beiden Filme unglückliche queere Archive, zugleich ermöglichen sie ein Empowerment queerer Personen. Die Filme lassen sich nicht über eine einfache, binäre Unterscheidung in gut/glücklich und schlecht/unglücklich lesen. Vielmehr verdeutlichen sie die Komplexität rund um Diskurse queerer Zeitlichkeit und um die Frage, inwiefern eine glückliche Zukunft für queere Personen in dieser Gesellschaft möglich ist.

Auf den ersten Blick scheinen die beiden Filme Narrativen unglücklicher Queers verhaftet zu bleiben. Die Protagonist*innen Moe, Fleshka, Amnon, Eliko, Marianne und Héloïse werden unglücklich gemacht, indem sie nicht so sind, wie die anderen sie haben wollen, selbst wenn sie vielleicht nicht so sein wollen, wie die anderen sie haben wollen (Ahmed 2018: 143). Als queere Personen können sie die Welt, in die sie geboren worden sind, nicht erben oder reproduzieren (ibid.). Abweichend von „normative[m] und vergeschlechtliche[m] Fortschrittsdenken und [...] danach ausgerichtete[n] Lebensläufe[n]“, werden ihre Beziehungen gesellschaftlich nicht als

Leben bzw. lebensfähig anerkannt (Hanke 2021: 285). Elizabeth Freeman schreibt: „In the eyes of the state, this sequence of socioeconomically ‚productive‘ moments is what it means to have a life at all“ (2010: 5). Die Beziehungen der Protagonist*innen sind nicht ‚lebensfähig‘ in dem Sinne, dass sie keinen Raum in der Gesellschaft finden, dass keine gemeinsame Zukunft und erst recht kein gemeinsames Glück/lichsein für sie vorgesehen ist. Patriarchale, heteronormative Strukturen und Zwänge bringen die Todesfälle und das melodramatische ‚zu spät‘ in den Filmen mithervor. Der Suizid von Héloïse‘ Schwester verkörpert den letztmöglichen Ausweg aus einer bevorstehenden Zwangsheirat. Der Suizid von Eliko und Amnon ist eine Flucht aus ihrer Existenz im Geheimen, aus dem nicht offen Ausleben-Können ihrer Liebesbeziehung. Der Abschied von Héloïse und Marianne ist der Zwangsheirat von Héloïse geschuldet, die anstelle ihrer Schwester den Platz im Zeitstrahl des „reproductive futurism“ (Edelman 2004: 3) einnehmen muss. Der Modus des melodramatischen ‚zu spät‘ ist also bedingt durch eine Unmöglichkeit queerer Liebe beziehungsweise queerer Existenz. Chrononormativität als „unweary worker on normalcy“ (Lorenz 2014: 15) führt dazu, dass den queeren Figuren in den Filmen nur die zeitliche Ebene des ‚zu spät‘ bleibt. Einzig Moe und Flehska bleibt die Möglichkeit einer „Queer Futurity“ (Muñoz 2009: 22) zum Filmende hin offen.

Eliko und Amnon treffen sich nur im Geheimen, an versteckten Orten, bis die Nicht-Lebensfähigkeit schließlich in ihrem tragischen Suizid gipfelt. Rückkehr zur Heterosexualität, Krankheit oder eben Tod verkörpern klassische Enden unglücklicher queerer Fiktion (Ahmed 2018: 132). Die Unmöglichkeit der Liebesbeziehung der zwei Männer drückt sich in der Mise-en-Scène darüber aus, dass sie im Film keinen gemeinsamen Raum im Bildrahmen haben. Lebendig sind sie nie in einer Einstellung zu sehen. Erst als beide verstorben sind, erst im ultimativen ‚zu spät‘ können sie nebeneinander, in einer Einstellung, friedlich ruhend gezeigt werden (01:42:35). Im Gegensatz zu Amnon und Eliko, werden Flehska und Moe bereits bei ihrer ersten Begegnung im Film in einer Einstellung gemeinsam gezeigt (00:26:39). Flehska und Moe erkämpfen sich im Laufe des Films die Möglichkeit einer Existenz ihrer Liebesbeziehung, die nicht nur im Geheimen stattfindet – für sie ist es noch nicht zu spät. Die beiden lassen sich dabei weder als eindeutig glücklich noch als eindeutig unglücklich beschreiben, wobei gerade in diesem Entfliehen einer kategorischen Einordnung ein queeres Potential steckt. Schließlich ist Queerness entstanden, um

Kategorien herauszufordern und aufzubrechen, nicht selbst eine zu werden (Doty 1993: XV). Fleshka und Moe verkörpern keine glücklichen Queers, im Gegenteil wirken sie über weite Teile des Films unglücklich, was an drei Sätzen von Moe besonders offenkundig wird: „Vergrab mich, als ob ich tot wäre“ (00:50:28) / „Wie kannst du hier leben? Ich würde mich umbringen“ (01:11:03) / „Wolltest du schon mal jemand anderes sein? [...] Ich schon“ (01:11:45). Fleshka und Moe sind unglücklich über eine Welt, die queere Menschen als unglücklich liest, sie stigmatisiert und ausgrenzt. In diesem Unglück/lichsein sieht Sara Ahmed ein politisches Potential negativer Affekte. Wir müssen unglücklich mit dieser Welt bleiben, so Ahmed (ibid. 157). Heather Love beschreibt mangelnde politische Handlungsmacht als potenzielles Problem von Politiken negativer Affekte (2007: 147). „The lack of vehemence and dynamism make backward feelings difficult to imagine as political“, so Love (ibid. 162). Doch in *Wet Sand*, insbesondere in den Figuren von Moe und Fleshka, stellen Gefühle von Scham, Reue, Selbsthass, Einsamkeit oder Scheitern keinen Widerspruch zu „political agency“ (ibid. 147) dar. Fleshka und Moe schöpfen in ihrem Unglück/lichsein Kraft für Widerstand und Destruktion. Es gelingt ihnen, sich der Vergangenheit zuzuwenden, ohne von ihr zerstört zu werden (Love 2007: 1). Nach Sara Ahmed können sie in diesem Sinne, auch aufgrund des *Happy Ends* im Film, als „glücklicherweise queer“ (2018: 171) gelesen werden. „Glücklicherweise queer“ bedeutet nicht, sich heteronormativen Glücksnarrativen anzunähern, sondern neue Formen des Glück/lichsein zu entwerfen (ibid.). Auf glückliche Weise queer bedeutet in erster Linie, auch Unglück/lichsein (anzu)erkennen, „das durch die Förderung [Anm. d. Verf.: bzw. Forderung] der glücklichen Normativität verdeckt wird“ (ibid.).

Auch Marianne und Héloïse lassen sich als „glücklicherweise queer“ (ibid.) beschreiben. Sie sind glücklich darüber, die Linien chrononormativer Glücks-Drehbücher zu verlassen (ibid. 169), und schaffen sich für zehn Tage, gemeinsam mit Sophie eine Insel des Glücks und der Solidarität. Im Gegensatz zu *Wet Sand* rückt die Welt, die unglücklich mit queerer Liebe ist, dabei stärker in den Hintergrund (ibid.). Heteronormative Zwänge sind im Film aufgrund der zeitlichen Struktur und der bevorstehenden Hochzeit zwar allgegenwärtig, konkrete Konflikte oder Gewaltsituationen bleiben aber – bis auf einen Konflikt zwischen den beiden Frauen selbst – aus. Während klassische Narrative traditionell Konflikte zwischen Protagonist*in und Antagonist*in verhandeln, fällt die Figur des Antagonisten*der Antagonistin in *Portrait de la jeune fille en feu* quasi weg und wird nur als ‚Schatten‘

der einfallenden Zukunft spürbar (Batuman 2022). Auf glückliche Weise queer zu sein heißt in Sciammas Film auch, das Unglück/lichsein, das dem ‚Normalen‘ innewohnt, herauszuarbeiten. In der überwiegend glücklichen Begegnung zwischen Marianne und Héloïse, wird das Unglück/lichsein über den Zwang enthüllt, „dass sie ihre persönlichen Sehnsüchte [...] für das Glück/lichsein anderer opfern müssen“ (Ahmed 2018: 172). Der Modus des ‚zu spät‘ beziehungsweise des ‚Es könnte bald zu spät sein‘ wird unweigerlich geknüpft an die Frage der (Un)möglichkeit queerer Liebe in einer patriarchalen, heteronormativen Gesellschaft. Héloïse und Marianne lassen sich, mit den Worten Sara Ahmeds gesprochen, von der Begegnung mit der Welt nicht schlicht unglücklich machen (ibid. 171). Sie mögen unglücklich mit der Welt sein, doch sie schöpfen auch Kraft aus den zehn Tagen und aus dem Erinnern an das, was war – und an das, was möglich ist. So spricht Marianne am Ende der Rückblende: „Ich bin es [Anm. d. Verf.: traurig] nicht mehr“ und Héloïse huscht ein Lächeln über die Lippen inmitten der Tränen, als sie an Vergangenes zurückdenkt.

Rebellion beginnt, wenn man anfängt zu erkennen, dass die Gegenwart nicht genug ist, wenn man sich darüber Sorgen macht, wie das, was gegeben ist, gegeben ist und wenn man mehr möchte als das, was gegeben ist (Ahmed 2018: 273).

4.2.3 Hoffnungsvolles ‚noch nicht‘

Der Modus des ‚zu spät‘ geht in *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* einher mit der Möglichkeit neuer Begegnungen und Erfahrungen, mit einem ‚noch nicht‘, das für Wünsche, Sehnsucht und Hoffnung steht. Das Eintreffen von Marianne bzw. Moe verändert die Beziehungsdynamiken und die Raum-Zeit-Gefüge vor Ort. Die Machtstrukturen in dem georgischen Dorf, die jahrelang, gar Jahrzehntelang, immer dieselben waren, geraten mit Moes Ankunft und den darauffolgenden Begegnungen und Ereignissen ins Wanken. „Die Ordnung wird [...] von dem da-Herkommenden, von dem ins Heim des Vertrauten und Normalen Kommenden heimgesucht“ (Lorey 2021: 307f.). Vielleicht wird der Stillstand der Zeit in Bewegung versetzt, vielleicht werden die alltäglichen, chrononormativen Abläufe in Stillstand versetzt. Die Zeit gerät aus den Fugen, mit Hamlets bzw. Shakespeares Worten gesprochen (zit. nach Lorenz 2014: 23).

Auch Mariannes Ankunft auf der Insel in *Portrait de la jeune fille en feu* bringt Veränderungen des Alltags der Bewohnerinnen mit sich. Héloïse, die ihre Hochzeit und somit ihr Portrait bisher verweigert hat, lässt sich von Marianne malen. Aber nicht

nur die Liebesgeschichte zwischen den zwei Frauen verkörpert ein ‚noch nicht‘ im Sinne eines bisher noch nicht Erlebten und einer möglichen queeren Gesellschaft. Auch die Freund*innenschaft zwischen Marianne, Héloïse und Sophie, der Bediensteten des Hauses, steht symbolisch für eine noch nicht existente Welt. Für einige Tage schaffen sich die drei Figuren eine Mikro-Utopie (queer)feministischer Solidarität, in der Beziehungen stärker auf politischer Gleichberechtigung basieren und Klassengrenzen porös werden (Batuman 2022). Dieser Aspekt wird besonders anschaulich in der Kartenspielszene (01:03:40) und in der Szene, in der die drei Frauen den Orpheus und Eurydike Mythos diskutieren (01:08:05). Ein Gegenbeispiel, das verdeutlicht, wie Klassengrenzen in dem Film durchlässiger, dennoch weiter bestehen bleiben, ist die Szene, in der Sophies Abtreibung von Marianne gemalt wird (01:24:20). Auf Geheiß von Héloïse muss Sophie, die sich gerade erst von den Schmerzen erholt, das potenziell traumatische Erlebnis erneut durchleben. Emma Wilson, die die Szene als unbehaglichsten Moment im Film beschreibt, bringt es in ihrem Artikel auf den Punkt:

Fascination with capturing the image, with art, seems momentarily to over-ride the solidarity with Sophie which has allowed the unwanted pregnancy to be arrested, and the young girl's life to be continued (2021: 103).

Die einsame Insel beziehungsweise das Dorf werden in den beiden Filmen zu einer Art Gegenplatzierung gesellschaftlicher Orte, zu einem utopischen Außerhalb, das dennoch Teil der Gesellschaft ist (Kresnik 2018: 21). Hier liegt ein Anknüpfen an Michel Foucaults Konzept der „Heterotopie“ (orig. 1967) nahe. Etymologisch gesehen stammt das Wort Heterotopie aus dem Griechischen und bedeutet „andere Räume“. Foucault definiert Heterotopien als realisierte, lokalisierte Utopien. Heterotopien sind Gegenplatzierungen, die reale Möglichkeitsräume öffnen und dabei in einem starken Spannungsverhältnis zu den restlichen Orten der Gesellschaft stehen. Der heterotopische Raum kann als Durchgangsraum zwischen Abweichung und Norm gelesen werden (Foucault 2013: 19f.; Kresnik 2018: 21). Diese Ambivalenz zwischen Norm und Abweichung ebenso wie der transitorische Charakter heterotopischer Räume, spiegelt sich auch in *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* wider. Die Filme lassen Möglichkeitsräume außerhalb patriarchaler Zeit entstehen. Foucault betont in seinen Abhandlungen der Heterotopie deren enge Verbindung mit zeitlichen Brüchen. Heterotopien sind mit Heterochronien verwandt (Foucault 2013: 16). Er unterscheidet dabei in ewigkeitsorientierte und zeitweilige Heterotopien. Die Idee der

ewigkeitsorientierten Heterotopien, wie z.B. Museen oder Bibliotheken, ist es, „alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren“ (ibid.). Zeitweilige Heterotopien, wie z.B. das Theater, der Jahrmarkt oder Feriendorfer, wiederum sind im Modus des Festes mit der Zeit verknüpft. Im Gegensatz zu den ewigkeitsorientierten Heterotopien, sollen sie Zeit nicht ansammeln, sondern sie gar auslöschen (ibid. 17). *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* beinhalten Elemente der ewigkeitsorientierten, aber auch der zeitweiligen Heterotopie. Auf der einen Seite öffnen sie zeitweilige Räume und versuchen (normative) Zeit gewissermaßen auszulöschen. Auf der anderen Seite finden sich Elemente des ewigkeitsorientierten Zeitanhaltens in den Filmen, insbesondere in *Portrait de la jeune fille en feu* (ibid.). In Letzterem wird das Objekt des Gemäldes zu einem Raum, in dem die Zeit angehalten beziehungsweise festgehalten wird. Dabei symbolisiert das Gemälde ein ‚zu spät‘, denn die abgebildete Zeit ist verloren, es bleiben Bilder der Erinnerung: „What does it mean to lose someone beloved but gain their image?“ (Stevens 2020: 45). In Héloïse‘ Portrait, aber auch in Mariannes Autoportrait in Héloïse‘ Buch, in Héloïse‘ Zeichnung in Form eines Miniaturportraits, in Mariannes Orpheus und Eurydike Gemälde und in Héloïse Familienportrait, das auf die Seite achtundzwanzig verweist, wird Zeit angesammelt. In *Wet Sand* wird die Zeit weniger in konkreten Räumen oder Objekten festgehalten, vielmehr scheint sie sich über Erinnerungen in menschliche Körper und zwischenmenschliche Beziehungen einzuschreiben. Der Körper wird zu einem queeren Archiv, Moe, Fleshka, aber auch Spero und Neli tragen die Erinnerungen von und an Eliko und Amnon weiter: „Queers are forced to draw on memory and personal experience to construct and archive in the wake of a dominant culture that provides silence or homophobic representations“ (Cvetkovich 2003: 26).

Der Modus des ‚zu spät‘ geht also in *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* einher mit einem ‚noch nicht‘ der Hoffnung, gar der Utopie. Die Filme lassen sich als heterotopisch im Sinne Michel Foucaults beschreiben, als Raum-Zeit-Gefüge eines Dazwischen, zwischen Norm und Abweichung (Foucault 2013: 19f.; Kresnik 2018: 21). An dieser Stelle liegt ein Bezug zu Esteban Muñoz‘ Konzeptualisierungen des Begriffs der Hoffnung und der Utopie nahe. Muñoz bezieht sich in seinem Buch *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* (2009) auf Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* (1954). Muñoz‘ versteht das Hier und Jetzt als Gefängnis und plädiert für ein Streben nach einem „then and there“ (2009: 1). Zukunft sei die Domäne des Queeren,

so Muñoz, Queerness wird erst am Horizont sichtbar (ibid. 1, 11). Queerness lasse uns dabei spüren, dass der Welt etwas fehle, dass die Welt nicht genug sei (ibid. 1). Muñoz argumentiert für ein Neudenken des Konzepts der Zukünftigkeit, indem Zukunft mehr wird als eine Fantasie heterosexueller Reproduktion: „It is important not to hand over futurity to normative white reproductive futurity. [...] The here and now is simply not enough“ (ibid. 95f.). Dabei geht es Muñoz nicht vordergründig um ein Abwenden von der Gegenwart, sondern um ein In-Beziehung-setzen der Gegenwart zu alternativen „temporal maps“ (ibid. 27). Das „then and there“, von dem Muñoz spricht, bezieht sich nicht nur auf die Zukunft, sondern auch auf die Vergangenheit, die Muñoz nicht als statisch und abgeschlossen, sondern als performative Kraft versteht (ibid. 28f.). Hoffnung als queerer Affekt und queere Methodologie wird dabei zu einem Blick zurück, der zukünftige Visionen eröffnet (ibid. 4). Hoffnung geht einher mit einem kulturellen und affektiven „surplus“, mit dem Potential, etwas anderes zu sehen als „hopeless heteronormative maps of the present where futurity is indeed the province of normative reproduction“ (Muñoz 2009: 28). Muñoz’ Text verkörpert eine starke Kritik an Edelmans Aufgeben der Zukunft und des Sozialen und ein Plädoyer für Queerness als Kollektivität und als „future in the present“ (ibid. 11, 49). Queere Zukünftigkeit bedeutet bei Muñoz eine Zukunft innerhalb der Gegenwart, die zugleich antizipatorisch und utopisch ist: „It is a being in, toward, and for futurity“ (ibid. 91). Im folgenden Kapitel wird anhand zweier Schlüsselszenen der Filme deutlich gemacht werden, inwiefern die Filme uns ermöglichen, etwas anderes zu sehen als „heteronormative maps of the present“ (ibid. 28), und inwiefern ‚zu spät‘ und ‚noch nicht‘ dabei miteinander in ständige Wechselwirkung treten.

4.2.4 Noch nicht_zu spät

Nachdem herausgearbeitet wurde, inwiefern ein Modus des ‚noch nicht‘ und des ‚zu spät‘ in den Filmen *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* unterschiedlich wirksam werden, soll nun auf das Zusammenspiel der beiden Modi eingegangen werden. Anhand zweier Schlüsselszenen der Filme, die beide mit dem Motiv des Feuers arbeiten, soll deutlich gemacht werden, inwiefern sich ‚noch nicht‘ und ‚zu spät‘ durchdringen. Die Szenen, die in Folge analysiert werden, stellen einerseits einen wichtigen Moment in den Liebesbeziehungen der Protagonistinnen dar, andererseits zeigen sie Verbindungen von Personen, die über Zweisamkeit und Paarbeziehung

hinausweisen. Queere Zeitlichkeit als “hiccup in sequential time has the capacity to connect a group of people beyond monogamous, enduring couplehood” (Freeman 2010: 3). Wenngleich die Filme Prinzipien der Monogamie verhaftet bleiben, spielen Freundschaft und Solidarität eine wichtige Rolle, wie in den Szenen deutlich werden wird. Die Ambivalenz eines ‚noch nicht‘ und eines ‚zu spät‘ entfaltet sich in den Szenen in einer Verschränkung von *longing* und *belonging*, Sehnsucht und Zusammenhalt werden über ein *being long*, ein zeitliches Andauern, wirksam (ibid. 13). In Folge werden auch die Figuren Sophie, Spero und Neli besprochen, die das Infragestellen chrononormativer Ordnungen in den Filmen erst ermöglichen. Freundschaft wird dabei, mit Didier Eribons Worten gesprochen, ein „politisches Modell, von dem aus Relationalität und die Möglichkeit von neuen unerhörten Beziehungen gedacht werden können“ (2017: 102).



Abbildung 22

Beginnen wir mit *Wet Sand*: In einer Totalen in Minute 01:44:46 sehen wir Fleshka, Moe und Nelis und Datos Sohn von hinten in Normalsicht vor dem in Flammen stehenden Café *Wet Sand*. Es ist Abend und die Einstellung überwiegend dunkel, nur das Lodern des Feuers erhellt die Veranda des Cafés in weißem Licht.

Fleshka und Moe stehen dicht nebeneinander links von der Bildmitte, während der junge Bub, der auf Drängen seines Vaters das Feuer legte, rechts von der Bildmitte steht. Alle drei stehen regungslos da und starren in die Flammen, deren Flackern die einzige Bewegung der sonst statischen Einstellung verkörpert. Auf intradiegetischer Tonebene sind das laute Knistern und Rauschen des Feuers zu hören. Zersprungenes Glas klappt, zerbrochenes Holz knackt, und das Kreischen der Möwen über dem Himmel verkündet ihre Ankunft. Der zentrale Handlungsort des Films, Amnons Café, brennt langsam herunter, und wir beobachten mit den Protagonist*innen das Geschehen. Die Rückenfigur hat hier eine Art „Stellvertreter“-Funktion:



Zuseher*innen blicken wir gemeinsam

Als Abbildung 23

mit den Figuren auf das Ereignis des Brandes (Kirsten 2011: 107). In Minute 01:44:48 betritt Neli von rechts den Bildrahmen, läuft auf ihr Kind zu, nimmt es liebevoll in den Arm und küsst es. Den Arm schützend um ihren Sohn gelegt, blickt sie auf das Feuer, wendet kurz den Kopf in Richtung Moe und Fleshka und dann wieder zurück auf das Café. Nach ein paar Sekunden betreten weitere Dorfbewohner*innen den Bildrahmen und schließen sich der Gruppe von Zuseher*innen an. In Minute 01:45:28 springt die Kamera auf eine Amerikanische bis Halbtotale Einstellung in das Café hinein. Die toten Körper von Amnon und Eliko ruhen friedlich nebeneinander auf einem Bett. Sie liegen auf dem Rücken, ihre Hände jeweils übereinander gefaltet und ihre Körper bis zur Hüfte zugedeckt. Das Bett mit den zwei toten Männern ist zentral in der Bildmitte platziert, die Kamera filmt sie in leichter Aufsicht. Die Einstellung ist links und rechts von gestreiften Vorhängen gerahmt, wodurch eine geschlossene Bildkomposition entsteht. Im Bildhintergrund können wir die Tür und die Fenster zum Balkon ausmachen, durch die wir die lodernden Flammen sehen, die in das Innere des Cafés noch nicht eingedrungen sind. Die Einstellung ist deutlich ruhiger als die Vorherige, nur leise ist auf intradiegetischer Tonebene ein Beben des herunterbrennenden Gebäudes zu vernehmen. Die Friedlichkeit der Toten *innerhalb* des Cafés stellt sinnbildlich einen Kontrast zu dem *außerhalb* her, zum Dorf, in dem Amnon und Eliko nie in Ruhe und Frieden leben konnten.



Abbildung 24

In Minute 01:45:43 springt die Kamera wieder zurück auf das Geschehen außerhalb des Cafés. In einer Amerikanischen in leichter Aufsicht sehen wir Moe, Fleshka und mit etwas Abstand den mittlerweile dazugestoßenen Polizisten Alex. Die Köpfe sind abgeschnitten, sodass wir nur die

gesichtslosen Körper im Dunkel der Nacht sehen. Fleshka und Moe stehen dicht nebeneinander, sodass ihre Handrücken sich leicht zu berühren scheinen. Nach vier Sekunden ergreift Moe Fleshkas Hand, und im Anschluss schwenkt die Kamera langsam nach oben, sodass ihre Gesichter wieder auf der Bildfläche auftauchen. Die Tatsache, dass wir die Gesichter im Moment der Berührung noch nicht sehen können,

verstärkt den Fokus, der auf dem Akt des Ergreifens der Hand liegt. Der Kameraschwenk von einem kopflosen Körper auf ein Gesicht verkörpert einen Prozess der Sichtbarmachung, der im Herzen der Diegese von *Wet Sand* steht. Der Film erzählt von einer Enthüllung queerer Narrative, die bisher im Verborgenen schlummerten. „Those whose life experiences neatly fit into a socially constructed notion of time get

recognized, while those that cannot be made to fit [...] are rendered invisible“, schreibt Jaclyn Pryor in *Time Slips. Queer Temporalities, Contemporary Performance, and the Hole of History* (2017: 11). Der Kameraschwenk verweist auf diese diskursive Unsichtbarmachung, indem er uns die Gesichter vorenthält, anschließend queeren Personen – buchstäblich – ein Gesicht gibt.

Während im klassischen Erzählkino oft auf eine „optimale Sichtbarkeit der Körper und Gesichter“ über Licht, Frontalität und Nahaufnahmen abgezielt wird (Engelke/ Fischer/ Prange 2012: 297), verweigert Naverianis Film immer wieder das eindeutige Erkennen von Körpern und Gesichtern. In *Wet Sand* überwiegen Amerikanische, Halbtotalen und Totalen, und nur selten werden die Figuren in Nah- oder Großaufnahmen näher an unser Auge herangeholt. Dadurch bleibt eine Distanz zu den Protagonist*innen und deren Emotionen stets aufrecht. Über dunkle Lichtstimmungen, Rückenfiguren oder eben ‚gesichtslose‘ Einstellungen, wird ein Eindruck von Opazität, mit Bezug auf Renate Lorenz, erzeugt (2014: 17). ‚Gesichtslos‘ bezieht sich dabei auf Einstellungen wie die oberhalb beschriebene ebenso wie auf Aufnahmen des Meereshorizonts oder des Nachthimmels, in denen sich die Kamera von den Perspektiven der Figuren gänzlich löst. Lorenz stellt in ihrem Text eine Verbindung des Konzepts der „opacity“, der Undurchsichtigkeit und des „deferral“, des Aufschubs her (ibid.). Sie beschreibt die zwei Begriffe als potenzielle chronopolitische Strategien, d.h. als Interventionen in normative, rigide Zeitkonzepte (ibid. 15). „Opacity is a category within the visible that works against hierarchy, wounding and domination“ (Lorenz 2014: 17). In der beschriebenen Szene findet ein zeitlicher Aufschub statt, über den Undurchsichtigkeit produziert wird: Wir sehen die Gesichter nicht. Wir sehen die Gesichter. Lorenz‘ Argumentation folgend, wird *suspense* hierbei zu einer spezifischen Form des



Abbildung 25

Aufschubs, eine von Begehrten getränktes Form des Aufschubs (ibid. 20). Der Moment der ‚Gesichtslosigkeit‘ ist ein Spiel mit (Un)Sichtbarkeit im Sinne eines „Now you see it, now you don’t“ (ibid. 11). Die Figuren entziehen sich dabei einem Festschreiben ihrer Identitäten, indem sie sich einem vollständigen Sichtbarwerden im Film verweigern.

Der Moment als Moe Fleshkas Hand ergreift, verlagert die Beziehung der beiden von einem privaten in einen öffentlichen Raum, wodurch die Beziehung eine neue Form der Sichtbarkeit erlangt. Dabei bekommt der Hand eine besondere Bedeutung zu, indem sie zu einem Symbol queerer Liebe und Solidarität wird. Die US-amerikanische Queer-Theoretikerin, Film- und Medienwissenschaftlerin Mandy Merck beschreibt „[the] lesbian hand“ als „crucial visual signifier of sexuality“ (Zit. nach Bradbury-Rance 2022: 7). In *Wet Sand* wird die Hand nicht nur Symbol lesbischen Begehrens, sondern auch queerer Allianzen und Gemeinschaften. Im *Journal of Lesbian Studies* wird die „lesbische Hand“ als doppelter Signifikant von „erotic power“ und „independance“ beschrieben: „Hands hold our power, our independence, our talent, our strength, and most importantly, each other“ (Wednesday 2008: 402). In Naverianis Film tritt die Hand in Momenten des Zusammenhalts oder des Widerstands zu Tage, in Momenten, in denen sich Handlungsspielräume für die Protagonist*innen öffnen. Handeln steht dabei, gemäß seinem etymologischen Ursprung, in Verbindung zur Hand. Ein Händegriff oder eine Handberührung werden Indikatoren solidarischer, feministischer, queerer Beziehungen marginalisierter Subjekte (Johnston 2022: 300). In Minute 01:06:45 nimmt Moe Amnons Hand auf Elikos Begräbnis, in Minute 01:12:00 ergreift Fleshka Moes Hand, als diese sich mit dem Feuerzeug selbst verletzt, in Minute 01:25:00 berührt Moe Amnons Hand, als er das erste Mal von seiner Beziehung zu Eliko erzählt, und in Minute 01:33:29 greift Moe nach Nelis Hand, nachdem diese von ihrem Ehemann Dato geschlagen wurde. „People whose individual bodies are synchronized [...] with larger temporal schemae experience belonging itself as natural“, schreibt Elizabeth Freeman (2010: 4). Während privilegierte Personengruppen Zeit als fließend und Zugehörigkeit als ‚natürlich‘ erfahren, kann Zeit für marginalisierte Subjekte als Widerstand und Hindernis erlebbar und fühlbar werden (Ahmed 2018: 244). In dem Langen der Protagonist*innen nach der Hand des*der anderen drückt sich ein Verlangen, ein *longing* nach *belonging* (Freeman 2010: 13), eine Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Zusammenhalt aus.

Zurück zur Szene: Der Blick des Polizisten fixiert Moe und Fleshka, die sich durchdringend ansehen, während die Kamera näher an sie heranzoomt, sodass der Polizist nach und nach aus dem Bildrahmen verschwindet. Dann dreht sich Moe zu Fleshka und küsst sie auf den Mund. Für knapp zwanzig



Abbildung 26

Sekunden beobachten wir die beiden in Halbnahen, wie sie sich leidenschaftlich küssen, während das Café herunterbrennt. Moe und Fleshka sind im Schärfefokus, während die Personen im Hintergrund nur unscharf auszumachen sind. Auffallend ist, dass Spero, der links im Bildhintergrund steht, den Blick auf den Brand gerichtet hat, während zwei Männer hinten rechts mit ihrem Blick Fleshka und Moe fixieren (01:46:08). Die zwei Männer halten die Arme verschränkt und starren auf Moe und Fleshka. Der Fokus der Blicke der Dorfbewohner*innen hat sich innerhalb weniger Sekunden vom Brand auf den Kuss verlagert. Gerade die Unbeteiligung von Spero hinsichtlich des Kisses wird hier zu einem solidarischen Akt, indem Spero sich einem „voyeuristische[n] und fetischisierende[n] [Blick]“ (Hagener/ Pantenburg 2020: 311) widersetzt. In Minute 01:46:18 endet der Kuss, Moe wirft kurz einen Blick über ihre linke Schulter, nimmt Fleshka bei der Hand und die beiden entfernen sich von der Menschenansammlung. Sie gehen den Strand entlang, von der Kamera weg, sodass sie immer kleiner werden, bis sie schließlich im Dunkel der Nacht verschwinden.

Als Moe und Fleshka der Kamera den Rücken zuwenden und sich von der Gruppe entfernen, bewegt sich die Kamera zugleich in einer rückwärts Kamerafahrt von der Gruppe weg, auf uns Zuseher*innen zu. Dadurch werden die versammelten Dorfbewohner*innen, die Moe und Fleshka hinterherblicken, in einer Totalen sichtbar. Wir können die Dorfbewohner*innen beim Beobachten beobachten und reflektieren über diesen gedoppelten Blick indirekt unsere Betrachter*innen-Position. Einerseits sind wir ein Teil der schaulustigen Gruppe, andererseits entfernen wir uns mit der Kamerafahrt von der Gruppe. Die Bewegung der Kamera erinnert an die im Kapitel 4.1.2 beschriebene Rückwärts-Kamerafahrt. Im Unterschied zur Anfangsszene des Films, in der Eliko stillsitzt, entfernen sich Fleshka und Moe hier gleichzeitig mit der Kamera, in eine entgegengesetzte Richtung. Erneut werden wir von den Figuren und von dem Geschehen weggezogen, wodurch ein Abschied evoziert wird. In diesem Fall

lassen wir jedoch die Dorfbewohner*innen zurück, die symbolisch für heteronormative Zwänge und Gewalt stehen, wodurch sich eine alternative Lesart des Engels der Geschichte ergibt. Moe und Fleshka treten, ebenso wie wir, von der Kamera mitgezogen, aus der Gruppe heraus. Mit Bezug auf Esteban Muñoz performen wir ein „stepping out“: „[We] step out of the here and now of straight time“ (2009: 185f.).



Abbildung 27

Vielleicht lässt sich der Sturm, der uns rückwärtsgewandt wegzieht, auch als „queerness‘ pull“ (*ibid.*) lesen. Muñoz, der für eine „collective temporal distortion“ plädiert, schreibt in der *Conclusio* seines Buches, dass wir dem Antrieb, den Queerness uns spüren lässt, nachgeben müssen: „Willingly we let ourselves feel queerness‘ pull, knowing it as something else that we can feel, that we must feel“ (*ibid.* 185). In der beschriebenen Szene wird dieser ‚Zug‘ – A. J. Musser spricht, mit Bezug auf Freeman, von einem „drag on the present“ (2011: 54) – in eine andere Zeitlichkeit und Affektivität erfahrbar. Der Kontrast der Bewegungsrichtung der



Abbildung 28

Protagonist*innen und der Bewegungsrichtung der Kamera erzeugt einen Bruch mit linearer, geradliniger *straight time*. Der Slogan „Follow your fucking dreams“ auf Fleshkas Jacke, der zentral in der Bildmitte lesbar wird, als sie sich umdreht, verstärkt den Eindruck eines hoffnungsvollen ‚Zugs‘. Fleshkas Jacke, in hellem beige, scheint für einen Moment fast zu strahlen, inmitten der Dunkelheit der Einstellung (01:46:22). Fleshka und Moe werden in der Einstellung als den anderen Dorfbewohner*innen zeitlich ‚vorausgehend‘ in Szene gesetzt, während letztere zurückbleiben. Dadurch wird eine Umkehr chrononormativer Machtverhältnisse etabliert, die queere und POC Personen häufig als „temporally backward“ (Freeman 2007: 162) beschreiben. Während die Einstellung auf die toten Körper von Eliko und Amnon und auf das langsam hinunterbrennende Café *Wet Sand* ein ‚zu spät‘ in einer Melancholie des Verlusts (Williams 1991: 279) realisieren, steht das „stepping out“ (Muñoz 2009: 185f)

von Moe und Fleshka in Form ihres ‚provokativen‘ Kisses für ein ‚noch nicht‘. Das Feuer bildet weitere „Trümmerhaufen“ (Benjamin 1974: 697f.), doch zugleich steht es für ein Entflammen queeren Begehrrens und queeren Widerstands, der nicht erlöschen wird. „You can’t eliminate queerness. It’s everywhere. There’s no place to hide, hetero scum!“ (Warner 1999, zit. nach Doty 1993: xiii).

Wie schon der Titel erahnen lässt, taucht das Motiv des Feuers auch in *Portrait de la jeune fille en feu* auf, und zwar insbesondere in einer Schlüsselszene des Films ab Minute 01:11:33. Die Szene geht dem ersten Kuss von Héloïse und Marianne voraus und folgt auf eine Lektüre des Orpheus und Eurydike Mythos von Sophie, Héloïse und Marianne. Die drei Frauen diskutieren im Anschluss an die Lektüre gemeinsam die Frage, wieso sich Orpheus umdrehte, sodass Eurydike wieder in der Unterwelt verschwand. Iris Brey beschreibt die Szene als kollektive Arbeit von drei Frauen, die einen Text befragen, von dem wir dachten, dass wir den Sinn bereits kennen (Brey 2020: 207). Diese Verortung der ‚Feuer-Szene‘ im Kontext des Films ist relevant, weil sie die Verschränkung queeren Begehrrens bzw. der Anerkennung dieses Begehrrens mit *community* verdeutlicht (Bradbury-Rance 2022: 8). Bradbury-Rance beschreibt die Freundschaft zwischen Marianne, Héloïse und Sophie als zentrale Triangulierung im Film: „[The] film’s triangulation is not heterosexual marriage as we might presume, as lesbian film history might tell us, but, in fact, friendship“ (ibid.). Die Wichtigkeit solidarischer Gemeinschaft und Freundschaft in Sciammas Film wird in der ‚Feuer-Szene‘ offenkundig.

Ab Minute 01:11:45 sehen wir Marianne, Sophie und Héloïse in einer Amerikanischen bis Halbtotalen, das Bild ist rabenschwarz, nur die Körper der drei Frauen, die durch die Nacht spazieren, sind zu erkennen. Über eine langsame Kamerafahrt folgen wir den drei Personen, die wir im Profil sehen. Die diegetische Tonebene und das Lichtverhältnis lassen darauf schließen, dass sie bei einem Lagerfeuer ankommen. Nach circa zehn Sekunden verschwindet Héloïse aus dem Bildrahmen, weil sie ihren Schritt verlangsamt. Marianne und Sophie gehen weiter und im Bildhintergrund taucht eine Gruppe von Frauen auf, die sich unterhalten. In Minute 01:12:15 verlässt Sophie den Bildrahmen und Marianne bleibt stehen und dreht ihren Körper frontal zur Kamera. Wir hören das Knistern des Feuers, das sich mit den leise hörbaren Gesprächen und dem Gelächter der umstehenden Frauen überlagert. Nach ein paar Sekunden springt die Kamera in einem Point-of-View-Shot auf eine Totale von Sophie und vier weiteren

Personen. Wir nehmen nun Mariannes Blickperspektive ein und sehen eine ältere Frau, die Sophies Bauch abtastet. Nachdem wir als Zuseher*innen bereits wissen, dass Sophie schwanger ist, liegt die Vermutung nahe, dass die zwei Frauen über Sophies potenzielle Abtreibung sprechen. Rechts von den beiden stehen drei Kinder, zwei davon werfen Äste ins Feuer, während das dritte neugierig auf Sophie und die ältere Frau blickt. In der rechten unteren Ecke des Bildes sind ausschnitthaft die lodernden Flammen des Feuers zu sehen, die wir bisher nur über die Audioebene erahnen konnten. Im Anschluss an die Einstellung zeigt die Kamera wieder Marianne, die den Kopf nach rechts wendet. Diese Amerikanische von einer Dauer von zwei



Abbildung 29

Sekunden dient vor allem der Aufrechterhaltung der Blickperspektive: Wir sehen darauffolgend Héloïse ,aus den Augen' von Marianne. In einer Halbtotale legt Héloïse ihren Mantel am Boden ab und lässt ihren Blick umherschweifen. Sie steht zentral in der Bildmitte, ihr Blick ist ernst und

aufmerksam, im Hintergrund sehen wir einige weitere Frauen, die sich um das Feuer versammelt haben. Dann springt die Kamera zurück auf die Amerikanische von Marianne und Sophie tritt zurück ins Bild: „Sie sagt, dass ich immer noch schwanger bin und in zwei Tagen zu ihr kommen soll“, spricht Sophie. „Ich werde

Sie begleiten“, antwortet Marianne, bevor sie den Kopf nach rechts dreht, dem leisen Erklingen eines a cappella Chorgesangs folgend. Mit einem Crescendo des Gesangs, der uns, wie die Protagonistinnen, in seinen Bann zieht, versammeln sich die verstreuten Frauen allmählich zu einer Gruppe. In Minute 01:13:27 fährt die Kamera langsam in einer Amerikanischen, mit einer Dauer von fünfzig Sekunden, seitlich über die Körper der singenden Frauen, die überwiegend frontal zur Kamera in Normalsicht zu sehen sind. Einige von ihnen blicken sich gegenseitig an und lächeln, während sie nach und nach beginnen zu klatschen und Text der gesungenen Melodie hinzukommt. Der Bildhintergrund ist tiefschwarz, sodass unsere gesamte Aufmerksamkeit den



Abbildung 30

Körpern und Gesichtern der Frauen gilt. Ihre Kleidung, insbesondere die Kopfbedeckungen lassen darauf schließen, dass es sich um Bedienstete der



Abbildung 31

Abbildung 32

Arbeiterklasse handelt. Unser Blickfokus als Zuseher*innen liegt auf den Gesichtern und den klatschenden Händen der Frauen, während ihre schwarz gekleideten Körper sich beinahe im Dunkel der Nacht aufzulösen scheinen. „*Fugere non possum*“ erklingt der Text des Gesangs, in den immer mehr Frauen in unterschiedlichen Tonlagen im Kanon einstimmen. Im Anschluss an die Kamerafahrt, die den Chor der Frauen einfängt, sehen wir in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren einen Blickwechsel zwischen Marianne (Nahaufnahme) und Héloïse (Amerikanische). Das erste Mal im Film lachen die beiden Frauen einander an. In ihren Blicken und ihrem Lächeln steckt etwas Losgelöstes, Befreites, eine freudige Leichtigkeit.

Die Szene stellt einen *turning point* in Sciammas Film dar, indem die Frauen ihrer gegenseitigen Zuneigung erstmals in einem Lächeln Ausdruck verleihen und dem durchdringenden Blick des Gegenübers standhalten. Der „status as central turning point“ (Stevens 2020: 54) der Szene wird durch die Audioebene mithervorgebracht, die einen der nur drei Momente im Film verkörpert, in denen Musik vorkommt. In Minute 01:14:35 dreht sich Héloïse, die wir bisher im Profil sahen, frontal zur Kamera und sieht Marianne, aber auch uns Zuseher*innen direkt an. Ihre Miene ist wieder ernst, doch die Drehbewegung ihres Körpers bringt sprichwörtlich eine liebevolle Zuwendung zum Ausdruck.

Während Marianne in der Szene durchgehend im Schärfefokus zu sehen ist, wohnt den Aufnahmen von Héloïse ein verschwommener, verwackelter Charakter inne, als wäre ihr Bild eine Sekunde lang scharf, nur um dann wieder unscharf zu erscheinen. In Kombination mit den Funken des Feuers, die vor Héloïse über die Bildfläche hüpfen,



Abbildung 33

entsteht der Eindruck, wir sähen Héloïse durch die Flammen *hindurch*. Das Feuer, das zwischen Marianne und Héloïse lodert, lässt ihr Bild undurchsichtig werden, woraus sich neuerlich ein Bezug zu Renate Lorenz' Konzept der „opacity“ (2014: 17) ergibt. Héloïse „is visible but not quite; there might be some curtain or veil that renders vision blurry“ (ibid. 16).

Der ‚Schleier‘ vor Héloïse lässt ihrer Präsenz etwas Abwesendes zuteilwerden, als wäre sie „here but not here at the same time“ (Lorenz 2014: 16). Derrida hat dieses zeitliche Phänomen als “belatedness” beschrieben: Wir erwarten einen Moment und dann, bevor er wirklich präsent wird, ist er bereits wieder vergangen (ibid.). In der beschriebenen Szene wird diese „belatedness“ („Verspätung“) in besonderer Form wirksam, weil der Moment tatsächlich vergangen ist und wir uns in einer Rückblende befinden (ibid.). Das (Ver)Wackeln von Héloïse‘ Bild lässt sie wie ein Phantom aus Mariannes Erinnerung erscheinen, das sich jeden Moment wieder auflösen könnte. Die Szene ist nicht nur titelgebend für den Film, sondern rekurriert auch auf das Gemälde zu Filmbeginn. Die Frage „Who is the ‚lady‘ in the painting [...]?“ findet in dieser Szene seine konkrete Antwort (Stevens 2020: 46). „The result is a beautiful meditation on how the present [‘looking at’] becomes the past [‘looking back’]: how lived experience may be turned into images“ (Stevens 2020: 46). Als Zuseher*innen wissen wir, dass der Moment vergangen ist und die gelebte Erfahrung nur mehr in Form von Bildern (der Erinnerung) existiert (ibid.). ‚Vergangen‘ bezieht sich dabei auf die innerdiegetischen zeitlichen Strukturen des Films, aber auch auf unsere Position als Zuseher*innen. Aufgrund der Makro-Rückblenden Struktur des Films wird jedes Anblicken zu einem Zurückblicken (ibid.). Zugleich blicken wir als Zuseher*innen mit dem Film in die Epoche des 18. Jahrhunderts zurück, wodurch sich für uns ein doppeltes Zurückblicken ergibt. Schließlich bedeutet filmische Erfahrung ein stetiges Oszillieren zwischen der

Perspektive *in* den Filmen und unserer Perspektive *auf* die Filme (Heidenreich 2021: 226).

Wenngleich Héloïse in der Szene der Schleier eines „here and not here“ (Lorenz 2014: 16) anhaftet, wohnt der ‚Feuer-Szene‘ auch eine „Ästhetik des Präsentischen“ (Figge 2021: 29f.) inne. Maja Figge spricht in ihrem Text ‚*Sprechen = Leben*‘. Queere *Zeitpolitiken und eine Ästhetik des Präsentischen in 120 BPM*, erschienen in dem Band *Queeres Kino/Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären 2021*, von einer solchen „Ästhetik des Präsentischen“ (*ibid.*). Mit Bezug auf Isabell Loreys Überlegungen zur „Präsentischen Demokratie“ und Walter Benjamins Konzept der „Jetztzeit“, beschreibt sie eine „Ästhetik des Präsentischen“ als „Verbindungen von Gegenwart und Vergangenheit als performative Vergegenwärtigungen“ (*ibid.*). „Here/not here“ (Lorenz 2014), „looking at/looking back“ (Stevens 2020), „Not Now/Now“ (Lorenz 2014), verschränken sich in der Szene zu einer „Jetztzeit“, die eine unvollendete Vergangenheit vergegenwärtigt. Isabell Lorey beschreibt Benjamins „Jetztzeit“ als „konstruktive Zeitlichkeit, in der die Splitter der Geschichte neu zusammengesetzt werden, Geschichte unentwegt entsteht“ (Figge 2021: 29f.). Die „Jetztzeit“ verkörpert einen Bruch mit linearem Geschichtsverständnis und ein Aufspüren des Aktuellen in der Vergangenheit (*ibid.*). Gerade der *Slash* als Moment des Dazwischen von *here* und *not here* usw. durchschneidet dabei die Gegenwart und den reibungslosen Übergang der Vergangenheit in die Zukunft. Queer wird zu einem Phänomen der Asynchronität in chrononormativen Ordnungen und Geschichtsschreibungen (Schoonover/ Galt 2016: 272). Zugleich scheint gerade eine queere Synchronität und/oder queere Relationalität „das Aktuelle“ (Lorey 2020, zit. nach Figge 2021: 41) in der Szene aufzuspüren. Die Musik zieht uns als Zuseher*innen in einen Sog, während das Klatschen der Szene einen konkreten zeitlichen Rhythmus gibt. Jetzt wird geklatscht, jetzt wird nicht geklatscht. In der musikalischen Performance geht es, ebenso wie bei Begehren, um ein Synchronisieren, um eine zeitliche Abstimmung von Körpern. Die Körper der Frauen, die um das Feuer zusammenkommen, synchronisieren miteinander in Form eines „temporal drag“ (Freeman 2010: 61). Elizabeth Freemans Begriff des „temporal drag“ bedeutet eine Verknüpfung von „queerer Performativität [mit] nicht erinnerten politischen Geschichten“ (Figge 2021: 38). Freemans Reformulierung von Judith Butlers Konzept der Performativität als „temporal drag“, steht dabei in enger Verbindung zu ihrem Begriff der „erotohistoriography“:

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. [...] It sees the body as a method, and historical consciousness as something intimately involved with corporeal sensations (Freeman 2010: 95f.).

Das Aufeinandertreffen weiblicher Körper, über Klassengrenzen hinaus, steht in der Szene im Vordergrund und ermöglicht ein (Wieder)erleben von Geschichte als „pleasure“ (Musser 2011: 54f.). (Wieder)erleben von Geschichte bedeutet dabei auch ein Infragestellen teleologischer Historiographie. Das Zueinander-bringen der Körper geht Hand in Hand mit einem Durcheinanderbringen ‚der‘ Geschichte (Pryor 2017: 3f.).

Weiblichkeit lässt sich in der Szene nicht auf eine Stimme reduzieren, sondern wird zu einer kollektiven und kollektivierenden Erfahrung (Brey 2020: 78). Der Text des Liedes „fugere non possum“ symbolisiert dabei einerseits, in seiner wörtlichen Bedeutung als „Ich kann nicht (ent)fliehen“, die gesellschaftlichen Zwänge einer patriarchalen, heteronormativen Gesellschaft. Andererseits nennt die Regisseurin Céline Sciamma folgendes Nietzsche-Zitat als Inspiration für den Liedtext: „Je höher wir uns erheben, umso kleiner erscheinen wir denen, welche nicht fliegen können“⁶ (André-Sarreau 2019). Die ‚Feuer-Szene‘ als Moment von Kollektivität und Solidarität unter Frauen verkörpert ein Erheben für die Protagonist*innen, und im übertragenen Sinn eine Einladung an uns als Zuseher*innen: „Please come flying [...] Desire differently, desire more, desire better“ (Muñoz 2009: 187f.). Die Hand wird dabei, ähnlich wie in der Szene in *Wet Sand*, zum Symbol queerer Allianzen, indem sie Begehren mit anderen Formen von Intimität und Relationalität verknüpft. Aufgrund der Schnittabfolge der Szene und des Übergangs zur Folgeszene wird das gemeinschaftliche Händeklatschen zum ‚Vorspiel‘ intimer Berührung: „The would-be lovers Marianne and Héloïse clasp hands in the glow of the firelight and then a daylight scene immediately follows in which Marianne and Héloïse finally embrace“ (Bradbury-Rance 2022: 8).

⁶ Auf „fugere non possum“ folgen im Gesang die Textzeilen: „Parvum vident nobis. Nos resurgemus“.

In Minute 01:14:44 sehen wir, nach wie vor aus Mariannes Blickperspektive, Héloïse in einer Totalen in Normalsicht. Die Hände übereinander verschränkt, blickt sie Marianne und zugleich die Kamera direkt an, wodurch die vierte Wand und unsere ‚sichere‘ Zuseher*innenposition destabilisiert wird (Tieber 2022). Die lodernden Flammen, die Marianne von Héloïse trennen, sind nun zentral im Bildvordergrund zu sehen. Nach zwei Sekunden geht Héloïse langsam nach rechts weg, ohne den Blick dabei jemals von der Kamera abzuwenden. Die Kamera folgt ihr in einer seitlichen Kamerafahrt, bis das Feuer aus dem Bild verschwindet, sodass wir Héloïse ohne räumliches ‚Hindernis‘ betrachten können. Als sie hinter dem Feuer hervortritt,



Abbildung 34

endet die Musik abrupt auf „fugere“, sodass nur mehr das Knistern des Feuers leise in der Stille zu hören ist. In genau diesem Moment des Aussetzens der Musik können wir erkennen, dass Héloïse‘ Kleid am Saum Feuer gefangen hat, wodurch sich der am Gemälde zu Filmbeginn abgebildete Moment realisiert. Das Ausbleiben der Musik

verleiht der Situation eine besondere Wichtigkeit, wobei die Ruhe nicht nur auf Tonebene, sondern auch in Héloïse‘ Mimik zu finden ist. In Minute 01:14:57 senkt sie den Blick kurz auf ihr brennendes Kleid, sieht aber dann mit unveränderter Miene wieder Marianne an, als wäre nichts geschehen. Als die Kamera, nach wie vor in dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren, wieder auf eine Nahaufnahme von Marianne springt, setzt erneut der Gesang ein, wobei der Rhythmus nun deutlich ruhiger und langsamer ist. Dem mehrstimmigen, lateinischen Gesang ist ein sakraler Charakter zu eigen. In Minute 01:15:05 sehen wir erneut Héloïse in einer Totalen: Sie stürzt zu Boden, als zwei Frauen versuchen mit einem Tuch ihr brennendes Kleid zu löschen. Sogar als eine der Frauen bereits ein Tuch über Héloïse‘ Beine wirft, bleibt deren Blick noch auf Marianne haften, was eine Dringlichkeit des Blicks zum Ausdruck bringt. Nach einem Schnitt sehen wir Marianne im Profil in Nahaufnahme, die herbeieilt, um Héloïse aufzuhelfen. Während die bisherigen Einstellungen der Szene von ruhiger Steadicam und langsamen Bewegungen oder Bewegungslosigkeit der Protagonistinnen geprägt waren, findet sich in dieser Einstellung von knapp zwei Sekunden eine Hektik. Zuerst filmt die Kamera in Nahaufnahme im Profil Marianne, die von rechts nach links ins Bild

eilt, und im Anschluss fährt die Kamera auf Mariannes Arm, den sie Héloïse reicht. Letztere ergreift sekundenschnell Mariannes Arm und im Zug nach oben werden wir über einen Match Cut in die nächste Einstellung gezogen. Der Match Cut verbindet



Abbildung 35



Abbildung 36

zwei Szenen, die räumlich und zeitlich voneinander getrennt sind, wobei das verbindende Element hier das Händereichen ist. In der Folgeeinstellung, die den Beginn der ersten Kussszene von Marianne und Héloïse einleitet, reicht Marianne Héloïse erneut die Hand und zieht sie zu sich heran (01:15:13). Die beiden Frauen sind dabei die Klippen zum Strand hinunterzusteigen und unterstützen sich durch gegenseitiges Händereichen. Der Match Cut wird hier von einer Tonbrücke unterstützt, der lateinische Gesang setzt sich in der Szene fort, bis Marianne in Minute 01:15:37 am Strand stehenbleibt. Langsam fährt die Kamera über die Felswände der Klippen, bis hin zu der Höhle, in der Héloïse wartet. Die Kamerafahrt unterbricht hier die Suspense-Struktur für einen Moment und verkörpert ein „kurzfristiges Herausgeworfensein aus dem Fortschritt der Ereignisse“ (Klippel 2009: 214). Zugleich ermöglicht die Kamerafahrt Marianne und uns, den Ort bis ins Detail und die zeitliche Abfolge des Geschehens, bis hin zum ersten Kuss, in Form von Bildern und Erinnerungen abzuspeichern.

In der beschriebenen ‘Feuer-Szene’ verschränken sich der Modus des ‚noch nicht‘ und der Modus des ‚zu spät‘ in einer „Ästhetik des Präsentischen“ (Figge 2021: 29f.). Während der Moment, in dem Héloïse‘ Kleid Feuer fängt, in Kombination mit der Anfangsszene des Films, als ‚zu spät‘ in Erscheinung tritt, etabliert die Szene als *turning point* des Films ein ‚noch nicht‘. Dieses ‚noch nicht‘ steckt in dem ersten Anlächeln zwischen Héloïse und Marianne, in dem Aufrechterhalten des Blickkontakts, in der gemeinschaftlichen Zusammenkunft der Frauen, in dem Synchronisieren ihrer Körper und in der Musik. Paradoxe Weise verbirgt sich in der Szene also ein Anfang

und ein Ende der Liebesgeschichte, was die „precariousness of [...] desire“ (Bradbury-Rance 2022: 2) in dem Film aufzeigt. *Portrait de la jeune fille en feu* deutet auf radikale Repräsentationen queerer Liebe, „before pulling the rug from beneath our feet“ (ibid. 11). Darüber hinaus symbolisiert auch Sophies Abtreibung in der Szene die Angst vor einem ‚Es könnte bald zu spät sein‘ und zugleich die Solidarität innerhalb der Gruppe von Frauen und die Hoffnung, dass es noch nicht zu spät ist. Die Hand als „drag on the present“ (Musser 2011: 54), als „queerness‘ pull“ (Muñoz 2009: 185), zieht uns Zuseher*innen mit in die nächste Szene, in der die Schleier vor den Gesichtern der Frauen und mit ihnen der Schleier eines „here and not here“ (Lorenz 2014: 16) in einem Kuss als „confirmation [of] desire“ (Bradbury-Rance 2022: 11) für einen Moment gelüftet wird.

4.3 Zeitlosigkeit und Stillstand

In *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* werden zeitlich begrenzte Räume zu Räumen der Zeitlosigkeit. Die geplante Abreise einer Person (Marianne bzw. Moe) gibt den Begegnungen der Protagonist*innen einen zeitlichen Rahmen von nur wenigen Tagen. Zugleich scheinen die Zeitgefüge, in denen sich die Protagonist*innen bewegen, aber vom linear-progressiven Voranschreiten der Zeit abzuweichen, wodurch chrononormative Rahmen ‚gesprengt‘ werden. „Da Linearität und Zyklizität aber die wesentlichen Quellen zur Strukturierung und Gestaltung der Zeit sind [...], bedeutet Zeitlosigkeit zunächst einmal Strukturverlust“ (Klippel 2009: 7). Queere Unordnung – bzw. Umordnung (Anm. d. Verf.) – fällt in den Filmen in den alltäglichen, vertrauten Ablauf der Zeit ein (Holzinger 2015: 62). Dabei entsteht ein Gefühl von Zeitlosigkeit, das über Verzögerungen, Warten, Wiederholungen und Stille ausgelöst wird. Die deutsche Film- und Medienwissenschaftlerin Heike Klipper betrachtet Zeitlosigkeit in ihrem Buch *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino* aus drei Perspektiven: Wiederholung, zerfließende Zeit und Warten (Klipper 2009). Klipper versteht Zeitlosigkeit als Abwendung von Finalität und kapitalistischer Ökonomie. „Zeitlosigkeit bedeutet, Zeit nicht vom Ende her und auch nicht als ewige Wiederkehr zu verstehen“ (Klipper 2009: 7). Zerfließende Zeit beschreibt dabei Aktivitäten, deren Produktivität unklar oder fraglich ist. Warten verkörpert eine Möglichkeit, Ziele zu verfolgen, ohne aktiv zu handeln (ibid. 9). Dabei kann zwischen gewähltem und erduldetem, gelassenem und gequältem, gelangweiltem und hektischem Warten

unterschieden werden (ibid. 214). Wiederholung grenzt Klippet von dem Begriff der Reproduktion ab und betrachtet Wiederholung als Möglichkeit, Geschehnisse wiederzubeleben, die in der Vergangenheit verbleiben hätten können (ibid. 13).

Im folgenden Kapitel wird Zeitlosigkeit anhand der drei Aspekte Wiederholung, zerfließende Zeit und Warten nach Klippet in konkreten Filmszenen diskutiert und auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Filme eingegangen. Dabei rückt „das abgewertete zeitlich Andere, wie [zum Beispiel] Stillstand“ (Holzinger 2015: 42) ins Zentrum der Analysen. Stillstand kann sich in *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* einerseits auf das kontinuierliche Fortbestehen gesellschaftlicher Normen und Zwänge, andererseits auf einen Ausbruch bzw. eine Pausierung chrononormativer Ordnungen beziehen. Weiters verweist Stillstand auf ästhetische Charakteristika der Filme, wie z.B. auf bewegungslose Momente in der Kameraführung oder ungewöhnlich lange Einstellungen. Auch das häufige Ausbleiben von Musik, das in den beiden Filmen augenfällig ist, erzeugt Momente der Stille und bringt ein Gefühl von Zeitlosigkeit mit hervor. Die stilistischen Besonderheiten der beiden Filme legen eine Verbindung zum Genre des *Slow Cinema* nahe, das im folgenden Kapitel vorgestellt wird.

4.3.1 Wenn Zeit langsam zerfließt

Queere Zeitlichkeit wird in theoretischen Auseinandersetzungen oft als Zeit der Langsamkeit besprochen, wodurch sich eine Brücke zum Genre des sogenannten *Slow Cinema* schlagen lässt. Karl Schoonover und Rosalind Galt beschreiben Langsamkeit als Demarkationslinie queerer Zeitlichkeit (2016: 277). Julia Kristeva definiert „Slow time“ als Zeitlichkeit des anderen und eines „ongoing breach of selfhood“, was an Bersanis und Edelmans antirelationale Theorien queerer Zeitlichkeit erinnert (Zit. nach Freeman 2010: 45). Philipp Hanke bespricht Langsamkeit als queeren Zeit(ver)lauf in den Filmen von Kelly Reichardt und Natur als queeren Raum bei unterschiedlichen Vertreter*innen des *Slow Cinema* (Hanke 2021: 287). Er sieht in Langsamkeit das Potenzial, Zeit im Film anders erfahrbar zu machen (ibid. 297). Der Begriff des *Slow Cinema* wurde erstmals 2003 von dem französischen Filmkritiker Michel Ciment angewendet und gilt als ‚Rettungsversuch‘ zeitlicher Strukturen vor der stetigen Beschleunigung des Spätkapitalismus. David Bordwell und Kristin Thompson stellen dabei ein schnelles, aggressives und kommerzialisiertes Kino für die breite

Masse dem langsameren, ‚kargerer‘ *Slow Cinema* für Festivals und Arthouse-Kinos gegenüber (De Luca/ Nuno Barradas 2015: 1f.). 2008 beschreibt Matthew Flanagan das *Slow Cinema* in seinem einflussreichen Artikel *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema* als basierend auf langen Einstellungen, dezentralen und zurückhaltenden Narrationsmodi und einer Hervorhebung von Ruhe und Alltäglichem (ibid.). Als Beispiel einer Ästhetik des *Slow Cinema* Genres werden oftmals Béla Tarrs Filme genannt, in denen Figuren in über fünfminütigen Einstellungen ziellos durch den Regen laufen (ibid.). Tiago de Luca und Nuno Barradas Jorge betonen in der Einleitung ihres Sammelbandes *Slow Cinema*, herausgegeben 2015, die Tatsache, dass die durchschnittliche Schnittgeschwindigkeit – „average shot length (ASL)“ – kein zuverlässiger Indikator für Langsamkeit im Film sei (ibid. 5). Die ASL müsse in Kombination mit anderen stilistischen Parametern, wie z.B. Stille, Inhalt der Einstellung, Bewegung der Kamera oder Entfernung von der Kamera analysiert werden, so De Luca und Jorge (ibid. 6). Matilda Mroz betont hinsichtlich Langsamkeit im Film die Subjektivität der Wahrnehmung von Dauer. Während eine Einstellung für eine*n Zuseher*in elendig lang erscheinen mag, mag sie für eine*n andere*n Zuseher*in einen Moment ausgedehnter Verzückung verkörpern (2012: 4). Auch Malte Hagener und Volker Pantenburg akzentuieren die Wandelbarkeit der ASL und seine geringe Aussagekraft ohne In-Bezug-Setzung zu anderen Kriterien:

Die ASL eines Films ist eine *relative* und gewissermaßen ergänzungsbedürftige Größe, die erst in Bezug auf andere Filme (im historischen Verlauf oder im synchronen Querschnitt) sowie in Bezug auf die (wiederum wandelbaren) Rezeptionserwartungen aussagekräftig wird (2020: 395).

Der Sammelband *Slow Cinema* von De Luca und Jorge setzt sich zum Ziel, sich von einem homogenen Genre des *Slow Cinema* hin zu konkreten Besonderheiten vielzähliger *Slow Cinemas* zu bewegen (De Luca/ Nuno Barradas 2015: 7). Das Verständnis von Langsamkeit im Kino soll neu definiert und verfeinert werden, sodass *Slow Cinema* in ein breiteres diskursives und theoretisches Terrain verlagert wird (ibid. 19). De Luca und Jorge verorten filmische Langsamkeit dabei als Reaktion gegen die stetig schneller werdenden Bilderfluten im Mainstream Kino (De Luca/ Nuno Barradas 2015: 9). Der *slow art film* könnte Zuseher*innen ermöglichen, wirtschaftliche Arbeitssysteme des Spätkapitalismus zu hinterfragen. In einer kapitalistischen Gesellschaft, in der *speed* das vorherrschende Paradigma ist, öffnet *slowness* einen Raum der Reflexion, der Introspektion und des Denkens (ibid. 16). Karl Schoonover

zeichnet im Kapitel *Wastrels of Time. Slow Cinema's Labouring Body, the Political Spectator and the Queer* eine Verbindungsline zwischen queerer Zeitlichkeit und dem Infragestellen von Vorstellungen von Nützlichkeit und Produktivität (2016). Er wirft die Frage auf, was in unserer Gesellschaft als produktive menschliche Arbeit zählt, und argumentiert, mit Bezug auf Lee Edelman, dass bestimmte Formen queerer Arbeit im „reproductive futurism“ unsichtbar gemacht werden (2016: 153; 163):

Through a close consideration of the discursive history of slow cinema, we may be able to address larger questions, exposing how notions of utility conspire against queer temporality, how 'reproductive futurism' demands that that queer forms of exertion and labour go unseen, and how alternate forms of living may remain unfigurable in mainstream cinematic language (ibid. 164).

In *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* werden „alternate forms of living“ (ibid.) und Brüche mit normativen Zeitabläufen sichtbar, und es finden sich unterschiedliche für das Genre des *Slow Cinema* typische Charakteristika. Wenn wir die durchschnittliche Einstellungslänge von zwei bis neun Sekunden zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Richtwert nehmen (in den 1940ern betrug sie noch neun bis 13 Sekunden) (Hagener/ Pantenburg 2020: 58), ist diese in beiden Filmen deutlich länger. Viele Einstellungen betragen zwanzig bis vierzig Sekunden und es finden sich immer wieder Einstellungen von einer bis über zwei Minuten und mehr. Über die ASL hinaus, sind die Filme von einer zumeist ruhigen, statischen Kamera und überwiegend totalen und amerikanischen Einstellungen durchzogen. In *Portrait de la jeune fille en feu* finden sich immer wieder Nah- und Großaufnahmen, die in *Wet Sand* fast zur Gänze ausbleiben: „Long shots frequently prevail over close-ups in the slow film“ (De Luca/ Nuno Barradas 2015: 6). Das häufige Fehlen von Musik und in *Wet Sand* auch von Dialogen, verstärkt das Gefühl der Stille. Immer wieder sind nur das Rauschen des Meeres, die Pinselstriche auf der Leinwand (*Portrait de la jeune fille en feu*) oder das Klingeln des Windspiels auf der Veranda (*Wet Sand*) zu hören. In beiden Filmen rücken Szenen des Alltags in den Mittelpunkt – „a pronounced emphasis on quietude and the everyday“ (De Luca/ Nuno Barradas 2015: 5) –, wie zum Beispiel Kochen, Hausarbeit, Essen und Trinken, Fernsehen, Lesen, Spielen, Schlafen oder Spazierengehen. In *Portrait de la jeune fille en feu* wird auch Menstruation als etwas Alltägliches verhandelt, was eine Seltenheit in der Filmgeschichte darstellt. Über Szenen des Alltags werden in den Filmen auch Klassenunterschiede zwischen Marianne, Héloïse, Sophie, Héloïse‘ Mutter, Fleshka und Moe usw. sichtbar.

In *Wet Sand* finden sich immer wieder „dead time“-Momente, in denen die Kamera ihrem eigenen Fokus folgt, auch wenn die Figuren den Bildrahmen verlassen (Mroz 2012: 190f.). In *Portrait de la jeune fille en feu* bleibt die Kamera stärker figurengesessen und nimmt vor allem Mariannes Blickperspektive ein. „Dead time“ ist Zeit, in der ‚nichts‘ passiert, Zeit wird verschwendet beziehungsweise aufgewendet ohne Produkt, schreibt Mary Ann Doane (Zit. nach De Luca/ Nuno Barradas 2015: 5). Hier ergibt sich eine Brücke zu Heike Klippels Begriff der „zerfließenden Zeit“, mit dem sie Aktivitäten beschreibt, deren Produktivität fraglich ist (2009: 8f.). Kapitalistische Ökonomien zielen auf maximale Produktivität ab und sind dabei eng mit Reproduktion und Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität verzahnt. Diese Verzahnung bestimmt unsere Lebensabläufe als „sequence of socioeconomically ‚productive‘ moments“ (2010: 5), schreibt Elizabeth Freeman. Kapitalistische Produktion und Produktivität ist von unbezahlter und vergeschlechtlichter Reproduktionsarbeit abhängig (Heidenreich 2021: 240). Dabei setzt sie bestimmte Vorstellungen von Geschlecht voraus, Geschlecht verweist umgekehrt beständig auf Reproduktion (ibid.). So wird schon in Judith Butlers Theorien zu Performativität Geschlecht, also *gender* zu einem zeitlichen Phänomen, das über sich über Wiederholungen kontinuierlich selbst reproduziert (Butler 1991, zit. nach Frankenberg 2021: 23f.). Nanna Heidenreich beschreibt Heterosexualität bzw. -normativität zuallererst als eine Erzählung, die sich stetig reproduziert (2021: 245). Störungen innerhalb dieses reproduktiven Prozesses sind jedoch möglich (ibid.), wie im Folgenden am Beispiel einer Sexszene (*Portrait de la jeune fille en feu*) und einer Kusszzene (*Wet Sand*) verdeutlicht werden soll. Dabei wird ein Zusammendenken von Langsamkeit und Re/Produktion in den Vordergrund gestellt.

Sex ist das Fundament der Queer Theorie, zugleich bilden Sexszenen aber auch die Grundlagen heterosexueller Reproduktion (ibid. 226). „Die Narrativierung von Sexualität [...] reproduziert Heterosexualität, zumindest da, wo sie daran interessiert ist, zu(m Ende zu) kommen“, so die Literaturwissenschaftlerin Judith Roof in *Come As You Are. Sexuality and Narrative* 1996 (zit. nach Heidenreich 2021: 227). Narration und Sexualität sind in Form von heteronormativer Ideologie miteinander verwoben und garantieren ein scheinbar natürliches Verständnis unserer Lebensweise und unseres Lebenssinns (ibid.). Unterbrechungen dieser Lebensweise, „der Prokreation, [...] aber auch der Verhältnisse, der Erzählungen“ führen uns – Nanna Heidenreichs Schlusswort ihres Textes *A Future Not/To Come* zitierend – zu der Frage: „Wie werden

wir in (die) Zukunft kommen?“ (ibid. 247). Diese Schnittstelle von Zeitlichkeit und Sex(ualität), die sich wie ein roter Faden (mit Windungen und Knoten) durch diese Arbeit zieht, soll nun am Beispiel der zwei konkreten Szenen diskutiert werden.

Die Szene in *Wet Sand* lässt sich kurz nach Amnons Suizid und kurz vor den heftigen Zuspitzungen im Dorf – Elikos Leiche wird ausgegraben und in den Sumpf geworfen, das Café *Wet Sand* wird angezündet usw. – verorten. Wir befinden uns in Minute 01:24:20, circa zwanzig Minuten vor Filmende: In einer



Abbildung 37

Amerikanischen sitzen Moe und Fleshka am Sofa in Fleshkas Wohnzimmer. Wir sehen die beiden frontal in Normalsicht, Moe ungefähr in der Bildmitte platziert und Fleshka rechts neben ihr. Das Bild ist finster, von Schwarz, Grau- und Brauntönen dominiert. Durch die zugezogenen Vorhänge dringt ein Hauch von Helligkeit, der einige Lichtpunkte auf Moes linke Körperhälfte und auf ein hellblaues Kissen neben ihr wirft. Hier und da sind hinter den Vorhängen die Scheinwerfer eines vorbeifahrenden Autos auszumachen, auf intradiegetischer Tonebene hören wir das Rauschen des Straßenlärms. Fleshkas Blick ist gesenkt und fixiert ihre schwarzen, punkigen Springerstiefel vor sich, die sie akribisch putzt. Auch Moe hält ihren Kopf gesenkt und starrt nachdenklich auf Fleshkas Schuhe. Eine auffallende Symmetrie liegt in der Körperhaltung der zwei Protagonistinnen. Beide haben ihre Arme jeweils auf den Oberschenkeln abgelegt, die Oberkörper im selben Winkel nach vorne gebeugt und ihren leeren Blick auf die Schuhe gerichtet. Nach ein paar Sekunden wirft Fleshka den Schuh und den Schwamm beiseite, überkreuzt ihre Arme und fixiert den Boden vor sich. In der Mimik und Gestik der beiden Personen liegt Ratlosigkeit, Enttäuschung, Trauer. Als Zuseher*innen wissen wir ebenso wie Fleshka und Moe bereits, dass Amnon sich umgebracht hat. „Wir beerdigen Amnon neben Eliko, oder?“, sagt Fleshka in Minute 01:24:34, hebt dabei den Kopf und blickt Moe an. „Ja, natürlich“, antwortet Moe und lächelt. Moes Gesicht ist dabei zur Hälfte im Licht, sodass ihr Lächeln leuchtet, als wäre die Tatsache, dass Amnon und Eliko nebeneinander beerdigt werden, tatsächlich ein *Licht_blick*. Für einen Moment lachen Fleshka und Moe, ein kurzes, verlegenes und doch hoffnungsrohes Lachen. In diesem Lachen kommt eine Freude über die Verbindung, über das Nicht-allein-sein und die gegenseitige

Zuneigung zum Ausdruck. Zugleich wird darin der Mut zum Aufbegehren spürbar: „Wenn Eliko und Amnon schon zu Lebzeiten nicht gemeinsam sein durften, so werden wir ihnen das zumindest im Tode ermöglichen‘. Es wird deutlich, dass Moe und Fleshka sich nicht einschüchtern lassen und die Hoffnung nicht aufgeben. Mit den Worten Esteban Muñoz’ gesprochen: „Hope can be disappointed, but the risk needs to be taken for resistance“ (Muñoz 2009: 9). Das kurze Auflachen symbolisiert dabei ein ‘noch nicht’ inmitten eines tragischen ‚zu spät‘ (Kapitel 4.2).

01:25:05: Moe und Fleshka blicken sich lange, durchdringend an. Jegliche Bewegung im Bild scheint für einen Augenblick still zu stehen, nur die Autos ziehen vor den



Abbildung 38



Abbildung 38

Fenstern vorbei. Das unruhige Flackern, das Lärmen, das Rasen der Autos kann als „Veräußerung einer inneren Bewegung [der Protagonist*innen]“ gelesen werden (Hanke 2021: 279). Zögerlich, kaum merklich, dann etwas schneller, immer noch fragend, bewegt Fleshka ihr Gesicht auf Moe zu, als wolle

sie sie küssen. Ungefähr zehn Zentimeter vor Moes Gesicht hält Fleshka noch einmal inne und blickt sie an. Moe schaut unsicher zu Boden, senkt leicht den Kopf und schaut dann wieder Fleshka an. Fleshka erwidert den Blick und küsst Moe auf die Wange, dann nähert sie sich Moes Lippen, als küsse sie sie halb auf die Wange, halb auf die Lippen. Moe erwidert den Kuss nicht, doch sie erwidert ihn auch nicht *nicht*, was die Ungewöhnlichkeit der Szene mithervorbringt. Es entsteht der Eindruck, Moe genieße die Zärtlichkeit, ohne aktiv zu reagieren. Die Augen geschlossen, küsst Moe Fleshka nicht zurück, doch dreht ihr Gesicht immer wieder in



Abbildung 40

bestimmter Richtung zu Fleshka, als wolle sie die Berührung von Fleshkas Lippen an unterschiedlichen Stellen spüren. Moes Reaktionen bleiben minimal, wodurch sie auf den ersten Blick passiv wirkt, beim genaueren Hinsehen aber wird deutlich, dass sie



Abbildung 41

sich nicht passiv verhält. Moe lehnt sich bewusst zurück, wendet ihren Kopf oder Hals Fleshka zu, legt ihre Hand sanft auf Fleshkas Arm, und in Minute 01:26:51 nimmt Moe Fleshka in den Arm und drückt sie fest an sich. Fleshkas Atmung geht jetzt laut und schnell, ihre Brust hebt und senkt sich. In Fleshkas unruhigem Atmen scheinen sich diverse Gefühle zu einem

Zustand heftiger Aufregung zu vermischen. Der Begriff der Erregung wird dabei seiner Mehrdeutigkeit zwischen sexueller Lust, emotionaler Aufgebrachtheit und intensiven Gefühlsbewegungen gerecht (Dudenredaktion, no date). Erotische Spannung, Zärtlichkeit und Nähe überlagern sich mit Wut, Angst und Trauer um Amnons Tod. Dabei steckt in der Szene, aber auch in Naverianis Film im Gesamten, eine affirmative Auseinandersetzung mit negativen Affekten und „melancholischen Subjektpositionen“ (Hacker 2018: 25). Hannah Hacker bespricht diesen affirmativen Zugang als „widersprüchliches [queeres] Archiv“ (2018: 25), – Halberstam zitierend – „filled with loss and longing, abjection and ugliness, as well as love, intimacy, and survival“ (Halberstam 2011; zit. nach ibid.). Auch Heather Love und Sara Ahmed sehen ein politisches Potential in negativen Affekten und schreiben gegen ein Narrativ der Überwindung [eben dieser] hin zu einer besseren Zukunft (Zit. nach Frankenberg 2021: 40). In der beschriebenen Szene tritt ein *Nebeneinander* bzw. eine *Gleichzeitigkeit* negativer und positiver Affekte an die Stelle eines binären *Entweder/Oder*, eines *Nacheinanders*. Dabei entsteht, in Anlehnung an Heather Love, eine Zwischenzeit, zwischen der Hoffnung auf eine „positiv [imaginerte] Zukunft und dem Gefühl, zurückgezogen zu werden in eine kollektive oder besser kollektivierende Vergangenheit“ (ibid. 46).

Die Szene folgt keinen erotischen *time lines* (Freeman 2010: 8), vielmehr entsteht ein „idiosyncratic erotic act that is difficult to categorise“ (Potter 2022: 2). Weder Moes noch Fleshkas Verhalten und Emotionen lassen sich in der Szene für uns klar einordnen, vorherrschend ist ein „refusal of legibility“ (Halberstam 2011: 88). Die

Szene bricht Binarismen von aktiv/passiv, Enthaltsamkeit/Ekstase, Freude/Trauer, aber auch Lust/Unlust auf, indem sie andere, irritierende Verläufe nimmt (Heidenreich 2021: 239). Irritierende Verläufe erzeugen dabei „moments of spectatorial uncertainty“, was Schoonover und Galt als „queer style“ beschreiben (2016: 276). Als Zuseher*innen geraten wir in einen Zustand der Verunsicherung, gar der Orientierungslosigkeit, weil wir die Handlungsabläufe der Szene nicht kategorisch fassen können. Zeit und Begehrungen werden von einem „reproductive futurism“ abgekoppelt, indem eine heteronormative Logik von Wiederholung und Reproduktion ausbleibt (Edelman 2004: 39f.). Die Bilder, Gesten, Worte und Affekte in der Szene verweigern sich zeitlichen Skripten von Begehrungen und Intimität. Schoonover und Galt sprechen von „heterosynchrony“ als formaler Struktur im klassischen Erzählkino, über die disparate Elemente in Harmonie zusammengeführt werden (Schoonover/ Galt 2016: 268). Dabei erscheint heterosexuelles Begehrungen als „force [that] synchronizes contingency, [...] gives form to life“ (ibid. 270). In der beschriebenen Szene bleibt eine solche ‚Zusammenführung‘ in Form von *straight time* aus, die Zeit bleibt widersprüchlich und weigert sich als Vehikel von Kausalität zu dienen (Schoonover/ Galt 2016: bid. 274). Aktion und Reaktion werden von „queerer Asynchronität“ durchkreuzt (ibid. 271ff.). Verlust durchkreuzt die Lust, Leid durchkreuzt die Leidenschaft, und umgekehrt⁷.

Die beschriebene Szene der Intimität, die in einer fast dreiminütigen Plansequenz gefilmt ist, kreiert ein Gefühl der Langsamkeit, das über die Bewegungslosigkeit der Protagonistinnen, das Ausbleiben von Musik und die statische Kamera erzeugt wird. Es gibt nur wenig Dialog in der Szene und die körperliche Annäherung wird über Momente des Innehaltens bzw. Wartens verzögert. Die Langsamkeit in Kombination mit der amerikanischen Einstellungsgröße, die uns als Zuseher*innen auf Distanz hält, öffnet einen Raum des Denkens und gibt uns die Zeit „to ponder over the co-existence of multiple temporalities“ (De Luca/ Nuno Barradas 2015: 15f.). Moes anmutende Passivität stellt dabei erotische Zeitverläufe, aber auch ein neoliberales Selbst als aktiv, freiwillig, wählend und vorwärtsstreibend in Frage (Halberstam 2008: 150). Dabei

⁷ „[Ich] stelle mir die Frage, ob eine queere Definition der Liebe möglicherweise Liebe vom Glück/lichsein trennen sollte, in Anbetracht der Tatsache, dass Glück/lichsein hauptsächlich mit heterosexuellen Bedingungen ausgestattet zu sein scheint. [...] Queere Liebe schließt womöglich Glück/lichsein nur ein, wenn sie darauf besteht, dass solch ein Glück/lichsein *nicht* das ist, was geteilt wird“ (Ahmed 2018: 150f.).

verkörpert sie etwas, das Jack Halberstam als „radical passivity“ (ibid.) bezeichnet. Halberstam beschreibt „radikale Passivität“ als alternativen anti-sozialen Modus zu Edelmans „jouissance“ (ibid.). Er beschreibt das Anti-Soziale als etwas Unschönes, Unanständiges, das am Vernichtenden oder Beschämenden festklebt (ibid. 151). In einem neoliberalen Reich des Strebens nach Glück, ermöglicht „radikale Passivität“ eine Form der Verweigerung, so Halberstam: „the refusal quite simply to be“ (ibid. 140). Moes und Fleshkas Begegnung in der Szene ist von Scheitern, Verlust, Angst und möglicherweise dem Wunsch „that the future stop[s] here“ (Edelman 2004: 31) durchdrungen. Zeitgleich entsteht ein Moment von Lust, Nähe, Hoffnung und Ungehorsam. Zwischen den Trümmern des „here and now“ wird ein „then and there“ am Horizont sichtbar (Muñoz 2009: 28ff.). In queeren Zeitverläufen kann paradoxe Weise ein utopisches, optimistisches Warten mit einer depressiven Realisation des Scheiterns zusammenfallen (Halberstam 2005; zit. nach Bernini 2020: 145). Dieser Zusammenfall ist es, der die Szene am besten beschreibt.

The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being (Halberstam 2011: 88).

Auch in der Sexszene in *Portrait de la jeune fille en feu* wird Langsamkeit mit einem Aufbrechen von heterosynchronen, erotischen *time lines* zusammengedacht und „moments of spectatorial uncertainty“ (Schoonover/ Galt 2016: 276) entstehen. 01:27:58: Eine Nahaufnahme in leichter Aufsicht zeigt Marianne und Héloïse



Abbildung 42

gemeinsam nackt im Bett. Héloïse liegt auf dem Rücken, ihr Körper ist bis zur Hüfte mit einer weißen Decke zugedeckt und ihr Kopf liegt auf einem Polster auf Mariannes Oberschenkel. In ihren Händen hält sie eine kleine, quadratische, durchsichtige Schatulle, die sie nach ein paar Sekunden auf ihrem Bauch abstellt.

Marianne liegt seitlich hinter Héloïse, ihren Kopf auf ihrer rechten Hand abgestützt, schaut sie Héloïse an. „Das kann uns fliegen lassen“, erklärt Héloïse den Inhalt der Schatulle, bei dem es sich offensichtlich um eine Pflanze mit psychodelischer Wirkung

handelt⁸. Die beiden Frauen schauen sich an und lachen. Das verlängere die Zeit, fährt Héloïse fort, bevor sie den Inhalt der Schatulle unter ihrer behaarten Achsel verstreckt. Marianne beugt ihren Kopf neugierig nach vorne und legt ihn dann auf Héloïse' Arm ab, um Héloïse' Achsel besser sehen zu können. Héloïse dreht ihren Kopf noch einmal zu Marianne um und die beiden lächeln sich liebevoll an, bevor der Schnitt auf die nächste Einstellung folgt. Die beschriebene Einstellung erscheint wie ein Sprung in eine modernere Zeit. Das Fehlen von zeittypischen Kostümen und Requisiten und die Reduktion auf nackte Körper und weiße Bettlaken, verunmöglichen eine historische Verortung. Einzig das Per Sie auf Dialogebene deutet noch darauf hin, dass wir uns nicht in der heutigen Zeit befinden. Der Kontrast zum restlichen Film, in dem stärker für die Epoche des 18. Jahrhunderts typische Elemente dominieren, lässt die Einstellung ungewöhnlich modern, gar zeitlos wirken. Es scheint, als erweiterte die Szene die zeitliche Realität des Films über die Diegese hinaus: „The unselfconsciousness of the actress [Héloïse], her equanimity, make this scene seem to access a further reality beyond the diegesis of the film“ (Wilson 2021: 94).

Wie Emma Wilson in ihrem Artikel verdeutlicht, steht historische Richtigkeit aber im gesamten Film nicht an erster Stelle: „The film is not tethered to historical detail and veracity, inviting its viewers instead to conjure a more fluid time in the past, to enjoy the novelty and thrill of its vision of women falling in love“ (Wilson 2021: 89). Diese fluide beziehungsweise zerfließende Konzeption der Vergangenheit wird in der Szene in mehrfacher Hinsicht spürbar. In Kombination mit Héloïse' Worten, dass die Pflanze die Zeit verlängere, scheint sich die Zeit im doppelten Sinne auszudehnen. Einerseits verlängert die Droge das subjektive Zeitempfinden der Protagonistinnen und verkörpert so eine Strategie gegen den Ablauf der Zeit, gegen Vergänglichkeit und Finalität. In Anlehnung an Heike Klippel könnte man sagen, die Pflanze befördert ein Zerfließen der Zeit, ein Gefühl von Zeitlosigkeit oder von Unendlichkeit im Endlichen (Klippe 2009: 7f.). Andererseits stellt die Mise en Scène der Szene einen Kontrast zur historischen Zeit des Films dar, wodurch die diegetische Zeit in die Zeit des Publikums „verlängert“ wird. Neben einem, dem Film inhärenten, feministischen Impetus, aufzuzeigen, was war und was gewesen sein könnte, ergibt sich eine dritte Ebene:

⁸ In der Aussage „Das kann uns fliegen lassen“ und der psychodelischen Pflanze ergibt sich bereits ein doppelter Bezug zu Esteban Muñoz, der die „time of ecstasy“ als „queerness's time“ beschreibt und in der Conclusio seines Buches, mit Bezug auf ein Gedicht von Elizabeth Bishop, die Einladung ausspricht: „please come flying“ (2009: 187f.).

was heute sein könnte. Wie können sexuelle, intime und/oder romantische Beziehungen auf der filmischen Leinwand und darüber hinaus in der Gegenwart aussehen? Aus dieser Frage ergibt sich eine zentrale Relevanz von Sciammas Film für die heutige Zeit. Der Film und insbesondere die beschriebene Szene erweitert unsere Imagination um neue affektive und erotische Möglichkeiten (Wilson 2021: 89).

Portrait de la jeune fille en feu makes a double move in showing us hidden pockets of the past, drawing on the verifiable histories of women artists, and leading us to imagine new affective and erotic realities for them (ibid.).

In Großaufnahme sehen wir in Minute 01:28:49 eine Hand, die eine Achsel penetriert. Wie sich in Folge in einem Kamerablick herausstellen wird, ist es Héloïse' Hand, die Mariannes Achsel penetriert, und nicht umgekehrt, wie wir aufgrund der vorherigen Einstellung vermuten könnten. Der elliptische



Abbildung 43

Sprung in die Einstellung unterbricht dabei ein kohärentes Verstehen von Körper, Identität und sexueller Bedeutung erotischer Handlungen. Er erzeugt Diskontinuität und momentane Zusammenhangslosigkeit (Potter 2022: 7). Langsam bewegt sich die Hand mit dem Zeige- und Mittelfinger tiefer in die Achselhöhle hinein und wieder heraus. Auf intradiegetischer Ebene wird das Bild von einem leisen, gleichmäßigen Stöhnen begleitet. Die gesamte Bildfläche ist von nackter Haut bedeckt und, gäbe es die vorhergehende Einstellung nicht, bräuchten wir vermutlich kurz, um die Körperteile zu verorten. Die Beschaffenheit der Haut mit all ihren Details, Falten, Adern und Muttermalen, wird in dem Close-Up an unser Auge herangeholt, sodass eine „haptic visuality“ (Marks 2002: 2f.) entsteht. Matilda Mroz argumentiert, dass haptische Wahrnehmung „material presence“ der „representational power of the image“ und, damit einhergehend, einem „spectator [...] as a masterful subject“ vorzieht (2012: 7). Die Augen selbst funktionieren dabei als ein Organ der Berührung (Marks 2002: 2f.). Das extreme Close-Up einer Penetration erscheint als unerwartetes „hardcore image“ in einem Film „coded as romance“ (Potter 2022: 5f.). Emma Wilson beschreibt die Sexszene als „polymorphous perverse sex, all-over body pleasure“ (2021: 95). Wilson argumentiert, dass die grüne, moosige Pflanze in der Glasschale Héloïse' von der Decke verhüllte Vulva indirekt sichtbar macht. Als Héloïse die schmierige Pflanze in

ihrer Achselhöhle verstreicht, wird der Akt über die Behaarung und die Geste der Hand indirekt genital, so Wilson (2021: 95). Sie beschreibt die Szene als unerwarteten sexuellen Akt, in dem genitale Entblößung ausbleibt, aber dennoch die Zeitlichkeit, der Duft, die Struktur und der Humor von Sex eingefangen werden (Wilson 2021: 96). Die Ellipse in Kombination mit dem ungewöhnlichen Moment der Penetration, vollzieht etwas, das Potter, mit Bezug auf Kracauer als „decomposition“ bezeichnet: Kinematographischer Sex wird in einem Prozess des Zerfalls von seinen „symbolic and symptomatic meanings and its discursive causes and effects“ getrennt (Potter 2022: 7).

Elizabeth Freeman beschreibt als erotische *time lines* u.a. die Tatsache, dass bestimmte sexuelle Praxen ‚nur‘ als Vorspiel von Sex anerkannt werden (2010: 8). Am Weg zum Geschlechtsverkehr werden sie akzeptiert, nicht aber als Ersatz des sexuellen ‚Hauptakts‘, der Penetration zwischen Phallus und Vagina (ibid.). Die beschriebene Szene stellt einen penetrativen Akt in einem Close-Up in den Fokus, verfehlt aber bewusst die Wiederholung, indem eine Hand und eine Achsel an die Stelle der männlichen und weiblichen Genitalien treten. Judith Butler schreibt in *Gender Trouble* von der Herausforderung, „das Gesetz zu wiederholen und es dabei nicht zu festigen, sondern zu verschieben“ (1991: 57). Die beschriebene Szene stellt patriarchale, heteronormative Machtverhältnisse in Frage, indem sie „das Gesetz“ verschiebt und subversive Spielräume öffnet (ibid.). Über die Überraschung der Ellipse und des Close-Up, können wir uns als Zuseher*innen unser eigenen verinnerlichten Sehgewohnheiten bewusstwerden. Sexuelle Normen und Diskurse werden erkennbar, „that are part of our enculturation in a system of sexuality that disciplines carnal relations to complex knowledges, judgements, categories of persons and social norms“ (Potter 2022: 7).

Die beschriebenen Szenen der Intimität in *Wet Sand* und *Portrait de la jeune fille en feu* sind in der Mise-en-Scène sehr unterschiedlich, funktionieren aber zugleich auf ähnliche Weise. Während die Szene in *Wet Sand* in einer amerikanischen Plansequenz gefilmt ist, arbeitet die Szene in *Portrait de la jeune fille en feu* mit Ellipsen und die Einstellungsgröße ändert sich mehrmals. Im Gegensatz zu Moe und Fleshka, die in dunklem, düsterem Licht zu sehen sind, werden Héloïse und Marianne in hellem, freundlichem Tageslicht eingefangen. Beide Szenen öffnen sich mit einer Einstellung, die die weiblichen Körper als Ganzes, nicht-fragmentiert erfasst. Weiters

beinhalten beide Szenen Dialoge und Stöhnen/Atmen auf intradiegetischer Tonebene, während Musik ausbleibt. Die Intimität zwischen Fleshka und Moe wirkt unsicher und angespannt, während sie zwischen Marianne und Héloïse vertrauter und gelassener scheint. Sciamma verweist mit der Szene in einem Spiel mit (Un)Sichtbarkeit, das Susan Potter im Detail in *Sex scene and unseen* beschreibt, auf ‚die‘ Geschichte lesbischer Unsichtbarkeit im Kino (9). Naveriani evoziert in einem Nebeneinander unterschiedlicher Affekte ‚die‘ Geschichte von Scham, die an „same-sex desire“ diskursiv gekoppelt ist (Love 2007: 4). Beide Szenen deuten so auf eine historische Unmöglichkeit queeren Begehrens, ohne aber in dieser Unmöglichkeit beziehungsweise ihrer Wiederholung gefangen zu bleiben. Ganz im Gegenteil: Queere Intimität wird in beiden Szenen zu etwas Alltäglichem, entdramatisierten,

articulated to other concerns, events and cross-class solidarities (however idealised), suggesting the ways in which sexuality and sexual pleasure may be articulated to broader matrices of power and social agency (Potter 2022: 10).

Dem Alltäglichen wohnt dabei ein spezifisches feministisches Potenzial inne, indem es um die politische Dimension des Persönlichen, des Intimen, des Privaten kreist (Bradbury-Rance 2022: 9). Die Alltäglichkeit zeigt sich auch in den Einstellungen, die auf die Szenen der Intimität folgen: Sowohl bei Naveriani als auch bei Sciamma sehen



Abbildung 44



Abbildung 45

wir Fleshka (angezogen) und Héloïse (nackt), schlafend/ruhend im Bett. Das ‚danach‘ erotischer Handlungen wird mit ins Bild geholt, ohne dass etwas/jemand in den Szenen der Intimität (zum Ende) kommt (Heidenreich 2021: 227). Die Zeit(ver)läufe der Szenen bleiben ambivalent, lückenhaft und irritierend, eindeutige Lesbarkeit wird uns verweigert (ibid. 23). Erotische zeitliche Setzungen, in die sich Chrononormativitäten eingeschrieben haben und die daher wie „somatic facts“ wirken, beginnen zu bröckeln (Freeman 2007: 160). Intimität wird zum Störfaktor der „Prokreation, [...] aber auch der

Verhältnisse, der Erzählungen (Heidenreich 2021: 246). Sexuelle Handlungen bleiben dabei „*dirty*, [...] unbequem, irritierend“ (ibid. 239).

Irritation wird in der Szene in *Portrait de la jeune fille en feu* über die Montage, in der Szene in *Wet Sand* hingegen über das Fehlen von Montage mithervorgebracht. Im Fall von *Wet Sand* wird Diskontinuität in der Interaktion der Protagonistinnen gerade aufgrund der Kontinuität der Plansequenz und der Ruhe der Kamera besonders gut sichtbar. Im Gegensatz dazu, entsteht Diskontinuität in der Szene zwischen Marianne und Héloïse *durch* die Montage, die einen Moment der Orientierungslosigkeit erzeugt. Gemein ist beiden Szenen die „Verbindung von Prekarität und Sexualität“, die Astrid Debeuer-Mankowsky und Philipp Hanke als zentral für queere Ästhetiken beschreiben (2021: 14). Spielerische Möglichkeitsräume öffnen sich, indem heterosynchrone Strukturen suspendiert werden (Schoonover/ Galt 2016: 268). Ziele scheinen dabei – zumindest temporär – aus dem Blick zu geraten. Geschichten werden neu erzählt, wenn Zeit langsam zerfließt... (Klippel 2009: 79). „When the locus of desire changes, the demonstration of sexuality and gender also changes“ (Dolan 1987: 72).

4.3.2 Pleasure(s) of timing

Neben einem Neudenken des Zusammenspiels von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart und von negativen Affekten, ist *pleasure* zentral in den Theorien queerer Zeitlichkeit. Insbesondere Elizabeth Freeman wendet den Blick von queerem Leid hin zu queerer Freude und beschreibt „queer pleasures“ als Frage von Körperlichkeit, Zeitlichkeit und als mögliche Transformation von Geschichte (2010: 58). Ihr Buch *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories* ermöglicht ein Zusammendenken von *pleasure* und Zeitlichkeit. *Pleasure* wird dabei zu einem zentralen Modus, um die Hegemonie von Kapitalismus und Moderne zu unterbrechen (Musser 2011: 55). Am Beispiel zweier Filmszenen soll nun verdeutlicht werden, wie ein lustvoller, spielerischer Zugang Zeit körperlich anders erfahrbar machen kann. Zwischenmenschliche, erotische Beziehungen ermöglichen dabei ein kurzweiliges ‚Losbinden‘ der Körper von gesellschaftlichen Regulationsmechanismen: „Erotic relations and bodily acts are able to unbind time [...] from capitalism’s regulated tempos in creative ways, unbinding thus our bodies from regulating structures“ (Assumpção o. J.).

Die folgende Szene aus *Wet Sand* handelt von einem Aufeinandertreffen zwischen Fleshka und Moe auf der Terrasse von Amnons Café und stellt eine der wenigen lustigen, unbeschwerteren Begegnungen der beiden im Film dar. Minute 00:42:37: In einer Halbtotale sehen wir eine frontale Rückenaufnahme von Fleshka auf der Veranda des Café *Wet Sand*. Fleshka ist links von der Bildmitte platziert und steht zwischen den Tischen und Sesseln der Holzveranda. Im



Abbildung 46

Bildhintergrund sehen wir das Geländer und noch dahinter unscharf einige Bäume und ein benachbartes Haus. Die Einstellung ist von einer eher großen Schärfentiefe und einer – für den Film kennzeichnenden – statischen Kameraposition charakterisiert. Fleshka trägt eine schwarze Hose, ein orangenes Batik-Shirt und eine beige Schürze um die Hüfte gebunden. Ihre Haare sind hochgesteckt und sie hat Kopfhörer in den Ohren, wodurch klar wird, dass es sich um eine intradiegetische Tonebene handelt. Wir hören das Lied *Kasvetli kutlama* (dt. Düstere Feier) der türkischen Post-Punk Band *She Past Away*. Fleshka richtet das blauweiß-karierte Tischtuch zurecht und beginnt im Anschluss auf der Luftgitarre zur Musik zu spielen. Ihr rechtes Bein bewegt sich zum Rhythmus der Musik, nach dem ‚Gitarrensolo‘ klatscht Fleshka in die Hände und schlägt mit ihren Armen in die Luft, als würde sie Schlagzeug spielen. Die Kamera ist statisch, einzig Fleshkas tanzender Körper bewegt sich über die ruhige Bildfläche. Im Anschluss an Fleshkas ‚Performance-Einlage‘, widmet sie sich wieder der Arbeit und stellt die Sessel um die Tische herum auf. In Minute 00:42:53 geht Fleshka, wieder Luftgitarre spielend, nach rechts, um einen Serviettenhalter zu holen, und die Kamera folgt ihr in einem langsamem Schwenk. Die Tatsache, dass die Kamera der Figur folgt und Fleshkas Körper kontinuierlich in Rückenansicht oder im Profil zu sehen ist, gibt unserer Zuseher*innenposition einen voyeuristischen Charakter. Wir beobachten Fleshka unbemerkt, sie aber kann uns nicht sehen, weil sie von der Kamera abgewendet ist. Dabei ertappen wir sie bei einer intimen Aktivität, bei der sie sich sichtlich unbeobachtet fühlt. Fleshka wird zum passiven Objekt unseres Blicks und verkörpert in der Einstellung eine „to-be-looked-at-ness“ (Mulvey 2022: 63). Sie wird zu einem

Objekt des Spektakels, wenngleich es sich dabei weniger um ein erotisches Spektakel im Sinne Mulveys, mehr um ein amüsantes, komisches Spektakel handelt (ibid.).



Abbildung 47

In Minute 00:43:00 dreht Fleshka sich um, bemerkt, dass sie nicht allein ist und bleibt abrupt stehen. Sie ist relativ zentral in der Bildmitte platziert und blickt rechts an der Kamera vorbei, sodass wir sie im Halbprofil bzw. in $\frac{3}{4}$ Ansicht sehen. Fleshka hält für zwei Sekunden inne und nimmt dann ihre Kopfhörer aus den Ohren.

Ihr Mund verzieht sich zu einem unsicheren Lächeln, während sie abwechselnd zu Boden und auf ihr Gegenüber blickt. „Bist du schon lange hier?“ fragt Fleshka in Minute 00:43:07 und, ohne dass eine Antwort für uns als Zuseher*innen hörbar oder sichtbar wird, verzieht sich ihr Gesicht zu einem kurzen, breiten Grinsen. Auf intradiegetischer Tonebene ist nach wie vor, kaum merklich, das Lied aus den Kopfhörern zu hören, das sich mit leisen Stimmen und Rufen in der Ferne überlagert. Fleshka schaut verlegen auf die Kopfhörer in ihren Händen und hebt dann leicht fragend den Blick in Richtung der Person gegenüber, bevor sie auf sie zu geht. Die Kamera folgt Fleshka in einem Schwenk und zoomt zugleich an sie heran, sodass Fleshka in einer Amerikanischen bis Halbnahen sichtbar wird. Zum Ende des Kameraschwenks erscheint Moe im Bild, die auf einem der weißen Plastikstühle auf der Veranda sitzt und Fleshka verschmitzt und zugleich liebevoll anlächelt. Fleshka gibt Moe einen der beiden Kopfhörer in die Hand und setzt sich ihr gegenüber hin. Wir sehen die beiden in einer Amerikanischen in Normalsicht zentral in der Bildmitte. Sie haben jeweils einen Ellbogen auf dem Tisch abgestützt und halten mit der Hand den Kopfhörer, wodurch eine Symmetrie in ihrer Körperhaltung liegt. Diese Symmetrie wird durch die Tatsache verstärkt, dass beide mit dem Knie kaum merklich zur Musik wippen.



Abbildung 48

In einer heteronormativen Zeit- und Gesellschaftsordnung, in denen Queerness oft ein Phänomen der Asynchronität wird (Frankenberg 2021: 9), synchronisieren die beiden Körper in ihrem ‚Abweichen‘. Ihre Gesichter sind nur eine Handbreit voneinander entfernt, weil die Länge des Kopfhörerkabels sonst nicht ausreicht, und ihre Knie berühren sich beinahe. Abwechselnd wenden die Protagonistinnen den Blick voneinander ab und wenden ihn einander lächelnd wieder zu. Es entsteht ein Moment der Intimität, in dem Laura Mulveys Dichotomie „bearer of the look“/„to-be-looked-at-ness“ aufgebrochen wird (2022: 62f.). Der dramaturgische Aufbau der Einstellung, von den Rückenaufnahmen der tanzenden Fleshka, über den Moment des ‚Ertappens‘, hin zum gemeinsamen Musikhören, verwandelt einen voyeuristischen, männlich besetzten Blick in einen wechselseitigen Blick queeren Begehrens. Nicht nur sind es in der Szene keine Männer, denen die Kontrolle des Blicks innewohnt, sondern die Dichotomie „bearer of the look“/„to-be-looked-at-ness“ (ibid.) an sich wird grundlegend in Frage gestellt. Über einen bewusst spielerischen Zugang zu Voyeurismus kommt eine Komplexität des Blicks zum Ausdruck, die sich in Laura Mulveys Artikel so nicht findet. Die Szene verweist auf „scopophilia (pleasure in looking)“ (Mulvey 2022: 60) und auf „power in looking“ (hooks 2022: 307) zugleich. Als Zuseher*innen können wir uns, über die lange Einstellungsduer von mehr als einer Minute und über die Ruhe der Kamera, der Freude *am* ebenso wie der Macht *im* Blick bewusstwerden. Gewissermaßen wird nicht nur Fleshka ertappt, sondern auch wir als Zuseher*innen in unserer Schaulust, die Dreh- und Angelpunkt des kinematographischen Mediums ist (Mulvey 2022: 60).

Zeitlichkeit spielt dabei in der Szene eine essenzielle Rolle: Moes bewusstes Abwarten und Schweigen bringen die Komik, aber auch den voyeuristischen Aspekt der Szene mithervor. Neben der Verknüpfung von Verzögerung – vgl. Renate Lorenz‘ Abhandlungen zu „deferral“ (Lorenz 2014: 16f.) – mit Macht, auf die im Kapitel 4.2.4 bereits eingegangen wurde, bildet sich ein lustvolles Spiel mit Zeit(lichkeit) heraus. Dabei bringt die Szene etwas hervor, das ich in diesem Kapitel als *Pleasure(s) of timing* benennen möchte. Unter *Pleasure(s) of timing* verstehe ich einen lustvollen, gar humoristischen Zugang zu Zeit als Strukturwerkzeug, der mit Momenten des Innehaltens und der Überraschung spielt. Über eine derartige (Wieder)aneignung von Zeit(lichkeit) kann Gewicht von Zeit als „demand“ im kapitalistischen Alltag genommen werden (Doane 2002: 4). Eine Schlüsselszene in *Portrait de la jeune fille en feu* verknüpft auf ähnliche Weise die Thematik des Blicks mit der der Verzögerung und

Timing mit *Pleasure*. Die Szene, bei der es sich um eine der wiederkehrenden Malereiszenen handelt, lässt sich auch an der Schnittstelle *Pleasure/Macht* verorten und bricht mit dem *male gaze* (Mulvey 2022: 62) über eine Dekonstruktion der Beziehung Maler/Modell.

In Nahaufnahme in $\frac{3}{4}$ Ansicht sehen wir Marianne in Minute 01:01:10 vor der Staffelei, die ansatzweise unscharf am linken unteren Bildrand auszumachen ist. Aufgrund der vorherigen Einstellung wissen wir, dass Mariannes ernster, angespannter Blick sich auf Héloïse' Portrait vor ihr richtet. „Mir gelingt es nicht, Sie zum Lächeln zu bringen“, spricht Marianne mit Blick auf das unfertige Gemälde. „Es ist, als verschwände das Lächeln immer wieder“. Nach einer kurzen Atempause hebt Marianne den Kopf und exakt in dem Moment, in dem sie ihren Blick Héloïse – und zugleich uns Zuseher*innen – zuwendet, springt die Kamera in einem Point-of-View-Shot auf eine Amerikanische ebendieser. Aufgrund des Point-of-View Shots nehmen wir als Zuseher*innen



Abbildung 49

Abbildung 50

Mariannes Blickperspektive ein. Héloïse ist zentral in der Bildmitte platziert, ebenso wie Marianne in $\frac{3}{4}$ Ansicht zu sehen und trägt das grüne Kleid, das sie immer trägt, wenn sie Portrait sitzt. Héloïse' Blick ist direkt in die Kamera gerichtet, als sie sagt: „Am Ende gewinnt immer die Wut“. „Bei Ihnen steht das außer Frage“, antwortet Marianne, worauf sich Héloïse' Miene augenblicklich verhärtet. Ihr Kopf senkt sich minimal, ihre Augen zwinkern und ihr Brustkorb hebt sich in einem tiefen Atemzug, bevor die Kamera wieder auf Marianne springt. Héloïse' Mimik und Gestik lassen ihre Verletztheit und Anspannung sichtbar werden. Marianne kontrolliert hier die Szene, was über die Dialogebene, die Kameraperspektiven und die Tatsache, dass Marianne in einer größeren Einstellung zu sehen ist, hervorgebracht wird. Mariannes Gesichtsausdruck und ihre Worte sind ruhig und selbstsicher, als sie beschreibt, wie sie an Héloïse' körperlichen Reaktionen deren Gefühle ablesen kann: eine bestimmte Handbewegung bei emotionaler Bewegtheit, ein Biss auf die Lippe bei peinlicher

Berührung oder das Ausbleiben eines Zwinkerns bei Gereiztheit. „Entschuldigen Sie, ich wäre nicht gerne an Ihrer Stelle“, antwortet Marianne auf Héloïse‘ Frage, ob sie alles über sie wisse. „Wir befinden uns an derselben Stelle, genau an derselben Stelle“, antwortet Héloïse bestimmt und fordert Marianne auf, zu ihr zu kommen. Mit diesem Satz ändert sich die Dynamik der Szene grundlegend. Es ist Marianne, die nun den Bildausschnitt von Héloïse betreten muss und Héloïse, die den weiteren Verlauf der Szene steuert. „Wenn Sie *mich* ansehen, wen sehe *ich* an?“ (01:02:41), spricht Héloïse, während die Kamera in einem langsamen Zoom frontal auf die beiden Frauen zufährt, sodass die Einstellungsgröße von einer Amerikanischen in eine Nahaufnahme



Abbildung 51

übergeht. Es ist Marianne, die verlegen zu Boden blickt und sich nachdenklich auf die Stirn fasst. Der Zoom und Marannes direkter, durchdringender Blick in die Kamera unterstreichen die Wichtigkeit, aber auch die Spannungsgeladenheit des Moments. Überrascht sieht Marianne Héloïse an, als diese ihre Mimik ebenso lesen kann wie sie zuvor Héloïse‘. Über Héloïse‘ Gesicht huscht ein sanftes, liebevolles Schmunzeln.

Zum Schluss der Szene geht Marianne in ihren Bildausschnitt zurück und wir sehen sie in einer Amerikanischen und Héloïse in Nahaufnahme. Marianne versucht sich auf



Abbildung 52



Abbildung 53

das Gemälde zu konzentrieren, doch, sichtbar noch in Aufregung, tritt sie einen Schritt zurück, atmet tief durch den Mund ein und blickt Héloïse an. Die Malerin, Marianne, wird in ihrer Zerbrechlichkeit von dem Modell/der ‚Muse‘, Héloïse und zugleich uns Zuseher*innen angeschaut. In der Szene vollzieht sich ein Rollentausch, in dem die

Machtposition des Blicks sich umkehrt. „Part of *Portrait*'s beauty consists in that continuous shimmering exchange of roles“, schreibt Benjamin Eldon Stevens (2019: 53). *Looking at* bedeutet in Sciammas Film nicht nur ein zeitliches *looking back* aufgrund der Makro-Rückblenden Struktur (Kapitel 4.1.1), sondern auch ein Aufbrechen voyeuristischer Blickstrukturen in einem räumlichen Sinne (*ibid.*). Das Modell bzw. die Muse, die traditionell als passiv wahrgenommen wird, enthüllt sich als aktiv, wodurch die Rolle von Modellen in der Kunstgeschichte in Frage gestellt wird. Der Film befragt die politischen Dimensionen des Portraits: Wer malt? Wer wird abgebildet? (Wo) wird das Werk ausgestellt? (Brey 2020: 75). Als Zuseher*innen betrachten wir über weite Teile des Films die Welt ‚aus Mariannes Augen‘, „[watching] Marianne as she watches, itemising body parts in a silent whisper to recreate them later“ (Bradbury-Rance 2022: 2). Insbesondere im ersten Drittel des Films, in dem Marianne Héloïse im Geheimen beobachtet und malt, werden wir gewissermaßen zu Kompliz*innen eines voyeuristischen Blicks (*ibid.* 3). Die Schuss-Gegenschuss-Dynamik in der Szene in Kombination mit den Dialogen verwandelt einen voyeuristischen *male gaze* in einen wechselseitigen Blick queeren Begehrens. Der Schlüsselesatz der Szene „Wenn Sie *mich* ansehen, wen sehe *ich* an?“, destabilisiert dabei nicht nur Mariannes Machtposition, sondern insbesondere auch die unsrige. Mit den Worten von Rosalind Galt und Karl Schoonover gesprochen: „[Its] queer style prompt[s] moments of spectatorial uncertainty“ (2016: 276).

Wie die Szene in *Wet Sand*, funktioniert auch diese nicht nur über ein subversives Spiel mit Blickstrukturen, sondern auch über spezifische Zeitstrukturen. Ähnlich wie in der Anfangsszene von *Portrait de la jeune fille en feu*, die im Kapitel 4.1.2 analysiert wurde, findet hier über den direkten Blick in die Kamera eine Öffnung der vierten Wand statt. Zeitlich der Bildebene nachgestellt, machen uns die Worte der beiden Frauen auf etwas aufmerksam, das wir gerade gesehen haben. So betrachten wir Marianne, die tief durch den Mund einatmet und sechs Sekunden später hören wir Héloïse' Folgendes sagen: „Wenn Sie [Anm. d. Verf.: Marianne] aufgewühlt sind, atmen Sie durch den Mund“ (01:03:04). In dieser Asynchronität beziehungsweise in dem Moment des Dazwischen, zwischen dem Bild und den dazugehörigen Worten, wird eine „belatedness“ (Derrida; zit. nach Lorenz 2014: 16) spürbar. „A moment is here and not here at the same time“ (Lorenz 2014: 16). Für ein paar Sekunden sehen wir ein Bild, doch bevor wir es wirklich erfassen können, ist es bereits wieder verschwunden. Die Worte aber rufen das Bild performativ wieder wach, als würden die flüchtigen Spuren

dessen, was wir gesehen haben, wieder vor unserem Auge erscheinen (Muñoz 2009: 28). „The past [...] irrupts into the present [...], mixing memory („not now“) and desire (“now” in the imperative)“ (Lorenz 2014: 11). Die Momente – bzw. die „non/moments in time“ – der Verzögerung und des Innehaltens laden die Szene mit Begehrten und Spannung auf. (ibid. 16). Dabei durchdringt aber nicht nur die unmittelbare Vergangenheit innerhalb der Szene selbst die filmische Gegenwart, sondern auch eine Fülle an vorausgehenden Szenen. Mariannes Worte zum Filmbeginn „Nehmen Sie sich die Zeit, mich anzusehen“ tauchen indirekt wieder auf, indem wir als Zuseher*innen zum genauen Hinsehen animiert werden (00:01:23). Héloïse, die in der immergleichen Körperhaltung im grünen Kleid Portrait sitzt, Marianne im grünen Kleid vor dem Spiegel, Sophie im grünen Kleid, als sie für Marianne posiert... – all diese Szenen und Momente überlagern sich zu einer „visual map of queer possibility“, die an die Stelle eines „temporal sequencing of desire“ tritt (Bradbury-Rance 2022: 9).

After all, might not one moment stand in for another, as a portrait stands in for a face? Such palimpsests obscure the film's chronology of desire. Repetition creates possibility (Bradbury-Rance 2022: 9).

Ebenso wie in der oberhalb beschriebenen Szene aus *Wet Sand*, gibt es auch hier einen klaren *turning point*, der die Dynamik zwischen den Figuren über ein Überraschungsmoment verändert. Der Moment, in dem Fleshka bemerkt, dass sie von Moe beobachtet wird, ist das Pendant zu dem Moment, in dem Marianne erkennt, dass auch sie von Héloïse angesehen wird. Wenngleich der Humor in der Szene zwischen Marianne und Héloïse subtiler, die erotische Spannung hingegen deutlich aufgeladener ist, ähneln sich die Szenen in einigen Punkten. Timing, also das Aufeinanderabstimmen von Abläufen oder Körpern, wird Auslöser von Freude und Zuneigung. Die Dynamik Anblicken/Zurückblicken verkörpert ein Spiel, bei dem „bearer of the look“ und „to-be-looked-at-ness“ (Mulvey 2022: 62f.) nicht als festgeschriebene Entitäten, sondern als „floating signifiers“ (Bernini 2020: 101) funktionieren. Personen(gruppen), die herrschende Zeitstrukturen verweigern, sind gesellschaftlich oft großem Druck und Sanktionen ausgesetzt (Klipfel 2009: 8). Insbesondere für marginalisierte Gruppen wird Zeit dadurch als „weight, a source of anxiety [...], temporal demand“ spürbar (Doane 2002). In den Szenen hingegen wird Timing mit *Pleasure* besetzt und stellt somit einen Widerspruch zum Imperativ kapitalistischer Effizienz dar (Hanke 2021: 284). Nicht nur Blick-, sondern auch Zeitstrukturen werden neu gedacht und *pleasure* wird zu einem primären Modus

queerer Zeitlichkeit, der die Hegemonie von Kapitalismus und Patriarchat unterbricht (Musser 2011: 55). In den beiden Szenen entstehen neue Rhythmen, neue Formen der Relationalität, indem ein voyeuristischer Blick von der Dominanz eines männlichen, weißen Subjekts gelöst wird. Im Vordergrund steht dabei eine Pausierung zeitlicher Ordnungen, ein „not-now/now“ (Lorenz 2014: 16), in dem Queerness als Orientierungslosigkeit spürbar wird (Holzinger 2015: 62). Dabei ermöglicht ein Spiel des Wartens und Innehaltens den Figuren ein Synchronisieren ihrer Körper und ein Gefühl von Zeitlosigkeit als „possible break in the temporal order“ (Lorenz 2014: 16).

4.3.3 “Queerness is always the horizon”⁹

Die Schlusssequenzen von *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* könnten unterschiedlicher kaum sein. Naverianis Film endet mit einem elliptischen Sprung in die Zukunft, in eine andere Zeitordnung, die als Moment queerer Zeitlichkeit interpretiert werden kann. *Portrait de la jeune fille en feu* hingegen entlässt uns in einem tragischen Moment der Vergangenheit in der Diegese. Die Schlusssequenz von *Wet Sand* ist eine Art Panoramablick, der unterschiedliche Figuren und Handlungsorte über die Musik verbindet. *Portrait de la jeune fille en feu* endet mit einer dreiminütigen Plansequenz einer Großaufnahme von Héloïse. *Wet Sand* endet mit einem Blick auf das ‚große Ganze‘, im Sinne des Dorfes, während *Portrait de la jeune fille en feu* mit einem Blick auf ein Detail endet. Gemein ist beiden Enden dabei das Öffnen von queeren Horizonten als utopische Hoffnung und zugleich als Begrenzung, „about the narrowness of the future, the weightiness of the past, and the urgency of the present“ (Halberstam 2011: 105).

Beginnen wir mit der Schlusssequenz von *Wet Sand*: In einer Halbtotale in $\frac{3}{4}$ -Ansicht sehen wir einen älteren Mann auf einer schmalen, niedrigen Holzbank in der Wiese sitzen. Die Bank ist ungewöhnlich klein, wodurch der Mann ein wenig verloren wirkt. Er ist relativ zentral in der Bildmitte platziert und blickt



Abbildung 54

⁹ (Muñoz, 2009: 11)

links an der Kamera vorbei nachdenklich zu Boden. Rechts und links von ihm wachsen Sträucher, die ihn und die Einstellung im Gesamten in einer Art Rahmung einfassen. Ein leichtes Flattern der Äste im Wind und ihrer Schatten an der Mauer, das An-der-Zigarette-Ziehen des Mannes und das langsame Ausblasen des Rauches bilden die einzigen Bewegungen in der ruhigen Einstellung. Zu den Füßen des Mannes steht ein



Abbildung 55

kleiner Radio mit ausgefahrener Antenne, aus dem leise, rauschende Stimmen erklingen, die sich mit Vogelgezwitscher überlagern. Nach ein paar Sekunden setzt ein extradiegetisches Lied ein, das die Vögel und Radiostimmen in den Hintergrund drängt. Bei dem romantischen, friedlich-wehmütigen Lied mit sanften akustischen Gitarrenklängen

handelt es sich um *Rogor Moviktset* von Erekle Deisadze. Nach zwölf Sekunden folgt ein Schnitt auf die nächste Einstellung, in der wir in einer Totalen einen Wiesenbewachsene Weg des Dorfes sehen. Gartenzäune, ein Eingangstor, drei Hunde, eine Pfütze aus Wasser und Schlamm, Müll entlang der Mauer eines Privatgrundstücks und ein grauer Container in der Ferne, füllen die Bildfläche. Die drei Hunde, die in der Wiese herumschnüffeln, bilden das einzige Geschehen der Einstellung.

Nach weiteren sechs Sekunden springt die Kamera auf eine Nahaufnahme des Polizisten Alex, der in seinem geparkten Auto am Steuer sitzt und raucht. Wir sehen auch ihn in $\frac{3}{4}$ -Ansicht in Normalsicht. Sein Blick ist wie der des Mannes aus der vorigen Einstellung leer und zugleich nachdenklich. In den Augen



Abbildung 56

des Polizisten scheint eine Mischung aus Traurigkeit und Ärger zu liegen. Sein Kiefer bewegt sich kaum merklich, als beiße er verkrampt die Zähne zusammen. Er dämpft seine Zigarette im Aschenbecher des Autos aus und senkt den Blick. Gesang im Lied setzt langsam ein und die nächste Einstellung folgt, die im Kapitel 4.1.1 bereits beschrieben wurde. Wir sehen eine Totale des Café *Wet Sand* an seinem neuen Standort, in Fleshkas Haus, in rötlich-schimmerndes Sonnenlicht getaucht. Der

plötzlich gedämpfte Klang der Musik erweckt im Vergleich zur vorherigen Einstellung den Eindruck, dass es sich um intradiegetischen Ton handelt, der aus dem Autoradio kommt. Das wird durch die Einstellung des älteren Mannes und die folgenden Einstellungen widerlegt. Nichtdestotrotz schafft der gedämpfte Moment in der Musik eine räumliche Verbindung zwischen dem Polizisten im Auto und der Szene vor dem Café, als wäre Alex in unmittelbarer Nähe. Am Ende der Brandszene (01:46:30) steigt er in sein Auto, um Moe und Fleshka möglicherweise zu folgen und weitere queerfeindliche Gewalt zu verhindern. Nun wird über die Tonebene neuerlich der Eindruck erweckt, er bleibe in der Nähe der beiden. In der Szene wird überdies ein innerer Konflikt von Alex angedeutet, der sich durch den Film zieht: Alex ist als Polizist Teil struktureller, homophober, patriarchaler Macht- und Gewaltstrukturen im Dorf. Er macht im Laufe des Films zudem immer wieder Äußerungen, die Gewalt an Frauen verharmlosen, queere Identitäten abwerten oder Sexismen reproduzieren. Alex unterstützt jedoch Moe, als sie Hilfe beim Transport des Sarges für Amnon braucht, wodurch seine Figur vielschichtiger und uneindeutiger wird. Mit der Schlussszene des Films, in der Neli und ihr Sohn an der Türschwelle zum neuen Café *Wet Sand* stehen, bleibt die Hoffnung bestehen, dass Alex Neli hilft, aus der gewaltvollen Beziehung mit ihrem Mann Dato auszubrechen.

01:48:11: In einer Totale sehen wir die Veranda des neuen Café *Wet Sand*. Zentral in der Bildmitte ist eine alte Holztür zu sehen, ein Türflügel steht offen, der andere ist geschlossen. Die zentralperspektivische Anlegung des Bildes und die Schärfentiefe stechen ins Auge. Durch die offene Tür hindurch können wir einen Blick auf einen Gang und den dahinter liegenden Teil der Veranda und des Gartens erlangen. Das rostrote Geländer der Veranda links und die weiße Hauswand rechts laufen optisch im Fluchtpunkt zusammen, den die Tür bzw. der Baum im Garten hinter der Tür bilden. Unser Blick wird dadurch auf die offenstehende Tür gelenkt, aus der ein paar



Abbildung 57

Sekunden später Moe mit einem Tablett mit Getränken heraustritt. Neben einigen Topfpflanzen, die die Veranda zieren, und einer Tafel mit Getränken und Speisen an der Hauswand, fällt beim genauen Hinsehen ein Detail auf: Vor der offenen Tür, rechts an der Hauswand, liegt das Leuchtschild des alten Café *Wet Sand*.

Das Schild mit dem blau-gelben Schriftzug, der zu Beginn des Films noch grell im Dunkel der Nacht leuchtete (00:00:55), und in Minute 00:03:59 sogar in Großaufnahme die Bildfläche erfüllte, lehnt leblos an der Wand. Während in der vorherigen Einstellung das neue Schild, auf das derselbe Schriftzug in denselben Farben gemalt wurde, am Gartentor zu sehen war, wird hier ein Objekt der Vergangenheit ins Bild geholt. Das Leuchtschild kann, mit Bezug auf Christina Johnstons Artikel *The Queer Circulation of Objects in the Films of Céline Sciamma* 2022, als „queer object“ gelesen werden. Johnston bezieht sich in ihrem Artikel aus dem Jahr 2022 auf das filmische Schaffen von Céline Sciamma, die Thesen lassen sich aber auch gut auf *Wet Sand* anwenden. Johnston spricht in ihrem Text von der Möglichkeit eines queeren Austausches von Objekten, der nicht in der Logik kapitalistischer Ökonomie verankert ist, sondern Körper zusammenbringt und Verbindungen zwischen Personen herstellt (2022: 288f.). Sie spricht von einer Zirkulation von Objekten von Körper zu Körper (ibid.). Freundschaft und Intimität können sich über den Austausch von Objekten entfalten, die queer sind in dem Sinne, dass sie „generosity, social bonds and intimacies“ (mit)hervorbringen (ibid. 292). Queere Objekte stehen dabei für Offenheit, Vertrauen und Solidarität und für Beziehungen, die nicht auf Dominanz, sondern auf Teilhabe basieren (ibid. 293; Brey 2020: 58). Das Zirkulieren von Objekten kann queere Netzwerke von Austausch und Vermittlung entstehen lassen. Dabei werden nicht nur Objekte von Handlungen gelenkt, sondern auch Handlungen von Objekten (Johnston 2022: 300f.). Auch der Brief und die Weinflasche, die Eliko Amnon hinterlässt und die am Filmanfang vorkommen, können als queere Objekte gelesen werden. Sie erzeugen Verbindungen zwischen Menschen, die über die zeitliche Ebene der Gegenwart hinausreichen. Sie stehen im Dienst queerer Ökonomien des Austausches, lenken die Handlungen der Figuren und haben zugleich eigene Horizonte (ibid.): „Objects also have their own horizons: worlds from which they emerge, and which surround them [...] So if we follow such objects, we enter different worlds“ (Ahmed 2006: 147). Auch Elemente der Tonebene, wie zum Beispiel das Lied zu Beginn des Films, können queere Objekte verkörpern, wenngleich der Austausch dabei weniger materiell, mehr metaphorisch zu denken ist. Das Lied steht für eine intime Verbindung und eine gemeinsame Erinnerung von Eliko und Amnon. Als das Lied weiter ‚zirkuliert‘, wird es auch bei Moe an konkrete Erinnerungen und an ihre Beziehung zu Amnon geknüpft. So spinnt das Lied Fäden zwischen unterschiedlichen marginalisierten Personen, kollektive Erinnerungen und queere Netzwerke formen sich. Zu guter Letzt kann auch

Fleshkas Jacke mit dem Schriftzug „Follow your fucking dreams“ als queeres Objekt verstanden werden, wobei Verbindung hier nicht direkt über Weitergabe, sondern indirekt, über den Slogan als Empowerment entsteht.

Zurück zur Szene: In Minute 01:48:13 kommt Moe mit dem Getränke-Tablett aus der Tür, geht auf die Kamera zu, ohne den Blick auf sie gerichtet zu haben, und geht dann die Stiegen hinunter in den Garten. Sie trägt die beige Schürze und das blau-weiß-gestreifte T-Shirt, die Fleshka zu Beginn des Films getragen hat (00:06:43). Einmal mehr wird im Sinne einer „queer circulation of objects“ (Johnston 2022: 287f.) etwas Vergangenes des Filmbeginns wiederholt, wodurch Erinnerungen wachgerufen werden. In einer langsam, horizontalen



Abbildung 58

Kamerafahrt sehen wir nun das Geschehen im Garten an unseren Augen vorbeiziehen. Eine Lichterkette hängt zwischen einem Baum und der Veranda, die Tische sind mit Tischdecken und Blumen dekoriert und drei Gäste sitzen an einem Tisch und essen. Moe serviert ihnen Getränke, setzt sich dann selbst an einen Tisch, und in diesem Moment kommt die horizontale, ruhige Kamerafahrt zum Stillstand. Nach ungefähr zehn Sekunden springt die Kamera auf eine Totale von Fleshka, die das Gartentor aufstößt und mit einem Schubkarren voller Holz hereinfährt. Die Einstellung ist eine Wiederholung einer Einstellung aus Minute 00:05:40, in der Fleshka einen Schubkarren mit Holz über den Strand schiebt.



Abbildung 59



Abbildung 60

Wiederholung kann (vergessene) Ereignisse der Vergangenheit wiederbeleben, schreibt Heike Klipfel (2009: 13). So kann Wiederholung ein Werkzeug queerer

Politiken der Vergangenheit sein, „politics‘ of the past“ im Sinne Heather Loves (2007: 21). „We cannot do justice to the difficulties of queer experience unless we develop a politics of the past“ (ibid.). In einer Kultur der Beschleunigung, des Fortschritts und des Vergessens, kann Wiederholung von Vergangenem zu einem subversiven Akt werden (Pryor 2017: 31). In *Wet Sand* werden Elemente nach und nach wiederholt, sodass sich eine Geschichte, gestrickt aus einem Netz aus Gewalt, Schweigen und Ausgrenzung, aber auch aus Teilhabe und Solidarität entfaltet. In jedem Moment der Wiederholung erinnern wir uns an die vergangenen Szenen, an Eliko und an Amnon, aber auch an Alex, Fleshka, Neli oder Moe und daran, wie sich ihre Leben im Laufe des Films veränderten. Wiederholung wird ein Mittel der Verschränkung der zeitlichen Ebenen, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Über Wiederholungen werden Erinnerungen wachgerufen und archiviert.



Abbildung 61

Nachdem die Kamera Fleshka mit dem Schubkarren erst in einer seitlichen Kamerafahrt folgt, schwenkt sie anschließend auf Moe und Fleshka, die sich liebevoll begrüßen. Fleshka küsst Moe auf den Hals und Moe legt ihre Stirn



Abbildung 62



Abbildung 63

View-Shot sehen wir anschließend noch ein letztes Mal im Film Moe und Fleshka, diesmal in einer Halbtotale. Moe sitzt, Fleshka steht neben ihr und ihr Arm ruht auf Moes Rücken. Die beiden lachen sich für fünf Sekunden an, so freudig und losgelöst, wie es nur in diesem einen,

kurzen Moment im Film zu sehen ist. Dann wenden sie ihren Blick wieder Neli und ihrem Sohn zu, Moe lächelt noch, Fleshkas Blick ist wieder ernst. Nach einem Schnitt sehen wir eine Totale von Spero, der am Strand in der Hocke sitzt, eine Zigarette raucht und auf den Meereshorizont blickt. Es folgt die letzte Einstellung des Films, eine Großaufnahme des Meerwassers, auf die im Anschluss noch näher eingegangen wird.



Abbildung 64

Abbildung 65

Wie bereits deutlich geworden ist, ziehen in der Schlusssequenz von *Wet Sand* unterschiedliche Handlungsorte und Figuren an unserem Auge vorbei, über die Musik verbunden und zusammengehalten formen sie ein Bild queeren Idylls. Ein Wechselspiel zwischen Stille und Bewegung symbolisiert dabei den liminalen Raum, der entsteht als „between and betwixt two social stages“ (Coman 2008: 94). Auf der einen Seite gerät etwas in Bewegung, ein Außerhalb chrononormativer Ordnungen scheint, zumindest für einen Moment, greifbar zu werden. Mit Bezug auf Jack Halberstam öffnen sich in der Sequenz, und insbesondere in der Szene des neuen Café *Wet Sand*, alternative „life narratives“ und Raum-Zeit-Gefüge (2005: 2f.). Die hellen Farben, das rot-schimmernde Sonnenlicht, die Musik, die Leichtigkeit in Moes und Fleshkas Gesichtern oder Nelis erster Schritt in den Garten, all das lässt uns hoffnungsvoll über das Hier und Jetzt hinaus auf ein „then and there“ blicken (Muñoz 2009: 28). Das In-Bewegung-Kommen, das Queerness am Horizont sichtbar werden lässt, findet dabei v.a. Ausdruck in der horizontalen Kamerafahrt in Minute 01:48:18, die Moe und die beschauliche Stimmung im Garten einfängt. Stille, auf der anderen Seite, hat in der Sequenz zwei widersprüchliche Bedeutungen: Sie verkörpert eine Ruhe nach dem Sturm, eine Friedlichkeit nach einer Zeit, die von Gewalt, Ausgrenzung, Suizid und Brandstiftung geprägt war. Diese Friedlichkeit wird über einen langsamen Montagerhythmus, langsame Kamerabewegungen, überwiegende Bewegungslosigkeit der Figuren, die Musik und allem voran die Farb- und

Lichtgestaltung, die mit dem restlichen Firm kontrastiert, hervorgebracht. Jeder Zug an der Zigarette, jedes Schnüffeln eines Hundes sticht dabei ins Auge. In dem nachdenklichen, wartenden Modus der Figuren teilen wir mit ihnen die Zeitlichkeit des Wartens und bekommen zugleich selbst die Zeit, nachzudenken (Mroz 2012: 190f.). Es wird weniger das gezeigt, was in der Zeit geschieht, mehr die Zeit selbst. Das wird besonders deutlich in den Bildern, die einen Stillleben-Charakter haben (Holzinger 2015: 55), wie der Einstellung des älteren Mannes (01:47:24), Alex' (01:47:39) oder Speros (01:50:02).

Stille steht in der Sequenz aber auch für ein Stillstehen der Zeit im Sinne eines unermüdlichen Fortbestehens gesellschaftlicher Normen und Zwänge. Wenngleich der Schlusssequenz ein hoffnungsvoller, gar utopischer Charakter innenwohnt, bleibt die Szene rückwärtsgewandt und verwoben (Frankenberg 2021: 210). Über Wiederholungen von Bildern des Filmanfangs wird ein Stillstand der Zeit und im übertragenen Sinn eine Rigidität des Gesellschaftssystems gezeigt. Dadurch entsteht ein Vergangenheitsbezug, ein Zug zurück als produktives Hindernis des Fortschritts (Freeman 2010: 64). Mit Muñoz gesprochen, beziehen sich das „then“ und Queerness als Horizont sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Zukunft (2009: 29). Hoffnung wendet sich in diesem Verständnis nicht von der Vergangenheit und Gegenwart ab, sondern kritisiert eine „autonaturalizing temporality“ und durchkreuzt die gegenwärtige *straight time* (ibid. 21f.). Eine Hinwendung zu Vergangenem, zu dem, was Bloch „no-longer-conscious“ nennt, ist dabei essenziell, um zu einem „not yet there“ überzugehen. Muñoz spricht von einem „turn to the past for the purpose of critiquing the present, [...] propelled by a desire for futurity“ (ibid. 30). Der Vergangenheitsbezug in der Szene wird über konkrete visuelle Wiederholungen, wie zum Beispiel Fleshkas Haus, das Schild des Café *Wet Sand*, die Hunde auf der Straße, das Outfit des blau-weißen T-Shirts und der Schürze oder Fleshka, die mit der Schubkarre Holz holt, hergestellt. Die Wiederholungen, die Bilder der intradiegetischen Vergangenheit wiederbeleben, verweisen auf Veränderungen, aber auch auf Gleichbleibendes. Ein Gefühl des Umbruchs und ein Gefühl der Stagnation werden paradoxe Weise simultan wirksam. Während Fleshkas Haus in neuem, verändertem Licht erscheint, wirkt das Schubkarren-Schieben wie eine immerwährende Wiederholung eines gleichbleibenden Alltags. Das Utopische wird, in Anlehnung an Roland Barthes, zu etwas Alltäglichem, zu einem Impuls im Alltag, einem Extra des persistenten heteronormativen Kapitalismus (ibid. 22f.).

Die Doppeldeutigkeit des Stillstands – als Unterbrechung chrononormativer Ordnungen einerseits, als Andauern gesellschaftlicher Machtverhältnisse andererseits – findet auch Ausdruck in der unterschiedlichen Verortung der Protagonist*innen in der Schlussequenz. Während Fleshka und Moe in der Sequenz Hoffnung auf Veränderung repräsentieren, symbolisieren der ältere Mann und der Polizist Alex eher ein Gefangensein in Traditionen und Ängsten. Neli und ihr Sohn haben das neue Café *Wet Sand* mit einem Fuß betreten, verweilen aber noch an der Schwelle des Gartentors. Die beiden befinden sich in einem transitorischen Dazwischen, am Übergang zwischen Norm und Abweichung (Kresnik 2018: 21) bzw. Gefangensein und Ausbruch, aus dem „prison house [of] the here and now“ (Muñoz 2009: 1). Spero wiederum verkörpert die personifizierte Doppeldeutigkeit des Stillstands: In gleicher Weise wie zu Beginn des Films hofft er auf die Rückkehr seines Sohnes, der vermutlich nicht mehr am Leben ist. Spero sitzt am Strand, blickt auf den Horizont und wartet. In diesem Warten treffen Ohnmacht und Hoffnung aufeinander. Heike Klippel beschreibt Warten als zukunftsorientiert, aber nicht zielfixiert, worin ein Aufbrechen kapitalistischer, Fortschritts- und heteronormativer Reproduktionslogiken steckt (Klippel 2009: 214). Die Haltung des Wartens verkörpert eine submissive Haltung gegenüber dem Ziel, das Ziel muss im Warten stets negiert werden (*ibid.* 215ff.). Warten bezeichnet eine leere Zeit, in der scheinbar nichts geschieht, final konstruierte Zusammenhänge werden verlassen und ein Gefühl der Sinnlosigkeit entsteht (*ibid.* 214). Es entsteht ein Bezug zu Zeit, der die gegenwärtige Dauer gegenüber dem zukünftigen Ereignis akzentuiert (*ibid.*). Zugleich beschreibt Klippel Warten als tatsächlich zukunftsorientiert, gar zukunftsorientierter als zielgerichtete Aktivitäten. Denn Warten „muß die Ungewißheit des Kommenden und die Undefiniertheit der gegenwärtigen Zeit akzeptieren“, während zielgerichtete Aktivität „die Gegenwart aus einer fiktiven Retrospektion heraus als Vergangenheit des zu Erreichenden definieren [muß]“ (*ibid.* 215). In diesem Verständnis als ziel- und sinnlos, zugleich zukunftsorientiert, erlangt Warten ein queeres Potenzial. *Warten* ist ein Schlüsselmotiv in *Wet Sand*, das sich vom Filmanfang bis zum Filmende durchzieht. Bereits in der Anfangsszene des Films wird das Motiv des Wartens etabliert und noch zum Schluss des Films findet es sich. Neben Spero wohnt auch allen anderen Figuren der Schlussequenz etwas Wartendes inne. In *Der Zauberberg* schreibt Thomas Mann: „Warten heißt: Voraneilen, heißt: Zeit und Gegenwart nicht als Geschenk, sondern nur als Hindernis empfinden“ (1981: 254). Queere Menschen erleben Zeit oftmals als ein

solches Hindernis. Die Welt begegnet ihnen blockierend, sie sind nicht im „flow“ mit der Zeit, die sie als Widerstand erfahren, verdeutlicht Sara Ahmed in *The Promise of Happiness* (2018: 21). Das Filmende von *Wet Sand* bringt über das Motiv des Wartens eine unsichere Zukunft, aber zugleich eine Neuordnung von Körpern und Zeit, eine Verneinung maximaler Produktivität zum Ausdruck (Freeman 2010: 3). Der Meeres-Horizont wird dabei zum Symbolbild einer Hoffnung auf queere Zukunft im Sinne Esteban Muñoz‘ „Queerness is always the horizon“ (2009: 32). Queerness mag noch nicht da sein, „but it approaches like a crashing wave of potentiality“ (ibid. 185), wie die Wellen in der Brandung, auf die Spero seinen Blick unermüdlich richtet. Warten wird dabei seiner etymologischen Grundbedeutung als “Seinen Blick auf etwas richten” gerecht (Klippel 2009: 222).

Sowohl auf Ton- als auch auf Bildebene ist das Meer ein zentrales Motiv in Elene Naverianis ebenso wie in Céline Sciammas Film. Bereits im Vorspann von *Wet Sand* hören wir das Rauschen des Meeres, das uns als Zuseher*innen den Film über begleiten wird. Die Stimmung des zentralen Handlungsortes, des kleinen georgischen Dorfs am Schwarzen Meer, ist maßgeblich von dem Rauschen, aber auch der Weite und dem Horizont des Meeres mitbestimmt. Der Film öffnet und schließt sich auf Tonebene mit dem Rauschen des Meeres, und die letzte Einstellung zeigt eine Nahaufnahme der Brandung. Die Düsterheit des Meeres und das laute, wilde Rauschen zu Beginn des Filmes stellen einen Kontrast zu den friedlichen Bildern des Meeres am Schluss des Filmes dar. Brandung und Sand, die im Film sonst nur in Totalen zu sehen sind, werden in der Schlusssequenz mit einer Großaufnahme näher an unser Auge herangeholt. Die Farben in den letzten Einstellungen sind deutlich heller, vielleicht dämmert es langsam, es ist Ebbe und die Brandung und das Rauschen sind ruhig und sanft. Lichtspiegelungen glitzern im nassen Sand und beim genauen Hinschauen wird ein Regenbogen erkennbar (Abbildung 65). Das Schimmern des Regenbogens rundet das Gefühl der Hoffnung ab, das bereits über die vorhergehenden Einstellungen der Schlusssequenz etabliert wurde. Das Meer, das nie zum Stillstand kommt, ist auch ein Kontrast zu dem, das in dem Film stehenbleibt, zu dem, das endet, zu denen, die sterben (Azoury 2021). Die Bewegung des Brandungssogs verdeutlicht einmal mehr die Ambivalenz zwischen Bewegung und Stillstand, zwischen Vorwärtsbewegung und Rückwärtsgewandtheit, in „queerness‘ pull“ (Muñoz 2009: 185) vereint. „[The] undertow is a constitutive part of the wave; its forward movement is also a drag back“ (Freeman 2010: 65).

Während *Wet Sand* mit einem elliptischen Sprung in die Zukunft endet, entlässt uns *Portrait de la jeune fille en feu* in einem Moment der Vergangenheit in der Diegese. Der Satz „Ich habe sie ein letztes Mal wiedergesehen“ in Minute 01:49:37 leitet die Schlusszene von *Portrait de la jeune fille en feu* ein. Marianne und Héloïse befinden sich zufällig im selben Konzertsaal, bei einem Konzert von *Sommer* aus Vivaldis *Die vier Jahreszeiten*. Héloïse sieht Marianne nicht, wohingegen diese Héloïse während des Konzerts beobachtet. Die Kamera versetzt uns, ein allerletztes Mal im Film, in Mariannes Blickperspektive und wir beobachten Héloïse während des Konzerts, „convulsed by the music, flooded with tears“ (Wilson 2021: 106). Emma Wilson beschreibt den Schluss der Szene als „prolonged portrait in film, a study in emotions“ (ibid.). Die Szene beginnt mit einer Halbtotale, die Marianne zeigt, wie sie sich an den anderen Gästen vorbei zu ihrem Platz schlängelt. In Minute 01:50:30 scheint sie Héloïse zu bemerken und ihr Mund öffnet sich erstaunt, bevor die Kamera in einem Point-of-View-Shot auf Héloïse springt. In einer Totale sehen wir Héloïse, die, wie zuvor Marianne, an den anderen Besucher*innen vorbei zu ihrem Platz geht. In einer Großaufnahme sehen wir anschließend noch einmal Marianne und hören aus dem Off ihre Stimme leise sagen: „Sie hat mich nicht gesehen“. Dann beginnen blitzartig-laut die ersten Töne des Streichorchesters einzusetzen, bevor ein Pausenmoment in der Musik genutzt wird, um zur finalen Einstellung des Films überzuleiten. In einer Halbtotale in Dreiviertelansicht sehen wir Héloïse, die das Orchester beobachtet, während die Kamera in einem raschen Zoom immer näher an sie heranfährt, bis sie schließlich in Großaufnahme zu sehen ist. Héloïse sitzt ruhig und aufrecht, aus der Distanz wirkt ihr Körper fast reglos, doch desto näher die Kamera an sie heranzoomt, desto sichtbarer werden ihre Emotionen. Héloïse' Brust hebt und senkt sich aufgeregt bei jedem Atemzug. Sie hat Tränen in den Augen, ihren Blick wie erstarrt auf das Orchester gerichtet. Für ein paar Sekunden schließt sie die feuchten Augen, dann öffnet sie sie wieder. Ihr Mund ist einen Spalt breit offen, ihr ganzer Körper zittert. Ihre Atmung wird mit der Musik immer schneller und ihre emotionale Erregung größer. „A return to exaltation, indeed very nearly the sublime“, schreibt Benjamin Eldon Stevens (Stevens 2020: 54). Ab Minute 01:52:42 laufen Tränen Héloïse' Wangen hinunter, zugleich huscht hier und da ein unerwartetes Lachen über ihre Lippen. In der Großaufnahme von knapp drei Minuten, die den fulminant-melodramatischen Schluss von Sciammas Film bildet, beobachten wir Héloïse wie sie sich erinnert, und wir



Abbildung 66

Abbildung 67

erinnern uns mit ihr. Dabei wird über die Musik, die einen der drei Momente mit Musik im Film verkörpert, eine ganz konkrete Szene des Films wachgerufen, in der Marianne Héloïse dasselbe Musikstück am Cembalo vorgespielt und die Geschichte dazu erzählt hat. Zugleich verweist die Szene auf die Liebesgeschichte zwischen Marianne und Héloïse an sich, indem Héloïse' Erinnerungen an Marianne über die Musik wieder wachgerufen werden. Mit ihr erinnern auch wir uns an die Erlebnisse der beiden, die im Film an unserem Auge vorbeigezogen sind. Eine dritte Ebene der Erinnerung öffnet sich potenziell über Vivaldis Musikstück für uns als Zuseher*innen, indem die weltbekannte Melodie des *Sommers* diverse Assoziationen bei uns als Zuseher*innen auslösen kann.

Während *Wet Sand* uns zum Filmende einen Blick auf das erlaubt, was sein kann und vielleicht sein wird (Muñoz 2009: 35), verweist die Schlussszene in *Portrait de la jeune fille en feu* auf das, was nicht sein kann und vielleicht auch nicht sein wird. Die Schlussszene verkörpert den vermutlich melodramatischsten Moment des Films, indem ein unglückliches Ende, große Emotionen und ein gesteigerter Einsatz von Filmmusik in einem ultimativen zu spät zusammenfließen (Weber 2013: 101f.). Auf den ersten Blick scheint das Ende hoffnungslos und eine weitere Erzählung inmitten eines queeren Archivs unglücklicher Geschichten zu verkörpern. Dieser Aspekt wird durch Mariannes einleitende Worte „Ich habe sie ein *letztes Mal* gesehen“ noch verstärkt, indem sie eine Endgültigkeit des Verlusts suggerieren. Doch beim genauen Betrachten wird in der Schlussszene auch ein utopischer Impuls spürbar, der verdeutlicht, dass die Gegenwart aus queerer Perspektive nie genügen kann (Muñoz 2009: 26f.). Das Filmende, das uns, mit Bradbury-Rances Worten gesprochen, den Boden unter den Füßen wegzieht (2022: 11), verdeutlicht einmal mehr, wie Hoffnung im Film als „backward glance that enacts a future vision“ (Muñoz 2009: 4) funktioniert. Der rückwärtsgewandte Blick und die Zukunftsvision beziehen sich dabei nicht nur auf die

Protagonistinnen im diesem konkreten Film, sondern ebenso auf die Frage der filmischen Repräsentation an sich. *Portrait de la jeune fille en feu* wendet den Blick zurück auf die Vermächtnisse repräsentationaler (Un)Möglichkeiten und öffnet dabei zukünftige Potenzialitäten (Bradbury-Rance 2022: 4, 11). Immer wieder referiert der Film auf sich selbst bzw. auf die Beschaffenheit des kinematographischen Mediums, wie zum Beispiel in dem Versuch, das Vergängliche, Ephemere einzufangen. Dieser Versuch liegt sowohl im Kern der Diegese als auch im Kern des filmischen Mediums, wenngleich er stets zum Scheitern verurteilt ist, denn das Einfallen der Zukunft lässt sich nicht aufhalten. Doch in diesem Scheitern steckt in Sciammas Film eine transformative Kraft, das Scheitern lässt sich, mit Bezug auf Halberstam, mehr als queere Möglichkeit, weniger als „dead end“ lesen (Halberstam 2011: 96) Zeitlichkeit als „immer wieder flüchtig und vorübergehend“ wird zu einer Brücke zu Jagoses Definition des Queeren als Verweigerung einer festen Form (Frankenberg 2021: 16). Bradbury-Rance schreibt:

In *Portrait*, the significance of narrative moments fades away as spectators become immersed in the circling, unsteady, unruly and yet sustaining affects of desire rather than its progression or momentum (2022: 10).

Sciamma zeichnet mit ihrem Film ein idyllisches Bild queerer Zeitlichkeit und queerer Solidaritäten, das uns zum Filmende hin, wie Eurydice Orpheus, entrissen wird. „[Doch] nicht alles ist vergänglich“, spricht Héloïse in Minute 00:48:03 zu Marianne, und auch das wird in der Schlussszene spürbar. Héloïse‘ Körper wird, nach Elizabeth Freeman, zu einer Methode der Begegnung mit dem „lost object“, historisches Bewusstsein zu etwas, das eng mit körperlichen Empfindungen verknüpft ist (Freeman 2010: 95f.). Die von Freeman begründete Methode der „erotohistoriography“, die in der Szene wirksam wird, „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“ (ibid.). Von solchen Begegnungen mit dem „lost object“ (ibid. 95f.) handelt die Schlusssequenz des Films, in der negative Affekte und Erinnerungen politisches Potential erlangen (Frankenberg 2021: 40). *Portrait de la jeune fille en feu* erzählt auf vielschichtige Art und Weise die Geschichte einer verlorenen Liebe, doch erzählt auch das, was bleibt: die (Bilder der) Erinnerung. „Although any story of loss is heartbreaking, it can also be, as *Portrait de la jeune fille en feu* surely is, life-affirming“ (Stevens 2020: 56).

Während Naveriani mit uns in die Zukunft springt, entlässt uns Sciamma in der Vergangenheit, doch gemein bleibt beiden eine Kritik an bzw. ein „drag“ (Musser 2011:

54) auf die Gegenwart. Flüchtige Spuren irgendwo zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft laden uns ein, den Blick über das Hier und Jetzt hinauszutragen (Muñoz 2009: 28). Die Horizonte, die sich in den Filmen öffnen und Queerness greifbar werden lassen, symbolisieren dabei zugleich eine Grenze, die uns daran erinnert, wie dicht Enttäuschung und Möglichkeit oft beieinander liegen (Halberstam 2011: 105).

TIME'S UP

“Wann weiß man, dass es [Anm. d. Verf. das Gemälde] fertig ist?“, fragt Héloïse in Minute 01:37:13 Marianne. „Zu irgendeinem Zeitpunkt hört man einfach auf“, antwortet Marianne, während die beiden Frauen mit erstarrtem Blick auf das Portrait vor ihnen schauen.

Auch in einer wissenschaftlichen Arbeit kommt irgendwann der Moment, in dem man das letzte Wort zu Papier bringt und aufhört zu schreiben, und auch hier ist es schwierig, diesen Zeitpunkt anzuerkennen. Linearität und Finalität von Zeit sind zentrale Themen in dieser Arbeit und haben mich auch während meines Recherche- und Schreibprozesses beschäftigt. Inwiefern schreibe ich mit meiner Arbeit, schon aufgrund der Struktur, normative Zeitverständnisse fort und was könnte es bedeuten, davon abzuweichen? Was ist der Zweck meines Schreibens und wie gehe ich mit Momenten der Unproduktivität um? Wann ist meine Arbeit fertig? All diese Fragestellungen sind mit Thematiken queerer Zeitlichkeit verwoben und haben mich während des Schreibens begleitet. Eine queer-feministische Perspektive heißt für mich, anschließend an Madeleine Sauer, nicht ‚nur‘ Geschlecht und Sexualität als Herrschaftsverhältnisse aufzuzeigen, sondern einen grundsätzlich herrschaftskritischen Anspruch zu haben (Sauer 2016: 13). Teil dieses Anspruchs ist es, meine eigene Sprecherinnenposition und gesellschaftliche Positionierung mitzudenken und sichtbar zu machen (*ibid.*). Wissen ist immer „situiertes Wissen“ (*ibid.*)¹⁰. Das bedeutet, dass Wissen, Wissensproduktion und Wissensvermittlung ebenso von gesellschaftlichen Machtverhältnissen durchzogen ist wie Identitäten oder

¹⁰ Der Begriff „Situiertes Wissen“ wurde von Donna Haraway (1995) begründet.

Zeitlichkeiten (Sauer 2016: 13). Der Begriff des „situierten Wissens“ richtet sich gegen ein Verständnis von Wissen als neutral oder universal und plädiert für vielfältige, partiale Wissensformen, die immer historisch und kulturell geprägt sind (Gramlich 2021). Ich schreibe aus einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Identität heraus. Ich bin eine weiße Cis-Frau und im Umfeld des akademischen Bildungsbürgertums aufgewachsen. Ich bezeichne mich selbst als queer und verorte Queerness an der Schnittstelle von sexueller Orientierung, Geschlechtsidentität und politischer Haltung. Doch ich verstehe queer auch als etwas, das Identitätskonzepte dekonstruiert und sich nicht eindeutig verorten lässt, anknüpfend an Annamarie Jagose, die von einem Verweigern einer festen Form spricht (2001: 128). Queer bedeutet für mich gesellschafts-, machtkritisch und intersektional zu denken ebenso wie die Bereitschaft, Identitäten immer wieder neu in Frage zu stellen und als wandelbar zu begreifen. Queer heißt für mich auch, (mir) zu erlauben, zu scheitern, zu versagen, zu verlieren, Fehler zu machen und zu bereuen. Ich möchte dem Chaotischen, dem Würdelosen und dem Unvorhersehbaren in meinem Leben einen Platz einräumen (Halberstam 2011: 92).

Die genannten Aspekte führen mich zu der Überleitung, dass diese Masterarbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Sie ist nicht lückenlos, und allem voran ist sie (m)ein Blick auf die Welt und insbesondere auf zwei konkrete Filme. Dieser Blick ist gespeist von einer Vielzahl wissenschaftlicher Theorien und Bezüge, insbesondere queerfeministischer und filmtheoretischer Forschung, überwiegend aus dem westeuropäischen Raum, und darüber hinaus von persönlichen Erfahrungen. Ziel dieser Arbeit ist es nicht, die Filme in ihrer Vollständigkeit zu erfassen, was den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde. Vielmehr verstehe ich diese Masterarbeit selbst als „time slip“, nach einem Verständnis von Jaclyn Pryor: „Time slips“ sind Momente, in denen Zeit queer erfahrbar wird und normative Zeitkonzepte nicht ausreichen (2017: 8f.). „Time slips“ enthüllen dabei ungesehene Aspekte von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und durchbrechen vorherrschende Logiken von Linearität und Fortschritt (*ibid.*). Wie die beiden Filme, soll auch diese Masterarbeit Zeitfalten öffnen, in denen normative Zeitkonzepte befragbar und queere Zeitkonzepte greifbar werden (Freeman 2007: 163). Zugleich verkörpert diese Masterarbeit den Versuch, bisher ungesehene Aspekte der beiden Filme zu veranschaulichen.

Was also wurde sichtbar gemacht? Bevor die Zeit um ist, möchte ich noch einmal zurückblicken, um die wichtigsten Ergebnisse zu rekapitulieren. Die Masterarbeit *Warten auf Stillstand. Rückwärtsgewandte Zeitgefüge in „Portrait de la jeune fille en feu“ (F 2019) und „Wet Sand“ (CH/GEO 2021)* hat folgende Forschungsfrage zum Ausgangspunkt genommen: Inwiefern erzeugen die spezifischen Zeitgefüge in den Filmen *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* Brüche mit (hetero)normativen, patriarchalen Machtverhältnissen und Gesellschaftsstrukturen? In einer theoretischen Einführung und einer Kontextualisierung der Filme, in Kombination mit drei großen Analysekapiteln, wurde die These bestätigt, dass die Zeitgefüge der Filme ebensolche Brüche erzeugen und herausgearbeitet, über welche filmischen Mittel das stattfindet.

Das erste Analysekapitel „*How are past, present and future given permission to touch one another?*“¹¹ hat gezeigt, dass die beiden Filme Prinzipien von Kausalität und Kontinuität verhaftet bleiben, aber zugleich Brüche mit diesen Prinzipien beinhalten. Über Analysen der Filmanfänge wurde deutlich gemacht, wie Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sich über Voraus- und Rückblenden auf Bild- und Tonebene ständig gegenseitig durchdringen. Die Vergangenheit und/oder die Zukunft tauchen kontinuierlich wieder auf in der Gegenwart (Lorenz 2014: 11). Temporalität funktioniert dabei weniger linear, mehr rückwärtsgewandt und verwoben. Produktivität, Effizienz und Zielorientiertheit werden über Momente des Wartens und der Stille destabilisiert. Ähnlich wie der Engel in Paul Klees Gemälde *Angelus Novus*, weigern sich die Filme den Blick von der Vergangenheit abzuwenden, und die subjektive Zeit der Gedanken und Erinnerungen erlangt neue Wichtigkeit. Die Zeit, die die Protagonist*innen miteinander verbringen, ist ursprünglich auf ein paar Tage beschränkt, wodurch Zeitlichkeit unweigerlich als vorübergehend erscheint. Im Gegensatz zu einer kapitalistischen Verdinglichung der Zeit (Mroz 2012: 35), woht dieser Flüchtigkeit eine Unkontrollierbarkeit inne, die eine weitere Brücke zu queerer Zeitlichkeit schlägt. Im ersten Analysekapitel wurde weiters gezeigt, dass in *Wet Sand* aufgrund eines Überhangs an Analepsen ein Gefühl der Zukunftslosigkeit, in Anlehnung an Lee Edelmans Buch, entsteht (2004: 29f.). In *Portrait de la jeune fille en feu* findet sich hingegen ein Wechselspiel aus Voraus- und Rückblenden, wobei insbesondere das bevorstehende Ereignis der Hochzeit einen Schatten über die

¹¹ (Pryor 2017: 3)

Gegenwart wirft. Zusammenfassend stellte sich im Kapitel 4.1 bereits heraus, dass die Filme die Trennung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Frage stellen; ein Aspekt, der in den darauffolgenden Kapiteln noch vertieft wurde.

Im zweiten Analysekapitel *Noch nicht oder bereits zu spät?* wurde herausgearbeitet, wie die Filme von einer Ambivalenz zwischen einem Modus des ‚noch nicht‘ und des ‚zu spät‘ gekennzeichnet sind. Ein melodramatisches ‚zu spät‘ äußert sich in den Filmen insbesondere über die Verknüpfung von zwischenmenschlicher Verbindung mit einer Melancholie des Verlusts (Williams 1991: 11). ‚Noch nicht‘ wird über Beziehungen, die auf Teilhabe basieren (Brey 2020: 58), und über ein damit einhergehendes Gefühl der Hoffnung etabliert. Hoffnung bedeutet dabei, etwas anderes zu sehen als „hopeless heteronormative maps of the present where futurity is indeed the province of normative reproduction“ (Muñoz 2009: 28). Anhand von Szenenanalysen der ersten Begegnung zwischen den Protagonistinnen und Verweisen auf andere Beispielszenen, wurde kenntlich gemacht, wie das ‚zu spät‘ in *Portrait de la jeune fille en feu* überwiegend als zukünftiger, in *Wet Sand* als gegenwärtiger Modus wirksam wird. Dabei wurde herausgearbeitet, wie beiden Filmen ein Durchkreuzen einer Logik des Hier und Jetzt, einer sich selbst naturalisierenden *straight time*, gemein ist (Muñoz 2009: 21f.). Chrononormative Ordnungen werden brüchig über ein „‘not now’ showing up, uncannily, ‚now‘“ (Lorenz 2014: 11). Vergangenheit und Zukunft tauchen wieder auf in der Gegenwart, ein ‚zu spät‘ taucht auf im ‚noch nicht‘, und umgekehrt.

Im Kapitel 4.2 wurde weiters eine Verbindung zwischen dem Modus des ‚zu spät‘ und der ‚Unmöglichkeit‘ queerer Liebe hergestellt, wobei Sara Ahmeds *The Promise of Happiness* in den Fokus rückte. Aus einer Analyse unterschiedlicher Figuren ging hervor, dass beide Filme ‚die‘ Suche nach dem Glück, die ein heteronormatives Konstrukt darstellt, verweigern. Die Filme lassen sich nicht über eine simple Unterscheidung in gut/glücklich und schlecht/unglücklich erfassen. Auf den ersten Blick scheinen die Filme Narrativen unglücklicher Queers verhaftet zu bleiben. Beim genauen Hinsehen wurde deutlich, wie i.b. Moe, Fleshka, Marianne und Héloïse als „glücklicherweise queer“ gelesen werden können, indem sie neue Formen des Glück/lichseins entwerfen (Ahmed 2018: 171). Auf glückliche Weise queer heißt auch, Unglück/lichsein anzuerkennen, was eine Verbindungsline zu dem Zusammenspiel von ‚zu spät‘ und ‚noch nicht‘, von Verlust und Hoffnung, in den Filmen zieht (ibid.). Am

Beispiel zweier Schlüsselszenen, die beide mit dem Motiv des Feuers arbeiten, wurde aufgezeigt, wie „zu spät“ und „noch nicht“ in den Filmen gleichzeitig operieren können. „Opacity“ (Undurchsichtigkeit) und „deferral“ (Aufschub) funktionieren als chronopolitische Strategien und intervenieren in normative Zeitkonzepte (Lorenz 2014: 15). Queer wird zu einem Phänomen der Asynchronität in chrononormativen Ordnungen (Schoonover/ Galt 2016: 272). Dabei rücken Verschränkungen von (Un)sichtbarkeit, Zeitlichkeit und Macht in den Fokus. Mit Bezug auf Muñoz wurde eine neue, mögliche Lesart des Engels der Geschichte diskutiert: Vielleicht lässt sich der Sturm, der uns rückwärtsgewandt wegzieht, auch als „queerness‘ pull“ (Muñoz 2009: 185) lesen, als kollektiver Zug in eine andere Zeitlichkeit.

Das dritte große Analysekapitel *Zeitlosigkeit und Stillstand* hat gezeigt, wie die beiden Filme über Wiederholungen, Warten und Innehalten Zeitgefüge dekonstruieren, die auf Produktivität, Effizienz und Finalität basieren, und wie sie neue Formen der Relationalität entstehen lassen. Langsamkeit macht in den Filmen Zeit an sich erfahrbar, wie u.a. in Analysen der Schlusssequenzen verdeutlicht wurde, und kann Reflexionsräume für uns als Zuseher*innen öffnen (De Luca/ Nuno Barradas 2015: 16). Ambivalente, irritierende, nicht einzuordnende Zeitverläufe, wie in der Sexszene in *Portrait de la jeune fille* und der Kussszene in *Wet Sand*, lösen Momente „of spectatorial uncertainty“ (Schoonover/ Galt 2016: 276) aus. In den detaillierten Szeneanalysen hat sich herausgestellt, dass dabei Prozesse des Zerfalls angestoßen werden, indem erotische Handlungen als Teil eines „system[s] of sexuality“ erkannt werden, „that disciplines carnal relations to complex knowledges, judgements, categories of persons and social norms“ (Potter 2022: 7). Ein Zusammenführen disparater Elemente in zeitlicher Harmonie und eine eindeutige Lesbarkeit bleiben aus, queere Asynchronitäten durchkreuzen die Heterosynchronität bzw. *straight time* (Schoonover/ Galt 2016: 270ff.).

Im Kapitel 4.3 wurde weiters festgestellt, dass *Pleasure* in den Filmen Gewicht von Zeit als „demand“ (Doane 2002: 4) nimmt und zum Werkzeug einer spielerischen Wiederaneignung von Zeit(lichkeit) für queere Personen wird. In beiden Szenen rückt eine Pausierung zeitlicher Ordnungen in den Vordergrund, in der Queerness als Orientierungslosigkeit spürbar wird (Holzinger 2015: 62). „Queer pleasures“ als Frage von Körperlichkeit und Zeitlichkeit können unter Bezug auf Freeman mit einer Transformation von bzw. einer Neubegegnung *mit* Geschichte einhergehen (Freeman

2010: 58), was einen Kernaspekt der Filme verkörpert. In zwei Szenen, die besonders stark über Blickstrukturen funktionieren, wurde dargestellt, inwiefern die Frage des Blicks mit *Pleasure* und zugleich mit Macht verwoben ist. Darüber hinaus wurde deutlich gemacht, inwiefern Blickstrukturen eng mit der Thematik der Zeitlichkeit zusammenhängen.

Gegen Ende des Kapitels 4.3 wurden die Schlusssequenzen der beiden Filme analysiert und verglichen, und die offenkundigen Unterschiede in der Mise-en-Scène herausgearbeitet. Es wurde festgestellt, dass *Portrait de la jeune fille en feu* in einem Moment der Vergangenheit zum Stillstand kommt, während *Wet Sand* mit einer Ellipse in die nahe Zukunft endet. Die Schlussszene von Sciammas Film ist ein Exzess der Emotionen, was einen Aspekt verkörpert, der in Naverianis Film ausbleibt. Die Schlusssequenz von *Wet Sand* ist ein Panoramablick auf das Dorf und seine Bewohner*innen. Wenngleich die Sequenz sich stärker als *Happy End* lesen lässt als die tragisch anmutende Großaufnahme von Héloïse, schreiben beide Enden sich in ein widersprüchliches queeres Archiv ein, „filled with loss and longing, abjection and ugliness, as well as love, intimacy, and survival“ (Halberstam 2011; zit. nach Hacker 2018: 25). Diese Widersprüchlichkeit wird etabliert über Wiederholungen vergangener filmischer Motive, ambivalente Affekte und, einmal mehr, eine Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – ein „drag“ auf die Gegenwart lässt über das Hier und Jetzt hinaussehen (Muñoz 2009: 28).

Die Formulierung *Warten auf Stillstand* ist ein Oxymoron: Warten selbst ist bereits von Stille und Langsamkeit durchzogen. Wenn warten selbst eine Form des Stillstands ist, wozu dann auf den Stillstand warten? Gerade diese Paradoxie ist charakteristisch für die spezifischen Zeitgefüge in den Filmen *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand*. Die Phrase *Warten auf Stillstand* symbolisiert mit Blick auf die beiden Filme die Hoffnung auf Veränderung, auf „possible breaks in the temporal orders“ (Lorenz 2014: 16). Im Stillstehen von Chrononormativitäten kann queere Bewegungsgeschichte zum Leben erwachen. Stillstand bzw. Stagnation verkörpern dabei einen radikalen Gegenpol zum ‚Fortschrittswahn‘ von Kapitalismus und „reproductive futurism“ (Edelman 2010: 3f.). *Warten auf Stillstand* bedeutet aber auch „a future in the present“ (Muñoz 2009: 49), denn der Stillstand ist im Warten ja bereits beinhaltet. In einer „Zukunft in der Gegenwart“ wird Zukunft mehr als die Fantasie heterosexueller Reproduktion, so Muñoz (ibid.). Warten verneint die Gegenwart, in dem es

zukunftsorientiert ist – wir warten immer *auf* etwas -, doch zugleich entsteht ein Bezug zu Zeit, in dem die gegenwärtige Dauer in den Vordergrund rückt (Klippel 2009: 214). So kann im Warten spürbar werden, dass die Gegenwart nicht genug ist und zugleich ein Blick auf das *Auf*, das „then and there“ sichtbar werden (Muñoz 2009: 28f.). Auch auf etwas Unbestimmtes zu warten, trägt in den Filmen „den Keim zu einem Handeln in sich [...], bei dem es nicht um das Verjagen von Zeit und das Erreichen von Zielen geht, sondern um die Verwandlung der Gegenwart“ (Klippel 2009: 225). In *Portrait de la jeune fille en feu* und *Wet Sand* scheinen die Protagonist*innen auf den Stillstand der Zeit zu warten, und in diesem Warten steckt ein Hoffen, als rückwärtsgewandter Blick, der zukünftige Visionen verwirklicht (Muñoz 2009: 4). Zugleich wohnt dem Warten bereits ein Gefühl des Stillstands inne, das sich in den Filmen über neue Formen der Relationalität und Kollektivität, über eine „Verwandlung der Gegenwart“, äußert (Klippel 2009: 225). Veränderte Zeitgefüge entstehen, Queerness taucht langsam am Horizont auf...

Auch wir haben einen Ort, an dem wir sein dürfen und wir werden da sein, aber der Weg dorthin wird lang sein¹².

¹² (Naveriani, 2021)

AUSBLICK

Mit Blick zurück auf die zu Beginn dieser Masterarbeit formulierte Forschungsfrage lässt sich insgesamt festhalten, dass die gewählten Theorien und Methoden und deren Verschränkung, die Beantwortung der Frage in umfassender Weise ermöglicht haben. Zentrale Theorien queerer Zeitlichkeit wurden dabei in den Filmanalysen zusammengedacht und erweitert. Im Rahmen ihres Umfangs konnte in dieser Masterarbeit jedoch leider nicht im Detail untersucht werden, wie Klasse in den beiden Filmen verhandelt wird, wenngleich Klasse natürlich eng mit Fragen von Produktivität verknüpft ist. Zukünftige Forschungsvorhaben könnten an die Forschungsfrage dieser Masterarbeit anknüpfen, indem sie die Frage der Zeitlichkeit stärker mit der Frage von Klasse zusammendenken. In *Wet Sand* ist die Klassenfrage unterschwellig, allgegenwärtig präsent und wird z.B. über das Spannungsverhältnis zwischen Eliko und den anderen Dorfbewohner*innen oder über die Frage, ob Fleshka ihr Haus verkaufen kann, verhandelt. *Portrait de la jeune fille en feu* verkörpert einen Versuch, Klassengrenzen aufzubrechen, wobei dieser Versuch, wie bereits verdeutlicht wurde, aufgrund eines romantisierenden Blicks zu problematisieren ist. In Hinblick auf die genannten Aspekte könnte daher eine weiterführende Forschung zu Zeitlichkeit und Klasse in den beiden Filmen aufschlussreich sein. Darüber hinaus bleibt die Frage unbeantwortet, inwiefern die Filme, trotz der Tatsache, dass sie queere Formen von Kollektivität entstehen lassen, einem hetero- bzw. homonormativen Narrativ romantischer Liebe verhaftet bleiben, indem sie z.B. Monogamie als Status Quo unhinterfragt lassen. Auch diese Fragestellung kann in Hinblick auf zukünftige Forschungsvorhaben von Interesse sein.

QUELLEN

5 Bibliographie

Anmerkung: Alle angegebenen Internetadressen/Links wurden am 25.06.2023 zum letzten Mal aufgerufen.

Aaron, M. (2019) *New Queer Cinema. A critical reader*. Edinburgh University Press.

Ahmed, S. (2018) *Das Glücksversprechen. Eine feministische Kulturkritik*. Münster: Unrast.

André-Sarreau, L. (2019) “Portrait de la jeune fille en feu”. Que veulent dire les paroles de la scène musicale?’, *troiscoleurs* [Preprint]. Available at: <https://www.troiscoleurs.fr/article/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-que-veulent-dire-les-paroles-de-la-scene-musicale>.

Assumpçao, P. (no date) ‘Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories by Elizabeth Freeman’, *Hemispheric Institute of Performances & Politics. New York University* [Preprint]. Available at: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-81/8-1-book-reviews/time-binds-queer-temporalities-queer-histories-by-elizabeth-freeman.html>.

Barale, M.A. and Goldberg, Jonathan [et al] (eds) (2011) *After Sex?: On Writing since Queer Theory*. Durham: Duke University Press.

Batuman, E. (2022) ‘Céline Sciamma’s Quest for a New, Feminist Grammar of Cinema’, *The NEW YORKER* [Preprint]. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2022/02/07/celine-sciammas-quest-for-a-new-feminist-grammar-of-cinema>.

Benjamin, W. (1974) *Gesammelte Schriften. I - 2*. 1st edn. Edited by R.H. Tiedemann/Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bernini, L. (2020) *Queer Theories. An Introduction. From Mario Mieli to the Antisocial Turn*. London: Routledge.

- Bersani, L. (1995) *Homos*. Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (1985) ‘The classical Hollywood style, 1917-60’, in *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, pp. 1–84.
- Bradbury-Rance, C. (2022) ‘Lesbian legibility and queer legacy in Céline Sciammas “Portrait de la jeune fille en feu” (2019)’, *French Screen Studies* [Preprint]. Available at: <https://doi.org/10.1080/26438941.2022.2148375>.
- Brey, I. (2020) *Le Regard Féminin. Une Révolution à L'écran*. Paris: Éditions de l’Olivier.
- Butler, J. (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main.
- Coman, M. (2008) ‘Chapter Four. Liminality in Media Studies. From Everyday Life to Media Events’, in St.J. Graham (ed.) *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. 1st edn. New York: Berghahn Books.
- Cvetkovich, A. (2003) *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- De Luca, T. and Nuno Barradas, J. (2015) *Slow Cinema*. Edinburgh University Press.
- Debeuer-Mankowsky, A. and Hanke, P. (2021) ““What?” - Prekäres Dokumentieren”, in A. Debeuer-Mankowsky and P. Hanke (eds) *Queeres Kino/Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären*. Berlin: ICI Berlin Press, pp. 1–21. Available at: https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-22/deuber-mankowsky-hanke_prekaeres-dokumentieren.html.
- Dinshaw, C. and Edelman, L. [et al] (2007) ‘Theorizing queer temporalities. A Roundtable Discussion’, *GLQ. A journal of lesbian and gay studies*, 13(2–3), pp. 177–195.
- Doane, M.A. (2002) *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Dolan, J. (1987) ‘The dynamics of desire. Sexuality and gender in pornography and performance’, *Theatre Journal*, 39(2), pp. 156–174.
- Doty, A. (1993) *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. University of Minnesota Press.

- Ducharme, O. (2015) ‘Temporalité queer. Résistance et désir’, *PhoenEx*, 10, pp. 115–132.
- Dudenredaktion (no date) ‘Zeitlichkeit’, *DUDEN online*. Available at: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zeitlichkeit>.
- Edelman, L. (2004) *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham/London: Duke University Press.
- Engelke, H., Fischer, R.M. and Prange, R. (eds) (2012) *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*. Marburg: Schüren Verlag.
- Eribon, D. (2017) *Der Psychoanalyse entkommen*. Wien: Turia + Kant.
- Figge, M. (2021) “Sprechen = Leben”. Queere Zeitpolitiken und eine Ästhetik des Präsentischen in 120 BPM’, in A.P. Debeuer-Mankowsky/ Hanke (ed.) *Queeres Kino/Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären*. Berlin: ICI Berlin Press, pp. 25–45. Available at: https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-22/figge_queere-zeitpolitiken.html.
- Foucault, M. (2013, orig. 1967) *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Berlin: Suhrkamp.
- Frankenberg, N. (2021) *Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen. Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies*. Bielefeld: transcript.
- Freeman, E. (2007) ‘GLQ. Introduction’, *GLQ*, 13(2–3).
- Freeman, E. (2010) *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham/London: Duke University Press.
- Goldberg, J. (2016) *Melodrama. An Aesthetics of Impossibility*. Durham: Duke University Press.
- Gramlich, N. (2021) ‘Situierter Wissen’, *GenderGlossar*. Available at: <https://www.gender-glossar.de/post/situierter-wissen>.
- Groß, B. and Morsch, T. (eds) (2021) *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

- Grosz, E. (2004) *The nick of time. Politics, evolution, and the untimely*. Duke University Press.
- Hacker, H. (2018) ‘Queere Zeitlichkeit, internationale Assemblagen und Transfeminismus für Historiker*innen. (Post-)queere Diskurse revisited’, ÖZG, 29(2), pp. 19–35.
- Hagener, M. and Pantenburg, V. (eds) (2020) *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Halberstam, J. (2005) *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.
- Halberstam, J. (2006) ‘The Politics of Negativity in Recent Queer Theory’, 3(121), pp. 823–825.
- Halberstam, J. (2008) ‘The Anti-Social Turn in Queer Studies’, *Graduate Journal of Science*, 5(2), pp. 140–156.
- Halberstam, J. (2011) *Queer Art of Failure*. Durham/London: Duke University Press.
- Hanke, P. (2021) ‘Geteilte Langsamkeit und mögliches Begehren. Queere Zeit(ver)läufe in den Filmen von Kelly Reichardt’, in A.P. Debeuer-Mankowsky/ Hanke (ed.) *Queeres Kino/Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären*. Berlin: ICI Berlin Press, pp. 279–297. Available at: https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-22/hanke_queere-zeitverlaeufe.html.
- Heidenreich, N. (2021) ‘A Future Not/To Come. Queere Störungen reproduktiver Ordnungen’, in A. Debeuer-Mankowsky and P. Hanke (eds) *Queeres Kino/Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären*. Berlin: ICI Berlin Press, pp. 225–247. Available at: https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-22/heidenreich_a-future-not-to-come.html#Note491.
- Hildebrand, K. (2005) ‘Die Frau, die geht. Adèle Haenel vs. Kinobranche’, *Süddeutsche Zeitung* [Preprint]. Available at: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/adele-haenel-kino-filmbranche-1.5591472>.
- Holzinger, E. (2015) *Keine Zeit zum Menschsein. Que(e)re Zeit- und Menschlichkeit in The Lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015). Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

- hooks, bell (2022) ‘The oppositional gaze. Black female spectators”, in S. Thornham (ed.) *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh University Press, pp. 307–320.
- Huber, G. (1989) *ZUR KULTURPSYCHOLOGIE DER STILLE. Eine theoretische Studie unter Berücksichtigung literarischer, alltagspsychologischer, psychoanalytischer und kunstphilosophischer Aspekte*. Dissertation. Universität Salzburg.
- Jagose, A. (2001) *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag GmbH.
- Johnston, C. (2022) ‘The queer circulation of objects in the films of Céline Sciamma’, *French Screen Studies*, 22(4), pp. 287–303.
- Kirsten, G. (2011) ‘Zur Rückenfigur im Spielfilm’, *montage AV* [Preprint].
- Klippel, H. (2009) *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld Verlag.
- Kresnik, Z.J.B. (2018) *Leben in Isolation. Filmisch erzählte Heterotopien*. Wien: Masterarbeit. Universität Wien.
- Lorenz, R. (ed.) (2014) *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*. Wien: Sternberg Press.
- Lorey, I. (2021) ‘Die Zeit ist (nicht) aus den Fugen. Queere Zeitlichkeit und konstituierende Immunisierung’, in A. Debeuer-Mankowsky and P. Hanke (eds) *Queeres Kino/Queere Ästhetiken. Als Dokumentationen des Prekären*. Berlin: ICI Berlin Press, pp. 299–317. Available at: https://press.ici-berlin.org/doi/10.37050/ci-22/lorey_die-zeit-ist-nicht-aus-den-fugen.html.
- Love, H. (2007) *Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Mann, T. (1981) *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Marks, L. (2002) *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mroz, M. (2012) *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh University Press.
- Mulvey, L. (2022, orig. 1975) ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, in S. Thornham (ed.) *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh University Press, pp. 58–69.

Muñoz, J.E. (2009) *Crusing Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London: New York University Press.

Musser, A.J. (2011) ‘The Politics and Erotics of Time’, *Reviews in Cultural Theory*, 2(1), pp. 53–56.

Naveriani, E. (2021) ‘Interview. Im Gespräch mit Elene Naveriani’. Available at: <https://salzgeber.de/wetsand>.

Naveriani, E. (2022) ‘Ich will keine Musen, sondern Teilhabe’. Available at: <https://ray-magazin.at/ich-will-keine-musen-sondern-teilhabe/>.

Naveriani, E. (no date) ‘Elene Naveriani’, *Mubi.com*. Available at: <https://mubi.com/it/cast/elene-naveriani>.

Posselt, T. (no date) “Filme können Prophezeiungen sein”. Die Zukunft Georgiens ist so ungewiss wie inspirierend. Elene Naverianis Filme trotzen der Auswegslosigkeit mit Poesie’, WOZ. *Die Wochenzeitung* [Preprint]. Available at: <https://www.woz.ch/2203/das-kino-von-elene-naveriani/filme-koennen-prophezeiungen-sein>.

Potter, S. (2022) ‘Sex scene and unseen. Portrait de la jeune fille en feu (Céline Sciamma, 2019)’, *French Screen Studies* [Preprint]. Available at: <https://doi.org/10.1080/26438941.2022.2152579>.

Pryor, J. (2017) *Time Slips. Queer Temporalities, Contemporary Performance, and the Hole of History*. Evanston/Illinois: Northwestern University Press.

Sauer, M. (2016) *Widerständige Alltagspraxen. Queer-feministische Suchbewegung wider den Kapitalozentrismus*. Bielefeld: transcript.

Schoonover, K. and Galt, R. (2016) *Queer Cinema in the World*. Durham/London: Duke University Press.

Schoonover, K. (2016) ‘Wastrels of Time. Slow Cinema’s Labouring Body, the Political Spectator and the Queer’, in K.R. Schoonover/ Galt (ed.) *Queer Cinema in the World*. Durham/London: Duke University Press.

Sciamma, C. (2019) ‘Filmemacherin Céline Sciamma: “Ich versuche neue Erotizismen zu erschaffen”’. Available at: <https://www.derstandard.at/story/2000112261462/filmemacherin-celine-sciamma-ich-versuche-neue-erotizismen-zu-erschaffen>.

- Sciamma, C. (2021) ‘Céline Sciamma: “My films are always about a few days out of the world”. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2021/nov/14/celine-sciamma-petite-maman-interview-girlhood-portrait-lady-fire>.
- Senn, D. (2021) ‘Red ants bite (Elene Naveriani)’, *Cinemabuch* [Preprint]. Available at: <https://www.cinemabuch.ch/article/640078>.
- Stevens, B.E. (2020) “Not the Lover’s Choice, but the Poet’s”: Classical Receptions in ‘Portrait of a Lady on Fire’, *Frontières. Revue d’Archéologie, Histoire & Histoire de l’Art*, (N°2), pp. 45–58.
- Tieber, C. (2022) ‘Direktadressierung: Hollywood’. Available at: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:direktadressierunghollywood-3062>.
- Volland, K. (2009) *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. 1. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Weber, N.V. (2013) ‘Melodrama’, in *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 91–113.
- Wednesday (2008) ‘Freaky Hands. A Phenomenological Reflection on Lesbian Hands’, *Journal of Lesbian Studies*, 12(4), pp. 399–402.
- Wilhelmer, L. (2015) *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn - Hotel - Hafen - Flughafen*. 1st edn. Bielefeld: transcript.
- Williams, L. (1991) ‘Gender, Genre, and Excess’, *Film Quarterly*, 44(4), pp. 2–13.
- Wilson, E. (2021) ‘Portrait de la jeune fille en feu’, in *Céline Sciamma. Portraits*. Edinburgh University Press, pp. 86–111.

6 Filmographie

Portrait de la jeune fille en feu [DVD] (2019). R: Céline Sciamma. Frankreich: Lilies Films.

Wet Sand (2021). R: Elene Naveriani. Vimeo.com. Available at: <https://vimeo.com/552831753>. CH/GEO: maximage Filmproduktion. (Accessed: 6 July 2023).

7 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:12:58.....	35
Abbildung 2: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:48:05.....	35
Abbildung 3: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:07:20.....	36
Abbildung 4: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:07:28.....	36
Abbildung 5: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:45:12.....	37
Abbildung 6: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:45:05.....	37
Abbildung 7: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:01:42.....	37
Abbildung 8: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:02:16.....	40
Abbildung 9: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:02:20.....	40
Abbildung 10: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:01:31.....	42
Abbildung 11: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:02:23.....	43
Abbildung 12: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:26:27.....	52
Abbildung 13: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:27:14.....	53
Abbildung 14: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:27:40.....	53
Abbildung 15: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:18:19.....	54
Abbildung 16: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:18:53.....	54
Abbildung 17: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 00:19:00.....	54
Abbildung 18: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:07:01.....	56
Abbildung 19: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:34:12.....	56
Abbildung 20: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:07:35.....	57
Abbildung 21: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:42:28.....	57
Abbildung 22: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:44:45.....	66
Abbildung 23: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:45:32.....	66
Abbildung 24: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:45:46.....	67
Abbildung 25: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:45:56.....	68
Abbildung 26: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:46:12.....	70
Abbildung 27: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:46:23.....	71
Abbildung 28: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:46:33.....	71

Abbildung 29: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:13:30.....	73
Abbildung 30: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:13:49.....	73
Abbildung 31: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:14:22.....	74
Abbildung 32: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:14:26.....	74
Abbildung 33: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:14:31.....	75
Abbildung 34: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:14:53.....	78
Abbildung 35: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:15:12.....	79
Abbildung 36: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:15:12.....	79
Abbildung 37: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:24:22.....	85
Abbildung 38: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:24:41.....	86
Abbildung 39: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:25:15.....	86
Abbildung 40: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:25:30.....	86
Abbildung 41: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:27:01.....	87
Abbildung 42: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:27:58.....	89
Abbildung 43: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:28:50.....	91
Abbildung 44: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:30:12.....	93
Abbildung 45: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:27:11.....	93
Abbildung 46: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:42:42.....	95
Abbildung 47: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:43:05.....	96
Abbildung 48: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:43:26.....	96
Abbildung 49: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:01:20.....	98
Abbildung 50: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:01:24.....	98
Abbildung 51: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:02:39.....	99
Abbildung 52: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:03:22.....	99
Abbildung 53: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:03:30.....	99
Abbildung 54: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:47:24.....	102
Abbildung 55: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:47:32.....	103
Abbildung 56: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:47:44.....	103
Abbildung 57: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:48:15.....	104
Abbildung 58: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:48:33.....	106

Abbildung 59: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:49:11.....	106
Abbildung 60: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 00:05:48.....	106
Abbildung 61: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:49:29.....	107
Abbildung 62: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:49:39.....	107
Abbildung 63: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:49:56.....	107
Abbildung 64: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:50:08.....	108
Abbildung 65: Screenshot aus <i>Wet Sand</i> (CH/GEO 2021). 01:50:25.....	108
Abbildung 66: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:52:48.....	113
Abbildung 67: Screenshot aus <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> (F 2019). 01:53:11.....	113

ANHANG

8 Deutschsprachige Kurzzusammenfassung / Abstract

Die vorliegende Arbeit *Warten auf Stillstand. Rückwärtsgewandte Zeitgefüge in „Portrait de la jeune fille en feu“ (F 2019) und „Wet Sand“ (CH/GEO 2021)* beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die spezifischen Zeitgefüge in den beiden Filmen Brüche mit (hetero)normativen, patriarchalen Machtverhältnissen und Gesellschaftsstrukturen erzeugen. Über eine feministische Filmanalyse, die mit *close readings* arbeitet und mit Theorien queerer Zeitlichkeit verschränkt ist, wird herausgearbeitet, wie die Filme Zeitgefüge einer vorherrschenden Chrononormativität/ *straight time/ reproductive temporality* in Frage stellen und veränderte Zeitkonzepte entstehen lassen. Der Begriff der Chrononormativität, den Elizabeth Freeman geprägt hat, ist ein Schlüsselbegriff dieser Arbeit. Die Verschränkung von sozialen Normen mit Zeit(lichkeit) steht im Zentrum der Filmanalysen. Dabei wird Zeit(lichkeit) als von gesellschaftlichen Machtverhältnissen durchdrungen verstanden. Die Masterarbeit untersucht die zeitlichen Grundstrukturen der zwei Filme und sucht nach Momenten des Aufbrechens chrononormativer Zeitgefüge. Zeit(lichkeit) in den Filmen wird anhand der Erzählstrukturen, der Mise-en-Scène, der Dialogebene, der Figurenentwicklungen und der Musik analysiert und diskutiert. Dabei sind Konzepte von Langsamkeit, Asynchronität, Rückwärtsgewandtheit, Warten und Stillstand von besonderer Relevanz. Mithilfe unterschiedlicher Theorien queerer Zeitlichkeit (Muñoz 2009, Love 2007, Edelman 2004, Freeman 2010, Lorenz 2014 etc.) wird herausgearbeitet, wie die Filme ermöglichen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft neu zu denken und Alternativen zu einem heteronormativ-kapitalistischen, fortschrittsorientierten Zeitverständnis greifbar zu machen.

9 Englischsprachige Kurzzusammenfassung / Abstract

The following Master's thesis *Warten auf Stillstand. Rückwärtsgewandte Zeitgefüge in 'Portrait de la jeune fille en feu' (F 2019) und 'Wet Sand' (CH/GEO 2021)* addresses the question of how the specific temporal structures in the two films produce ruptures with (hetero)normative, patriarchal power relations and social structures. Through a feminist film analysis that works with *close readings* and is intertwined with theories of queer temporality, the thesis illustrates how the films question time structures of a prevailing *chrononormativity/ straight time/ reproductive temporality* and allow alternative concepts of time to emerge. The term *chrononormativity*, coined by Elizabeth Freeman, is a key concept in this thesis. The intertwining of social norms with temporality is at the center of the film analyses. In this context, temporality is understood as permeated by social power relations. The thesis examines the basic temporal structures of the two films and looks for possible moments of rupture within chrononormative timelines. Temporality in the films is discussed and analyzed on the basis of the narrative structures, the mise-en-scène, the dialogues, the character development and the music in the films. Concepts of slowness, asynchrony, backwardness, waiting, and standstill are of particular relevance. With the help of different theories of queer temporality (Muñoz 2009, Love 2007, Edelman 2004, Freeman 2010, Lorenz 2014 etc.), the thesis works out how the films make it possible to rethink past, present, and future and to make alternatives to a heteronormative, capitalist, progress-oriented understanding of time tangible.

