

3.5 Zeitlichkeit und Materialität von Film

Laura Mulvey schreibt in ihrem Buch *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image* (2006) über die Materialität des Mediums Film und die mit ihm verbundenen Zeitkonzepte. So konkretisiert sie den spezifischen Bezug zu einer außerfilmischen Realität nicht im Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm, sondern konzentriert sich auf die Differenz zwischen analogen und digitalen Medien. Sie zeichnet die Diskussion nach, nach der analoge Fotografie und Zelluloid indexikalisch auf eine vergangene außerfilmische Realität verweisen, während digitale Fotografie und digitaler Film diesen Bezug nicht mehr aufweisen. Die Zeitlichkeit, die digitalem Material zu eigen ist, ist damit sehr viel flexibler als die Zeitlichkeit analogen Materials, da dieses einen tatsächlichen Abdruck (in) der Zeit speichert. Mit der Digitalität geht auch eine Sicherheit der zeitlichen Ordnung des Films verloren, da mit ihr die Möglichkeit der Manipulation dieser zeitlichen Ordnung steigt. Die gesteigerte Unzuverlässigkeit der Digitalität in Bezug auf eine außerfilmische Realität und auf zeitliche Ordnungen kann damit strukturell der Idee einer queeren Zeitlichkeit zusprechen. Auch in der Montage analogen Materials finden sich mehr als lineare, chronologische Zeitkonstruktionen. Jump Cut, Assoziationsmontage, Rückblenden, Zeitsprünge, Zeitraffer, Ellipsen oder auch Slow Motion sind nur einige Elemente der Montage, über die Film einen medienspezifischen Umgang mit Zeit etabliert. Über den Wechsel von analogem Material zu digitalem Film ist dieser Umgang mit Zeit für den Film weiter flexibilisiert worden.

In einem Konzept innerhalb von Mulveys Überlegungen gibt es eine direkte Überschneidung zu Lee Edelmanns Theorien. Mulvey widmet sich hier dem von Freud beschriebenen Todestrieb, auf den sich auch Edelman in seinem Konzept der Verweigerung einer Zukunft beruft. Edelmanns Version des Todestriebes ist direkt mit Queerness verbunden im Phänomen der *jouissance*⁹ und in der Verweigerung von Bedeutungsproduktion (vgl. Edelman 2004, 25ff.; vgl. Kap. 2). Seine Beschreibung der Zeitlichkeit von

9 Edelman beschreibt die Verbindung von Queerness, *death drive* und *jouissance* in folgender, auch zeitlich bestimmter Weise: »Queerness, therefore, is never a matter of being or becoming but, rather, of embodying the remainder of the Real internal to the Symbolic order. One name for this unnamable remainder, as Lacan describes it, is *jouissance*, sometimes translated as »enjoyment«: a movement beyond the pleasure principle, beyond the distinctions of pleasure and pain, a violent passage beyond the bounds of identity, meaning, and law« (Edelmann 2004, 25, Herv. i. O.).

Queerness im Kontext der Bedeutungsproduktion als *gap*, als Störung etc. ruft viele Vergleiche zum strukturellen Aufbau (analogen) Films hervor, den auch Mary Ann Doane (2002) über die ihm inhärente Unmöglichkeit vollkommener Eindeutigkeit kennzeichnet. Laura Mulveys Bezugnahme auf den *death drive* (Mulvey 2006, 67ff.) geht zunächst von der Bewegung des Films aus, die auch die Narration in Gang hält, und dann von zwei klassischen Motiven im Film, welche die Narration zu einem Stillstand bringen. Das erste Motiv der Stillstellung ist die Hochzeit, das zweite ist der Tod. Ein Todestrieb findet sich bei Mulvey schon strukturell in der Kombination von Bewegung/Stillstand und Narration im Kino angelegt. Hochzeit und Tod sind zwei prominente Momente, die die Bewegung der Narration zu einer Schließung bringen, also in Bezug auf den *death drive* die Bewegung hin zu einem Ende vervollständigen und gleichzeitig die anfängliche Ordnung wiederherstellen. Mulvey unterscheidet in ihrer Überlegung zum *death drive* und zum Kino zwei Aspekte, den narrativen Aspekt und den materiellen Aspekt des Films. Die Narration, beschrieben als eine Bewegung, die mit dem Todestrieb vergleichbar ist, findet im Standbild am Ende des Film eine Schließung, das Standbild verweist auch auf die Momente des Stillstands, auf denen das Prinzip des Filmstreifens basiert.

»The silence of ›The End‹ duplicates the silence of death itself but it also signifies total erasure, the nothing that lies beyond it. The story's chain of events, with their relation to metonymy and the linkage of meaning and action, comes to a halt with an image in which a ›human end‹ stands in for the formal, structural, closure of the narrative. Just as the cinema offers a literal representation of narrative's movement out of an initial inertia, with its return to stasis narrative offers the cinema a means through which its secret stillness can emerge in a medium-specific form.« (Ebd., 79, Herv. i. O.)

Die Bewegung des Filmstreifens bringt die Suche nach Bedeutung in Gang und versteckt die stillgestellten Momente der Fotografie, auf denen der Film basiert. Mulvey nutzt die Figur des *death drive*, um eine Verbindung von narrativer Struktur und Materialität analogen Films medienpezifisch zu erfassen. Für Edelman steht der *death drive* für die Figuration, die dem Queeren innerhalb einer sozialen Ordnung zugeschrieben wird:

»As the constancy of a pressure both alien and internal to the logic of the Symbolic, as the inarticulable surplus that dismantles the subject from within, the death drive names what the queer, in the order of the social,

is called forth to figure: the negativity opposed to every form of social viability.« (Edelman 2004, 9)

Laura Mulvey interessiert sich speziell für das Verhältnis von digitalem zu analogem Bild und für die Wandlung der Rezeptionsmodi von Film. Das Kinobild und sein Verhältnis zum Tod ist dabei ihr zentrales Thema. Dafür nimmt sie Bezug auf die Diskussion der Indexikalität der Photographie, die im Zelluloid des analogen Kinobildes noch enthalten ist, aber über die Bewegung unsichtbar wird. Die Bewegung in der Zeit oder die Illusion der Bewegung, die das Kino im Moment der Projektion herstellt, ist, so zeigt Mulvey, zunächst stark mit dem Morbiden und Unheimlichen verbunden. Erst später wurde es als ein Zeichen der Moderne gelesen und von da an mit dem Neuen und nicht mit der Vergangenheit assoziiert. Damit ist das Kino und der Film als analoges Medium auf der einen Seite über den Bezug zur Vergangenheit und zum Tod gekennzeichnet, auf der anderen Seite aber zu einem Sinnbild einer modernen Zeit geworden.¹⁰ Mulvey arbeitet nun heraus, dass das Unheimliche und Geisterhafte der frühen Kinorezeption und die Nähe zum Tod nun, mit dem prognostizierten Ende des Kinos um 1997 und der Ablösung analoger Technik durch digitale Technik, wieder mehr in den Vordergrund rückt. In dem Moment, in dem das analoge Material zu einem unzeitgemäßen Medium wird, legt es wieder offen, dass es in sich Spuren von Vergangenheiten und Geistern trägt. Das analoge Kino verliert seinen Status der Modernität und verweist wieder mehr auf die Vergangenheit und das, was nicht mehr ist.

Wie Mulvey darstellt, ist mittels digitalen Filmes auch die Einbindung unterschiedlichen Materials sehr viel einfacher geworden. Die Vorstellung einer indexikalischen Verbindung zwischen dem Material und der außerfilmischen

10 Zu einer Wende der Verortung des Kinos in Hinblick auf Zuschreibungen von Modernität schreibt Mulvey: »[...] cinema as an institution varies in relation to its surrounding ideologies and modes of address. As it evolved into its second phase of everyday entertainment and modernity, fiction turned the cinema towards other psychic structures, for instance the mechanisms of suspended disbelief that Christian Metz identified with fetishism or the discourse of sexuality and visual pleasure analysed by feminist film theory. This was the cinema that [...] left behind the morbid spirit of the Victorians to become an emblem of modernity, both as popular entertainment and as modernist avant-garde. Of course, both these aspects of film culture could and did, in their different ways, recycle the traditions of the uncanny, but for most of the century the cinema's stand was on the side of the new. There is an irony in the way phantoms conjured up by early cinema have caught up with the ever-increasing crowd of ghosts that now haunt it« (Mulvey 2006, 36f.).

Wirklichkeit ist verloren gegangen. Dafür ermöglicht das digitale Material die einfache Einbindung sehr unterschiedlicher Medien und hat die Formen der Rezeption verändert.

Zeit als Ordnungsprinzip ist schon in den filmwissenschaftlichen Diskussionen mit Fragen nach Machtverhältnissen und Bedeutungsproduktion verbunden. Auch hier, wie in den Queer Studies, werden lineare Formen der Erzählung analysiert und auf ihre Effekte hin befragt.

Darüber hinaus wird klar, dass nicht nur die Narration, sondern viele weitere mediale Verfahren auf ihre zeitliche Struktur hin untersucht werden können und hier in Bezug auf Normativitäten analysiert werden müssen. Dabei ist es das Medium, als zeitbasiertes Medium, selbst, das normative Vorstellungen von Zeit hervorbringt und gesellschaftlich produktiv macht. Die Theoretiker*innen gehen immer wieder zu den Anfängen des Films und des Kinos zurück, um sich diese Effekte anzuschauen. Gerade die feministische Filmtheorie mit ihrer machtkritischen Perspektive auf Film überschneidet sich in ihren Auseinandersetzungen mit Zeitlichkeit mit den Anliegen der Queer Studies. Die Ansätze zur Zeitlichkeit, die in der Filmwissenschaft vorliegen, können damit auch der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies zugrunde gelegt werden. Sie werden hier implizit weitergeführt, was im Folgenden über die Fokussierung auf die der Diskussion in den Queer Studies eigenen Filmanalysen verdeutlicht werden wird.