

auf Machtstrukturen gelten und sind anschlussfähig an bereits gestellte Fragen nach Zeitlichkeit und Medialität in der Filmwissenschaft. Darum bietet es sich an, die hier geführten Auseinandersetzungen den Positionen in den Queer Studies zur Seite zu stellen. Insbesondere deutlich wird dies in der folgenden Diskussion, in der Fragen nach Geschlechterkonstruktionen in ihrem Bezug zu zeitlichen Ordnungsstrukturen aufgeworfen werden.

3.3 Geschlecht und Zeitlichkeit im Film

Die feministische Filmtheorie führt die Auseinandersetzung mit normativen Zeitlichkeiten in Bezug auf Film und Geschlechterkonstruktionen. In ihrem Buch *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino* verbindet Heike Klippel filmische Positionen mit theoretischen Positionen zur Zeitkonstruktion. Unterschiedliche zeitliche Figuren wie Wiederholung, Reproduktion, das Warten, aber auch Bedeutungsproduktion und Ende fügt sie als mediale/strukturelle/narrative Phänomene im Film den theoretischen Positionen hinzu und bestimmt, wie diese zeitlichen Phänomene jeweils an Geschlecht gebunden sind.

Klippel zeigt binäre Ideen von Zeitstrukturen auf, aber arbeitet auch heraus, wie Filme in diese intervenieren. Zudem stellt sie heraus, dass Zeitstrukturen eng an Arbeitsverhältnisse und wichtiger noch: an Produktivität gebunden sind. Sie verweist darauf, dass gerade polychrone Zeitstrukturen und Arbeitsweisen romantisiert werden, gleichzeitig zum Teil der unentgeltlichen, reproduktiven Arbeit gehören und diejenigen, die ihr zugeordnet sind (im binären System weiblich gelesene Personen, aber auch Personen des globalen Südens), unter diesen Zeitstrukturen leiden (vgl. Klippel 2009, 87). Mit Julia Kristeva beruft sich Klippel auf eine Theoretikerin, die sich in ihrem Essay *Women's Time* explizit mit der Frage nach Zeitlichkeit und Geschlecht beschäftigt. Bei Kristeva ist es ein psychoanalytischer Ansatz, der lineare Zeit und die Idee von Zeitlichkeit überhaupt an Männlichkeit bindet, an eine (über Männlichkeit bestimmte) symbolische Ordnung, ohne die die Ideen von Zeitlichkeit nicht existent wären, aus der sie also hervorgehen.

Kristevas Überlegungen sind anschlussfähig an Lee Edelmans Konzept queerer Zeitlichkeit. Wie für Edelman Queerness in reprofuturistischen Logiken verloren geht (vgl. Edelman 2004, 2ff.), so ist bei Kristeva Weiblichkeit, die in über Linearität gekennzeichnete Politiken verloren gehen muss. Auch

bei ihr schon bleibt die Position der Negativität (vgl. Klippel, 92). Bei Kristeva heißt es in Bezug auf Weiblichkeit und Zeit:

»As for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains *repetition* and *eternity* from among the multiple modalities of time known through the history of civilizations. On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extrasubjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnamable *jouissance*. [...] In return, female subjectivity as it gives itself up to intuition becomes a problem with respect to certain conception of time: time as project, teleology, linear and prospective unfolding; a time as departure, progression, and arrival – in other words, the time of history« (Kristeva 1981, 16f., Herv. i. O.).

Mit der radikalen Unterscheidung von weiblicher und männlicher Zeitordnung kommt Kristeva zu einem sehr ähnlichen Schluss wie Edelman: Eine Politik der Frauenbewegung kann so etwas wie Weiblichkeit nicht bewahren, da (ihre) Politik in linearen Logiken funktioniert, die bereits immanent mit Männlichkeit verwoben sind, weshalb Weiblichkeit – bei Edelman: Queerness – in diesen verloren geht (vgl. ebd., 18).

Kristeva ordnet Weiblichkeit anderen Zeitkonzepten als der mit Linearität verbundenen Männlichkeit zu. Heike Klippel greift dies auf und führt ergänzend aus: »Mit Kristevas These vom Zugang der Frauen zu Monumentalität, Zyklizität und Ewigkeit könnte man noch die Wiederholung hinzufügen als eine weitere Form, sich dem Fortschreiten der Zeit nicht beugen zu wollen« (Klippel 2009, 93). Klippel stellt dann ihren Überlegungen zur Zeitlichkeit filmische Positionen zur Seite, ohne allerdings die Theorien durch Filmanalysen belegen zu wollen. Auch spricht sie nicht vom Medium Film und seiner Zeitlichkeit, sondern untersucht sehr spezifisch Zeiterfahrungen, die im Film reflektiert werden und an vergeschlechtlichte Positionen gebunden sind. An Filmen von Chantal Akerman zeichnet Klippel deren jeweilige Zeitkonzepte in Verbindung mit Geschlechterkonstruktionen nach. Damit ist in ihren Analysen das Medium der Ort, der eine an Geschlecht gebundene Erfahrung von Zeit aufrufen und spürbar machen kann, in dem auch ein Potential für Kritik steckt.

Film als zeitbasiertes Medium wird von Klippel auf Entwürfe von vergeschlechtlichter, vor allem auf Weiblichkeit bezogener Zeit hin befragt. Ge-

rade in den Filmen Akermans wird die Normativität mit Weiblichkeit assoziierter Zeitstrukturen, wie die Wiederholung, das Warten, die Langeweile und die Dauer deutlich (vgl. ebd. 130ff.). Gleichzeitig werden aber auch filmische narrative Konventionen des Umgangs mit der Zeit aufgerufen und enttäuscht. Es wird deutlich, wie Zeitordnungen Erfahrungen von (hier binären) geschlechtlichen Positionierungen mitbestimmen. Auch in Bezug auf feministische Strategien ist es wieder vor allem die Produktion von Bedeutung, die über lineare schließende Zeitstrukturen im Film hergestellt wird und der sich die Filme über brüchige, nicht lineare Strukturen verweigern.

Klippel arbeitet an der Gegenüberstellung von linearer Zeit als männlich und zyklischer Zeit als weiblich konnotierter Zeit heraus, dass es eine Romantisierung derjenigen Zeitkonstruktionen gibt, die mit der Konstruktion von Weiblichkeit verflochten sind (vgl. ebd. 87ff.). Ihre Frage nach Formen der Konstruktion von Geschlecht über Zeitlichkeiten in Theorie und Kino sind keine Fragen nach queeren Entwürfen von Zeitlichkeit, aber doch Fragen nach der Brüchigkeit binärer Geschlechterkategorien über Zeitkonzepte. Auch sie begreift Zeitlichkeit als ein Ordnungsprinzip, das in Bezug auf Geschlechter- und damit Machtverhältnisse befragt werden kann und produktiv im Hinblick auf die (Re-)Produktion der binären Geschlechterordnung ist. Ihre Filmanalysen gehen davon aus, dass Film Zeiterfahrung nicht nur produzieren, sondern auch reproduzieren kann und damit überhaupt erst erfahrbar macht.

Bereits 1982 hat sich Heide Schlüpmann in einem Artikel in der feministischen Filmzeitschrift *Frauen und Film* mit Theorien zur Zeitlichkeit und zum frühen Kino beschäftigt. Auch Schlüpmann weist darauf hin, dass die Frage nach Geschlecht bzw. der binären Geschlechterordnung in diesen Theorien unberücksichtigt geblieben ist. Sie nimmt dabei – mehr noch als die anderen bisher genannten Theorien – das Dispositiv Kino und nicht den einzelnen Film in den Blick. Es ist also schon die Erfahrung des Kinos selbst, die hier mit spezifischen Erfahrungen von Zeit verbunden wird und an die Frage der Möglichkeit der Subversion geknüpft erscheint. Schlüpmann formuliert für die Beziehung der Frauen zum Kino in Bezug auf eine Zeiterfahrung folgende Überlegung:

»Offenbar beziehen vor allem die Frauen, deren Zeit nicht durch den kapitalistischen Arbeitsprozeß reglementiert wird, das Kino in ihren Tagesablauf ein, für sie ist es am wenigsten ein außergewöhnliches Ereignis des Feierabends oder des Festtages. Die Kinoleidenschaft erwächst aus ›Langeweile‹« (Schlüpmann 1982, 47, Herv. i. O.).

Für Schlüpmann steht somit nicht so sehr die Erfahrung der Zeit im Film im Vordergrund, sondern die zeitliche Erfahrung einer vergeschlechtlichten Gesellschaftsrealität der Zeit des frühen Kinos, über die sie die Zuschauerinnen und das Kino verbindet. Hintergrund ist die Beschäftigung mit dem subversiven Potential des Kinos, das sie – in Abgrenzung zu den verschiedenen klassischen Filmtheorien – auch in Bezug auf patriarchale Strukturen wirksam sieht. So interessieren sich Béla Balázs, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in ihren filmtheoretischen Ausführungen vor allem für die gesellschaftlichen Machtverhältnisse im Kontext der sich verändernden Produktionsverhältnisse und Arbeitsteilungen. Die patriarchale Struktur, ihre Zeitordnungen und ihr Verhältnis zum subversiven Potential des Kinos bleibt, so stellt Schlüpmann heraus, bei ihnen unberücksichtigt. Somit fügt sie über das Moment der Zeit Geschlecht zu den Machtverhältnissen hinzu, die in Bezug auf das Kino in den Blick geraten. Zeit ist also auch bei Schlüpmann vergeschlechtlicht.

Die Überlegungen Schlüpmanns und Klippels setzen beide jeweils die Erfahrung von Zeit im Kino in Zusammenhang mit einer außerfilmischen Erfahrung von Zeit. Film kann hier also diese Erfahrung erlebbar machen und damit auch ein Ansatzpunkt für mögliche Veränderungen sein, wenn diese Erfahrungen darüber gesellschaftspolitisch in ihren Bedingungen begriffen werden.

Nicht nur im Blick auf den Film und das Kino als Medium, das zeitlich strukturiert und zeitbasiert ist, sondern auch in der konkreten Filmanalyse ist Zeit ein Faktor, wie ja auch Deleuze hervorgehoben hat. Gerade das Hollywoodkino mit seinem *continuity*-Prinzip, das die Zuschauer*innen über die Montage und fließende Übergänge mit dem Film vernäht,⁵ hat eine Form der

5 Der Begriff der Naht, *suture*, ist der psychoanalytischen Theorie Lacans entnommen. Im Kontext der Filmtheorie bezeichnet er eine Vernähung im Sinne einer Bindung der Zuschauer*innen mit filmischen Mitteln. Anhand des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens beschreibt Daniel Dayan die *suture* auch als ein zeitliches Moment der Bedeutungsproduktion im klassischen Kino: »[...] at the level of the signified, the effect of the suture system is a retroactive one. The character presented in shot two does not replace the absent-one corresponding to shot two, but the absent-one corresponding to shot one. The suture is always chronologically posterior to the corresponding shot; i.e., when we finally know what the other field was, the filmic field is no longer on the screen. The meaning of a shot is given retrospectively, it does not meet the shot on the screen, but only in the memory of the spectator. The process of reading the film (perceiving its meaning) is therefore a retroactive one, wherein the present modifies the past. The

Sinnproduktion über das Element der Zeit zentral gemacht. Auch über den Faktor der Zeit, die in der Montage fließend die einzelnen Sequenzen verbindet, wird Film in seiner Konstruktion unsichtbar gemacht.

Insbesondere diejenigen Momente, die die Logiken des filmischen Aufbaus aktiv ausklammern und vergessen machen, sind in der feministischen Filmtheorie zum Gegenstand der Kritik geworden. Dort, wo die Sinnproduktion nahtlos erscheint und in einer zeitlichen Logik fließt, hat die feministische Filmanalyse eingehakt und die in dieser Struktur der *Nahtlosigkeit* manifesten Machtverhältnisse offengelegt. Sie hat sich gerade gegen die zeitlich fließenden kontinuierlichen Aufbauten der Montage gewendet, da sich in ihr hegemoniale Verhältnisse normalisieren und weitertragen. So weist bereits Laura Mulvey in ihrem – zuerst 1975 veröffentlichten, vielfach kritisierten und in Teilen revidierten, aber doch immer noch kanonischen – Text *Visuelle Lust und Narratives Kino* (2016) darauf hin, dass Filme von der Zeit-Raum-Verankerung gelöst werden müssen, mit der sie den – für sie zentralen – Blick als patriarchalen Blick festigen. Als Konsequenz ihrer Analysen formuliert sie:

»Filmische Codes machen sich die Spannung zwischen dem Kino als Kontrolle über die Dimension der Zeit (Schnitt, Narration) und dem Kino als Kontrolle über die Dimension des Raumes zunutze (Veränderungen in der Entfernung, Schnitt) und erzeugen einen Blick, eine Welt und ein Objekt, sie produzieren so eine maßgeschneiderte Illusion für das Begehrten. [...] Der erste Schlag gegen die monolithische Akkumulation traditioneller Filmkonventionen (den radikale Filmemacher_innen bereits ausführen) besteht darin, den Blick in die Freiheit seiner Materialität in Zeit und Raum zu entlassen und den Blick des Publikums in die Freiheit der Dialektik, einer leidenschaftlichen Ungebundenheit« (ebd., 59f.).

Mulvey kritisiert also auch den Umgang des (klassischen Hollywood-)Kinos mit dem Element der Zeit, da es diese ordnet und unter Kontrolle hält, strukturiert. Dies liest sie als eine patriarchale Struktur, die sich im Medium Film

system of the suture systematically encroaches upon the spectator's freedom by interpreting, indeed by remodeling his memory. The spectator is torn to pieces, pulled in opposite directions. On the one hand, a retroactive process organizes the *signified*. On the other hand, an anticipatory process organizes the *signifier*. Falling under the control of the cinematographic system, the spectator loses access to the present« (Dayan 1974, 31, Herv. i. O.).

reproduziert. Sie ruft dazu auf, mit dieser Strukturierung (der Blickordnung über Raum und Zeit) zu brechen und damit die machtvolle Unterwerfung des Blicks zu verhindern. Ihre Analyse ist aus queerer Perspektive dafür kritisiert worden, dass in ihr ursprünglich nur binär-geschlechtliche Identifikationsmöglichkeiten für Zuschauer*innen wie Protagonist*innen im Film vorkamen – eine Position, die sie selbst in einigen Aspekten relativiert hat.⁶

Auch die Lust ins Kino zu gehen, ist von feministischen Theoretiker*innen gerade auch als ermächtigende Strategie perspektiviert worden. Wichtig für diese Arbeit ist der Gedanke, dass auch bereits Mulvey den Umgang mit Zeit als ein relevantes Strukturprinzip des Films ausmacht, das Machtverhältnisse (re-)produziert. Ihre Forderung nach einem anderen Umgang der Filmemacher*innen mit der patriarchalen Struktur des Films lässt sich mit der Idee einer queeren Zeitlichkeit verknüpfen: Was Mulvey für einen feministischen Umgang mit Film vorschlägt, kann in Bezug auf Zeitlichkeit auch für eine queere Perspektive gelten. Bei Mulvey rückt jene filmische Struktur als machtvolle, geschlossene Struktur in den Blick. Die geschlossene Narration, die Bindung des Zuschauer*innenblicks, die fließende Zeit sind – unabhängig von einer feministischen oder queeren Perspektive – im Hinblick auf Machtstrukturen problematisierbar.

Queere Zeitlichkeit im Film wäre vor dem Hintergrund dieser Kritik eher in experimentellen Arbeiten zu suchen, in solchen Filmen also, die selbstreflexiv mit der eigenen zeitlichen Strukturierung umgehen, die zeitliche Konventionen des Films sowohl ausstellen als auch brechen. Bei Mulvey ist dieser Gedanke der zeitlichen Strukturierung aus einer feministischen Überlegung zur Blickstruktur im Kino in Bezug auf Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen hervorgegangen. Auch eine Queere Zeitlichkeit braucht diese Bezugspunkte zur Perspektivierung von Machtverhältnissen, ausgehend von Sex, Körpern und Begehrungen und immer auch unter Berücksichtigung weiterer Differenzkategorien, die etwa in Form von Klassismus oder Rassismus Ungleichheit und Gewalt produzieren.

Wie ein lesbischer Blick im (patriarchal strukturierten) Kino etabliert werden kann, diskutiert Teresa de Lauretis, die sich ebenfalls auf die Psychoanalyse bezieht, anhand von Sheila McLaughlins Film *SHE MUST BE SEEING*

6 Mit der Möglichkeit der Identifikation für Frauen im von ihr binär-geschlechtlich gekennzeichneten Apparat Kino hat sich Mulvey etwa in ihrem Aufsatz *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1981) auseinandergesetzt.

THINGS (USA 1987). In de Lauretis' Analyse ist es die Dopplung des Mediums (in Form eines Films im Film) und das Moment der Selbstreflexivität filmischer Strukturen, das ihr zufolge ein Aufbrechen der Blickstrukturen ermögliche (de Lauretis 1994, 88). Der zentrale Punkt, den sie in Bezug auf eine Positionierung der Zuschauer*innen als lesbische Zuschauer*innen herausarbeitet, ist der, dass das Frauenpaar im Film in seinem Begehrten über die Strukturen von Begehrten im Film-im-Film, an dem eine der Protagonistinnen arbeitet, gezeichnet wird. Ein lesbischer Blick, oder die Möglichkeit einer lesbischen Positionierung als Zuschauer*in, wird hier also in zweiter Instanz aufgebaut, nämlich über die Figuren im Film, an denen de Lauretis wiederum patriarchale Blickstrukturen und Begehrten im Film verdeutlicht. Sie schreibt:

»Now, the originality of McLaughlin's film, in my opinion, consists precisely in its foregrounding of that frame of reference, making *it* [die patriarchale Strukturierung des Mediums Film, N. F.] visible, and at the same time shifting *it*, moving *it* aside, as it were, enough to let us see through the gap, the contradiction; enough to create a space for questioning not only what *they* see but also what *we* see in the film, enough to let us see ourselves seeing, and with what eyes« (ebd., 112f. Herv. i. O.).

Damit zeigt Teresa de Lauretis, dass die patriarchale Struktur des Films vom Film selbst nicht nur thematisiert, sondern auch verändert werden kann. Der Film betreibt also selbst schon eine Form von Historiografie filmischer Blicke und Begehrungsstrukturen.

Linda Williams' Artikel *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* thematisiert Filmgenres, die als kulturelle Produkte eher abgewertet werden und sich über ein starkes körperliches Erleben der Zuschauer*innen auszeichnen (Williams 1991). Auf der Seite der Zeiterfahrung, die mit bestimmten körperlichen Reaktionen während der Rezeption eines Films verbunden ist, setzt sie diese *body genres* an und beschreibt drei Genres, die ihr zufolge in einem spezifischen Verhältnis zum Körper der Rezipient*innen stehen und deren Effekte sie gleichzeitig als zeitliche Effekte der Narration begreift. Sie isoliert dabei den Horrorfilm, den Porno und das Melodram als spezifisch für die mit ihnen verbundenen körperlichen Reaktionen des Publikums. Die jeweiligen Zeitlichkeiten, die sie den Filmen in Bezug auf deren Effekte in Form von körperlichen Reaktionen der Zuschauer*innen zuschreibt, sind *zu früh* im Horrorfilm, *just in time* im Porno und *zu spät* im Melodram. Die körperlichen Reaktionen sind beim Horrorfilm das Schaudern, beim Porno der Orgasmus und beim Melodram das Schluchzen. Mit Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pon-

talis argumentiert Williams, dass die Zeiterfahrungen und körperlichen Reaktionen der Zuschauer*innen auf die Filme auf – ihrerseits auf Ursprungsmythen verweisenden – Phantasien beruhen, die von den Genres immer wieder durchgespielt werden und für die Geschlecht eine zentrale Bedeutung hat (vgl. ebd., 270). Mit Freud benennt Williams die drei »Urphantasien«:

»Freud führt das Konzept der ›Urphantasie‹ ein, um die mythischen Funktionen von Phantasien zu erklären, die Wiederholungen und ›Lösungen‹ wesentlicher Rätsel zu sein scheinen, mit denen das Kind konfrontiert wird [...]. Diese Rätsel liegen auf drei Gebieten: das Rätsel des Ursprungs sexueller Begierde, das sozusagen ›gelöst‹ wird durch die Phantasie der Verführung; das Rätsel des Geschlechtsunterschieds, durch die Phantasie der Kastration ›gelöst‹; das Rätsel des Ursprungs des Selbst, ›gelöst‹ durch die Phantasie des Familienromans oder der Rückkehr zu den Ursprüngen [...].« (Williams 1991, 271, Herv. i. O.)

Williams verbindet diese Analyse der Urphantasien mit den zeitlichen Logiken und Momenten des Films. Der Porno greift die Verführung auf, der Horrorfilm die Geschlechterdifferenz und die Kastration und das Melodram die Rückkehr zu den Ursprüngen. Es geht aber – so zeigt Williams – in den Filmen nicht um die Lösung, sondern auch um die andauernde Wiederholung und Anpassung der Szenarien in immer weiteren Filmen der Genres. Dabei zeigen sich auch zeitliche Variationen von Geschlechterkonstruktionen, diese werden im Modus des Genres laufend angepasst, weshalb Williams meint, » [...] es könnte sinnvoll sein, die Filme als Genres von Geschlechtsrollen-Phantasien zu untersuchen« (ebd., 268). Gerade melodramatische Filme, aber auch Pornos tauchen als filmische Gegenstände in der Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in den Queer Studies auf, so dass die Vermutung naheliegt, dass auch hier die zeitlichen Erfahrungen der Rezeption Relevanz bekommen.

Auch über die Rezeptionsebene sind (binär angelegte) Geschlechterkonstruktionen befragbar, wenn etwa melodramatische Filme insbesondere als an ein weibliches* Publikum gerichtet, Pornos und Horrorfilme als an ein männliches* Publikum gerichtet, verstanden werden. Gerade Melodramen sind wiederum zu einem prominenten Analysegegenstand feministischer Filmtheorie geworden. Die zeitliche Erfahrung des ›zu spät‹, Trauer und Melancholie sind in Bezug auf feministische Auseinandersetzungen mit Film zentral geworden.

Allgemein im Entertainment und speziell im Filmgenre des Musicals sieht Richard Dyer die Möglichkeit der Erfahrung von außerfilmischen

Machtverhältnissen, worauf für ihn die Hoffnung auf eine Veränderung derselben gründet (vgl. Dyer 2002). Dabei spricht Dyer in Bezug auf die zeitliche Strukturierung des Films vor allem denjenigen Momenten eine starke Wirkmächtigkeit zu, die die Linearität der Erzählung aussetzen. In diesen Momenten kann das Musical bei den Zuschauer*innen die Idee hervorrufen, dass etwas anders sein könnte, dass gesellschaftliche Verhältnisse, die über Rassismus, Sexismus, Homo- oder Trans*phobie bestimmt sind, verändert werden könnten (vgl. ebd., 20ff.). Auch hier erscheint Zeit bereits als eine filminhäre Ordnungsstruktur, über die Machtverhältnisse zur Diskussion gestellt werden können, die wiederum mit Fragen der Wirksamkeit und Subversion in Bezug auf die Rezeption und Effekte des Films verbunden sind. Dyers Überlegungen zum Potential des Musicals, das – über die Brüchigkeit der filminhärenen Zeitordnung – ein utopisches Gefühl, dass »es anders sein könnte«, hervorrufen kann, ähneln den Überlegungen von José Esteban Muñoz, der Queerness zu einem utopischen Moment macht (vgl. Kap. 2). Bei beiden wird im Medium bzw. in der Performance die Möglichkeit erfahrbar, dass reale gesellschaftliche Gewalt- und Ungleichverhältnisse auf Konstruktionen beruhen und damit veränderbar sein könnten.

Die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit beschäftigt sich, wie gezeigt wurde, mit der Frage nach zeitlichen Ordnungen und Machtverhältnissen, die sich in feministischer Perspektive zum Beispiel darin zeigen, Geschlechterkonstruktionen zu etablieren, zu stabilisieren, zu normalisieren. Sie beschäftigt sich mit Arbeits- und Produktionsverhältnissen und dem Zusammenhang zwischen der Organisation der Arbeit und dem Aufkommen des Kinos bzw. des Films. Insbesondere auch die Geschlechterdifferenz wird in Bezug auf Zeitordnungen, über die sie produktiv wird und in die sie eingeschrieben ist, untersucht. Dabei werden binäre Ordnungen wie lineare Zeit gegenüber zyklischer oder monumentalier Zeit einer Zweigeschlechterordnung zugeschrieben (vgl. Klippel 2009, 93). Feministische Filmwissenschaftler*innen perspektivieren genau diese Idee einer Erfahrung von Zeit als Alltagsstruktur, die sich in Beziehung setzen lässt zu Erfahrungen in der Filmrezeption oder auch zu einer Begeisterung für das Kino und den mit ihm verbundenen Erfahrungen von Zeit.

Die Erfahrung von Zeit ist insbesondere in Bezug auf Arbeit beschrieben worden. Dabei ist es Reproduktionsarbeit, die sich in der zyklischen oder monumentalen Zeit wiederfindet. Differenz ist aber auch über die Geschlechterdifferenz hinaus in zeitliche Ordnungen eingeschrieben. Gerade da die zeitliche Logik so stark im Hinblick auf sich verändernde Produktions- und Ar-

beitsbedingungen untersucht worden ist, ist es auch Klasse, die in zeitliche Ordnungen eingeschrieben ist.

Filme als zeitlich basierte Medien können in Bezug auf ihre zeitliche Strukturiertheit in Bezug auf unterschiedliche Machtverhältnisse untersucht werden. Taktungen, Linearitäten, Wiederholungen, Brüche etc. in Filmen bieten die Möglichkeit, Machtverhältnisse als Erfahrungen oder Zuschreibungen von Zeit zu analysieren. Psychoanalytisch grundierte Ansätze der feministischen Filmtheorie binden die Ordnung der Zeit an eine generelle Ordnung der Subjekte, wenn sie, wie Kristeva, die Erfahrung von Zeit an die symbolische Ordnung und damit auch eine Zweigeschlechterordnung binden. Eine queere Analyse der Zeitordnungen aber darf diese Zweigeschlechterordnung nicht einfach reproduzieren. Die vorliegenden Theorien bieten eine Dekonstruktion bzw. eine Destabilisierung binärer Verortungen als Möglichkeit des Films bereits an. So sehr chronologisch-lineare Narrative zu dominanten Merkmalen des Aufbaus von Film geworden sind, so wenig kann doch Film komplett über diese lineare Struktur begriffen werden. Die strukturelle Lücke zwischen den Einzelbildern im Zelluloid, die Nähe zur Vergangenheit, zu Spuren und Geistern (vgl. Mulvey 2006, vgl. Kap. 3.4.), die Flexibilisierung von Zeit über die Montage sind nur einige Elemente medieninhärenter Eigenzeitlichkeiten, die sich widerständig zu einer geschlossenen Bedeutungsproduktion verhalten.

3.4 Dokumentarfilme und Historiografie

Die Definition des Dokumentarfilms gerade in Abgrenzung zum Spielfilm ist immer wieder problematisiert worden. Darauf weist Eva Hohenberger in ihrer Einführung zur Dokumentarfilmtheorie im Sammelband *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* hin (Hohenberger 2000). Während eine theoretische Unterscheidung von Dokumentar- und Spielfilm demnach schwer zu begründen ist, lassen sich mit einem pragmatischen Ansatz⁷ un-

7 »Prämissen eines pragmatischen Zugangs zum Dokumentarfilm ist, daß er sich eben nicht anhand textueller Verfahren, seien sie nun narrativ oder nicht, vom Spielfilm unterscheiden läßt, sondern daß er sich gleichsam qua Vertrag zwischen Zuschauern und Text erst konstituiert. [...] In der Perspektive der Pragmatik lautet die Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms daher schlicht: Er ist als was er erkannt wird, oder die Frage der Definition ›WAS ist ein Dokumentarfilm?‹ wird ersetzt durch die Frage ›When is a Documentary?‹« (Hohenberger 2000, 25-29).