

die Ereignisse weniger Sekunden mit filmischen Mitteln zu verlängern.³ Auf der anderen Seite gibt es in der Regel Lücken und Auslassungen in einer filmischen Erzählung, es findet also häufig eine Raffung der *story duration* statt. Die Zeitordnung des Films kann über Rückblenden, *flashbacks*, Ellipsen auf visueller und auch auditiver Ebene in die Vergangenheit und auch auf die Zukunft verweisen. Einstellungsgrößen und die Dauer einer einzelnen Sequenz, das Montagekonzept und sein Rhythmus tragen ebenfalls zur medienspezifischen Zeitlichkeit des Films bei (vgl. ebd., 74-82, 284-293).

3.2 Normative Zeitlichkeiten

An den Beiträgen der Filmwissenschaft, die zeitliche Faktoren des Mediums untersuchen, zeigt sich, dass hier bereits Zeit als medieninhärente Ordnungsstruktur im Kontext gesellschaftlicher Machtverhältnisse begriffen wird. Unter dem Aspekt einer Zeit in der Moderne schaut sich Mary Ann Doane in ihrem Buch *The Emergence of Cinematic Time* (2002) das Kino an und bringt es als Medium in Zusammenhang mit einer gesellschaftlichen Zeitordnung. So gerät nicht das Verhältnis der außerfilmischen Realität zum Filmbild in den Fokus, sondern die Konstruktion von (sozialer/gesellschaftlicher) Zeit und wie diese vom Medium Film geprägt wurde. Eine Zeitordnung ist bei Doane keine gegebene Größe, sondern eine kulturell, sozial geprägte Struktur, die sich mit und in medialen Gegebenheiten verändert. Film und Kino haben einen Anteil an dieser Bedeutungsgenerierung anhand von zeitlichen Strukturen. Über den Beginn einer Geschichte der kinematografischen Zeit schreibt Doane:

-
- 3 Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist der Film *HAVARIE* (D 2016, R.: Philip Scheffner), der auf einem kurzen, ca. drei-minütigen Youtube-Clip basiert. Der Clip ist vom Deck eines Kreuzfahrtschiffes aufgenommen und zeigt ein Schlauchboot mit 13 Personen, das in der Nähe des Kreuzfahrtschiffes auf dem Meer treibt. *HAVARIE* streckt den Clip als seine visuelle Grundlage auf etwas mehr als 90 Minuten (die *screen duration*) und verlangsamt ihn damit. Die 90 Minuten des Films beschreiben die Zeitdauer, die ein zu Hilfe gerufenes Rettungsteam brauchte, um zu den Menschen im Schlauchboot zu gelangen. Die Zeitdauer des Films ist hier über die Audiospur weiter ausgedehnt. Auf der Audioebene erzählen Menschen sehr unterschiedliche Geschichten in je eigenen Zeitspannen, es sind autobiographische Geschichten, die von Flucht, aber auch von der Situation auf dem Kreuzfahrtschiff erzählen. Die Audioebene umspannt viele Jahre. Die Zeitdauer des Film ist also auf vielfache Weise kompliziert und über filmische Verfahren als eine Eigenzeitlichkeit des audiovisuellen Mediums herauszustellen.

»[...] the earliest films display more vividly the fact that chance and contingency are the highly cathected sites not only of pleasure but of anxiety. The threat is that of an excess of designation, an excess of sensation that excludes meaning and control. The developing classical conventions structure time and contingency in ways consonant with the broader rationalization and abstraction of time in an industrialized modernity. Efficiency becomes a crucial value, and time is filled with meaning. Nevertheless, contingency is by no means banished. The structuring of time also involves its (structure's) denegation. Cinema comprises simultaneously the rationalization of time and an homage to contingency. Classical cinematic form involves the strict regulation of a mode that never ceases to strike the spectator as open, fluid, malleable – the side of newness and difference itself« (Doane 2002, 31f.).

Doane zeichnet eine Geschichte der kinematografischen Zeit nach und legt dabei offen, wie diese Zeitordnung bereits Machtstrukturen in sich aufgenommen hat und somit auch ein Produkt gesellschaftspolitischer Zeitordnungen darstellt. Die vom Industriekapitalismus geprägte gesellschaftspolitische Gegenwart des frühen Kinos schafft mit ihren Arbeitsverhältnissen und Taktungen eine neue Ordnung der Zeit, die so rhythmisiert und zu einer ökonomischen Größe wird. Diese außerfilmische Regulation von Zeit findet Doane im Kino wieder. Zugleich stellt sie heraus, dass die kinematographische Zeit über diese regulierte, vermessene Zeit hinausgeht, sie sich nicht komplett kontrollieren lässt. Mit dieser Idee bietet sie eine strukturelle Anschlussmöglichkeit an Fragen der Zeitlichkeit in den Queer Studies. Denn, was sie beschreibt, ist ein Widerstreit innerhalb der zeitlichen Organisation des Kinos, das zwar einerseits einer bedeutungsvollen Zurichtung der Zeit unterliegt, diese andererseits aber fortlaufend zum Bersten bringt.

Gilles Deleuze unterscheidet in seinen beiden Kinobüchern das Bewegungs-Bild und das Zeit-Bild (Deleuze 1997 [1983], Deleuze 1997 [1985]). Sein Beitrag zu einer Theorie des Kinos konzentriert sich damit auf den Aspekt der Zeitlichkeit. Dabei ist das Zeit-Bild einem modernen Kino nach dem zweiten Weltkrieg zugeordnet, das Bewegungs-Bild hingegen dem von Deleuze für die Zeit bis dahin zusammengefassten klassischen Kino. Die Hierarchie von Zeit und Bewegung verändert sich zwischen den beiden beschriebenen Formen, die Zeit wird zum wichtigsten strukturierenden Moment:

»Als Phantom geisterte das direkte Zeit-Bild schon immer im Kino herum, doch einen Körper konnte ihm erst das moderne Kino geben. Im Gegensatz zur Aktualität des Bewegungs-Bildes ist das Zeit-Bild virtuell. Doch wenn-

gleich das Virtuelle im Gegensatz zum Aktuellen steht, so steht es doch nicht im Gegensatz zum Realen. Man wird darauf entgegnen, daß dieses Zeit-Bild ebenso wie die direkte Repräsentation die Montage voraussetzt. Dies ist sicherlich richtig, doch hat sich die Bedeutung der Montage gewandelt und ihre Funktion geändert: statt sich auf die Bewegungs-Bilder zu beziehen, in denen sie ein direktes Bild der Zeit freilegt, bezieht sie sich auf das Zeit-Bild und legt in ihm die zeitlichen Beziehungen frei, von denen nunmehr die abweichende Bewegung abhängt« (Deleuze 1997 [1985], 61).

Im Konzept des Kristallbildes (vgl. ebd., 95ff.) legt Deleuze die Fähigkeit des Films offen, verschiedene Zeitebenen miteinander in Beziehung zu setzen und vor allem gleichzeitig aufzurufen. Hier ist es die Beziehung zwischen aktuellem Bild und virtuellem Bild, die die Filme, die Deleuze dem Zeit-Bild zuordnet, in Frage stellen oder nicht mehr voneinander lösen können. Damit wird aber auch eine lineare Zeitordnung des Films gebrochen, eine einfache Orientierung über die Zeit ist nicht mehr möglich, die Zeit ist überlappend, vielfach gespiegelt oder gebrochen.

Damit hat die Deleuzesche Kategorie des Zeit-Bildes strukturell eine Ähnlichkeit mit der Idee einer queeren Zeitlichkeit, wie sie J. Jack Halberstam aufzeigt (vgl. Kap. 2). Die Zeitlichkeit des Films ist brüchig, nicht linear oder chronologisch und verwehrt damit einfache Kausalitäten oder Teleologien. Das Kino, das Deleuze beschreibt, das eine einfache zeitliche Orientierung verwehrt und die Erfahrung von Zeit für den Film neu entwirft, ist das Kino der Nachkriegszeit. Auch hier liegen der Veränderung der Filmform Fragen nach Machtverhältnissen, Gewalt und sozialen Lebensentwürfen zugrunde, wie sie auch in den Queer Studies zentral sind. Sie zeigen sich auch im Umgang mit Zeitstrukturen oder besser im Entwurf von Zeitstrukturen im Medium Film. Die Filme, die Deleuze seinem Konzept des Zeit-Bildes zugrunde legt, verwehren und verkomplizieren die Orientierung über die Zeit, klare lineare Strukturen und chronologische Narrative. Auch wenn es keine queeren Filme in dem Sinne sind, dass sie nicht-heteronormative Sexualitäten und Lebensentwürfe verhandeln, so stellen sie doch gesellschaftspolitische Ordnungen in Frage.⁴ Die Fragen nach Queerness von (normativer) Zeitlichkeit, die in den Queer Studies in der Hinwendung zu Fragen nach Zeit und Zeitlichkeiten aufgerufen werden, können auch als eine spezifische Form des Blicks

4 Für ein gegenwärtiges queeres Kino hat Nick Davis in *The Desiring Image. Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema* (2013) die Deleuzeschen Kategorien Bewegung und Zeit um die des Begehrens ergänzt.

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