



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Gefühlte Gefüge.
Medien zwischen Affekt, Attachement, Assemblage“

verfasst von / submitted by

Stefan Georg Schweigler, BA

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

Wien, 2016 / Vienna 2016

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

A 066 582

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

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Andrea Seier, Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einflechtung	3
In Dankbarkeit verbunden ...	8
Anmerkung zur Schreibweise	9
Siglen	9
1. Gefüge-Werden: Eine Annäherung an den Begriff	10
1.1. Einen Begriff ‚machen‘	12
1.2. Das Rhizom-Prinzip	14
1.3. Gefüge auf der Immanenzebene	17
1.4. Das Verhältnis der Begriffe Rhizom und Gefüge	20
1.5. Was ist ein Gefüge?	25
2. Das Gefüge als Motiv von Episodenfilmen	26
2.1. Die definitorische Debatte zum Episodenfilm voll der Durchlässigkeit	28
2.2. Verteilungen – Konjunkturen der Mannigfaltigkeit	34
2.3. Verbindungen – Rhizomatischer Konnex und genealogische Anbindung	40
2.4. Wohl und Wehe in Aspekten der Mobilität	44
2.5. Physische Realität und Abstrakte Maschine	48
2.6. Gefüge im Episodenfilm: „in ihrem Rahmen sowohl suggeriert wie dargestellt“	52
3. Assemblage-Werden: Zur Erweiterung des Begriffs	53
3.1. Unscheinbare Dingwelten	54
3.2. Relationale Ontologien	58
3.3. Spinozas Affekte	63
3.4. Affekt, Emotion, Attachement	67
3.5. Bennetts Assemblage	70
4. Ein Plateau: Das Gefüge als relationale Anrufung in <i>Cloud Atlas</i>	74
4.1. Verteilungen – Distributives Erzählen in <i>Cloud Atlas</i>	75
4.1.1. Differenz und Wiederholung	79
4.1.2. Arena für Dividualität und Subjektermächtigung	80
4.1.3. Dekalkomanien von Gender und Genre	83
4.1.4. Queere Assemblagen	86
4.2. Verbindungen – Distributive Handlungsmacht in <i>Cloud Atlas</i>	89
4.2.1. Allerorts Thing-Power und Materialisierungen	91
4.2.2. Affekt und Attachement in De-/Territorialisierungslinien	95
4.2.3. Ein Seil zwischen Verwundbarkeit und Verbundenheit	98
4.2.4. Im Atlas miteinander verknüpft	100
4.2.5. Der Sound der Wurzelbäume	102
4.3. Analogien: Gefüge in Philosophie und Episodenfilm	103
4.4. Zusammenfassend zu diesem Plateau: Die relationale Anrufung	105

5. Die Medialität der gefühlten Gefüge	109
5.1. Das Fallbeispiel als Dispositiv	110
5.2. Cinematic Body und organloser Körper	112
5.3. Im Prozess der Remedialisierung mit <i>Sense8</i>	115
5.4. Relationale Anrufungen in Anverwandlungen des prismatischen Dispositivs	118
5.5. Medienhandeln, Technoökologie und Attachement	123
5.6. Gefühlte Gefüge	128
Zusammenflechtung	132
Quellen	136
Q.1. Bibliographie	136
Q.1.1. Lexikographie	144
Q.2. Mediographie	145
Q.2.1. Filmographie	146
Q.3. Abbildungsverzeichnis und Bildquellen	147
Abstract	149
Abstract in English	150
Curriculum Vitae	151

Einflechtung

In dieser Arbeit versuche ich die poststrukturalistische Denkfigur ‚Gefüge‘ als Motiv von Episodenfilmen zu beschreiben und anschließend die Rezeption von und das Medienhandeln mit Episodenfilmen ‚an sich‘ als Gefüge zu denken.

Ich wurde in eine Zeit hineingeboren, in der jener Filmtypus schon zu größerer Popularität gelangt war, bevor ich von seiner Existenz erfuhr. Als ich dreizehn Jahre alt war und noch in einem kleinen Dorf am Land lebte, unternahm meine damalige Schulklasse eine einwöchige Exkursion nach Wien. An einem Abend war ein Kinobesuch vorgesehen. Ohne Kenntnis des Programms kam unsere Klasse bei jenem Kino an, das ich in meiner Erinnerung nicht mehr zuordnen kann. Es hieß, in wenigen Sekunden würden zwei Filmvorführungen beginnen und man solle sich ganz schnell und spontan für einen der Filme entscheiden. So landete ich durch Zufall in einer Vorführung von *The Hours*¹. Von Stund an war ich ungemein an diesem Filmtypus interessiert – an sogenannten ‚Episodenfilmen‘, die eine Reihe von scheinbar unzusammenhängenden Handlungssträngen miteinander verknüpfen – und ich wollte immer mehr davon sehen. Einige Jahre und viele Sichtungen solcher Filme später nahm das Bedürfnis überhand, selber einen Episodenfilm zu machen, mein Denken und Handeln in diese Form zu übersetzten. Auf einen ersten Versuch eines einstündigen Episodenfilms folgte rasch eine Vision von einem zweiten, fast dreistündigen, mit dem Titel *Halbvolle Gläser*, dessen Produktion mich dann als Steckenpferd mehrere Jahre begleiten sollte. Etwas an dieser Form des Erzählens ließ mich nicht aus seinem Griff und regte mich zu einem präreflexiven Medienhandeln an, welches mir das Gefühl gab, mit der Materialität solcher Filme auf Tuchfühlung zu gehen.

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, mein affektives Verhältnis zu Perzepten und Themen des Episodenfilms theoretisch und analytisch zu fassen. Der Episodenfilm soll dabei aber nicht als ‚Genre‘ und ‚Film‘ nicht als Einzelmedium begriffen sein. Die besprochenen Phänomene sollen vielmehr als Bündelungen in einer weitreichenden und relationalen Ökologie von in Entwicklung begriffenen medial-technischen, ästhetischen und politischen Formationen gewährt werden. Eine derartige Perspektive auf komplexe Geflechte legt schon der Episodenfilm seinerseits selbst nahe: Allein in Klappentexten von DVD-Hüllen zu solchen Filmen begegnet wiederkehrend eine explizite Metaphorik des Webens und des Flechtens. Insbesondere das Flechten als Metapher hat wiederum wichtige Implikationen für Sprach- und

¹ *The Hours*, R: Stephen Daldry, US 2002.

Denkbilder von Komplexität per se. Im Unterschied zum Weben stellt das Flechten eine Technik dar, in der die Materialstränge nicht rechtwinkelig aufeinandertreffen und so einer Idee von binärer Ordnung gegenüberstehen. Zudem können geflochtene Gebilde zugleich die Flächigkeit überschreiten und als dreidimensionale Figuren auftreten: eine uralte und global vorkommende Vorwegnahme des 3D-Druckers (Körbe, Stühle, Zäune, Seile, Wände und Hüte, aber auch leichte Ummantelungen für von Fuhrwerken gezogene Anhänger uvm.).² Nicht zufällig scheinen sich Begriffe wie ‚komplex‘ und ‚kompliziert‘ vom den lateinischen und altgriechischen Wörtern ‚plectere‘ und ‚πλέκω‘ (‚pléko‘) abzuleiten, welche ‚flechten‘ bedeuten.³



Abb. 1–4: Im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Thema habe ich Josef Konrad, einen Flechter in der Südsteiermark besucht, der sowohl mit Weidenästen als auch mit Stroh arbeitet. Neben einer technischen Einführung in die verschiedenen Verfahren erhielt ich auch Einblicke in die ökologischen und philosophischen Implikationen des Handwerks: Die Materialien müssen in Abstimmung mit den Jahreszeiten zu bestimmten Reifezeiten geschnitten und verschiedentlich gelagert werden und die Herstellung etwa eines Korbes durchwandert diverse Phasen und ist insgesamt relativ zeitaufwendig. Mir wurde gesagt: „Flechten ist wie Denken“ und „Im Flechten ist die Zeit zu sehen“.

² Zum Flechten siehe: Claudia Adrario/Museum der Kulturen Basel (Hg.^{-innen}), *Geflechte*, Basel: Schwabe 2000; sowie Bruno Schier, *Das Flechten im Lichte der historischen Volkskunde*, Frankfurt a.M.: Schöps 1951.

³ Vgl. die Einträge zu ‚flechten‘, ‚komplex‘ und ‚Komplikation‘ in: Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Orig. 1883) Berlin/New York: de Gruyter ²²1989, S. 219; S. 394.

Flechten und alles, was damit metaphorisch verbunden wird, haben sich so sichtlich in der Sprache und in Denkfiguren niedergeschlagen und haben insbesondere in einer Zeit der Globalisierung, des Internets und Networkings metaphorische Hochkonjunktur. Als Verweis auf ein Handwerk sind den Denkfiguren des Flechtens damit immer auch materielle, haptische und sensomotorische Konnotationen inhärent, die von Materialstudien sozialer Verflochtenheit oder von dem körperlichen Involviert-Sein in interdependente Beziehungsnetzte sprechen können. Dennoch ist nicht alles, was eine Verflechtungsmetapher zu inszenieren scheint, denn auch gleich eine kritische Perspektivierung von Komplexität. Eine simple Anrufung des Bildes von Gewebe oder Geflecht als rein formaler Manierismus hätte mich damals mit Dreizehn wohl weniger affiziert. In dem Film, den ich einst gesehen habe, gelangte dagegen etwas zur Darstellung, das den Verflechtungszusammenhang auf vielen inhaltlichen Ebenen strapazierte und ihm den Charakter einer Foucault'schen ‚Problematisierung‘ verlieh. Es war nicht nur ein Geflecht als Form und vages Motiv, sondern eine Theorie der Verbundenheit, eine Anschauung von und Haltung gegenüber Komplexität und Komplikation. Die dargestellte Verflechtung im Sinne einer Problematisierung müsste aufgefasst werden als „Ensemble diskursiver und nichtdiskursiver Praktiken, das etwas ins Spiel des Wahren und Falschen eintreten lässt und es als Gegenstand konstituiert“⁴. Das Motiv der Verflechtung wäre folglich weder die symbolische Wiedergabe einer präexistenten Verflechtung, die zu einer außerfilmischen Realität gehört, noch das Hervorbringen einer gänzlich irrealen Figur von Verflechtung als filmische Fiktion, sondern ein je spezifisches Herausarbeiten einer verflochtenen Gegenständlichkeit, die real ist, perspektiviert wird und so Gestalt annimmt.

Im Nachdenken über Begrifflichkeiten, die eine solche radikalisierte und politisierte Idee von Verflechtung beschreiben, hat mich die Theoriefigur ‚Gefüge‘⁵ von Gilles Deleuze und Félix Guattari besonderes in seinen Bann gezogen. Ich werde diesen poststrukturalistischen Begriff im ersten Kapitel vorstellen und zugleich verschiedene Aspekte seiner herausarbeiten, die in weiterer Folge eine Art typologisches Rüstzeug für die Besprechung medialer Beispiele sein

⁴ Michel Foucault, „Geschichte der Sexualität. Gespräch mit François Ewald“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 57/58, *Intimität*, Berlin: 1985, S. 157–164, hier S. 158.

⁵ Zentrale Referenzen für die Konzeption des Begriffs sind die folgenden drei Schriften von Deleuze/Guattari, welche durch die Siglen *K*, *TP* und *Ph* ausgewiesen werden: Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* (Orig. 1975), (= Edition Suhrkamp 807), Übersetzung von Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976; sowie dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2* (Orig. 1980), Günther Rösch (Hg.), Übersetzung von Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 2005; sowie dies., *Was ist Philosophie?*, Übersetzung von Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019. Bei diesen Quellen und bei der bereits vor *Tausend Plateaus* erschienen Einleitung aus dem Buch sind jeweils die Übersetzer_innen in der Bibliographischen Angabe angeführt, da der Begriff ‚Gefüge‘ ein Ergebnis unterschiedlicher Übersetzungsversuche ist. Siehe hierzu diese Arbeit, Kapitel 1.

sollen: Die Herstellung von Mannigfaltigkeit, die Einräumung einer Vielfalt von Realismen im Zeichen der Immanenzebene sowie die Ambivalenzen von Rhizomatischem und Genealogischem in Formen der Verbindung und Anbindung. Dabei werde ich aufzeigen, inwiefern das Konzept von Gefügen sich von gemeinläufigen Metaphern der Verflechtung unterscheidet und ein Theorem zur Beschreibung von pluralen Wirklichkeiten und Wirkungszusammenhängen anbietet.

Im zweiten Kapitel werde ich erproben, das Gefüge als Motiv von Episodenfilmen zu denken. Methodisch überschneidet sich sodann der motivanalytische Zugang mit einer Besprechung des Episodenfilms als bestimmter Filmtypus auf diskursanalytischer Ebene. Neben dem Beobachten von inhaltlichen und formalen Inszenierungen des Gefüges wird so auch stets seine diskursive Verfasstheit im Blick bleiben, die ebenfalls Argumente dafür ableitet, dass derartige Filme etwas darzustellen scheinen, das Gefügen sehr ähnlich ist. Durch eine motiv- und diskursanalytische Mischtechnik sowie durch die Berücksichtigung mediengeschichtlicher Bezüge werde ich nach Evidenzen für ein konstantes Vorhandensein des Motivs von Gefügen im Episodenfilm suchen und dazu sowohl ältere Theorien des Episodenfilms (Siegfried Kracauer, Andreas Schreitmüller), als auch solche jüngeren Datums (Michael Lommel, Karsten Treber, Margrit Tröhler) konsultieren.

Das dritte Kapitel ist um eine theoretische Aktualisierung des Gefügebegriffs bemüht, welche gegenwärtig mit dem engl. Begriff der ‚Assemblage‘⁶ einhergeht. Ich werde in Grundzügen vorstellen, welche theoretischen Verschiebungen und neuen Hinwendungen unter dem Eindruck einer materiellen und einer affektiven Wende (Material Turn, Affective Turn) die stärkere Akzentuierung von Fragen der Handlungsmacht im Konzept Gefüge/Assemblage eingependelt haben. Im Rahmen dessen wird auch der Begriff ‚Attachement‘⁷ eingeführt, der darauf aufmerksam macht, dass präreflexive und stark körperliche Formen von Verbundenheit, Anhänglichkeit und Zuneigung (schon auf ganz alltäglicher Ebene) gravierend, effektiv und konstitutiv sind. Weitere Besprechungen von medialen Phänomenen werden dadurch mit zwei zusätzlichen Prämissen beschickt: Es ist möglich Körper wie etwa Subjekte oder Objekte nicht als distinkt und exklusiv zu denken, sondern als prozessuale Materialisierungen, die einander überlappen und wechselwirksam hervorbringen. Affektive Dimensionen von Wirklichkeiten

⁶ Ich verwende den Begriff in Anschluss an Jane Bennett und entnehme ihn folgender häufiger zitierten Monographie, welche durch die Sigle *VM* im Fließtext zitiert wird: Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/London: Duke Univ. Press 2010.

⁷ Ich beziehe mich damit auf Émilie Gomard und Antoine Hennion, die den Begriff von Attachement/Attachment in dieser Weise perspektiviert haben, was in folgendem, durch die Sigle *OS* ausgewiesenem Artikel von Hennion beschrieben wird: Antoine Hennion, „Offene Objekte, Offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit“, *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Lorenz Engell/Berhard Siegert (Hg.), 2. Jahrgang, 1:2011, *Offene Objekte*, Hamburg: Meiner 2011, S. 93–109.

stärker in den Blick zu nehmen erlaubt ferner Beschreibungen der distributiven Verfasstheit von Handlungsmacht, die nicht unbedingt eine Gleichschaltung von Aktivität und Subjekt oder Passivität und Objekt begünstigt, sondern auf die Reichhaltigkeit komplexer intermaterieller Beziehungen sensibilisiert. Beide Denkrichtungen stimmen zudem auf eine Fokusverlagerung ein, auf eine genauere Hinwendung zu materiellen und affektiven Dimensionen von Medialität, die präreflexiv sind.

Im vierten Kapitel werde ich in einer Fallstudie das Motiv des Gefüges im Episodenfilm *Cloud Atlas*⁸ untersuchen, welcher mit dem Leitspruch „Alles ist verbunden“ auftritt. Als ein relativ junges Beispiel verdichten sich in diesem Film viele Methoden und Themen aus älteren Episodenfilmen. Zugleich scheint der Film ähnlich dem Assemblage-Begriff zeitgenössische Akzente machtheoretischer und ökologisch relationaler Färbung zu forcieren und versucht sichtlich eine Kritik an hegemonialen Identitätskonstruktionen durch Verschiebungen der Kategorien Geschlecht, Hautfarbe und sexuelle Orientierung. Ich werde dabei der Frage nachgehen, inwiefern sich die Motive von *Cloud Atlas* auf eine Weise spezifiziert haben, die mit einer Gefüge-Darstellung im Sinne von Deleuze/Guattari nicht ganz deckungsgleich ist und – so meine These – stärker einer Praxis der ‚relationalen Anrufung‘ entspricht.

„Die Medialität der gefühlten Gefüge“ ist der Titel meines letzten Kapitels, in welchem ich ausgehend vom Fallbeispiel den Versuch einer Dispositivanalyse unternehme. Ziel ist es dabei, Medien selbst als Gefüge zu verstehen. Dabei werde ich vermeintliche Para- und Peritexte wie Plakate und Trailer von Episodenfilmen non-hierarchisch als Teile des medialen Dispositivs begreifen und entscheidende Charakteristika seiner Wirkungsweise in einer Medienökologie beschreiben, wofür Andrea Seiers Konzeption von ‚Remedialisierungen‘⁹ grundlegend ist. In der Beobachtung einer Serie, die an die Tradition des Episodenfilms anknüpft, sowie von Spielarten zirkulären Medienhandelns in Form von Fan-Art wird zu überprüfen sein, inwiefern meine These der Wiederkehr eines spezifischen ‚prismatischen Dispositivs‘ tragfähig ist und in welchem Maß die von mir angenommene relationale Anrufung dieses Dispositiv begleitet. Ich werde nicht zuletzt an mehreren Stellen dieser Arbeit versuchen, die Medialität des Episodenfilms und des Dispositivs, dem er angehört, im Kontext seiner Zeit zu verstehen. Es wird aber nicht nur zu beschreiben sein, wie die Perzepte des prismatischen Dispositivs eine akkurate Wiederkehr postmoderner Weltwahrnehmung sind. Gerade das letzte Kapitel will eine Empfindsamkeit und Offenheit des Menschen deutlich machen, die ihm die Anverwandlung des Ausdrucksvermögens seiner medialen Umwelt möglich macht.

⁸ *Cloud Atlas*, R: Lana Wachowski/Lilly (damals „Andy“) Wachowski/Tom Tykwer, D/US/CHN/SIN 2012.

⁹ Andrea Seier, *Remedialisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Berlin: Lit 2007.

Marshall McLuhan hat einmal geschrieben:

„Medien verändern die Umwelt und damit die Gewichtung der Sinneswahrnehmung. Schon die Erweiterung eines einzigen Sinnes verändert unser Denken und Handeln – unsere Wahrnehmung der Welt. Wenn sich diese Gewichtungen verschieben, verändert sich der Mensch.“¹⁰

Meine Vorstellung von Medienrezeption und Medienhandeln als Durchleben und Erproben von gefühlten Gefügen soll im letzten Kapitel kleine Momente des Werdens von vermeintlichen Subjekten sichtbar machen: auf einer basalen aber wirkmächtigen Ebene, am Grunde affektiver Beziehungen zu Medien und am Grunde materieller Aneignungen von medialen Perzepten im eigenen Denken, Verhalten und Werden. Ich versuche im letzten Kapitel in der Analyse eines eher zufällig gefundenen Beispiels meine Annahme von der Erfahrung eines gefühlten Gefüges auf die Probe zu stellen – jene Art von Gefüge, die ich selbst einmal mit der Arbeit am Film *Halbvolle Gläser* glaube erfahren zu haben.

In Dankbarkeit verbunden ...

... mit Andrea Seier für die inspirierende und geduldige Betreuung dieser Arbeit.

... mit Christian Schulte, Christopher Roth, Lisa Kaufmann, Melanie Konrad, Stefan Sulzenbacher, Ulrike Wirth und Valerie Dirk für die kritischen Gespräche zum Thema und das gewissenhafte Durchlesen.

... mit all meinen Freund_innen und mit meiner Familie für ihre Unterstützung am längsten Tag und in dunkelster Nacht.

„Vergiß nie den Ort, von wo du aufgebrochen bist,
aber laß ihn hinter dir und vereinige dich mit dem Universellen.
Liebe das Band, das deine Erde und die ERDE miteinander verknüpft
und das Nahe und das Fremde einander ähnlich macht.“
Michel Serres, *Der Naturvertrag*, S. 68

¹⁰ Marshall McLuhan/Quentin Fiore, *Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte*, Stuttgart: Tropen ³2014, S. 41.

Anmerkung zur Schreibweise

In dieser Arbeit begegnet eine geschlechtersensible Schreibweise, die durch Unterstrich-Konstruktionen ausgeführt ist. Dieses Vorgehen steht hier nicht für eine Anbiederung mit vermeintlicher Political Correctness ein, sondern für eine Sichtweise auf Sprache und Geschlecht als Dispositive und Machttechniken. Auf eine leichtere Lesbarkeit wird zugunsten von politisierenden, visuellen Störungen in diesen Dispositiven und Machttechniken verzichtet.

Siglen

- K* Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* (Orig. 1975), (= Edition Suhrkamp 807), Übersetzung von Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Ph* Dies., *Was ist Philosophie?*, Übersetzung von Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1996.
- TP* Dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2* (Orig. 1980), Günther Rösch (Hg.), Übersetzung von Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve ⁶2005.
- OS* Antoine Hennion, „Offene Objekte, Offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit“, *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Lorenz Engell/Berhard Siegert (Hg.), 2. Jahrgang, 1:2011, *Offene Objekte*, Hamburg: Meiner 2011, S. 93–109.
- VM* Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/London: Duke Univ. Press 2010.

1. Gefüge-Werden: Eine Annäherung an den Begriff

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts forcierte sich eine Kritik am Strukturalismus, welche die linguistische Wende radikalisierte aber auch bis dahin liebgewonnene Überzeugungen innerhalb ihrer verkehrte und in andere Richtungen lenkte. Marshall McLuhans These „The medium is the message“ nominierte eine Denkweise von Medienpraxen, welche mediale Inhalte nicht als neutrales Abbild von Aussagen begreifen will, sondern Medien als verhaltensauffällige Aktanten beschreibt, die ihre Stoffe unterschiedlich prägen und gestalten, unterschiedliche Umgangsweisen mit ihnen befähigen (heiße/kalte) und deshalb als aktiv das Soziale beeinflussend zu verstehen sind.¹ Zeitgleich traten in Frankreich Vertreter_innen des sogenannten Poststrukturalismus für eine neue Perspektive auf das Soziale auf, welche Sprache und Ideen nicht länger als dessen semiotische Repräsentation sehen wollte, sondern die Ebene unseres Sprechens und Denkens hinsichtlich ihrer aktiven Prägung von sozialen Wirklichkeiten ernst zu nehmen begehrte. Michel Foucault artikulierte dieses Bedürfnis in seiner Rede *Die Ordnung des Diskurses* besonders zugespitzt: „Eines muss auf jeden Fall unterstrichen werden: die Analyse des so verstandenen Diskurses enthüllt nicht die Universalität eines Sinnes“ – die poststrukturalistische Absicht einer Hinwendung zu beispielsweise diskursiven Prozeduren besteht also nicht darin, diese Vorgänge als symbolische Widerspiegelungen sozialer Realität zu begreifen, nicht so als handele es sich um ein Ensemble von Zeichen, die eine Bedeutung haben und die einen ‚Sinn‘ ohne ihn zu berühren lediglich ‚beschreiben‘ würden, anstatt sich in ihn ‚einzuschreiben‘. Die Diskursanalyse bringe viel mehr „das Spiel der – mit der fundamentalen Kraft der Affirmation – aufgezwungenen Knappheit an den Tag. Knappheit und Affirmation, Knappheit der Affirmation“ – diese Keywords stehen für jedwede Regulierung, Beschränkung und Dynamisierung von sozialer Wirklichkeit durch Diskurse, durch Tabus und Selektionen des Sprechens aber auch affirmatives Fördern des einen oder anderen Aspekts innerhalb des Sozialen durch sprachliche Praxen. Foucault schließt diesen Absatz mit den Worten: „Und nun mögen jene, deren Sprache arm ist und die sich an dem Klang von Wörtern berauschen, sagen, daß das Strukturalismus ist.“² Hier klingt zwischen den Zeilen eine Aufbruchsstimmung an.

¹ Dass das Medium die Botschaft sei, wird erstmals im ersten Kapitel von *Understanding Media* beschrieben und ist dort auch der Titel des selbigen. Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, W. Terrence Gordon (Hg.), Corte Madera: Ginko Press Critical Ed. 2003, S. 17–36. Zu kalten und heißen Medien siehe ebd. das zweite Kapitel, S. 37–50.

² Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*, Frankfurt a. M.: Fischer 122012, S. 44.

Auch der zentrale Begriff, der meinen Text durchwächst, kommt nicht aus einem strukturalistischen, sondern einem poststrukturalistischen Denken. Der Begriff ‚Gefüge‘, für den ich in diesem Kapitel ein Gefühl vermitteln möchte, um mit diesem Gefühl anschließend bestimmten Motiven zu begegnen, und um daraus abschließend medientheoretische Implikationen dessen abzuleiten, ist ein Kind dieser Aufbruchsstimmung des Poststrukturalismus. Die Interferenzen theoretischer Konzepte zwischen den Poststrukturalist_innen, die ideellen, schriftlichen und verbalen Korrespondenzen zwischen ihnen sind im Weiteren mitzudenken, auch wenn ich sie weitgehend aussparen werde.

Die Zusammenhänge zwischen Deleuze und Foucault sind beispielsweise durchaus wichtig und sollen nicht gänzlich unterschlagen werden. Denn was Deleuze/Guattari mit Gefügen meinen, sei sogar erklärtermaßen mit Foucaults Begriff des Dispositivs synonym zu setzen, wie an folgender Stelle gesagt, wenn Deleuze im Gespräch mit Robert Maggiori über seine philosophische Wahlverwandtschaft mit Foucault spricht: „Wir fanden keinen Geschmack an Abstraktion, an der Einheit, am Ganzen, an der Vernunft, am Subjekt. Wir sahen unsere Aufgabe darin gemischte Zustände zu analysieren, Gefüge, Verkettungen, von Foucault Dispositive genannt.“³ Ich möchte allerdings Wert darauf legen den Begriff Gefüge gut nachvollziehbar zu machen, diesen so kompliziert zu beschreiben, wie nötig, aber so einfach wie möglich. Einige Interferenzen werde ich daher bewusst vernachlässigen. In den ersten vier Unterpunkten erarbeite ich schrittweise eine Annäherung an den Begriff. Nach und nach werde ich Anzeichen von deleuzoguattarischen Gefüge-Eigenschaften sammeln. Im fünften Unterpunkt werde ich der Frage „Was ist ein Gefüge?“ in Form einer Zusammenfassung Rede und Antwort stehen.

³ Gilles Deleuze, „Die Dinge aufbrechen, die Worte aufbrechen“ (Orig. in der Zeitschrift *Libération* 2./3. Sept. 1986, Gespräch mit Robert Maggiori), in: ders., *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 121–135, hier S. 125.

1.1. Einen Begriff ‚machen‘

Der Begriff ‚Gefüge‘ ist seit den gemeinsamen Schriften *Tausend Plateaus*⁴ und *Kafka – für eine kleine Literatur*⁵ von Deleuze und Guattari eines der prominentesten Konzepte um eine unabgeschlossene, prozessuale Verflechtung verschiedener Elemente in sozialen Zusammenhängen zu besprechen. Der Begriff entzieht sich allerdings, wie kaum ein anderer, einer einheitlichen, knappen und trennscharfen Definition. Schon die kürzesten Begriffsbestimmungen von Autor_innen, die mit dem Begriff operieren, umfassen viele Zeilen oder enthalten relativierende Partikel, die etwa Nominalgruppen offener klingen lassen (Gefüge „als eine Art Formierungsstrukturen“⁶). Überdies ist auch in der Übersetzung des Wortes eine Problematik eingeschrieben: Im französischen Original ist die Rede von ‚agencements‘, was ins Deutsche zunächst als ‚Verkettungen‘ (in *Kafka*) und dann als ‚Gefüge‘ (in *Tausend Plateaus*) übersetzt wurde. Als dritten Bedeutungsaspekt neben dem Verketteten und dem Zusammenfügen inkludiert der Begriff eine Nuance von Handlungsmacht, wie es sich in seiner etymologischen Verwandtschaft mit dem englischen Wort ‚agency‘ zeigt. Die Rede von Verkettungen hat einen deutlicheren Hinweis auf prozessuale Eigenschaften, während Gefüge im Gegensatz zu Verkettungen aber nicht so leicht als chronologisch entstehende Gebilde missverstanden werden. Handlungsmacht wird allerdings mit keinem der beiden deutschen Äquivalente unmittelbar assoziiert. Hinzu kommt, dass ein ‚agencement‘ im Französischen vor allem im Kontext von handwerklichen Berufen als Begriff zum Einsatz kommt, wodurch ihm eine Bedeutungsnuance von Praxis und Produktion eingeschrieben ist.⁷

Die scheinbare Schwierigkeit, den Gefügebegriff knapp zu schematisieren, ist gleichwohl ein Effekt seiner konsequenten Theoretisierung, denn die produktiven Aspekte und die Potenziale dieses Begriffs stehen tatsächlich in einem metaphorischen Verhältnis zu seiner widerwilligen Offenheit, wie ich nun aufzeigen will.

Ein Verständnis für den Begriff entfaltet sich zunächst, von sehr weit weg betrachtet, im Querschnitt des Triptychons, in dem er sich befindet. Die Balken dieses Triptychons sind erstens der Gefügebegriff selbst, der z. B. in *Tausend Plateaus* auftaucht und den zu

⁴ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie 2* (Orig. 1980), Günther Rösch (Hg.), Übersetzung von Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve 2005.

⁵ Dies., *Kafka. Für eine kleine Literatur* (Orig. 1975), (= Edition Suhrkamp 807), Übersetzung von Burkhart Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

⁶ Martin Kasch, „Von Anderen Maschinen. Technik als Medium und Motor von Kollektivität in Literatur, Film und Kunst der argentinischen Gegenwart“, Diss. Universität zu Köln 2012, S. 28.

⁷ Die allererste Fußnote die in der deutschen Fassung von *Tausend Plateaus* gesetzt ist, stammt von den Übersetzer_innen und begründet ihre Wahl der Übersetzung von ‚agencement‘ durch ‚Gefüge‘ im Vergleich zu weniger günstigen Alternativen. Vgl. TP 12.

definieren ich hier begehre; zweitens die Tatsache, dass seine Bestimmungsmerkmale diffus im Buch verstreut sind und auf nahezu tausend Seiten Anhaltspunkte verteilen; drittens die Gegebenheit, dass das Buch selbst als Gefüge erarbeitet wurde, in einer Koautorenschaft, die sich nicht als die Summe zweier Subjekte, sondern als Bündelung vieler Ströme verstand, jeden Tag sprunghaft an einer anderen Stelle des Buches etwas geschrieben hat und das Geschriebene so anordnete, dass es egal ist, an welcher Stelle man zu lesen beginnt.⁸

Das Gefüge ist daher etwas außerordentlich Mannigfaltiges, das bei Deleuze/Guattari durch eine Methode nicht einfach erklärt, sondern tatsächlich exemplarisch hergestellt wird, um seine Bedeutungsaspekte aufzubreiten. Wird Begriffsbildung als durchwegs handwerklich und materiell verstanden, so gilt, dass „Philosophie [...] die Kunst der Bildung, Erfindung, Herstellung von Begriffen [ist]“ (*Ph* 6) – so haben es Deleuze/Guattari später in ihrem letzten gemeinsamen Buch erklärtermaßen benannt. Aber auch schon in der Einleitung von *Tausend Plateaus* nehmen sie diese Position ein: „Es genügt aber nicht zu rufen *Es lebe das Mannigfaltige!* [...] Das Mannigfaltige *muß gemacht werden*“ (*TP* 16). Dem Verb ‚machen‘ kommt dabei eine ähnliche Bedeutsamkeit zu, wie in Bruno Latours ‚faire-Position‘, die an Stelle einer Wissenschaft der Fakten (fact) und einer Wissenschaft der Mythifizierung (fairy) eine Wissenschaft der Praxen nominert.⁹ Eine solche ‚faire-Position‘ erkennt man auch, wenn die Autoren etwa schreiben: „Für das Mannigfaltige braucht man eine Methode, mit der man es tatsächlich herstellen kann.“ (*TP* 37) Die Autoren scheinen sich damit von solchen Philosoph_innen abgrenzen zu wollen, die eine Hymne auf ideelle Verflechtungsfiguren und deren Potenziale singen, aber keinen Konnex zur politischen und gesellschaftlichen Praxis ihrer Zeit bilden, ähnlich den Vetreter_innen der fairy-Position bei Latour, denen es an Konsequenz ermangelt, vielleicht an Radikalität, wodurch sie jedenfalls keine dezidiert gegenhegemoniale Theoriebildung forcieren.

Als weiterer Aspekt einer praktischen und radikalen Herstellung des Agencements kommt aber noch hinzu, dass dieser Begriff seine sinnstiftenden Eigenschaften erst im Wechselspiel mit einer Reihe weiterer Begriffe entfaltet, welche ebenso verstreut sind. Aufgrund dieser Vielfalt von erschaffenen Begriffen, die einander ergänzen, nennt Deleuze *Tausend Plateaus* auch „Begriffs-Buch“¹⁰. In *Was ist Philosophie?*¹¹ schreiben Deleuze und Guattari später:

⁸ Sie thematisieren ihre Arbeitsweise an verschiedenen Stellen von *TP*. Siehe beispielsweise S. 37. In der Vorbemerkung wird die relative Gleichrangigkeit aller Kapitel vorangestellt. (Vgl. *TP* o. B., nach der Titellei und Inhaltsverzeichnis, unmittelbar vor dem Vorwort zur Ausgabe).

⁹ Vgl. Bruno Latour, *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Zürich/Berlin: diaphanes 2007, S. 35–47.

¹⁰ Gilles Deleuze, „Gespräch über *Tausend Plateaus*“ (Orig. in der Zeitschrift *Libération* 23. Okt. 1989, Gespräch mit Christian Descamps/Didier Eribon/Robert Maggiori), in: ders., *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 41–54, hier S.41.

„Die [philosophischen] Begriffe sind Schwingungszentren, und zwar jeder für sich und alle untereinander. Darum herrscht überall Resonanz, anstatt Abfolge oder Korrespondenz.“ (*Ph* 30) Insofern handelt es sich beim Terminus Gefüge scheinbar um einen Versuch, einem philosophischen Begriff ein Äquivalent in seiner Darstellung zu bieten, die eher an künstlerische Methoden erinnert, und sich von konventionell-wissenschaftlichen Methoden der Begriffsdarstellung abgrenzt.¹² In einem Gespräch in der Zeitschrift *Libération* äußert sich Deleuze zum ‚Begriffs-Buch‘ und dessen Interaktionen zwischen den Begriffen wie folgt:

„Bei diesen Begriffen handelt es sich nämlich darum, ihnen eine Strenge zu geben, die nicht direkt wissenschaftlich ist, und wenn das einem Wissenschaftler gelingt, ist er ebensogut Philosoph oder Künstler. Nicht aus Ungenügen sind solche Begriffe unbestimmt, sondern von Natur aus, von ihrem Inhalt her.“¹³

Von den vielen Begriffen, mit denen der Gefügebegriff in einem Resonanz-Verhältnis steht, erscheint es mir wichtig, zunächst den Begriff ‚Rhizom‘ zu fokussieren.

1.2. Das Rhizom-Prinzip

In der Einleitung von *Tausend Plateaus* konstruieren die Autoren das Bild eines ‚Wurzel-Baumes‘ (vgl. *TP* 14ff), eine Baum-Figur, bei der aus einem Zentrum ein Stamm und seine Äste sowie seine Wurzeln erwachsen. Eine Hauptwurzel, teilt sich in zwei Nebenwurzeln, diese teilen sich wiederum in die nächsten zwei Wurzeln etc. Daher gilt für das Bild dieser Figur durch und durch: „Die binäre Logik ist die geistige Realität des Wurzel-Baumes“ (*TP* 14). Sogar die kleinsten und am verworrensten anmutenden Verästelungen erzeugen daher niemals neue Verknüpfungen untereinander, sondern folgen einem streng genealogischen Diktat der Teilung. Zurückführen lassen muss sich immer alles auf eine „starke Einheit“ (ebd.), eine Zahl 1, von der aus potenziert wurde. Dies hat sich auch sprachlich in der Bezeichnung der Umkehrung der Potenz manifestiert: $\sqrt{}$ (die Wurzel ziehen).

Die Formel solcher dualistischen ‚Stammbäume‘ sei dabei Sinnbild für eine „schöne Innerlichkeit“, die „organisch, signifikant und subjektiv“ ist und entspreche dem „ältesten und

¹¹ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Übersetzung von Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 21996.

¹² Am radikalsten kommt dies womöglich zum Ausdruck, wenn sie schreiben: „Wir beanspruchen keinesfalls den Rang einer Wissenschaft. Wir kennen keine Wissenschaftlichkeit und keine Ideologie mehr, sondern nur noch Gefüge.“ (*TP* 38)

¹³ Deleuze, „Gespräch über *Tausend Plateaus*“, S. 47.

am meisten ausgelaugten Denken“ (TP 14). Im Bild des Baumes sei das dichotome Denken verankert, das von einer hierarchischen „Komplementarität von Subjekt und Objekt“ ausgeht. Alle Formen des Baumdenkens haben letztendlich „die Mannigfaltigkeit nie begriffen“ (ebd.), da sie das Viele immer nur in seinem Verhältnis zu einer Zentrale denken können, aus der es erwachsen würde. Das Primat des Subjektstatus sowie der Zentralperspektive bleibt als die Hauptwurzel immer miteingeschlossen, wenn in genealogischen Figuren von Mannigfaltigkeit gesprochen wird. Das Viele des Baumes ist sozusagen nicht ohne eine Figur des Ursprungs denkbar. Alles wurzelt in Figuren wie Werkautor- und Urheber_innenschaft oder in Figuren des genetischen Erbguts. Auch Serres scheint der Wurzelbaum auf ähnliche Weise zuwider zu laufen, wenn er sagt: „[D]as Bild der Pflanze hat keinerlei Sinn mehr. Seit wir uns in einem mächtigen und weiten Aufbruch losgelöst haben, zählen wir mehr auf immaterielle Bande als auf Wurzeln.“¹⁴

Deleuze und Guattari finden allerdings in der Botanik noch ein folgeschweres zweites Bild: Zwiebel- und Knollengewächse, die einen Gegenentwurf darstellen. Sie sind Rhizome, von denen die Zahl 1 subtrahiert ist, denn sie entfalten sich „in n-1 Dimensionen“ (TP 16), womit eine Mannigfaltigkeit (n) gemeint ist, die keine zentrale Ausgangsfigur, keine hierarchisch, chronologisch oder semiotisch dominante Exklusiv-Einheit (1) an irgendeiner Stelle zum Kern hätte. Mannigfaltigkeit minus 1 bedeutet, dass sich die Mannigfaltigkeit nicht auf eine Hauptwurzel, einen Ursprung, eine Erbsünde oder einen Rädelsführer zurückrechnen lässt. Die rhizomatische Struktur breitet sich viel mehr wie eine Flechte aus, stellt eine „Anti-Genealogie“ dar, verfährt stets „in der Variation, Expansion und Eroberung, im Einfangen und im Zustechen“ und seine „Mannigfaltigkeit kann in ihren Dimensionen nicht variieren, ohne ihre Beschaffenheit zu verändern und sich völlig zu verwandeln.“ (TP 36)

Im Zentrum der Wesensmerkmale des Rhizoms – und darin liegt das große Interesse an dieser Figur begründet – stehen also weniger die Elemente, die miteinander verflochten sind, sondern viel mehr die Art, wie sie miteinander verflochten sind, welche Verhaltensweisen (Variation, Einfangen!) in ihr stattfinden. Es geht also nicht um die Frage nach „lokalisierbare[n] Verbindungen zwischen den Punkten und Positionen“ (ebd.), sondern um die Kräfte, die Formierungs- und Deformierungsenergien, um deren Beweggründe und Neigungen, denn das Gebilde an sich wird sich immerzu verändern. Ein Rhizom erfindet sich und seine ganze Existenz stets neu. Es ist niemals mit einem wie auch immer gearteten stabilen Subjekt zu verwechseln, es hat nicht einmal ein Langzeitgedächtnis (vgl. TP 36).

Als „einige ungefähre Merkmale“ (TP 16) des Rhizoms sammeln Deleuze und Guattari

¹⁴ Serres Michel, *Der Naturvertrag*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 157.

dann sechs Schlüsselbegriffe, beginnend mit den ersten zweien: ‚Konnexion‘ und ‚Heterogenität‘. In Rhizomen sind stets ganz ungleiche Stränge am Wachsen, die sich durch ihre dezentrale Verschiedenheit auszeichnen, aber sich non-hierarchisch von jedem Winkel ausgehend miteinander verknüpfen können (vgl. *TP* 16f). Drittens zeichnet sich das Rhizom durch seine ‚Mannigfaltigkeit‘ aus, die nach der oben beschriebenen Formel $n-1$ zu bilden ist, also ohne Hauptstrang. Daraus resultiert auch, dass es streng genommen keine Fixpunkte, keine erste Dimension, keine Punktförmigkeit in Rhizomen gibt, sondern nur Linien, keinen Stillstand, immer schon die zweite Dimension, immerzu Dimensionen, die im Expandieren begriffen sind, und immer schon mehr sind, als eindimensional. Sie erzeugen Fluchtlinien (vgl. *TP* 17ff). Wenn Joseph Vogl im Dialog mit Alexander Kluge von einem Rhizom, als von einem unterirdischen Labyrinth, ohne Anfang und Ende spricht,¹⁵ akzentuiert er damit genau die Bewegungsförmigkeit von Rhizomen: Sie sind also Gebilde, denen die Suchbewegung funktional eingeschrieben ist.

Viertens gibt es jederzeit Einschnitte und ‚Brüche‘, die asignifikant sind. Die Linien können unterbrochen und zerrissen werden ohne dass es, wie in den Genealogien, das Aussterben einer Ahn_innenlinie bedeutet. Die Brüche sind asignifikant für das Rhizom, weil seine ganze Existenz sich ohnedies immerzu neu erfindet und neu definiert. Der Bruch bedeutet kein Aus, sondern ist lediglich eine andere, zweite Verhaltensform neben der Konnexion. Für beide Formen gilt, dass die treibende Kraft einer Fluchtlinie im Verknüpfen wie im Abreißen, immer noch da ist (vgl. *TP* 19–23). Die beiden letzten Merkmale (5 und 6) entspringen den Vergleichen mit dem Entwerfen von ‚Karten‘ und mit der künstlerischen Technik der ‚Dekalkomanie‘ (Abziehbild, Abklatschbild¹⁶). Das Verhalten von Rhizomen erinnert folglich an das Spinnen von Kartenentwürfen und das Farbabklatschen zwischen zwei Papierblättern. In keinem Fall geht es um die Reproduktion von vorangehenden Logiken, sondern um ein experimentelles Eingreifen in die Wirklichkeit, als eine Form des Expandierens und Wucherns. Der Farbabklatsch infiziert einen neuen Ort mit Materie, kopiert aber nichts. Er ist z. B. nicht die Übertragung von Genen vom Vater an den Sohn, sondern das Hineinreichen von einer Pflanze in den Menschen durch Alkoholisierung,¹⁷ also das Pflanze-Werden des Menschen. Die Karte wiederum ist etwas, das sich ausbreitet und aus vielen Linien besteht. Sie hat überall Zugangsmöglichkeiten, Eingänge, weil sie nicht hierarchisch gebaut ist, sondern ein Gewebe von Unterstützungen zwischen Feldern darstellt (vgl. *TP* 23–

¹⁵ Vgl. Joseph Vogl im Gespräch mit Alexander Kluge, „Ein Labyrinth ohne Anfang und Ende. Joseph Vogl: Was ist ein Rhizom?“, *Prime Time. Spätausgabe*, dctp, <https://www.youtube.com/watch?v=2k-wWziPk-g>, (23.03.2016).

¹⁶ Vgl. Peter Wulf Hartmann, *Kunstlexikon*, Maria Enzersdorf: Hartmann 1996, S. 324.

¹⁷ In den Worten der Autoren: „Die Trunkenheit als triumphaler Einbruch der Pflanze in uns.“ (*TP* 22)

35). Eine Kartographie bezeichnet also das Netz der Linien, die im Rhizom expandieren: „Dimensionen der Segmentierungs- und Stratifizierungslinien, aber auch der Flucht- und Deterritorialisierungslinie“ (TP 36), und dieses rhizomorphe Netz „verbindet unaufhörlich semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst und Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen.“ (TP 17) Eine solche Karte besteht aus ‚Plateaus‘, Regionen im Rhizom, die aber nicht geographisch, sondern eher gravitativ zu verstehen sind. In Anschluss an Gregory Bateson beschreiben die Autoren mit Plateaus, wie sich ganz unterschiedliche Linien miteinander zu einer sich zuspitzenden „vibrierende[n] Intensitätszone“ bündeln, welche „sich ohne jede Ausrichtung auf einen Höhepunkt oder ein äußeres Ziel ausbreitet.“ (TP 37) Der Begriff Plateau war auch lange in der Sexualwissenschaft gebräuchlich. Er bezeichnet diejenige Phase von Sex, die dem Orgasmus vorausgeht.¹⁸ Diese Begriffsverwendung streicht vielleicht eher eine Bedeutung des Worts Plateau hervor, die weniger mit geologisch-geographischen Erhöhungen assoziieren lässt, sondern mehr mit affektiven Phasen, deren Energien, ihren Formierungs- und Bewegungsabläufen. Das Plateau als Sphäre und Zeitabschnitt spricht damit einen körperlichen Zustand an, aber auch eine Phase, die sich auf einer zeitlichen Dimension entfaltet und auf etwas hin zuspitzt. Auch in Bezug auf die einzelnen Kapitel von *Tausend Plateaus* räumen die Autoren ein, dass sie keine Kapitel seien, sondern ebensolche Plateaus (vgl. TP Vorbemerkung, o.B.).

1.3. Gefüge auf der Immanenzebene

Das verhedderte Wesen eines Rhizoms und seine Betonung auf die Relevanz der Verknüpfungsweise sind untrennbar mit dem Gefügebegriff verbunden. Bevor ich die Resonanzen zwischen Gefügen und Rhizomen bespreche, möchte ich noch auf eine philosophische Grundannahme des Poststrukturalismus eingehen, die für den Gefügebegriff wichtig ist, insbesondere um ihn von Klischee-Verflechtungsfiguren, von gemeinläufigen Ideen von Konglomeraten, von umgangssprachlichen Netz-Metaphern zu unterscheiden.

Das Gefüge beschreibt Stefan Höhne zufolge immer Komplexe „verschiedenster gedanklicher und stofflicher Faktoren“¹⁹ und geht in diesem Sinne einerseits über eine reine

¹⁸ Die Plateauphase ist Teil des Konzepts des sexuellen Reaktionszyklus, wie er in den 1960ern beschrieben wurde. Vgl. William H. Masters/Virginia E. Johnson, *Die sexuelle Reaktion*, Frankfurt a. M.: Akademische Verlagsges. 1967.

¹⁹ Stefan Höhne, „Token, Suckers und der ‚Great New York Token War‘“, in: ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Lorenz Engell/Berhard Siegert (Hg.), 2. Jahrgang, 1:2011, *Offene Objekte*, Hamburg: Meiner 2011, S. 143–158, hier S. 146.

Vorstellung von physikalischen Material-Konglomeraten und andererseits über konventionell sozialanalytische Modelle, die Soziales durch Soziales erklären,²⁰ hinaus. In *Dialoge* gibt es eine Stelle, an der Deleuze und Claire Parnet eine gefüge-artige Erfahrungswelt beschreiben, in der sehr deutlich wird, dass das Einbeziehen verschiedenster Sphären der Realität zum Programm des Gefüge-Denkens gehört. Es geht um eine multiperspektivische Zugangsweise, denn dann

„breitet sich vor unseren Augen, Stück um Stück, eine ungemein fremdartige Welt aus, ein buntfleckiger Harlekinsmantel, Patchwork, gemacht aus erfüllten und leeren Räumen, aus Blöcken und Brüchen, Phänomenen des Anziehens und Abstoßens, kaum merklichen Übergängen und vehementen Umschwüngen, aus Verbindungen und Trennungen, Wandlungen und Verflechtungen, Summierungen, die nie zu einem Ganzen sich runden, Abnahmen, deren Rest nie feststeht.“²¹

Insofern ist die Annahme von einem Gefüge besonders unvoreingenommen, wenn es um die Suche danach geht, wer oder was alles mit einem Gefüge zu tun hat und welche Körper und Ideen allesamt in einem Gefüge wirken. Eine Besonderheit dieser deleuzoguattarischen Verflechtungsfigur besteht also darin, dass z. B. menschliche Arbeitskräfte, Tiere, Gebäude, Rohstoffe oder Klimata, ebenso wie Diskurse, sinnliche Begehren, soziale Beziehungen oder staatliche Gesetze in ein Gefüge eingeflochten sind. Umgekehrt hat auch das Gefüge immer Effekte auf sowohl stoffliche, als auch gedankliche Gegenstände und durchkreuzt dabei die Teilung in eine reale/physische Welt und eine Welt der Vorstellungen und Darstellungen freimütig und wildwüchsig:

„Ein Gefüge wirkt in seiner Mannigfaltigkeit notwendigerweise zugleich auf semiotische, materielle und gesellschaftliche Strömungen ein [...]. Es gibt keine Dreiteilung mehr zwischen einem Bereich der Realität (der Welt), einem Bereich der Darstellung und Vorstellung (dem Buch) und einem Bereich der Subjektivität (dem Autor). Vielmehr stellt ein Gefüge Verbindungen zwischen bestimmten Mannigfaltigkeiten aus all diesen Ordnungen her, so daß ein Buch seine Fortsetzung nicht im folgenden Buch findet und weder die Welt zum Objekt noch einen oder mehrere Autoren zum Subjekt hat.“ (TP 38)

Zugrunde liegt dem die Annahme einer Immanenzebene, auf der keine dieser Sphären

²⁰ Man denke an Émile Durkheims Aufforderung, eine soziologische Methode zur Anwendung zu bringen, in der Soziales primär mittels Sozialem erklärt werden solle. Die Innovation dieses Theorems bestand fraglos darin, die gesellschaftlichen Hintergründe von komplexen gesellschaftlichen Problemen sichtbar zu machen. Eine gleichrangige Wirkmächtigkeit von Objekten, Infrastrukturen oder Naturgewalten wird dabei allerdings ausgeblendet. Vgl. Émile Durkheim, *Die Regeln der soziologischen Methode*, René König (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³1995.

²¹ Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Dialoge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 62f.

weniger real ist, als die andere. Virtuelle und imaginäre Sphären sind genau so wirklich und wirksam, wie physische.²² All diese Sphären konvergieren in einer a-zentrischen, a-subjektiven gemeinsamen Immanenz, die im Werden begriffen ist, als „ein All-Eines: Sie ist nicht partiell wie ein wissenschaftlicher Zusammenhang und nicht fragmentarisch wie die Begriffe, sondern distributiv, sie ist ein ‚jedes‘. Die Immanenzebene ist *blättrig*.“ (Ph 59)

Das ‚Multisphärische‘ in meiner Beschreibung assoziiert eher das „All“ im Wort „All-Eines“, so wie das Wort ‚Immanenz‘ eher das „Eine“ assoziiert. Wenn sich Gefüge auf einer Immanenzebene befinden, bedeutet das in den Worten von Heike Delitz: „Alle Elemente (Handeln, Intentionen, Affekte, Artefakte) liegen auf einer Ebene des sozialen Seins. Das Denken ist dann genauso real wie die Dinge und Akteure.“²³

Aus dem immanenzontologischen Charakter von Gefügen heraus lässt sich in meinen Augen am besten eine weitere Eigenschaft erklären: die Eigenschaft des Gefügedenkens, Wirkmächtigkeit auf eine zwischen den Elementen sich befindliche „Antriebskraft“ (K 114) zu akzentuieren und so den Status von Subjekten zu hinterfragen. Es geht um das Wähnen von einem effektiven Dazwischen, bestehend aus „Aussage und Verlangen“, welche „Teile ein und der selben Verkettung [ein und des selben Gefüges^{S.S.}]“ (K 114) sind. Diese Aussagen (im Sinne von Diskursen, Urteilen oder auch juristischen Gesetzen) und diese Verlangen (im Sinne von Wünschen, Affekten oder auch erotischen Begehren) werden bei Deleuze/Guattari als etwas beschrieben, das wie eine effektive Matrix die Gefüge durchflutet, und niemals in einen indexikalischen Bezug zu einem einzelnen oder mehreren Subjekten zu bringen ist (vgl. K 112–118).

Eine umgangssprachliche Idee einer Verflechtung als Struktur verhält sich zum Gefüge-Theorem ähnlich wie der Begriff ‚Netz‘ zum ‚Begriff‘ Netzwerk. Netze seien nach Sebastian Gießmann „konkrete dingliche Artefakte“ (etwa ein Fischernetz) oder „konnektive Strukturen“ (z. B. ein Diagramm). Diese Netze würden gemeinläufig zu Metaphern, denen nur die strukturelle Komplexität als Eigenschaft inhärent ist. Netzwerke aber seien bereits „als wesentlich heterogene, interkonnektive und unscharfe Quasi-Objekte verstanden, die Menschen, Dinge, Zeichen, Institutionen und Räume integrieren.“²⁴ Der von Serres und anschließend von Latour verwendete Begriff der ‚Quasi-Objekte‘ verweist auf mehr als nur auf ein strukturelles Bild eines Geflechts: nämlich auf einen Handlungsraum, in dem

²² Vgl. Ph 42–69. Für einen Überblick zum Begriff der Immanenzebene siehe auch: Friedrich Balke, *Gilles Deleuze* (= Reihe Campus Einführungen, Bd. 1090), Frankfurt a. M./New York: Campus 1998, S. 82–92.

²³ Heike Delitz, *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt a. M.: Campus 2010, S. 127.

²⁴ Sebastian Gießmann, *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*, Berlin: Kadmos 2014, S. 15.

Vorgänge des Verbindens, Teilens, Affizierens und Einwirkens stattfinden.²⁵ Dabei hält Serres fest: „Dieses Quasi-Objekt ist kein Objekt, und es ist dennoch eines [...].“²⁶ Damit spricht er an, dass in Quasi-Objekten finale Zuordnungen zu Objekten oder Subjekten nicht möglich sind, weil sie sich überhaupt nur durch Bindungen und Vorgänge zwischen ihnen konstituieren aber stets offen und wandelbar bleiben. Ähnlich wie Gefüge werden Quasi-Objekte in der Lesart von Gießmann als „Diskurs und Materialisierung zugleich“²⁷ verstanden. Die Interaktion mit einem Ball, einem Haustier oder mit Geld beschreibt Serres so als Quasi-Objekt, das „Subjekte markiert“, als „Bildner von Intersubjektivität“; und erst „[d]ieses Wandern, dieses Netz von Übergängen, diese Stellvertretungen des Subjekts weben das Kollektiv.“²⁸ Netzwerke, Quasi-Objekte und Gefüge sind also immer multisphärische Verflechtungsfiguren, die von immanenzontologischer Art sind und sich durch ein Wirken und Prägen auszeichnen, von dem sie beseelt sind. Im Unterschied zu einer alltagssprachlichen Netz-Metapher bezeichnen Gefüge oder auch Quasi-Objekte immer Handlungswelten, in denen Subjekte und Objekte im Werden begriffen sind.

1.4. Das Verhältnis der Begriffe Rhizom und Gefüge

Das Rhizom ist eine idealtypische Denkfigur für ein wesentliches Prinzip, welches eine bestimmte Struktur von anderen Strukturen unterscheidet (nicht modellhaft, sondern hinsichtlich unterschiedlicher Tendenzen und Verhalten). Das bedeutet, ‚das Rhizomatische‘ ist gleichsam ein eher kategorischer Begriff, welcher zuerst als Differenzierungsdominante ein anderes Prinzip gegenüber dem Baum-Prinzip herausarbeitet. Ähnliches gilt für die ‚Nomadologie‘, die an anderer Stelle in Abgrenzung zur Sesshaftigkeit konzipiert ist. Auch auf diesen Begriff werde ich im Nachfolgenden noch eingehen, da er analog zum Rhizom weitere Fragen anspricht, die dann in der Analyse von Gefügen aufgeworfen werden.

Das Gefüge ist im Unterschied zum Rhizom bereits eine konkrete Gemengelage, die bestimmte Diskurse, Infrastrukturen und Aktanten in Form eines historischen Geflechts versammelt. In einem Gefüge ‚wirkt‘ sozusagen die rhizomatische Verhältnismäßigkeit als Prinzip, aber ebenso das Baum-Prinzip. Dass das Rhizom und der Wurzelbaum eher als zwei

²⁵ Siehe hierzu die Konzeption von Quasi-Objekten bei Serres in *Der Parasit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 344–360; sowie seine Besprechung des Seiles als Quasi-Objekt in *Der Naturvertrag*, S. 175–183.

²⁶ Serres, *Der Parasit*, S. 346.

²⁷ Gießmann, *Die Verbundenheit der Dinge*, S. 429.

²⁸ Serres, *Der Parasit*, S. 349.

verschiedene Kräfte, als verschiedene Prinzipien, und nicht als zwei konkrete Formen, etwa als nebeneinander existierende, dichotome Modelle zu begreifen sind, wird erst im Gefügebegriff überhaupt plausibel. In den Worten von Deleuze/Guattari:

„Wichtig ist vor allem, dass der Wurzelbaum und das Kanal-Rhizom einander nicht wie zwei Modelle gegenüberstehen. Der eine wirkt transzendent, als Modell und Kopie, selbst wenn er seine eigene Fluchtlinie erzeugt; das andere wirkt als immanenter Prozeß, der das Modell umstößt und eine Karte verwischt, selbst wenn es seine eigenen Hierarchien aufbaut und einen despotischen Kanal erschafft.“ (TP 35)

Die Denkfigur des Rhizoms wird innerhalb des Gefügekonzpts notwendig, um die jeweils spezifische Form eines Gefüges zu beobachten, und nach rhizomorphen ebenso wie nach baumartigen Eigenschaften zu befragen. Ein Gefüge ist also nicht mit der Idee eines Rhizoms gleichzusetzen. Ein Gefüge ‚funktioniert‘ eher nach den Gesetzen des Rhizoms, aber auch nach den Gesetzen des Baumes. Das Gefüge stellt sozusagen die Arena dar, in der die beiden Prinzipien sich koextensiv zueinander und zu anderen Gefügen verhalten. Folglich sagen die Autoren, es gebe

„ganz unterschiedliche Gefüge [...]. In Rhizomen gibt es Baum- und Wurzelstrukturen, aber umgekehrt kann auch der Zweig eines Baumes oder der Teil einer Wurzel beginnen, rhizomartig Knospen zu tragen. [...] Mitten in einem Baum, tief unten an einer Wurzel oder an einer Astgabel kann sich ein neues Rhizom bilden.“ (TP 27)

Von einem Gefüge spricht man demnach erst, wenn genau solche komplexe Gemengelagen sichtbar werden, die sich bei aller Verbundenheit besonders durch intrinsische Ambivalenzen auszeichnen. Gefüge könnte man in diesem Sinne als ‚Realrhizome‘ bezeichnen. Sie sind wirkliche und wirksame Phänomen-Komplexe, voll der Mannigfaltigkeit des Rhizomorphen, aber im ambivalenten Wechselspiel mit dem Baum-Prinzip. Daher kommt es überhaupt erst, dass ein Interesse an der Idee von diesen Gebilden, die ‚agencement‘ genannt werden, besteht. Denn ‚Mikropolitik‘, ‚Schizo-Analyse‘, die Analyse von Gefügen, ist nicht einfach das Ersetzen eines genealogischen Denkens durch ein beliebig-relationales Denken, nicht einfach nur das Bemühen eines anachronistischen Rhizom-Denkens gegenüber dem Baum-Denken. Nein, in einer Praxis der Gefüge-Analyse geht es in der Beschreibung von Friedrich Balke „nicht einfach nur darum, ein Denken in Linien an die Stelle der Fixierung auf die metaphysischen Punkte (Ursprung, Grund, Wesen etc.) zu setzen“, sondern vielmehr schon darum, ein komplexes Werden zu denken, durchtränkt von Konnexionen und Spaltungen,

betrieben von einem rhizomatisch funktionierenden Motor, aber auch durchzogen von den „unvermeidlichen, aber immer nur relativen Zentrierungen“²⁹, immer dort wo der Wurzelbaum dazwischenfunkt und für die Bildung von Knoten und Brennpunkten sorgt. Das Interesse am Gefüge-Theorem entsteht also vermutlich genau deshalb, weil das Werden, das in Gefügen vonstattengeht, nicht nur Allianzen³⁰ kennt, sondern auch possessive Abszesse, Konflikte und Subjektivierungsprozesse, die auf unheimliche Art eingeflochten sind, genealogische Sprösslinge, wie Deleuze im Gespräch mit Robert Maggiori beschreibt: „In den Verkettungen [Gefügen] konnte man dann Vereinheitlichungsbrennpunkte finden, Totalisierungsknoten, Subjektivierungsprozesse, immer relativ, immer aufzulösen, um einer unruhigen Linie noch weiter zu folgen.“³¹

Um ein Gefühl für den Charakter von Gefügen zu vermitteln, möchte ich kurz ein Beispiel nennen. Es gibt eine Stelle in Virginia Woolfs 1923 erschienenen Roman *Mrs. Dalloway*, an der die Protagonistin mit dem Omnibus durch die Stadt London fährt, sozusagen ‚um einer unruhigen Linie noch weiter zu folgen‘ und dabei einen Gedanken hat, der dem Gefügebegriff sehr ähnlich ist:

„Aber sie sagte, auf dem durch Shaftesbury Avenue fahrenden Bus sitzend, sie fühle sich überall; nicht ‚hier, hier, hier‘; und sie tippte auf die Rückenlehnen; sondern überall. Sie machte eine Handbewegung, als sie durch die Shaftesbury Avenue fuhren. Das alles sei sie. Also müsse man, um sie zu kennen, oder irgend jemanden sonst, die Leute herausfinden, die einen ergänzten; selbst die Orte. Sonderbare Verwandtschaften hatte sie mit Leuten, mit denen sie nie gesprochen hatte, einer Frau auf der Straße, einem Mann hinter dem Tresen – selbst mit Bäumen oder Scheunen.“³²

Woolf beschreibt hier einen Gefügezusammenhang, der das Eine vom Mannigfaltigen subtrahiert. Kein Hauptstrang hat hier Wurzeln geschlagen. Stattdessen wird eine rhizomorphe Grundlandschaft beschrieben, nicht von jemandem, der sich an einem festen Punkt befindet, sondern von einer sich in Bewegung befindenden, mit dem Bus entlang einer ‚unruhigen Linie‘ beschleunigten Denkerin, die eine territorialisierende Geste mit ihrer Hand ausübt, und sich zugleich als genealogisches Subjekt verneint, dezentriert. Diese kritische Gegenposition zur modernen Idee von ‚Individualität‘ wird hier allerdings nicht durch (beispielsweise) eine Poetik der Fragmentarisierung etabliert, die eine zutiefst moderne Poetik

²⁹ Balke, *Gilles Deleuze*, S. 128.

³⁰ Dass das Rhizom als idealtypisches Prinzip nicht mit dem Gefüge im Allgemeinen gleichzusetzen ist, wird auch deutlich, wenn die Autoren folgenden Schematismus formulieren: „Der Baum ist Filiation, aber das Rhizom ist Allianz, einzig und allein Allianz“ (*TP* 41). Gefüge wiederum beherbergen sowohl Allianzen als auch Filiationen.

³¹ Deleuze, „Die Dinge aufbrechen“, S. 125f.

³² Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Klaus Reichert (Hg.), Frankfurt a. M.: Fischer Taschen. ¹³2004, S. 148f.

bleiben würde. Die Desubjektivierung von Clarissa Dalloway und ihres gelingenden, distinkten Ichs wird an dieser Stelle nicht etwa durch schizophrene Züge der psychologischen Tiefenstruktur erzeugt und auch nicht durch die Beschreibung eines Zerrissen-Seins im Chaos der Großstadt mit ihren zerstückelten Perzepten und ihrer Zerstreuung. Anstelle von modernen Methoden des fragmentarischen Erzählens³³ kommt es hier zu einer magisch-vormodern anmutenden Hinwendung zum Denken in Strömen, das sich in ‚sonderbaren Verwandtschaften‘ artikuliert und im Moment der Bewegung zur Sprache kommt.

In der Bewegung relational sein. Der Busfahrt in der Großstadt wird scheinbar eine Rolle als privilegiertes Milieu für ein nicht-statisches, relationales Denken eingeräumt. Wenn wir das Woolf-Zitat mit der mobilen Denkerin noch einmal als Linse fungieren lassen, durch welche kurz und brennpunktartig zentrale Merkmalbestimmungen von Gefügen fokussiert sind, dann zeigt es nicht zuletzt auch die Wichtigkeit von Aspekten der Bewegungsförmigkeit auf: Die rhizomporphen Anteile von Gefügen haben immer mit Mobilität zu tun, was in *Kafka* und *Tausend Plateaus* deutlich wird, wenn häufig Beschreibungen wie ‚unruhige Linien‘, Dynamisierungslinien und Metaphern des Wucherns auftauchen. Die Theoriefigur der Nomadologie stellt in *Tausend Plateaus* womöglich das am ausführlichsten beschriebene Komplementärkonzept zum Rhizombegriff dar, und akzentuiert Mobilität noch vordergründiger. Durch die bemüht abstrakte Beschreibung von Nomadismus arbeiten die Autoren Formen von gesteigerter Mobilität als gegenhegemoniale, widerständige Potenziale heraus (vgl. *TP* 481–585). Nomadologie bezeichnet jedoch, ebenso wenig wie Rhizomhaftigkeit die Gefüge selbst, sondern immer Aspekte von Gefügen.

Wie nun Rhizome in halbwissenschaftlichen Äußerungen oft mit Gefügen synonym genannt werden, neigt auch die Besprechung von Nomadismus dazu, zu behaupten, das Nomadische bei Deleuze/Guattari sei das, was die Autoren mit idealtypischen Gefügen meinen. Die Figur der Nomad_innen wurde in der Rezeption oft verknüpft interpretiert und ihrer differenziert kritischen Funktion entfremdet. Seit den 1980ern haben viele westliche Künstler_innen sowie Vertreter_innen der Medientheorie und Gender Studies (darunter auch Vilém Flusser und Rosi Braidotti³⁴) die einschlägige Konzeption der hypermobilen

³³ Ich habe im Vergleich von literarischen und medialen Erzählweisen von Virginia Woolf und Walter Ruttmann beschrieben, wie die fragmentarische Erzählweise in Wechselwirkung mit der Erfahrung der Großstadt in der Moderne eine vielerorts auftretende neue Technik darstellte, welche mit Siegfried Kracauer gesprochen sowohl kritische als auch tendenziöse Formen annehmen kann. Siehe Stefan Schweigler, „Zerstreuung und gestreute Perspektiven. Das Kaleidoskop als Denkfigur bei Siegfried Kracauer und Virginia Woolf“, in: *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 3, *kurios. von Sinnen*, Markus Lehner/Thomas Ochs/Clara Rybaczek (Hg.-innen), Wien: Lit 2011, S. 87–97.

³⁴ Vgl. Vilém Flusser, „Nomaden“, *Auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger. Essays über die Notwendigkeit, den Standort zu wechseln. Ein literarisches Forum des Steirischen Herbstes* Bd. 1, Horst Gerhard (Hg.), Graz: Droschl 1990, S. 13–38; sowie Rosi

Nomadenfigur aus *Tausend Plateaus* euphorisch rezipiert und oft zugespitzter als Deleuze/Guattari auf ethnische Gruppen verwiesen. Die gleichzeitige tendenzielle Romantisierung des Nomadismus als Image von Freiheit per se, begehrte wiederum eine unterkomplexe, eurozentrisch perspektivierte Dichotomie zwischen Sesshaftigkeit und Nomadismus keineswegs zu hinterfragen. Einige wenige Vertreter_innen der Mobility Studies und der Postcolonial Studies kritisieren diese Aneignung der deleuzoguattarischen Nomadologie, wenn sie aus dem Kontext der philosophischen Denkfiguren von *Tausend Plateaus* entwendet wird und als beinahe exotistische Anrufung oder postmodernes Lifestylekonzept hinhalten muss. Anna Lipphardt betont beispielsweise, dass es beim Nomadologiebegriff in *Tausend Plateaus* weder darum ging

„auf der Basis von empirischen Daten zur Lebensweise nomadischer Gruppen theoretische Erkenntnisse abzuleiten, noch darum, mit Zuhilfenahme der nomadischen Figur Mobilitätsphänomene zu theoretisieren. Vielmehr diente ihnen [den Autoren] diese mobile Denkfigur dazu, eine radikal subjektive, postnationale Strategie des politischen Denkens und Handelns zu entwickeln.“³⁵

Die Besprechung von Nomadismus in *Tausend Plateaus* will also ebensowenig als hermeneutische Charakterisierung von ethnischen Gruppen von Nomad_innen gelesen werden, wie die Besprechung von Rhizomen als botanische Analyse von Zwiebelgewächsen verstanden werden will. Zwiebeln und Nomad_innen sind jeweils mit spezifischen aber auch mit vagen Assoziationen verbunden, haben empirische Eigenschaften aber auch diskursive Einschreibungen. Die Autoren wählten jeweils Essenzen dieser mit den Ideen von Rhizomen oder Nomad_innen verbundenen Qualitäten und nahmen sie als hilfswissenschaftliche Anleihe und Input für Prinzipien philosophischer Natur, quasi das Rhizomprinzip und das Nomadologieprinzip. Die wildwüchsige Mannigfaltigkeit des Ersteren ist neben der hartnäckigen Mobilität des Letzteren nur einer von vielen Vektoren innerhalb von Gefügen. Das Verhältnis der Begriffe Rhizom oder auch Nomadologie zum Begriff Gefüge besteht also darin, dass die einen Verhaltensformen innerhalb von Gefügen sind, und der andere ein Gebilde ist, das sowohl sie als auch ihre Umkehrfiguren, Bäume und Sesshaftigkeit kennt und beherbergt. Die Gemeinsamkeit aller Begriffe in *Tausend Plateaus* besteht aber darin, dass keiner eine Bezeichnung einer empirischen Sache darstellt, sondern sie alle die

Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia Univ. Press 1994.

³⁵ Anna Lipphardt, „Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden“, in: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 65. Jahrgang, 26-27/2015, *Nomaden*, Bonn: Bundeszentrale für Polit. Bildung 22.06.2015, S. 32–38, hier S. 34.

Möglichkeitsbedingungen und Vorgänge einer Sache beschreiben, wie Deleuze es als Antwort auf eine Frage von Christian Descamps formuliert:

„Man hat sie [philosophische Begriffe] lange dazu benutzt, um zu bestimmen, was eine Sache ist (das Wesen). Wir dagegen interessieren uns für die Umstände einer Sache: in welchen Fällen, wo und wann, wie...? Für uns muß der Begriff das Ereignis und nicht mehr das Wesen nennen.“³⁶

1.5. Was ist ein Gefüge?

Aus den bisherigen Ausführungen ergeben sich bestimmte Konturen des Gefügebegriffs, die eine annähernde Definition ermöglichen. Gefüge sind kontextabhängige Komplexe mit räumlichen und zeitlichen Dimensionen. Sie verbinden verschiedenste stoffliche und gedankliche Komponenten, die gleichrangig auf einer Immanenzebene zu denken sind. Sie bilden eine Art Setting oder Framing. Dieses ist aber nicht endgültig, sondern maximal eine relative „Zähigkeit“ (TP 12). Weil Gefüge sich rhizomorph und teilweise baumartig verhalten, entfalten sie sich temporal und bergen die verschiedensten Formen des Werdens: Das Verknüpfen, Einwirken, Zustechen, aber auch das Ausbilden von Knollen oder Pfahlwurzeln. Sie können Mobilität steigern, aber auch Barrieren und topographische Festschreibungen verhärten. Sein Pulsieren durch Konnexionen und asignifikante Brüche gibt dem Gefüge eine Effektivität. Das Gefüge hat also Effekte auf Artefakte, Individuen und Diskurse. Es prägt und wandelt. Folglich können sich Gefüge „zu sehr großen Komplexen gruppieren, die ‚Kulturen‘ oder sogar ‚Zeitalter‘ bilden.“ (TP 562) Die Produktivität des Gefügekonzpts liegt in seiner Lenkung des Denkens hin zum Analysieren von Dimensionen, Antriebskräften, Wirkungsweisen, Aussagen und Verlangen innerhalb von Verflechtungsfiguren, also jenen Formierungs- und Deformierungskräften, die innerhalb von Gefügen wirkmächtig sind und nicht auf Subjekte oder andere singuläre Elemente zurückzuführen sind. Gefüge sind demnach eine Alternative zum Denken in binären Strukturen. Sie eröffnen eine Sicht auf Gemengelagen, welche die Annahme von einander gegenüberstehenden und vom Wesen her verschiedenen Figuren wie Objekt/Subjekt oder Natur/Kultur durchkreuzen will. Gefügeanalyse versteht sich dabei nicht als ein manieristisches Feiern von Komplexität (im Sinne eines formalen Fetisches), sondern als das Herstellen von Komplexität, als das Herausarbeiten von Mannigfaltigkeiten.

³⁶ Deleuze, „Gespräch über *Tausend Plateaus*“, S. 41.

2. Das Gefüge als Motiv von Episodenfilmen

Episodenfilme führen ein filmisches Erzählen vor Augen, das sich den ‚Episoden‘ widmet, welche doch lexikalisch mit den Synonymen „belanglose Begebenheit, Belanglosigkeit, flüchtiges Ereignis, Intermezzo, nebensächliches Ereignis, unbedeutende Begebenheit, [und] Zwischenspiel“¹ vorgestellt sind. ‚Episode‘ wurde als Fachwort im Kontext theatraler und literarischer Texte im 18. Jh.² aus dem Französischen entlehnt (‚épisode‘), wo es wiederum ein Lehnwort des altgriechischen ‚epeisódion‘ erschloss, welches wörtlich ‚Hinzukommendes‘ bedeutet.³ Die heute gemeinläufig abwertenden Konnotationen der vermeintlichen Belanglosigkeit und Unbedeutsamkeit der Episode wurzeln in ihrer Etymologie: nämlich in ihrer antiken Bezeichnung für zwischen den Chorgesängen stattfindende Dialogteile der frühen Tragödie.⁴ Mit zunehmender Relevanz des Dialogteiles spezifizierten sich die negativen Bedeutungsaspekte parallel zur Verschiebung der Semantik hin zur allgemeinen Bezeichnung von Nebenhandlungen in theatralen und literarischen Texten.⁵ Ich spekuliere, dass sich die abwertenden Dimensionen der Episode spätestens im 19. Jh. in eine Tradition makrohistorischen Denkens eingliedern, in der Ereignisse des Alltags, Formen des Dazwischens und die Biotope der Mikropolitik mehr und mehr als unwichtig und politikfern demarkiert sind – also eben ‚nur‘ Episoden sind. Die Übertragung des Episodischen zur Metapher für das Nebensächliche im 19. Jh. wird so auch im Grimm’schen Wörterbuch evident.⁶ Die belegte künstlerische Zuwendung zur Episode als eine „Darstellung eines

¹ Matthias Wermke/Kathrin Kunzel-Razum/Werner Scholze-Stubenrecht (Hg.^{-innen}), *Duden. Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*, (= *Der Duden in zwölf Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache*, Bd. 8) Mannheim u. a.: Duden ³2004, S. 329.

² Der noch nicht metaphorische oder Alltagssprachliche Begriff der Episode als Lehnwort im Deutschen wird so etwa 1774 dargestellt. Vgl. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln*, 2, Von K bis Z, Leipzig: Weidmann ¹1774, S. 330f.

³ Im Wörterbuch der Brüder Grimm findet sich kein Eintrag zum Begriff ‚Episode‘. Siehe FN 6. Die hier angeführte Etymologie sowie die Beschreibung der Migration des Wortes zu einem weiter verbreiteten Wort für ‚Nebensächlichkeit‘ im Allgemeinen taucht Ende des 19. Jh. auf. Siehe Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Orig. 1883) Berlin/New York: de Gruyter ²²1989, S. 182.

⁴ Siehe hierzu Aristoteles Definition der Episode: Aristoteles, *Poetik* (= *Dialoge mit der Antike 7*), Manfred Fuhrmann (Hg.) München: Heimeran 1976, S. 65.

⁵ Vgl. den Eintrag zur ‚Episode‘ in: Brockhaus (Hg.), *Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden*, Bd. 6, Mannheim: Brockhaus ¹⁹1988, S. 469f; sowie Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, S. 182.

⁶ Es gibt keinen eigenen Eintrag zur Episode im Grimm’schen Wörterbuch. Das mit ihr vormals Gemeinte (im Kontext der ‚Dichtkunst‘) wird jedoch im Eintrag zum ‚Zwischenspiel‘ besprochen. Die Autoren bemerken dabei: „heute wird zwischenspiel nur noch in zwei, seit dem 17. jh. nachweisbaren bedeutungen verwendet [...]“. Zuerst stellen sie eine Bedeutung im Zusammenhang mit Musikstücken vor, dann die zweite damals aktuelle Bedeutung von Zwischenspiel, als „aufs leben übertragen, in der regel für nebensächliche, schnell vorübergehende, episodenhafte ereignisse“. Siehe Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32*

(scheinbar) belanglosen, nebensächl[ichen] Ereignisses vielfach in Form der Novelle oder Kurzgeschichte⁷, aber auch im Hörspiel, in Omnibus- oder Episodenfilmen, bildet dementsprechend dezidiert eine Opposition zur Unterschätzung der Episode. Die Episode als Programmatik einer Einstellung wider (beispielsweise) den Historismus des 19. Jahrhunderts trägt damit nicht nur die Semantik des Unwichtigen, sondern auch eine Bedeutungsnuance des für unwichtig Geglaubten, das seine Wichtigkeit einmahnt. Die politisierende Renitenz der Episode lässt sich so auch im Arsenal des Gemeinten denken, welches Alexander Kluge mit der These „Das Nichtverfilmte kritisiert das Verfilmte“⁸ anspricht. Siegfried Kracauer misst der filmischen Hinwendung zur Episode sogar eine intrinsische Aufmerksamkeit und Feinfühligkeit für das, was er den ‚Fluss des Lebens‘ nennt, zu.⁹ Filmische Episoden und Mikronarrationen sind gewiss von Episoden in literarischen Texten medial zu distinguieren, doch die ihnen innewohnenden gegenhegemonialen Potenziale berichten auch von einer gemeinsamen Geschichte. Aufgrund solcher Potentiale von Episoden, möchte ich den Begriff der Episode mit einem relativen Freimut gebrauchen, ihn insbesondere in seiner Offenheit belassen und mich nicht in erschöpfenden Definitionsbestrebungen verheddern, auch wenn etwa Hilmar Hoffmann in seiner Besprechung des Episodenfilms schon in den 1980er Jahren tadelt: „[I]n Anbetracht seiner vielfältigen Erscheinungsform und der fließenden semantischen Entwicklung wird die Gültigkeit des unverzagt gebrauchten, globalisierenden Terminus Episode als viel zu undifferenziert eingeschränkt.“¹⁰

Diese definitorische Debatte zur Bestimmung des Episodenfilms (die an die Bestimmung des Begriffs Episode für den Episodenfilm gebunden ist) werde ich im ersten Unterpunkt grob konturieren, insofern man ‚durch‘ sie diskursanalytisch bereits einiges von Gefüge-Aspekten im und rund um den Episodenfilm erfährt. In den anschließenden Unterpunkten werde ich anhand von Beispielen ausführen, inwiefern man dem Gefüge in Episodenfilmen als Motiv begegnen mag, was mit Positionen Kracauers bezuschusst wird.

Teilbänden, Tbd. 32, Leipzig: 1854-1961, Sp. 1371f, hier Sp. 1371. Der Zugriff erfolgte online über <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GZ14053#XGZ14053> (24.04.2016).

⁷ Brockhaus, *Brockhaus-Enzyklopädie*, S. 469f.

⁸ Klaus Eder/Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München/Wien: Hanser 1980, S. 138.

⁹ Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films, Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp tasch. wiss. ¹1985, S. 330–342.

¹⁰ Hilmar Hoffmann, „Film-Episode und Episodenfilm“, in: *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*, Andreas Schreitmüller/Westdeutsche Kurzfilmtage (Hg.), Oberhausen: Laufen 1983, S. 11–30, hier S. 12.

2.1. Die definitorische Debatte zum Episodenfilm voll der Durchlässigkeit

Vom Episodenfilm als von einem inhaltlichen Genre oder einem technischen Fachbegriff zu sprechen ist in meiner Wahrnehmung unter deutschsprachigen Filmwissenschaftler_innen oft nur ein wohlwollender Konsens zu einem offenen Begriffsfeld, das quantitativ nicht sehr umfangreich referenziert werden kann.¹¹ Medienwissenschaftliche Lexika bergen selten Einträge zum Begriff Episodenfilm – wenn sie es tun, sind es kurze Einträge ohne oder mit nur wenigen Literaturangaben.¹² Wirft man einen Blick auf seine Länge oder seine Quellenlage, spiegelt auch der Begriffseintrag auf Wikipedia diese relative Anhaltlosigkeit wider. Überdies führt der Link zur englischen Eintragsentsprechung und Sprachfassung hoffnungslos zu einem Artikel („Anthology Film“),¹³ der nur einen Teil des Filmtypus bespricht, den der deutschsprachige Eintrag zum Gegenstand hat, was wiederum damit zu tun haben mag, dass der Begriff in der anglophonen Wissenschaft weniger fixiert ist und häufig als ‚das Episodische‘ im Kontext von Narratologie und Poetologie gewidmeten Forschungen mitbesprochen wird.¹⁴

¹¹ Dies hat höchstwahrscheinlich damit zu tun, dass es nur wenige wissenschaftliche Texte gibt, die sich primär und dezidiert mit der Form des Episodenfilms theoretisch auseinandersetzen. Auf solche Texte (Lommel, Treber) wird im Folgenden eingegangen. Allerdings verweisen weder diese Forschungen, noch die im Weiteren erwähnten Diplomarbeiten auf Siegfried Kracauers Analyse des Episodenfilms, oder etwa auf eine in meinen Augen relevante Quelle, die eher offene Besprechungen des Episodenfilms beherbergt: Peter Rabenalt erörterte 1999 den Episodenfilm unter den Chiffren „Wie Perlen auf der Schnur“ (113) und „Mosaik des Lebens“ (121). Siehe: Peter Rabenalt, *Filmdramaturgie*, Berlin: Vistas 1999, insbesondere S. 108–127. Von den sechs konsultierten Diplomarbeiten, auf die ich gleich zu sprechen kommen werde, sind fünf ab 2008 entstanden. Sie beinhalten keine Lektüre einer bestimmten Monographie, die 2007 erschien: Margrit Tröhler historisiert und theoretisiert Episodenfilme mit einer nahezu medienökologischen Komplexität, indem sie den Genre-Begriff nicht endgültig abgrenzt, sondern den Episodenfilm in einem Geflecht von Verwandtschaften – etwa mit dem Querschnittsfilm der Neuen Sachlichkeit – diskutiert. Siehe Margrit Tröhler, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren 2007, S. 109–166. Für mich liegt hier die Vermutung nahe, dass solche Quellen von den im Folgenden besprochenen Autor_innen der Diplomarbeiten nicht ‚gefunden‘ wurden, da sie den Begriff ‚Episodenfilm‘ nicht im Titel der Arbeit tragen und/oder damit in Bibliotheken nicht beschlagwortet sind.

¹² Siehe z. B. Daniel Schlösser, „Episodenfilm“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.), Stuttgart: Reclam, 2007, S. 172f. Siehe vergleichsweise James Monaco, *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt ^{Neuausg.} 2011, S. 85. Siehe außerdem den Online-Eintrag im *Lexikon der Filmbegriffe* der Universität Kiel, welcher als Quelle nur den Sammelband von Schreitmüller anführt: Philipp Brunner/Hans Jürgen Wulff, „Episodenfilm“, in: *Lexikon der Filmbegriffe* (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), 13.10.2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=623> (10.04.2016).

¹³ Der deutschsprachige Eintrag und die Verlinkung zum Anthology Film liefern diese Ergebnisse zum Zeitpunkt der Entstehung meiner Arbeit. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Episodenfilm> (10.04.2016). Der ‚Anthology Film‘ (auch Omnibusfilm oder Kompilationsfilm) würde jedoch sowohl im anglophonen als auch im deutschsprachigen Raum nur eine Unterrubrik des Episodenfilms bezeichnen, wenn mehrere Regisseur_innen unterschiedliche Kurzfilme zu einem längeren Film beisteuern. Vgl. Schlösser, „Episodenfilm“, S. 172f; sowie Daniel Lopez, *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each*, Jefferson (NC) u. a.: McFarland & Company 1993, S. 90f.

¹⁴ Daniel Lopez definiert den Episodenfilm (episode film) als „composed of different parts or episodes which are in fact different stories, usually connected by an overall theme and forming a feature-length film.“ Siehe ebd., S. 90. Hier zeichnet sich eine Definition von Episodenfilmen ab, in der die Episoden lediglich durch ein gemeinsames Thema miteinander verbunden sind. Maria Pramaggiore und Tom Wallis besprechen ebenso wie David Bordwell episodische Erzählweisen im Kontext von narratologischen oder poetologischen Differenzen verschiedener filmischer Formen. Bordwell analysierte circa zeitgleich mit Lommel und Treber die beobachtete Konjunktur von postmodernen Episodenfilmen (vgl. 242) und diskutiert sie im Kapitel „Mutual Friends and Chronologies of Chance“ [Chance bedeutet hier

Derlei begegnet diametral zu der Tatsache, dass ‚Episodenfilm‘ eine konkrete Beschlagwortung in Online-Filmdatenbanken und vielen Video- und Mediatheken ebenso wie eine Genrezuweisung in Ankündigungen für Kinoprogramme, etwa in Printmedien, darstellt.

An der relativen Unbeholfenheit der definitorischen Verortung und den oft zwanghaften Bestimmungsversuchen wiederum, wird eine Eigenschaft des Episodenfilms sichtbar, die mithin aus seinen Themen und Motiven erwächst, welche in meinen Augen Gefüge sind, und ihn deshalb so offen und widerwillig in Bezug auf Genrezuweisungen machen: In der Analyse von sechs exemplarischen Diplomarbeiten, die an der Universität Wien entstanden sind und den Episodenfilm untersuchen,¹⁵ besticht die Einheitlichkeit der Bezugspunkte zu nur wenigen filmtheoretischen Texten (die dezidiert den Terminus Episodenfilm oder eine Abwandlung seiner im Titel nennen) ebenso wie die Homogenität im Problematisieren einer unscharfen Begrifflichkeit. Oft stellten die Studierenden in Anschluss an ihre Definitionskapitel eine eigene Definition des Episodenfilms als Prämisse für den weiteren Verlauf der Arbeit auf.¹⁶ Die primären Referenzen gegenüber denen sich die studentischen Definitionen teilweise auch ambivalent verhalten, bestehen meist in drei Quellen. Der Sammelband *Filme aus Filmen* von Andreas Schreitmüller markiert die historisch älteste und bringt Bestimmungen dieser Art hervor: „Der Gesamtfilm muß mehrere (mindestens zwei) kürzere, in sich abgeschlossene Teilfilme (Episoden) enthalten. [/] Die einzelnen Episoden müssen von vornherein (d.h. zum Zeitpunkt ihrer Entstehung) als Teile eines langen Episodenfilms geplant gewesen sein.“¹⁷

Zudem werden ein Artikel und eine Monographie aus dem Jahr 2005 angeführt, die ihrerseits selbst auf vorangehende Definitionen Bezug nehmen und diese auflockern oder beschneiden.

‚Zufall‘] (189–250). Sowohl hinsichtlich der angeführten Beispiele, als auch in Bezug auf die Beschreibung inhaltlicher und typologischer Merkmale dieser Filme gibt es große Überschneidungen mit den Ergebnissen von Lommel und Treber. Bordwell nennt diese Filme „degrees-of-separation narratives“, „network tales“ (219) und „network narratives“ (191) Vgl. David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York/London: Routledge 2008, S. 189–250. Pramaggiore und Wallis wiederum besprechen unter episodischem Erzählen vor allem Filme ohne eindeutige Zielgerichtetheit der Handlung, ohne klare Ursache-Wirkung-Beziehungen und mit offenem Ende. (Hier rücken die Bedeutungen des Flüchtigen und des Nebensächlichen des Wortes Episode in den Vordergrund). Siehe Maria Pramaggiore/Tom Wallis, *Film. A Critical Introduction*, Boston: Allyn & Bacon 2006, S. 44 sowie S. 402.

¹⁵ Geordnet chronologisch nach Abgabe: Elke Brugger, „Möglichkeiten, diegetische Verknüpfungen auf der Präsentationsebene eines Films zu etablieren. Anmerkungen zur filmischen Multiplot-Struktur“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2007; Julia Wichart, „Der Episodenfilm. Dramaturgischer Aufbau und visuelle Auflösung“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2008; Maxi Garden, „Die Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2010; Ri-A You, „A Cinema of Many Stories. Narrative Networks in Episodic Films“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2011; Annabel Müller, „Filmische Narrationen der Postmoderne. Vorläufige Überlegungen zur Analyse des Episodenfilms“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2012; Beatrice Matuschka, „Die Multiplot Struktur in AMORES PERROS anhand des PKS-Modells“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2013.

¹⁶ Vgl. Brugger, „Möglichkeiten, diegetische Verknüpfungen ...“, S. 13; Wichart, „Der Episodenfilm“, S. 7; Garden, „Die Dramaturgie des Zufalls“, S. 19; You, „A Cinema of Many Stories“, S. 27f; Müller, „Filmische Narrationen der Postmoderne“, S. 15.

¹⁷ Andreas Schreitmüller, „Einleitung“, in: *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*, ders./Westdeutsche Kurzfilmtage (Hg.) Oberhausen: Laufen 1983, S. 7–10, hier S. 8.

Zum einen taucht Michael Lommels Begriffsklärung auf, die „einen Film, der in mehrere verschiedene Handlungen unterteilt ist, welche nicht selten durch Berührungspunkte in Verbindung miteinander gebracht werden“¹⁸, beschreibt. Zum anderen treffen wir auf Karsten Trebers Definition, die seinem eigenen Appendix an Beispielen in letzter Instanz widerspricht: „Der Episodenfilm besteht aus einzelnen, zeitlich und räumlich in sich geschlossenen narrativen Segmenten, die auf der Handlungsebene keinen gegenseitigen Einfluss aufeinander nehmen können.“¹⁹ Dass etwa der Film *Magnolia*²⁰, der von vielen als Episodenfilm verstanden und beschrieben wird und dessen Filmplakat-Sujet am Bucheinband von Trebers Monographie nachempfunden wird, sehr wohl Handlungsstränge offenbart, die Effekte aufeinander haben, wird dort ausgeblendet. Treber unterscheidet nämlich zwischen Episodenfilmen und episodisch erzählenden Filmen – nur letztere würden diegetische Wechselbeziehungen zwischen den Episoden äußern.²¹ In den wissenschaftlichen Abschlussarbeiten wird Trebers Verengung meist kritisiert.²² Andererseits wird der ebenfalls zitierten Annahme, dass der Episodenfilm sich über eine Spielfilmlänge auszeichne, welche auch in den Lexikoneinträgen von Schlösser und Lopez behauptet ist,²³ nichts entgegnet. Sowohl die Studierenden, als auch ihre Referenztexte markieren damit David Wark Griffiths *Intolerance*²⁴ von 1916 als ersten Episodenfilm der Filmgeschichte.²⁵

Nach meinem Dafürhalten würde jedoch schon Griffiths *A Corner In Wheat*²⁶ von 1909 trotz seiner Kürze von ca. 14 Minuten bereits wesentliche Aspekte eines Episodenfilms versammeln. Der Stummfilm thematisiert in ineinander verschränkten Handlungssträngen die Effekte gesellschaftlicher und ökonomischer Regulative durch den Preis für Weizen (und in der Folge für Brot). Die räumlich und zeitlich getrennten Stränge erzählen von einem Bauern bei der Saat, einem Bäckerladen und den Einkaufenden finanziell schwacher sozialer Schichten sowie von

¹⁸ Michael Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, in: *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000 (= Medienumbrüche)*, Ralf Schnell/Georg Stanitzel (Hg.) Bielefeld: Transcript 2005, S. 123–137, hier S. 125.

¹⁹ Karsten Treber, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, (= *Filmstudien* 42) Remscheid: Gardez! 2005, S. 17.

²⁰ *Magnolia*, R: Paul Thomas Anderson, US 1999.

²¹ Vgl. Treber, *Auf Abwegen*, S. 18f.

²² Vgl. Wichart, „Der Episodenfilm“, S. 7; Garden, „Die Dramaturgie des Zufalls“, S. 19; You, „A Cinema of Many Stories“, S. 27; Müller, „Filmische Narrationen der Postmoderne“, S. 12, 14.

²³ Vgl. Schlösser, „Episodenfilm“, S. 172; Lopez, *Films by Genre*, S. 90.

²⁴ *Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages*, R: David Wark Griffith, US 1916.

²⁵ In chronologischer, dann in alphabetischer Reihe: Vgl. Hoffmann, „Film-Episode und Episodenfilm“, S. 28; Lommel, „Zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 125; Treber, *Auf Abwegen*, S. 17ff; Brugger, „Möglichkeiten, diegetische Verknüpfungen ...“, S. 2; Wichart, „Der Episodenfilm“, S. 14; Garden, „Die Dramaturgie des Zufalls“, S. 20; You, „A Cinema of Many Stories“, S. 28; Müller, „Filmische Narrationen der Postmoderne“, S. 12.

²⁶ *A Corner In Wheat*, R: David Wark Griffith, US 1909.

einem Börsenspekulanten mit Gefolge im Metier bürgerlicher und wohlhabender Klasse, die den Weizenpreis durch Börsen-Investitionen hochtreiben und eine Weizenmühle besichtigen.



Abb. 5–7: Ausschnitte aus den drei Handlungssträngen von *A Corner In Wheat*.

Hier scheint das Funktionieren eines Gefüges das thematische Motiv zu sein. Bei der Darstellung eines Gefüges als Motiv²⁷ gehe es nach Deleuze und Guattari „weniger um die allgemeine Funktion, die von einem Individuum übernommen worden ist, als viel mehr um *das Funktionieren einer Verkettung* [/eines Gefüges^{S.S.}], *in der das einsame Individuum selber nur Teil oder Rädchen ist* [...]“. (K 117) Das Gefüge bewirkt den Anstieg der Brotpreise ebenso wie die zunehmende Armut des Bauern und seiner Familie. Derlei könnten Deleuze/Guattari mit dem anderen Teil meinen, von dem sie sagen, er sei ebenfalls Teil oder Rädchen in diesem Gefüge: „die herannahende Kollektivität“ (K 117). Das Motiv eines Gefüges offenbare sich zudem in einer Weise, die eine anregende Verwirrung evoziere,

„ohne daß man noch wüsste, wie die Verkettung [das Gefüge^{S.S.}] überhaupt beschaffen ist: faschistisch oder revolutionär? Kapitalistisch oder sozialistisch? Oder sogar beides zugleich, in der widerlichsten und teuflischsten aller Verbindungen? Man weiß es nicht, aber man macht sich zwangsläufig Gedanken darüber [...]“. (K 117f)

Der Tod des reichen Spekulanten, der versehentlich in einen Saatspeicher fällt und dort versinkt und erstickt, wird dabei jedoch nicht als Erlösung aus einer Spirale oder als Ende des Gefüges präsentiert, sondern als eine Kontingenzerfahrung in diesem Gefüge, das uns filmisch mit einem offenen Ende entgleitet. Die Grammatik des Episodenfilms, die ich in den nächsten Unterpunkten ausführen werde, lässt sich am Beispiel dieses Films trotz seiner Kürze

²⁷ Deleuze/Guattari beschreiben explizit wie ein Gefüge Motiv eines literarischen Textes sein kann (vgl. K). Ich übertrage diese Beschreibung hier auf den Film.

exemplarisch beobachten, wofür sich auch aus Helmut Färbers ausführlicher Fallstudie des Films Argumente ableiten lassen:

„[A]lles wovon erzählt wird, indem es dieser erzählten Welt zugehört, ist untereinander verbunden. A CORNER IN WHEAT ist ein Film, in welchem erzählt wird, und es entsteht doch keine Geschichte. Das erzählte Einzelne, von dem Bauern, von dem Spekulanten, aus dem Bäckerladen, wird nicht zu einem erzählten Ganzen. Es entsteht keine erzählte Welt.“²⁸

Der Film offenbart also das Wähnen einer Verbundenheit und unterläuft zugleich eine geschlossene Erzählung, verwehrt die Idee der Ganzheit. Färbers Auswertung der episodischen Verschränkung in *A Corner in Wheat* illustriert nahezu Lommels Thesen, dass der Episodenfilm sich von vergleichweisem episodischen Erzählen in anderen narratologischen Filmtypen (etwa durch lange Binnenhandlungen) dahingehend unterscheide, dass er „mehr sein muss als die Summe seiner Teile“²⁹, dass er das Bedürfnis ausdrückt, „übergreifende Zusammenhänge zu erkennen, [...] die Übersicht zu behalten“, sowie dass Episodenfilme „dieses Bedürfnis nach Übersichtlichkeit und Kontrolle, indem sie die Rückbindung an Erfahrungssicherheit als scheinhaft vorführen [, enttäuschen].“³⁰ Die für den Episodenfilm so wichtige Eigenschaft einer ambivalenten Beziehung zwischen den Episoden, die sich durch deren non-hierarchische Autonomie ‚und‘ Heteronomie auszeichnet, die Lommel 2011 nochmals als charakteristisch betont,³¹ wird in den drei genannten Referenzliteraturen und den sechs Hochschulschriften allerdings durchgehend dem Bestimmungsmerkmal der Langform des Films untergeordnet.

Für Kracauer zeichnet sich der Episodenfilm vor allem durch dessen „Durchlässigkeit“ aus, die seine „aufgelockerte Komposition“ erfordere, wodurch er im besten Fall so anmutet, „als wolle er von der Story loskommen, während er sie erzählt.“³² Der „filmische Reiz“ dieser Filme bestehe sogar charakterisierend in eben dieser Durchlässigkeit und Offenheit.³³ Der Episodenfilm als ein Gewebe voll der Transparenzen und Lücken bringt gewissermaßen schon durch seine Beschaffenheit die Schwierigkeit mit sich, ihn als Genre oder als bestimmten technischen Filmtypus abzugrenzen.

²⁸ Vgl. Helmut Färber, *A Corner in Wheat* von D. W. Griffith, 1909. *Eine Kritik*, München/Paris: Färber 1992, S. 61.

²⁹ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 129f.

³⁰ Ebd., S. 125.

³¹ Siehe Michael Lommel, „Heautonomie im Episodenfilm“, in: *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Thomas Becker (Hg.) Bielefeld: Transcript 2011, S. 97–106.

³² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 335.

³³ Ebd., S. 338.

Eine besondere Offenbarung des definitorischen Unbehagens in der den Episodenfilm betreffenden theoretischen und historischen Debatte ist die Diplomarbeit zum Episodenfilm von 2007, die dann 2010 als Buch erschien.³⁴ Das Wort Episodenfilm wird hier mit der Begriffsschöpfung ‚Multiplot-Film‘ gekontert, was im Klappentext des Buchs als „längst überfällige begriffliche Abgrenzung“ angekündigt wird. Die Autorin beklagt im Kapitel „Begriffsentwerrung“³⁵ den Terminus Episodenfilm, verweist in einem direkten Zitat (jedoch ohne Seitenangabe)³⁶ auf Trebers einmalige Erwähnung des im anglophonen Sprachraum gelegentlich benutzten Adjektivs ‚multi-plot‘³⁷ und nominiert eine neue Genrebezeichnung, die sie im Weiteren konsequent anwendet und in den Titel ihrer Abhandlung inskribiert. Entgegen der Quellenlage zu ihrer Besprechung des Episodenfilms im Theorieteil der Arbeit, summiert sie nun, dass sich nur der Multiplot-Film durch ein verheddertes Verweben der Handlungsstränge auszeichnet, was dem Episodenfilm nicht zu Eigen sei, da dieser seine Episoden chronologisch nacheinander erzähle.³⁸ Es folgt eine Typologie der Gemeinsamkeiten und Unterscheide des Episoden- und Multiplot-Films.³⁹ Allerdings kann mit der Referenzliteratur von Treber eben keine vermeintlich ausschließliche Folgedramaturgie des Episodenfilms bezeugt werden. Durch die Behauptung, dass der Episodenfilm nur nacheinander erzählte Episoden darstelle, setzt sich die Autorin mit einer gewissen Finalität sowohl über den kleinsten gemeinsamen Nenner, auf den sich die Filmwissenschaft in der Definition einigt, als auch über die entsprechende Verwendungspraxis des Begriffs in Kinoprogrammankündigungen und Mediatheken hinweg. 2013 erscheint bereits eine Diplomarbeit (zum Film *Amores Perros*⁴⁰), welche die recherchierte Theorie des Multiplot-Films von 2010 zum definitorischen Kern der Arbeit erklärt und als historische und theoretische Wahrheit über das Genre weitertradiert.⁴¹ Die Perzepte und Themen des Episodenfilms, die Treber in seiner Monographie einleitend beschreibt, scheinen sich offenbar bis in ihre

³⁴ Vgl. Elke Brugger, *Die Multiplot Struktur [sic!] im Film. Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen*, Wien/Münster: Lit 2010.

³⁵ Ebd., S. 12–22.

³⁶ Vgl. ebd., S. 17.

³⁷ Die entsprechende Stelle findet sich in: Treber, *Auf Abwegen*, S. 21.

³⁸ Vgl. Brugger, *Die Multiplot Struktur [sic!] im Film*, S. 18. Treber, der zwischen Episodenfilmen und ‚episodischem Erzählen im Film‘ (die Analogie zu Bruggers Multiplot-Film) unterscheidet, beschreibt aber diesen Unterschied nicht hinsichtlich der Gegenüberstellung von Linearität und Nonlinearität, sondern in Bezug darauf, ob die Handlungsstränge Effekte aufeinander haben, oder nicht. Er führt auch den Film *Intolerance* an, der die narrativ-strukturelle Verschränkung der Episoden exemplifiziert, sie allerdings nur durch ein gemeinsames Thema verbindet. Seine Definition lässt daher keine Chronologie als Merkmal des Episodenfilms ableiten. Vgl. Treber, *Auf Abwegen*, hier S. 18f.

³⁹ Vgl. Brugger, *Die Multiplot Struktur [sic!] im Film*, S. 18ff.

⁴⁰ *Amores Perros*, R: Alejandro González Iñárritu, MEX 2000.

⁴¹ Vgl. Matuschka „Die Multiplot Struktur in AMORES PERROS“, S. 17–23.

wissenschaftliche Diskursivität hinein zu verlängern und viral den filmtheoretischen Besprechungsversuch mit ihrem kaum zu bändigenden rhizomatischen Wesen zu durchwirken, indem sie ihn sowohl stark inspirieren, anregen und beflügeln, als auch mit Missverständnissen, Verwirrungen und Deutungskämpfen beschicken. Um die schon von Treber beobachteten Perzepte des Mannigfaltigen, welche der Episodenfilm anbietet, soll es nun im Detail gehen:

„Wer denn nur, wohin denn jetzt? Ein Gedränge von unzähligen Figuren und Gesichtern, denen die Kamera mit abschweifenden Blickverlagerungen folgt und die sie dann kurzerhand wieder hinter sich lässt ... ein Gewirr von Erzählsträngen, die als Aneinanderreihung von Momentaufnahmen immer wieder unterbrochen werden und am Ende meist lückenhaft bleiben [...]“⁴²

2.2. Verteilungen – Konjunkturen der Mannigfaltigkeit

Die Schriften von Schreitmüller, Treber und Lommel und die Diplomarbeiten scheinen sich darin einig zu sein, dass Episodenfilme (bei Brugger und Matuschka Multiplot-Filme genannt) anstelle einer Hauptfigur mehrere Handlungsstränge und ein Ensemble von Nebenfiguren versammeln. Ich würde auswerten, dass diese Auffassung etwa dem kleinsten gemeinsamen Nenner des deutschsprachigen⁴³ Episodenfilmbegriffs entspricht, der auch mit Kracauers Terminologie deckungsgleich ist. Margrit Tröhler bemerkt übrigens, dass bei Kracauer der Terminus ‚Querschnittsfilm‘ später durch die Bezeichnung Episodenfilm abgelöst wurde und sich auch in seiner Bedeutung leicht verschob.⁴⁴ Ich möchte annehmen, was heute mit Episodenfilmen bezeichnet wird, ergibt sich durch eine lange medienökologische Geschichte von Hinwendungen (ganz allgemeiner Art) zu dezentralen Narrationen und Montagepraxen, wie Tröhlers umfassende Studie zu pluralen Figurenkonstellationen im Film belegt.⁴⁵ Es

⁴² Treber, *Auf Abwegen*, S. 9.

⁴³ Im anglophonen Bereich konnte ich dagegen auch ein Beispiel finden, anhand dessen die Autor_innen die multiplen Handlungsstränge nicht als zentral für episodisches Erzählen ansehen. Für sie kann eine episodische Erzählung auch eine Hauptfigur haben, müsse aber eine Relativierung von Ursache-Wirkung-Aspekten aufweisen und dürfe in ihrer Handlung keinem erkennbaren Ziel entgegenstreben. Siehe Pramaggiore/Wallis, *Film*, S. 44f.

⁴⁴ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 159 – insbesondere in der Fußnote 138.

⁴⁵ Ich möchte vor allem auf eine Stelle hinweisen, in der besonders deutlich wird, wie Tröhler Zusammenhänge früher, moderner, neorealistischer und postmoderner Episodenfilme aufzeigt: Die Autorin analysiert, dass André Bazin, Kracauer und Deleuze die Episodenfilme des italienischen Neorealismus sehr ähnlich auswerten. Nach Bazin würden die Figuren „in ihrer Durchlässigkeit bezüglich der zeitgleichen sozialen Wirklichkeit des Films (und der Rezeption) wahrgenommen.“ (163) Auch Deleuze’ „Krise des ‚Aktionsbildes‘“ beschreibe fünf Merkmale, die an jenen Filmen figürlich würden: „die dispersive Situation und Multiplizierung der Figuren und Schauplätze; schwache Verknüpfungsmodi; das ständige In-Bewegung-Sein der Figuren vor dem Hintergrund der Stadt; das Sich-Durchdringen innerer und äußerer Welten; der Zusammenhalt durch Klischees und selbstreflexive Verdoppelungsspiele.“ (Ebd.) Tröhler betont an dieser Stelle, dass derlei zwar als Paradigmenwechsel für postmoderne episodische Erzählweisen gesehen werden könne, „oder man kann darin ein

wundert daher nicht, dass sich im Episodenfilmbegriff die Mannigfaltigkeit der Handlungsstränge als ein zentrales Bestimmungsmerkmal in Filmtheorie ebenso wie in Filmkritiken oder Videotheken kristallisieren kann. Die hier bereits erwähnten Filme bieten z. B. drei (*A Corner in Wheat*, *Amores Perros*), vier (*Intolerance*) oder circa neun (*Magnolia*) gleichberechtigte Handlungsstränge.

Neben der strukturell relativen Autonomie mehrerer Erzählstränge wird Vielfalt häufig über weitere Aspekte strapaziert: Lommel spricht zwei von diesen mit den Überschneidungsformen Heterochronie und Heterotopie an, womit er die beiden Foucault'schen Begriffe aus dessen Aufsatz „Andere Räume“ auf die heterodoxen Orte und Zeitebenen in Episodenfilmen bezieht – genauer, auf deren Zusammentreffen.⁴⁶ *Intolerance* verwebt etwa eine Geschichte aus dem antiken Babylon, mit Episoden die ungefähr ins vierte Jahrzehnt n. Chr. zurückdatieren, mit Episoden in der Renaissance sowie mit einem Handlungsstrang, der in der Moderne spielt. Der Film *The Red Violin*⁴⁷ versammelt Episoden aus den Jahren 1681, 1793, den späten 1890ern, den späten 1960ern und dem Jahr 1997. Eine Logik der Heterochronie bedeutet mit Foucault in erster Linie „Zeitschnitte [...], wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.“⁴⁸ Lommel übersetzt dies in „Zeitverschiebungen, Diskontinuität, Zeitschleifen, Aufbrechen und Umlenken des Zeitpfeils, Verschränkung verschiedener Epochen oder Zeitschichten [...]“.⁴⁹ Die Heterochronie ist also nicht die Vielfältigkeit der Zeitebenen an sich, sondern sie bezeichnet deren Kollisionen: Einschnitt und Verbindung gleichermaßen. Ich würde in Anschluss an Lommel und Foucault versuchsweise sagen, dass die Heterochronien Mannigfaltigkeiten in Episodenfilmen ‚zeitigen‘. Diesem Synonym von ‚hervorbringen‘ ist eine interessante etymologische Beziehung zu Dimensionen des Zeitlichen und des Werdens eingeschrieben.⁵⁰ Im Sinne von ‚reif werden‘ spricht das Wort von einer phasenhaften Zuspitzung, die viel mit dem Plateau-Begriff gemein hat (vgl. TP 37f). Der Film *Magnolia* scheint ein Gefühl für eine solche Denkfigur zu haben, wenn er gegen Anfang des Films das

alternatives Erzählmodell sehen, das von vornherein einer anderen Logik folgt und bereits in den 1920er Jahren in Erscheinung tritt.“ (Ebd.) Die Anfänge dessen wiederum lägen nach Tröhler vermutlich schon „in den Episoden- oder Nummernfilmen des frühen Kinos im Übergang vom Modus der Attraktion zur Narration“ (ebd.). Kurz darauf kommt Tröhler auf einen Drehbuchautoren zu sprechen, der zwischen selbigem Neorealismus und Robert Altmans *Nashville* (US 1975) filmhistorische Beziehungen beschrieb (vgl. 164). Siehe Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 162ff.

⁴⁶ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 132f.

⁴⁷ *The Red Violin*, R: François Girard, CDN/I/GB 1998.

⁴⁸ Michel Foucault, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, (= Typoskript eines Vortrages von 1967) Karlheinz Barck u. a. (Hg.^{-innen}) Leipzig: Reclam ⁵1993, S. 34–46, hier S. 43.

⁴⁹ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 132.

⁵⁰ Vgl. die Einträge zu „zeitigen“ und „Zeitigkeit“ in Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, hier Tbd. 31, Sp. 587. Der Zugriff erfolgte online über <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GZ03948#XGZ03948> (24.04.2016).

Motiv einer rasch aufblühenden Magnolie inszeniert und damit ankündigt, dass sich im weiteren Verlauf des Films etwas ‚zeitigen‘ wird.

Die zweitens erwähnten Heterotopien im Sinne Lommels ließen sich mit einer terminologischen Anleihe von Thomas Waitz so beschreiben, dass sie Mannigfaltigkeiten herstellen, indem sie Figuren aus jeweils unterschiedlichen „Verräumlichungen“⁵¹ in einem gemeinsamen Raum kollidieren lassen. *The Red Violin* verräumlicht beispielsweise in einem Handlungsstrang das Shanghai der Mao-Diktatur – mitunter durch die Darstellung von dortigen Diskursen und Gesetzen, von individuellen und kollektiven Bezügen zu Musikgeschichte, von öffentlichen Vorführungen politischer Ideologie, von öffentlicher Judikative und Bestrafung, aber auch von geheimem Umschleichen von Räumen der Überwachung und der Verbote in Hinterhöfen und Nebengassen. Daneben gibt es weitere Verräumlichungen in den Episoden zu Cremona, Wien, Oxford und Montréal. Zur Heterotopie wird diese Verräumlichung, weil sie ein Kreuzungsort ist, in den die über Jahrhunderte migrierende Geige einschneidet und in der jeweiligen Verräumlichung mit ihrer Geschichte und der Bindung, die zu ihr entsteht, Phantasmen, Wünsche und Erinnerungen laut werden lässt, die sie mit den anderen Verräumlichungen wirkmächtig verschränkt. Die extremste Variante einer Heterotopie formiert sich in den Montréal-Episoden, wo die Versteigerung der roten Violine in einem Aktionshaus von statten geht und sich die Leben unterschiedlicher Nachfahr_innen der Figuren aus den anderen Verräumlichungen konkurrierend begegnen. Foucault nannte diese Variante der Heterotopie explizit: „Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“⁵² Gerne avancieren in Episodenfilmen auch Verräumlichungen des Verkehrs zur Heterotopie – der Grenzübergang zwischen Deutschland und Polen bei Frankfurt an der Oder in *Lichter*⁵³ oder Straßen, auf denen sich Unfälle zutragen (z.B. in *Amores Perros*, *Crash*⁵⁴, *11:14*⁵⁵ oder *South of Pico*⁵⁶).

⁵¹ Lommel beschreibt die jeweiligen Schauplätze der Episoden nur als Orte bzw. Räume. Ich finde hier den Begriff der Verräumlichung produktiver. Waitz definiert Verräumlichungen als „Gewebe materieller Bedingungen und physischer Strukturen, symbolischer und sozialer Praxen, die etwas als Raum erscheinen lassen, plausibilisieren und handhabbar machen.“ Siehe Thomas Waitz, *Bilder des Verkehrs. Repräsentationspolitiken der Gegenwart*, (Edition Medienwissenschaft) Bielefeld: Transcript 2014, S. 17. Ich habe erst zu einem späteren Zeitpunkt festgestellt, dass auch Tröhler vom „Verräumlichen der Erzählung“ spricht. Dieses würde im episodischen Spielfilm nicht einem klassischen „Stationenrinzip“ moderner Filme entsprechen, „in denen das Verräumlichen der Erzählung [sozusagen ‚lediglich‘^{s.s.}] durch den Erzählprozess paradigmatisch bestimmt ist, der ihr ein serielles, substitutives Prinzip einschreibt [...]“. Der kursiv betonte Begriff wird aber nicht genauer ausgeführt. Die Hervorhebung verweist möglicherweise auf seine Rolle als hier eher poetischer denn theoretischer Begriff. Siehe Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 442.

⁵² Foucault, „Andere Räume“, S. 42.

⁵³ *Lichter*, R: Hans-Christian Schmid, D 2003.

⁵⁴ *Crash*, R: Paul Haggis, US/D 2004.

⁵⁵ *11:14*, R: Greg Marcks, US 2003.

⁵⁶ *South of Pico*, R: Ernst Gossner, US 2007.

Neben dem Plural an Handlungssträngen, Zeitebenen und Topographien, ist es mir ein Anliegen drei weitere Formen von in Episodenfilmen erkennbaren Kategorien zu nennen, die für die bisher genannten Episodenfilm-Analytiker_innen weniger relevant scheinen. Sie lassen sich zumindest nicht als Kategorien ausfindig machen, die etwa ebenso zentral seien, wie die zeitlichen, räumlichen und strukturell-multifigurale Eigenschaften mit denen Mannigfaltigkeit generiert wird. Ich schlage die Kategorien ‚soziokategorische Heterogenität‘, ‚Multilingualität‘ und ‚Multimusikalität‘ vor.

Die erste Chiffre bezieht sich auf die in Episodenfilmen oft sehr durchmischten Versammlungen hinsichtlich sozialer Kategorien wie Klasse, Gender, Geschlecht, ethnische Herkunft, Hautfarbe, sexuelle Orientierung, (Dis-)Abilities oder Lebensalter, weshalb es nicht verwundert, dass diese Filme eine Eignung für die Unterstellung der Quoten-Gerichtetheit haben, was auf eine Verschwisterung mit anderen episodisch erzählenden Formaten (etwa im Bereich der Fernsehserien) hindeutet.⁵⁷ Selten werden alle sozialen Kategorien strapaziert, oft aber zumindest drei von ihnen. (Z.B. in *Magnolia*, *The Red Violin*, *Lichter* oder *Crash*). Multilingualität als zweiter Vorschlag, würde die in Episodenfilmen häufig vertretene Mehrsprachigkeit (*Lichter*, *Night on Earth*⁵⁸, *Babel*⁵⁹ oder *Universallove*⁶⁰), die für manche Rezipient_innen das zeitweise Lesen von Untertiteln erfordert, kategorisch betonen. In *Babel* wird dabei sogar japanische Gebärdensprache zum Gegenstand. Als eine Light-Version ließe sich aber auch die häufige Präsenz einer Mehrzahl von mindestens zwei Dialekten, Slangs oder fremdsprachigen Akzenten miteinbeziehen (Z. B. *The Red Violin*, *Nordrand*⁶¹, *The Hours*⁶²). In beiden Fällen wird auf auditiver Ebene eine heterogene Phänomenologie für die Besprechung von Episodenfilmen relevant, was auch die dritte Figur betrifft: In einigen

⁵⁷ Ich beziehe mich hier auf eine gefühlte Wahrnehmung, die ich trotz Recherche nicht wissenschaftlich referenzieren kann. Mir ist bekannt, dass eine generelle oder zunehmende Präsenz marginalisierter Gruppen in Film und Fernsehen in Alltagsdiskursen (sowie insbesondere in rechten und antifeministischen Bewegungen) das Argument der einschaltquoten- und zielgruppenorientierten ökonomischen Motivation auf den Plan ruft. Ich konnte leider keine film- oder fernsehwissenschaftliche Besprechung ausfindig machen, die explizit diesem Thema gewidmet ist, also einer Analyse konkret jener Diskurse, in denen Begriffe wie „Quotenhomosexuelle“ auftauchen. Dank eines Hinweises von Stefan Sulzenbacher möchte ich zumindest auf eine medienwissenschaftliche Untersuchungen verweisen, die Blackness und Queerness in seriellen Gefügen thematisiert, und in ihrer Analyse auch die Unterstellung der quoten-gerichteten Ökonomie anklingen lassen: Susana Loza beschreibt in ihrer Untersuchung der Serie *True Blood*, dass die Figur des Lafayette über viele Folgen hinweg aufgrund einer Ermangelung an anderen queer-schwarzen Figuren „burdened with representing raced queerness“ war, was hier ungefähr dem Wähnen einer quoten-gerichteten (mehrere Gruppen auf einmal übernehmen müssenden) Figur entspricht. Siehe Susana Loza, „Vampires, Queers, and Other Monsters: Against the Homonormativity of *True Blood*“, in: *Fanpires: Audience Consumption of the Modern Vampire*, Kristine Moffat/Greth Schott (Hg.-innen), Washington: New Academia Publishing 2011, S. 91–117, hier S. 99.

⁵⁸ *Night on Earth*, R: Jim Jarmusch, US 1991.

⁵⁹ *Babel*, R: Alejandro González Iñárritu, F/US/MEX 2000.

⁶⁰ *Universallove*, R: Thomas Woschitz, A 2008.

⁶¹ *Nordrand*, R: Barbara Albert, A/D/CH 1999.

⁶² *The Hours*, R: Stephen Daldry, US 2002.

Episodenfilmen ist eine Multimusikalität der Filmmusik bemerkbar,⁶³ die innerhalb westlicher Musikgeschichte klassische Musik mit Jazz, Pop- oder etwa elektronischer Musik kontrastiert (*Magnolia*, *Blackstory*⁶⁴), und in einer radikaleren Variante innerhalb globaler Musikgeschichte japanische klassische Musik mit elektronischer Musik und marokkanischer Musik gegenschaltet, wie z.B. in *Babel*.

Die Vorstellung von methodisch erarbeiteter Mannigfaltigkeit, wie sie in Episodenfilmen sichtbar wird, ähnelt dabei der Insistenz mit der Deleuze und Guattari betonen: „Es gibt alle Arten von Verkettungen und von Komponenten von Verkettungen. [...] In den Verkettungen gibt es Zustände, Körper, Körpermischungen, Allianzen, Aussagen und Äußerungsmodi, Zeichenregime.“⁶⁵ Dass es für Deleuze und Guattari nicht genügt, das Mannigfaltige (thematisch) zu feiern, sondern dass es durch eine Methode hergestellt werden muss (vgl. *TP* 37), wird in Episodenfilmen bereits durch diese formalen Heterodoxien wie Vielfalt an (1.) Handlungssträngen, (2.) Zeitebenen und (3.) Verräumlichungen sowie Vielfalt an (4.) soziokategorischen Divergenzen, (5.) Sprachsystemen und (6.) Filmmusiken augenfällig. Die Liste ließe sich gewiss erweitern. Auch divergierende transmediale⁶⁶ Techniken, die den Handlungssträngen zugeordnet sind, tauchen gelegentlich auf – in besonders eindeutiger Form etwa in *I'm Not There*⁶⁷, wo unterschiedliche Farbgebung und -wärme bemerkbar ist und zwei Handlungsstränge sogar in Schwarz-Weiß ausgeführt sind. Die Beziehung von Episodenfilmen zu alten und neuen filmhistorischen Verfahren kann dabei auch als Reflexion über Medienwechsel erkannt werden. Schon Schreitmüller beobachtete, dass Episodenfilme in der Filmgeschichte einen reaktiven Aufschwung hatten, wenn neue filmische Techniken entwickelt worden waren,⁶⁸ was darauf hinweist, dass das Angebot einer möglichen neuen, ästhetischen Methode sich wie eine Handlungsanweisung für das Erstellen solcher Filme empfehlen mag.

⁶³ Dies gilt sicher nicht für alle Beispiele. Dennoch ist es wichtig dieses Phänomen zu bemerken. Brugger behauptet nämlich im Gegenzug, dass in Multiplot-Filmen „der Stil der Musik in sämtlichen Handlungssträngen der gleiche ist.“ Siehe Brugger, *Die Multiplot Struktur* [sic!] *im Film*, S. 32.

⁶⁴ *Blackstory*, R: Christoph Brunner/Stefan Brunner, A 2012.

⁶⁵ In der Übersetzung der Autorin zitiert in: Michaela Ott, *Gilles Deleuze. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2005, S. 108.

⁶⁶ Nach Chiel Kattenbelt entspricht formale Transmedialität „einer Übersetzung der Konstruktionsprinzipien, stilistischen Verfahren und ästhetischen Konventionen“ von einem Medium in ein anderes, und ist dann gegeben „wenn das eine Medium die Gestaltungs-/Darstellungsprinzipien des anderen Mediums wiederaufnimmt oder imitiert.“ Siehe Chiel Kattenbelt, „Multi-, Trans- und Intermedialität. Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen Medien“, in: *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Henri Schoenmakers (Hg.), Bielefeld: Transcript 2008, S. 125–133, hier S. 128.

⁶⁷ *I'm Not There*, R: Todd Haynes, US/D 2007.

⁶⁸ Als Beispiele nennt Schreitmüller Omnibusfilme im italienischen Neorealismus, in der Nouvelle Vague, dem jungen tschechoslowakischen Film oder auch dem neuen australischen Kino. Vgl. Andreas Schreitmüller, „Episodic, of course, but well done ...“. Omnibusfilme. Motivationen, Bauformen, Kategorien“, in: *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*, ders. (Hg.), Westdeutsche Kurzfilmtage (Hg.) Oberhausen: Laufen 1983, S. 31–41, hier S. 40.

Filmisches Erzählen mit heterodoxer, episodischer Formalität hatte immer wieder besondere Konjunkturen, etwa in Form des Querschnittfilms, der in den 1920ern zu einer spezifischen Programmatik avancierte, wie es Tröhler beschreibt.⁶⁹ Schreitmüller zufolge verzeichne man auch, dass Episodenfilme überhäufig nach massiven gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen entstanden sind, z. B. als Reaktion auf den Bau der Berliner Mauer, um „die Komplexität des historischen Vorgangs durch Beschreibung mehrerer Facetten hervorzuheben“⁷⁰. Die aktuelle, seit den 1990ern wahrnehmbare Popularität von Episodenfilmen auch im kommerziell erfolgreichen Sektor, erklärt Lommel mit zwei Hypothesen: Einerseits böten diese Filme auf motivischer Ebene eine Reflexion von Globalisierungstendenzen, andererseits würden sie einer Generation, die mit postmodern medialen Perzepten (insbesondere des Fernsehens) aufgewachsen ist, eine gewohnte Medialität der Vielfalt, Gleichzeitigkeit und Sprunghaftigkeit anbieten.⁷¹ Auch mit Serres und Foucault lässt sich argumentieren, dass die Formsprache des Episodenfilms eine besondere Eignung für Rezeptionsgewohnheiten hat, die an aktueller Erfahrungswelt geschult sind, und eine derzeit längerfristige Kultur der episodischen Mannigfaltigkeit begünstigt. Serres beschreibt, wie ein Bewusstsein für eine ‚Natur‘ der Interdependenzen und Verbundenheiten seit der Postmoderne besonders nachempfindbar werde:

„Und so taucht diese Natur heute wieder auf, frisch und neu, im Werden begriffen: global, umfassend und vor den Augen der gesamten und globalen Menschheit prachtvoll illustriert [...]; Netzwerk vielfacher Verbindungen, in dem alle kongruenten Dinge sich verschwören und einander beipflichten, Geflecht, das sich durch ein Gitter von Beziehungen ins fortan solidarische, soziale und menschliche Gewebe einbindet.“⁷²

Foucault beobachtet es in ähnlicher Weise: „Wir sind in der Epoche des Simultanen, [...] in einem Moment, wo die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“⁷³ Um Aspekte des Verknüpfens und Verkreuzens soll es im nächsten Unterpunkt gehen.

⁶⁹ Vgl. Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 109–157.

⁷⁰ Schreitmüller bezieht sich hier auf den Film *Geschichten jener Nacht* von 1967, aber auch auf einen Omnibusfilm, in dem die Rückkehr Deportierter und Kriegsgefangener thematisiert wird, *Retour a la Vie* von 1949. Siehe Schreitmüller, „„Episodic, of course, but well done ...“, S. 39.

⁷¹ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 124–128.

⁷² Serres, *Der Naturvertrag*, S. 183.

⁷³ Foucault, „Andere Räume“, S. 34.

2.3. Verbindungen – Rhizomatischer Konnex und genealogische Anbindung

Night on Earth, 11:14 sowie der ungarische Film *Taxidermia*⁷⁴ sind Beispiele für eine Dramaturgie (Gruppe 1), in der die einzelnen Episoden Stück für Stück erzählt werden: Sozusagen als längere ‚Kapitel‘, von denen jedes neue Kapitel, jeweils einer anderen Figur gewidmet ist. (Das bedeutet aber nicht, dass die Episoden chronologisch aufeinander aufbauen müssen.) Diese Variante wird von Rabenalt als „Perlen auf der Schnur“⁷⁵ und von Lommel als „Reihung“⁷⁶ oder später auch als „Addition“⁷⁷ beschrieben. Tröhler nennt dies „Kette“ oder beschreibt es als Form von „*nacheinander* präsentierten ‚Episoden‘“⁷⁸.

In einem anderen Idealtyp (Gruppe 2) werden die Handlungsstränge dagegen alternierend und einander abwechselnd, sozusagen ‚sich parallel voran pendelnd‘ erzählt (unter den bereits genannten Beispielen betrifft dies z. B. *A Corner in Wheat*, *Magnolia*, *Lichter* und *Crash*). Rabenalt nennt diesen Typus „Mosaik des Lebens“⁷⁹, Lommel „Verschachtelung“⁸⁰, später dann „Alternation (oder Verflechtung)“⁸¹ und Tröhler spricht von „*verschränkte[r]* Anordnung“⁸² und von „Mosaikkonstellationen“⁸³. *The Red Violin* wiederum wäre ein Beispiel für eine ‚Mischform‘ (wie ich sie verstehe⁸⁴). Eine gewisse Reihung der erzählten, ‚separaten‘ Handlungsstränge ist eingehalten. Allerdings werden zwischen den Erzählungen jeweils kurze Episoden aus dem ältesten und dem jüngsten Handlungsstrang eingearbeitet, wodurch diesen beiden Erzählsträngen die Rolle von Rahmenhandlungen und den anderen die Rolle von Binnenhandlungen zukommt.

Vor allem Gruppe 2 mit ihrem totalen, non-hierarchischen Verweben der Erzählstränge spielt dabei häufig mit einer Rätselhaftigkeit und Spannung der „herannahende[n]“

⁷⁴ *Taxidermia*, R: György Pálfi, H/A/F 2006.

⁷⁵ Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 113.

⁷⁶ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

⁷⁷ Lommel, „Heautonomie im Episodenfilm“, S. 102.

⁷⁸ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 165f.

⁷⁹ Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 121.

⁸⁰ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

⁸¹ Lommel, „Heautonomie im Episodenfilm“, S. 102.

⁸² Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 166.

⁸³ Ebd., S. 170.

⁸⁴ Lommel beschreibt mit Gruppe 1 strikt jene Formen, in denen eine dramaturgische Trennung dominiert, und die Episoden „wie in sich geschlossene Kurzfilme aneinandergereiht“ (102) werden. Wenn die Handlungen der Episoden sich aber aktiv überschneiden, und Figuren in mehreren Handlungssträngen vorkommen (wie in *11:14*) wäre das für ihn bereits ein Beispiel für eine Mischform. Er verweist auf Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (US 1994). Vgl. Lommel, „Heautonomie im Episodenfilm“, S. 102f. Ich selbst möchte die Gruppe 1 etwas offener skizzieren und nur die Merkmale der klaren Reihung von ausgedehnten Kapiteln sowie der jeweiligen Zuordnung zu anderen Fokus-Figuren betonen. Mischformen der Gruppen 1 und 2 sehe ich sodann erst, wenn die Reihung durch gelegentliches Einweben anderer Handlungsstränge beginnt aufzubrechen.

Kollektivität“ (K 117) – um noch einmal die Wortwahl von Deleuze/Guattari zu erinnern. Auf struktureller Ebene mag diese beliebte Erzählweise des postmodernen Episodenfilms definitiv stark von dramaturgischen Prinzipien des Fernsehens (z. B. der Soap-Opera) beeinflusst sein.⁸⁵ Mit ihrem spezifischen Versprechen von sich zuspitzender, überraschender Verknötung überschreiten solche Filme allerdings klassische Konventionen der Zopfdraturgie (etwa von Ensembleserien), indem sie mit scheinbar weitgehend unabhängigen Protagonist_innen überrumpeln, deren mögliches Zusammentreffen von vorneherein einen sehr wichtigen Teil der für den Episodenfilm oft typischen Suspense darstellt und auch auf der Seite der Produktionsebene intendiert wird, wie an der Äußerung Stephen Gaghams, eines Episodenfilmmachers augenscheinlich wird: „At first everything seems confusing and overwhelming [...] and you feel helpless to understand. Then gradually you realize that the stories are actually quite simple and human.“⁸⁶

Die Spannung der ‚herannahenden Kollektivität‘, wie sie in Episodenfilmen häufig begegnet, entsteht dabei wesentlich durch die vielen Möglichkeiten der Überschneidung, der Verknötung und des Zusammentreffens. Zeitliche oder räumliche Implosionen mehrerer Handlungsstränge wurden bereits erwähnt. Daneben gibt es viele weitere Formen, die rhizomatische Konnexion bedeuten können: Etwa thematische Überschneidungen durch Diskurse, die im einen Handlungsstrang ebenso effektiv sind, wie im anderen; alltagsweltliche Verhandlungen eines Begriffs und seines Horizonts, wenn in *Universallove* schlicht das Konzept von ‚Liebe‘ und seine explizite sowie implizite Verhandlung zum Konnex der Episoden wird. Auch symbolische Anspielungen zwischen den Handlungssträngen können einen solchen Konnex herstellen, der eine Vielfalt an diskursiven Elementen oft mittransportiert, wenn etwa in *The Hours* im einen Handlungsstrang eine bestimmte Absicht zum Suizid angesprochen wird, deren Auslöser eine Nichtigkeit, eine Nebensächlichkeit, eine Belanglosigkeit sei, und daraufhin in den anderen Handlungsstrang geschnitten wird: Großaufnahme des misslungenen Versuchs einer Hausfrau und Mutter in den 1950ern eine Geburtstagstorte zu backen – eine unangenehme, gewaltsame Kameraeinstellung von der Torte, der Nebensächlichkeit, die nicht nur in einem metaphorischen, sondern in einem

⁸⁵ Auch Bordwell hält in seiner Besprechung des Episodenfilms fest: „Audiences have become used to ‚multi-thread‘ structure from television [...]“. Siehe Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 219. Er verweist dabei auf Steven Johnson, *Everything bad is good for you. How today's popular culture is actually making us smarter*, New York: Riverhead Books 2005, S. 67–77, 108–115.

⁸⁶ Stephen Gaghan, Drehbuchautor von *Traffic* (R: Steven Sonderberg, D/US 2000) und Regisseur von *Syriana* (US 2005) zitiert in Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 219. Zuvor zitiert in Stephen Farber, „A Half-Dozen Ways to Watch the Same Movie“, in: *New York Times*, 13.11.2005, S. 26. <http://www.nytimes.com/2005/11/13/movies/a-halfdozen-ways-to-watch-the-same-movie.html> (24.04.2016).

metonymischen Verhältnis zu allerlei Aspekten des gefühlten Scheiterns im Leben dieser Frau stehen mag.

Eine weitere Form rhizomatischer Konnexion stellt das zufällige, direkte Zusammentreffen verschiedener Figuren dar. Der Zufall hat dabei aber viele Gesichter: Beiläufige, flüchtige Begegnungen zweier Figuren aus unterschiedlichen Handlungssträngen (etwa die Krankenhausszene in *Crash*), aber auch folgenschwere Kontingenzerfahrungen, Kollisionen, Verkehrsunfälle, wie bereits erwähnt. Nicht selten wird überdies ein eindeutiger Bezug zum Zufall als thematische Kategorie des Films hergestellt, z. B. im Präludium von *Magnolia* durch die Überlegungen der Erzählerstimme oder bereits im Titel des Films *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*⁸⁷.

Auch die Migration von Artefakten ist ein gängiges Motiv des Rhizoms; rhizomorph sind diese Artefakte und Materialitäten in folgendem Sinne: „Rhizomorph sein bedeutet, Stränge und Fasern zu produzieren, die so aussehen wie Wurzeln oder sich vielmehr mit ihnen verbinden, indem sie, selbst auf die Gefahr hin, daß ein neuer, ungewöhnlicher Gebrauch von ihnen gemacht wird, in den Stamm eindringen.“ (TP 27) Die bereits erwähnte rote Violine im gleichnamigen Film, betrifft dieser je neue, ungewöhnliche Gebrauch ebenso wie das Gewehr in *Babel*, mit der die marokkanischen Hirtenjungen versehentlich die amerikanische Touristin anschießen. Erst spät im Film wird damit überwältigt, dass der Handlungsstrang in Tokyo insofern mit den anderen verbunden ist, als dass der Tokyoter Geschäftsmann die Schusswaffe vormals einem Freund des Vaters der Hirtenjungen geschenkt hat. In *A Corner in Wheat* könnte potenziell ein und dasselbe Weizenkorn am Feld, in der Mühle und im Gebäck im Bäckerladen vorgekommen sein. Ein ähnlicher episodischer Blick wie dem Weizen bei Griffith, wird dem Rind in der Masttierhaltung in *Fast Food Nation*⁸⁸ gewidmet. Der Film lädt dazu ein, zu phantasieren, dass die illegale Einwanderin, die im Schlachthof arbeitet, der Teenager, der im Fastfood-Restaurant Burger zubereitet, die Aktivistin, welche die Rinder befreien will und der Marketing-Experte des Restaurants irgendwann mit dem lebenden oder toten Fleisch desselben Tiers in Kontakt gekommen sein könnten. In *Gomorra*⁸⁹ wiederum, sind es mitunter die mafösen Wanderungen von Müll, Geldern und nicht-fair-gehandelten Textilien, welche die Handlungsebenen verlinken. Auch Béla Balázs schrieb einmal ein Drehbuch für einen Film, in dem die Reise einer Banknote die unterschiedlichen Episoden verbindet.⁹⁰ In *The Hours* ist es

⁸⁷ *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, R: Michael Haneke, A/D 1994.

⁸⁸ *Fast Food Nation*, R: Richard Linklater, US 2006.

⁸⁹ *Gomorra*, R: Matteo Garrone, I 2008.

⁹⁰ Vgl. Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Globus 1972, S. 145.

ein Medium, das alle Handlungsstränge durchkreuzt: Das Buch *Mrs. Dalloway*, aus dem ich einen Ausschnitt im ersten Teil der Arbeit besprochen habe.

Als eine besondere Variante lassen sich in Episodenfilmen auch Plateaus beobachten, in denen der Zufall, die raum-zeitliche Verschränkung sowie die Konnexion durch eine nicht-humane Materialität ineinanderfallen und alle Handlungsstränge betreffen, wie am Beispiel von Erscheinungen des Wetters oder anderer Naturgewalten besonders evident wird (*Short Cuts*, *Magnolia*).

Auch Treber nimmt kurz Bezug auf Deleuze/Guattari und parallelisiert, dass solche Filme wesentlich das Prinzip des Rhizoms in Szene setzen würden.⁹¹ Seine Quellenlage ist dabei nicht *Tausend Plateaus*, sondern die zuerst separat übersetzte und erschienene Einleitung,⁹² welche in meinen Augen im deutschsprachigen Rezeptionsraum häufig zu den Missverständnissen geführt hat, dass das Rhizom-Buch als autonomes Werk zu verstehen ist und dass das Rhizom eine alleinstehende Theoriefigur ist, die ihre unmittelbare Anwendung empfiehlt. Auch bei Treber kommt es zu dieser unmittelbaren Anwendung am Beispiel des Episodenfilms, womit er nicht alleine ist.⁹³ Ich will im Gegenzug an meiner These festhalten, dass Episodenfilme das Motiv eines Gefüges organisieren, in dem das rhizomatische Prinzip freilich als sehr wirkmächtig vorgestellt wird – allerdings im Wechselspiel mit denjenigen ‚Anbindungen‘, die mehr dem Baumprinzip entsprechen: Wir dürfen bei all dem flüchtigen und zufälligen Wuchern in Episodenfilmen nicht unterschlagen, dass diese auch dominante Strukturen inszenieren, wie etwa eine biologistisch begriffene Genealogie als Verwandtschaft zweier Figuren, oder auch eine systemische Genealogie in Form von Anschluss und Folge innerhalb von institutionellen Regierungstechnologien – beides wäre nicht mit der Metapher wuseliger Konnexionen zu beschreiben, sondern entmutigt mehr zu Figuren der Reihe, der Folge, der Anbindung und des

⁹¹ Vgl. Treber, *Auf Abwegen*, 18ff.

⁹² Deleuze, Gilles/Félix Guattari, *Rhizom*, Übersetzung von Dagmar Berger, Berlin: Merve 1977.

⁹³ Auch Kathrin Mädler stellt fest, der Film *Magnolia* weise „eine große Ähnlichkeit zu dem Modell eines Systems auf, das Deleuze und Guattari als *Rhizom* konzeptionalisieren.“ (181) Die Autorin, die sich ebenfalls auf das Rhizom-Buch und nicht auf *Tausend Plateaus* bezieht, argumentiert so produktiv und überzeugend die anti-patriarchale Einstellung des Films durch die Eigenschaften des Rhizomatischen. Der Annahme, dass ein Rhizom streng genommen nicht als Modell zu verstehen ist, sondern Modelle systemische Aspekte von Gefügen sind, welche wiederum von Rhizomen gestört werden (vgl. TP 35), wird bei Mädler sinngemäß entsprochen, auch wenn sie das Rhizom als Modell beschreibt. Siehe, Kathrin Mädler, *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywood-Film*, Marburg: Schüren 2008, S. 179–185. Treber dagegen belegt die gegen-hegemonialen Dimensionen des Rhizoms nur an der „nichtlineare[n] Verknüpftheit“ (20) der Handlungsstränge, die nur im ‚episodischen Erzählen‘ gegeben sei – mit Episodenfilmen bezeichnet er nur jene Filme, deren Handlungsstränge sich nicht überschneiden (18f). *Intolerance* entspricht bei ihm daher nicht dem episodischen Erzählen, sondern dem Episodenfilm und ist bei ihm daher kein Beispiel für rhizomatische Dimensionen im Film. Denn das Rhizomatische sei nur gegeben, wenn ein verheddertes Erzählen ob seiner Überschneidungen „kein fest gefügtes, steuerndes Identifikations- und Willenszentrum in diesem hybriden Geflecht von Beziehungen“ (20) vorweist. Siehe Treber, *Auf Abwegen*, 18ff. Ich würde dagegen die Position stark machen, dass auch Episodenfilme, in denen Figuren einander nicht physisch begegnen, rhizomatische Beziehungen vorführen.

Vermächtnisses. Die Geschichte einer Tochter und die Geschichte ihres Vaters, aber auch die Geschichten eines ehemaligen Fernsehquizshow-Kindes und seines aktuellen Äquivalents erzählen in *Magnolia* weniger von rhizomatischen Konnexionen, sondern von unglücklichen Genealogien, von Anbindungen, die hier hinsichtlich dessen vorgestellt werden, was sie an Hypotheken mit sich bringen. Das plötzliche Zusammendenken zweier Handlungsstränge, deren Bezüge zueinander mit einem Mal augenfällig werden, geschieht bald rhizomorph, bald baumartig. Die mithin strukturell-genealogischen Aspekte von Gefügen, sollen auch im nächsten Unterpunkt bildlich werden.

2.4. Wohl und Wehe in Aspekten der Mobilität

Viele Episodenfilme knüpfen stark an melodramatische Erzähltraditionen an.⁹⁴ Sie werden in Videotheken und Datenbanken folglich gerne doppelt beschlagwortet: Episodenfilm, Drama. Auch die Bezüge dieser Filme zum Melodramatischen müssten dabei im Kontext von komplexen Austauschbeziehungen in einem Geflecht von Medienwandel und Medienwechsel gedacht werden.⁹⁵ Man müsste sich darauf einigen, dass jene Filme melodramatische Motive und Strukturen nicht nur übernehmen und verhandeln, sondern dass ‚das Melodramatische‘ auch dem Melodrama schon vorgängig ist, und so etwa schon im (strukturell gesehen) weniger organischen als viel mehr formalistischen Erzählen⁹⁶ von *A Corner in Wheat* vor der Ausdifferenzierung der Kinodramen und genrespezifischen Ausformung des Melodrams auftaucht. Färber notiert hierzu:

„Der Reichtum der Reichen, dessen Schlechtigkeit offenbar wird vor der Armut der Armen; der Tod, der den Üblen im Augenblick seines höchsten Triumphes ereilt: beides sind unbegriffhaft Melodramenmotive. Es liegt eine Stärke des Melodramas darin, daß seine Motive sehr viel älter sind als es selbst.“⁹⁷

⁹⁴ So wurde z. B. fundiert beschrieben, wie der Film *Magnolia* melodramatische Genremerkmale „formal, aber auch inhaltlich in reinsten Form verkörpert.“ (159). Siehe Mädlar, *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit*, S. 159–207.

⁹⁵ Zu den Bezügen zwischen dem Theater des 19. Jh. und frühen Filmdramen siehe etwa Ben Brewster/Lea Jacobs, „Piktorialer Stil und Schauspiel im Film“, in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7, Basel: Roter Stern 1998, S. 37–62.

⁹⁶ Ich beziehe mich hier auf die theoriehistorische Unterscheidung in realistische und konstruktivistische Formen von filmischer Rede. Siehe Thomas Elsaesser/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 25ff.

⁹⁷ Färber, *A Corner in Wheat*, S. 92.

Kinodrama und Melodram als affektintensive historische Filmgenres⁹⁸ korrespondieren auf vielen Ebenen mit Konzepten von Sentimentalität und Weiblichkeit⁹⁹ – und in der Folge mit Konzepten von Häuslichkeit, Privatheit und Passivität. Melodramatisches Erzählen fügte sich so auch in Fernsehen als „häusliches Medium“¹⁰⁰ ein, wo es sich insbesondere als Soap-Opera für den Raum der weiblichen Reproduktionsarbeit der Mutter, Haus- und Ehefrau institutionalisierte.¹⁰¹ Die Episodenfilmdramen scheinen diese sozialen Bedeutungshintergründe des Melodramatischen dabei häufig mitzureflektieren, wenn das melodramatische Erzählen Motive von Ambivalenzen zwischen Häuslichkeit, Öffentlichkeit und patriarchalen Strukturen voll der Anfälligkeit zur sentimental Fragilität durchdekliniert. Die Figuren in Episodenfilmen zeichnen sich meist durch eine (a) gesteigerte Mobilität aus, indem ihre alltäglichen Wege und Geschäfte, ihre Verkehrsteilnahme, ihr Reisen, ihr Flüchten oder ihre Migrationsbewegung zur Dynamisierung der jeweiligen Episoden genutzt wird. Oder aber (b), es wird zum Thema, wie einer Figur ihre Mobilität versagt bleibt: Sie ist ans Krankenbett gebunden; sie leidet an der Beklemmung ihrer sozialen Unfreiheit; es quält sie die Beengung häuslicher Privation; ihr wird die Einwanderung in ein Land verwehrt; oder sie befindet sich durch ihre soziale Rolle oder durch Umstände in einer Klausur. Man denke an den Sterbenskranken und seinen Pfleger in *Magnolia* oder an die sich eingesperrt fühlenden Laura Brown und Virginia Woolf in den Vorstädten von *The Hours*. Im Episodenfilm *Hundstage*¹⁰² gibt es eine Figur, der die allererste Episode gewidmet ist, die aber daraufhin für lange Zeit nicht mehr zu sehen ist, wodurch man vermutet, dieser Handlungsstrang habe die Funktion eines Prologs gehabt. Erst spät im Film wird dieser Handlungsstrang wieder aufgenommen und

⁹⁸ Ich möchte hier bewusst statt von der intensiven Sentimentalität oder Emotionalität in erster Linie von einer intensiven Affektivität sprechen. Joseph Garncarz' Studie zum frühen Kinodrama belegt, wie die erste Hochphase filmischer Dramen in den 1910er Jahren einen intrinsisch affektiven Sensationalismus zwischen Perzepten und Zielgruppen an den Tag legt. Werbetexte und Kritiken dieser Zeit führen ein Vokabular vor, das nicht nur von emotionaler Berührung, sondern regelrecht von physischem Erbeben durch Perzepte zeugt. Garncarz zitiert Originaltextstellen: „Gewaltige Sensationen“ (92); „überwältigend“, „tieferschütternd“, „herzerreißend“. Die Filme würden „Seelenqualen, Gefühlsschwingungen, Herzstocken, fliegenden Atem“ (93) zeitigen. Joseph Garncarz, *Medienwandel*, Stuttgart/Konstanz: UVK UTB 2016, S. 89–100.

⁹⁹ Mädler fasst die Hintergründe dieser Remedialisierung von Gender und Genre des Melodramas ausführlich zusammen. Zentral ist in diesem Zusammenhang der Vollzug einer breitenwirksamen Ausbildung der „negative[n] Dialektik von Femininisierung und Sentimentalisierung“ (39) im 19. Jh. Siehe Mädler, *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit*, S. 35–44.

¹⁰⁰ John Hartley, „Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie“, in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Ralf Adelman u. a. (Hg.-innen), Konstanz: UVK UTB 2001, S. 253–280, hier S. 263.

¹⁰¹ Die medienhistorische Annahme, dass die Soap-Opera eine Übersetzung des Melodrams ins Fernsehen darstelle, wird lexikalisch tradiert. Z. B. in Ursula Vossen, „Melodram“, in: *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.), Stuttgart: Reclam, 2007, S. 434–438, S. 438. Zur Verschränkung der Fernsehgeschichte der Daytime-Soap und weiblicher Reproduktionsarbeit siehe Tania Modleski, „Die Rhythmen der Rezeption. Daytime-Fernsehen und Hausarbeit“, in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Ralf Adelman u. a. (Hg.-innen), Konstanz: UVK UTB 2001, S. 376–387.

¹⁰² *Hundstage*, R: Ulrich Seidl, A 2001.

es wird klar, warum die junge Frau so lange nicht zu sehen war: Sie hatte einen postalkoholischen Kater, der ihr alle Bewegung und Interaktion verunmöglichte: Sie ist nun wieder einigermaßen nüchtern; der Handlungsstrang wird wieder aufgenommen; die Figur wird wieder (auto)mobilisiert – in einer Episode, in der ein Auto einen besonderen motivischen Platz in einer sehr verstörenden Szene hat.

Dabei nimmt es den Anschein, dass Episodenfilmdramen ein regelrechtes Prekariat der sesshaften Gefüge aufzeigen: Die beiden so unterschiedlichen Formen (a, b) breiten zwischen den Handlungssträngen ein Phylum aus, einen Fluss von Materie, auf dem sie untereinander verbunden sind – durch energetische Anspielungen aufeinander, immerzu Bewegung und Nicht-Bewegung gegeneinander anrennen lassend. In *Tausend Plateaus* heißt es, „daß das Phylum gleichzeitig zwei verschiedene Verbindungsarten hat: es ist immer an einen nomadischen Raum *angeschlossen*, während es gleichzeitig mit dem sesshaften Raum *vereinigt* ist.“ (TP 574) Auch hinsichtlich der Darstellung von Mobilität (und ihren Implikationen) machen Episodenfilm(dramen) die Ambivalenzen von Gefügen sichtbar, immer zwischen entgegengesetzten Trieben: „Auf der einen Seite [...] ist es eine Art von Rhizom, mit seinen Sprüngen, Umwegen, unterirdischen Übergängen“ (ebd.), während daneben auch immer die in Episodenfilmdramen oft als bedauernswert inszenierten, genealogischen Verwehrungen von Mobilität operieren: Hier arbeiten „die Staatsapparate [...], verstopfen die Fluchtlinien [...] und zwingen den Verbindungen ein ganz eigenes Regime von baumartigen Vereinigungen auf.“ (Ebd.)

Zu quasi melodramatischen Verräumlichungen von Wohl und Wehe der Mobilität im Episodenfilm werden so auch überhäufig Motive des Verkehrs, welche, wie ich meine, vor allem im Episodenfilm das von Waitz beschriebenes Privileg inszenieren, dass ihnen divergierende Lesarten ihrer selbst potenziell eingeschrieben sind.¹⁰³ Sie können von Ermächtigung und Ohnmacht, Kontrolle und Freiheit gleichermaßen erzählen. Auch *Asphalt*¹⁰⁴, ein österreichischer Episodenfilm von 1951 handelt von einem Phylum, in dem Mobilität und Immobilität, nomadischer Raum und sesshafter Raum, Rhizom und Genealogie stets aneinander schrammen. Dadurch wird ein spezifisches Gefüge problematisiert: Die prekären Leben von fünf Minderjährigen im Wien der Nachkriegszeit, die mangelnde staatliche Unterstützung für Jugendliche, beklemmende Familien- und Wohnsituationen und/oder körperliche Behinderung. Der Film illustriert in besonderer Weise die Straße als eine Verräumlichung, die auch Judith Butler als jenen Ort schlechthin beschreibt, in den Freud und

¹⁰³ Waitz, *Bilder des Verkehrs*, S. 18f, sowie S. 207–210.

¹⁰⁴ *Asphalt*, R: Harald Röbbeling, A 1951.

Leid der Interdependenz politisch eingeschrieben sind.¹⁰⁵ Die Straße, die auch Kracauer als besonderes filmisches Motiv für den Fluss des Lebens beschreibt, begegnet in *Asphalt* mit einer expliziten Redundanz, die dieser Film mit vielen anderen Episodenfilmen gemein hat. Kracauer argumentiert: „Die Affinität des Mediums [Film] zum Fluss des Lebens erklärt zur Genüge die Anziehungskraft, die der Anblick von Straßen auf der Leinwand von jeher ausgeübt hat.“¹⁰⁶ Was dieser Fluss des Lebens bedeutet, und was er mit einer poststrukturalistischen Theoriefigur gemein hat, will ich nun ausführen.

2.5. Physische Realität und Abstrakte Maschine

Die Annahme von der Ahnung einer Immanenzebene lässt sich mit vielen der bereits besprochenen Beispiele stützen. Diskurse werden in diesen Filmen als ebenso real und effektiv behauptet, wie ein Autounfall oder die Versteigerung einer Geige; Denkfiguren und Begriffe haben hier und da ihre Auswirkungen; ein gelesenes Buch regt zu diesem oder jenem Verhalten, zu Bewegungen an. Für die Immanenzebene gilt: „Denken und Sein sind ein und dasselbe. Oder vielmehr: Die Bewegung ist noch nicht das Bild des Denkens, ohne nicht zugleich der Stoff des Seins zu sein.“ (*Ph* 45) Das bedeutet folglich, dass Gefüge wiederum nur sichtbar werden, wenn die jeweilige Immanenzebene ernst genommen wird, denn Gefüge betreffen das Denken und das Sein immer *ex aequo* und sie haben ihre Heimat immer ‚auf‘ der Immanenzebene. Dort bilden sich nämlich die sogenannten ‚abstrakten Maschinen‘ aus, Segmentierungen der Immanenzebene, die, anders als Gefüge, vor allem das Abstrakte betreffen (während Gefüge auch Gegenstände, Infrastrukturen und Körper versammeln). Die weitläufige Immanenzebene, die so viele Realitäten und Wirklichkeiten kennt, wird sukzessive von abstrakten Maschinen segmentiert, ausgeprägt teilweise völlig von ihnen überlappt: „die abstrakte Maschine, die sich dem unbegrenzten Immanenzfeld nähert und mit ihm verschmilzt in der Bewegung oder im Fortgang des Verlangens.“ (*K* 120) Zu einer solchen Kongruenz der abstrakten Maschine und der Immanenzebene kommt es auch in der Philosophie samt ihrer Ideengeschichte und Begriffsbildungspraxis, wo zwangsläufig gilt, dass die Immanenzebene „die abstrakte Maschine [ist], deren Bestandteile die Gefüge darstellen.“ (*Ph* 43) Eine abstrakte Maschine beschreibt damit ein weites Feld von Energien, Kräften, Strömen, Schnelligkeiten,

¹⁰⁵ Vgl. Judith Butler, „Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics“, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 11:1/2014, *Exodus. Leben jenseits von Staat und Konsum*, Sidonia Blättler u. a. (Hg.^{-innen}), Frankfurt a. M.: Campus 2014, S. 3–24.

¹⁰⁶ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 110.

Widerständen und Funktionen, denn eine solche abstrakte Maschine besteht „aus ungeformten Materien und nicht-formalen Funktionen.“ (TP 706) Funktionen und Materien: Hier ähnelt sie der Immanenzebene, auf der sie sich bildet, denn jene habe, „zwei Seiten, als Denken und als Natur [...]“. (Ph 46) Vielleicht behilft eine Analogie mit Naturgesetzten und sich entfaltender Zeit um sich leichter etwas darunter vorstellen zu können. Wichtig ist dabei jedenfalls, dass die abstrakte Maschine etwas sehr Umfassendes ist (Denken und Sein sind ein und dasselbe), dass sie innerhalb ihrer weiten Ausbreitung aber ‚nur‘ Kräfte, Funktionen etc. betrifft (also ‚Abstraktes‘), und dass abstrakte Maschinen je nach Zeit und Ort sehr verschieden sein können:

„Jede abstrakte Maschine ist mit einer anderen abstrakten Maschine verbunden: nicht nur weil abstrakte Maschinen gleichzeitig politisch, ökonomisch, wissenschaftlich, künstlerisch, ökologisch und kosmisch sind (perzeptiv, affektiv, aktiv, denkend, körperlich und semiotisch), sondern weil sie ihre unterschiedlichen Typen sowohl miteinander verflechten, wie in Widerspruch zueinander bringen.“ (TP 710)

Das bereits erwähnte Phylum (ungeformte Materien) ist einer von zwei Aspekten der abstrakten Maschine. Es ist „keine tote, rohe und homogene Materie, sondern Materie in Bewegung, die Singularitäten [...], Qualitäten und sogar Tätigkeiten“ umfasst. Das Diagramm bezeichnet den zweiten Aspekt (nicht-formale Funktionen), und „ist keine Metasprache ohne Ausdruck und Syntax, sondern Expressivität in Bewegung, die immer eine fremde Sprache in der Sprache, nicht-sprachliche Kategorien in der Sprache [...] einschließt.“ (Ebd. 708)

Nicht-formale Funktionen (Diagramm) und ungeformte Materien (Phylum) bilden sozusagen einen prozessualen Teppich von Wirkungskräften und wildwüchsigen Regeln auf der Immanenzebene aus: eine je spezifische abstrakte Maschine. Auf einem solchen Teppich konstituieren sich dann Gefüge – immer in Relation zu ihrem Kontext. Eine Analyse von Gefügen erfordert es daher, die Gefüge durch die Lücken eines gewissen Teppichs zu betrachten, durch das Netz der abstrakten Maschine, die ihren Kontext darstellt.

In einigen Episodenfilmen wird eine solche Situierung von Gefügen in der Nähe von abstrakten Maschinen (immerzu auf der Immanenzebene) auch durch Brüche mit dem Realismus veristischer Erzählung der Episode(n) energisch überspitzt: magische Vorhersagen, Traumsequenzen, Gegenrealitäten. Die Episoden in *The Red Violin* entsprechen jeweils schicksalhaft einer der in Cremona gelegten Tarot-Karten; Laura Brown schließt in *The Hours* die Augen auf einem Bett in einem Hotelzimmer, welches von Flusswasser geflutet wird bis die Liegende darin versinkt – nur um im nächsten Moment, als wäre dies nie geschehen, wieder im Trockenen zu sitzen; in *The Corner In Wheat* kommt es zu einer 7-sekündigen Freeze-Sequenz, in der ein größeres Ensemble von entsetzten Menschen zu einem Tableau gefriert; In

Magnolia singen die vielen Figuren je einen Abschnitt des Liedes *Wise Up* in aufeinanderfolgenden Einstellungen: ein alter-reales Ritornell¹⁰⁷; und am Ende des Films kommt es zum berühmten biblischen Froschregen: eine alter-reale Naturkatastrophe. Auch Bordwell äußert betreffs der unterschiedlichen Wirkungsfähigkeiten des Episodenfilms: „These films can display loose causal connections, [...] interplays of fantasy and reality, unreliable and ambiguous narration [...]“¹⁰⁸ Lommel beobachtet sogar eine besondere Affinität zwischen Episodenfilmen und der Ästhetik des Surrealen, da episodisches Erzählen surreale Brüche begünstigt.¹⁰⁹ Durch derlei Strapazieren liebgewonnener Wirklichkeiten verhalten sich diese Beispiele wie Einmahnungen der Berücksichtigung der Immanenz vieler Wirklichkeiten und vieler Wahrheiten, die durch abstrakte Maschinen formlos vorhanden sind und den Gefügen, um die es in den Filmen gehen mag, zugrunde liegen. Ein Teppich aus vielen Wahrheiten, statt nur einer.

Durch diesen Teppich auf die Gefüge zu schauen ist möglich, weil die Immanenzebene „ein Schnitt durch das Chaos [ist] und wirkt wie ein Sieb.“ (*Ph* 50) Eine ähnliche Metaphorik begegnet uns bei Kracauer, wenn er in seiner *Theorie des Films* vom Episodenfilm spricht: „Der Episodenfilm ist also voller Lücken, in die das Leben der Umwelt einströmen kann.“¹¹⁰ Diesen Filmen ist sozusagen ein gewisser Potentialis inhärent, um durch abstrakte Maschinen Gefüge zu erkennen, was in den Worten Guattaris heißt: „[U]ns interessiert, wie etwas geht, funktioniert, welche Maschine es ist.“¹¹¹ Dieser Fragegestus findet sich auch bei Kracauer: „Wie aber verhält es sich mit dem Fluß des Lebens, der die episodische Story durchdringen soll?“¹¹²

Dass episodische Erzählungen, die stark von Filmen mit einer zentralen Hauptfigur abweichen, „dem Motto, *man müsste sich der Wirklichkeit nähern*“ folgen, hielt auch Balázs fest. Er notierte: „Sie wollten das Leben nicht unter dem Blickwinkel nur einer einzigen Person und innerhalb der Grenzen ihrer Erlebnisfähigkeit darstellen“ und bemüht eine Gewebe-Metapher: „Es ist, als bewegten sich alle Szenen teppichhaft auf der gleichen Ebene [...]“¹¹³

¹⁰⁷ Als Ritornelle beschreiben Deleuze/Guattari territorialisierende, klangliche Gefüge. Ein Gesang oder eine Tonalität bilden einen gefügeartigen Raum des Zusammenhangs heraus, ein Milieu. Vgl. *TP* 423–479.

¹⁰⁸ Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 219.

¹⁰⁹ Vgl. Michael Lommel, „Die Erkaltung der Restwärme. Surreale Milleniumsbilder in *Songs from the second floor*“, in: *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, eds./Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hg.-innen), Bielefeld: Transcript 2008, S. 223–238, hier S. 224.

¹¹⁰ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 336.

¹¹¹ Eine Äußerung von Guattari, in Gilles Deleuze/Félix Guattari, „Gespräch über den *Anti-Ödipus*“ (Orig. in *L'Arc*, Nr. 49, 1972, Gespräch mit Catherine Backès-Clément), in: Gilles Deleuze, *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 25–40, hier S. 37.

¹¹² Kracauer, *Theorie des Films*, S. 337.

¹¹³ Balázs, *Der Film*, S. 144f.

Diese Optik des Episodenfilms, mag tatsächlich zum Begriff der ‚Ebene‘ ermutigen, der Immanenzebene, mit ihren abstrakten Maschinen, die bei Kracauer in meiner Lesart ‚physische Realität‘, ‚äußere Wirklichkeit‘ und ‚Fluss des Lebens‘ heißen: „Der Begriff ‚Fluß des Lebens‘ umfaßt also den Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren.“ Damit dies nicht als kognitiver Monismus missverstanden wird, fügt er noch hinzu: „Das heißt aber, daß der Fluß des Lebens vorwiegend ein materielles Kontinuum ist, obwohl er definitionsgemäß auch in die geistige Dimension hineinreicht.“¹¹⁴ Der Fluss des Lebens ist scheinbar sehr ähnlich beschrieben, wie die abstrakte Maschine. Er besteht zum einen aus ungeformter Materie, dem Phylum – bei Kracauer ‚materielles Kontinuum‘ genannt. Zum anderen aus der nicht-formalen Funktion, dem Diagramm – bei Kracauer beschrieben als abstrakter Strom von ‚Gefühlen, Werten, Gedanken‘, der in die ‚geistige Dimension hineinreicht‘.

Kracauer zufolge wird ein Episodenfilm der Darstellung dieser physischen Realität gerecht, wenn er alle Gefahrläufigkeit vermeidet, eine geschlossene Erzählung, eine repräsentative Wahrheit und ein aus Teilen bestehendes Ganzes im Blick zu haben. Es dürfe nicht seine Absicht sein, finale Sinnkonstrukte zu generieren.¹¹⁵ Zugleich aber, wie an seiner Besprechung des Querschnittfilms in den Zwanzigern deutlich wird, müsse eine episodische Auseinandersetzung mit der physischen Realität eine kritische Haltung bewahren, die ihre vielen Bilder radikal problematisiert und öffnet, anstatt zum reinen technizistisch ästhetischen Formfetisch zu avancieren.¹¹⁶ Dem Episodenfilm muss sozusagen ein Bewusstsein dafür anzusehen sein, dass der Fluss des Lebens, also die abstrakte Maschine, auf der die Gefüge zu wähen sind, „das unbegrenzte Gesellschaftsfeld [ist], aber sie ist auch der Körper des Verlangens [...]; sie all das, worauf die Intensitäten produziert werden und woran sich die Verbindungen und Ambivalenzen festmachen.“ (K 120)

¹¹⁴ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 109.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 138ff.

¹¹⁶ Siehe hierzu meine Analyse von Kracauers Kritik am Querschnittsfilm. Schweigler, „Zerstreuung und gestreute Perspektiven“, S. 87–94.

2.6. Gefüge im Episodenfilm: „in ihrem Rahmen sowohl suggeriert wie dargestellt“¹¹⁷

Kracauers These, dass der Fluss des Lebens im Episodenfilm sowohl suggeriert wie dargestellt sei, verweist auf die motivische historische Konstante solcher Filme, welche darin besteht, dass sie immer etwas inszenieren, das dem Konzept des Gefüges von Deleuze/Guattari sehr ähnlich ist. In diesem Kapitel wurde eine Reihe von Analogien beobachtet, die kurz zusammengefasst werden soll.

Episodenfilmen ist erstens sichtlich viel an der Darstellung von non-hierarchischer Mannigfaltigkeit gelegen. Diese wird zudem formal hergestellt, indem etwa einige strukturelle Heterodoxien überbeansprucht werden: Vielfalt an unterschiedlichen Handlungssträngen, Verräumlichungen und Zeitebenen; Vielfalt an demographischer Verschiedenheit, an unterschiedlichen Sprachen und Soundtracks sowie unterschiedlichen transmedialen Verfahren. Die dargestellten Gefüge werden zweitens als wirkmächtige Gruppierungen beschrieben, in denen Menschen, Artefakte, Topographien, Zeiten und Diskurse gleichermaßen real und effektiv sind. Die komplexen Verbindungen werden sowohl rhizomatisch als auch genealogisch exemplifiziert. So kommt es zu einer plakativen Inszenierung von vielen zufälligen Konnexen ebenso wie von strukturellem Beerben und Angeschlossen-Sein. Das Stabilisierende und das Prekäre von sesshaften Gefügen wird drittens mitunter durch Ambivalenzen der Mobilität präsent gemacht, die häufig an Genrekonventionen von Filmdramen erinnern und Figuren wie soziale Aktivität und Passivität variantenreich durchdeklinieren. Viertens scheinen sich Episodenfilme der Immanenzebene mit ihren pluralen Realismen gewahr zu sein und negieren singuläre Deutungsweisen von Wirklichkeiten und Wahrheiten. Sie betonen damit, dass Gefüge situativ sind, und immer auf je spezifischen abstrakten Maschinen (Flüssen des Lebens) verstanden werden müssten. Darüber hinaus wurde fünftens beschrieben, dass Deleuze und Guattari für eine mediale Darstellung von Gefügen zentrale Merkmale festhalten: Sie sollten primär das Wesentliche bzw. ‚Wesenhafte‘ eines Gefüges vor Augen führen, also das Funktionale (auch das Disfunktionale) von Gefügen – Was ist hier funktional und wie wird hier funktioniert? Diese Frage lenke den Blick auf die Vielfalt an Rädchen in Gefügen, anstelle auf das Funktionieren eines singulären Individuums. Zugleich werde damit eine erwartungsvolle Spannung evoziert: Die Vorahnung einer ‚herannahenden Kollektivität‘. Das Charakteristikum der gestreuten Perspektive auf das Viele statt auf das Eine, nun gepaart mit der gespannten aufkommenden Frage nach den Zusammenhängen von alledem – dieses Charakteristikum konnte für den Episodenfilm in der Intention der Regie (Gaghan)

¹¹⁷ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 337.

ebenso wie in der Besprechung des Episodischen durch die Filmwissenschaft (Färber, Lommel) wiedergefunden werden. Nicht zuletzt wurde auf einer diskursanalytischen Ebene beobachtet, wie Mannigfaltigkeit und ‚Durchlässigkeit‘ solcher Gefügedarstellungen im Episodenfilm deren wissenschaftliche Analyse durchwirkt: Sowohl mit heterodoxen ‚Definitionen‘ des Episodenfilms (Schreitmüller, Brugger etc.), als auch mit heterodoxen ‚Interpretationen‘ seiner (Lommels Anwendung der Heautonomie; Trebers Analogie mit dem Rhizom in Reinform).

Bevor ich mich im Weiteren mit einer Fallstudie dem jüngsten Episodenfilm meiner Filmographie widme, möchte ich zunächst auch die theoretische Grundlage des Gefügebegriffs zeitlich in seine jüngste Besprechung verlagern. So wie in diesem Kapitel die medienhistorischen Austauschbeziehungen des Episodenfilms vor der Folie von Medienwechsel, Medienwandel und den Implikationen zeitgeschichtlich-postmoderner Perzepte sensibilisiert wurden, soll im Folgenden auch die Analyse des zeitlich aktuellsten Beispiels mit einer Fortführung des Gefügebegriffs als ‚Assemblage‘ diskutiert werden, die um jüngere theoriegeschichtliche Akzente beraten ist.

3. Assemblage-Werden: Zur Erweiterung des Begriffs

Brian Massumi, der *Tausend Plateaus* ins Englische übersetzte, wählte für das Wort ‚agencement‘ den Begriff ‚assemblage‘ und führte damit einen weiteren Bedeutungsaspekt für Lesarten im anglophonen Raum ein, da eine Assemblage auch die künstlerische Technik dreidimensionaler Collagen bezeichnet,¹ und Bilder von materiellen Arrangements, Schichten und Konnektivität zwischen ihnen assoziieren lässt. Der Begriff wurde in englischsprachiger Wissenschaft vielfach aufgegriffen, sehr prominent etwa durch Jane Bennett oder Manuel DeLanda², die wieder weitere dazu inspirierten, mit dem Begriff zu operieren. Die Rezeption anglophoner Theoreme im deutschsprachigen Raum führte dazu, dass auch hierzulande Assemblage bereits als Synonym zu Gefüge verwendet wird.³ Das hat auch damit zu tun, dass der Begriff vielerorts durch Strömungen des Affective und des Material Turn wandernd, wiederum selbst im Werden begriffen ist und weiter theoretisiert wurde, neue Akzente verliehen bekam. Er wurde erweitert und spezifiziert. Gemein ist der aktuellen Verwendung des Begriffs eine stärker ausformulierte und stärker betonte Anschlussfähigkeit an das Konzept von ‚agency‘ – definiert als „Handlungsmacht‘ von Akteuren, das heißt ihr[...] Anteil an Handlungen, Prozessen, Entwicklungen, Funktionsweisen, der einen nachweisbaren, erkennbaren, plausibel beschreibbaren Unterschied für deren Ablauf macht.“⁴

Die Perspektivierung des Gefügebegriffs hat sich nicht zuletzt auch durch neue Lebensrealitäten geändert: Gute dreißig Jahre nach *Tausend Plateaus* gibt es (in loser Schüttung erwähnt) internationale Bankenkrisen, neue digitale und mobile Formen von Medienhandeln, ökopolitische Diskurse rund um das Bienensterben und seine große Schwester, die globale Erwärmung; der Terrorismus und das Ozonloch sind Motive; neue Kriege, neue Technologien, neue Bündnisse, neue Ideen. Kurzum: Auch die Landschaft innerhalb welcher mit dem Gefügebegriff operiert werden kann, hat sich geändert, sie scheint von ihrem Wesen her auf ganz neuen Ebenen zu seiner Verwendung zu ermutigen. In diesem Zusammenhang sind einige aktuelle Hinwendungen zu Material und Affekt stärker im

¹ Vgl. Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Abrams 1992.

² DeLanda wandte den Gefügebegriff hauptsächlich aus sozialwissenschaftlicher Perspektive an, bezog sich auf Formen menschlicher Interaktion und leitete davon politische Implikationen für die Konzepte Person, Netzwerk, Organisation, Regierung, Stadt und Staat ab. Vgl. Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, London/New York: Continuum 2006.

³ Siehe beispielsweise: Roberto Nigro/Gerald Raunig, „Queere Assemblagen“, in: *Inventionen* 1/2011, Isabell Lorey/Roberto Nigro/Gerald Raunig (Hg.-innen), Zürich/Berlin: Diaphanes 2011, S. 234ff.

⁴ Michael Cuntz, „Agency“, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg.-innen), München: Fink 2012, S. 28–40, hier S. 28.

Vordergrund und werden stärker expliziert. Daneben gibt es Konzepte, auf die beispielsweise Bennett nicht Bezug nimmt, die aber ein ähnliches Interesse haben, ähnliche Hintergründe und in einem Resonanzverhältnis gedacht werden können.

Die jüngeren Einwirkungen auf die Verwendung der Verflechtungsfigur des Gefüges beschreibe ich in Punkt 1 und 2 vor der Folie der Stichwörter Ding, Materialität und Ontologie sowie in Punkt 3 und 4 hinsichtlich der Stichwörter Affekt, Emotion und Attachement, ohne damit weitgehende Überschneidungen der beiden Entwicklungen leugnen zu wollen. In Punkt 5 werde ich Jane Bennetts Zugang zum Begriff der Assemblage verdichtet vorstellen. Dieses Kapitel wird versuchen seinen notwendigen Maximalumfang im Dienste theoretischer Sensibilisierung nicht zu überschreiten, wenngleich ich mich damit in ein großes Feld begeben und einen Minimalumfang schwer umgehen kann. Das Kapitel versteht sich als eine Reihe von kontextuellen Hinführungen zur Spannbreite des Gefügebegriffs.

3.1. Unscheinbare Dingwelten

Kritische Überlegungen dem Charakter und Wesen physischer Objekte und dinglicher Materialien zu widmen, wurde nicht erst durch aktuelle Verfechter_innen relationaler Ontologien erfunden. Wir können z. B. auch auf eine lange Geschichte von wissenschaftlichen und künstlerischen Oppositionen zurückblicken, die den Stellenwert von gewöhnlichen Dingen, von Alltagsgegenständen oder von oft übersehenen Materialitäten politisierten. Um aber verständlich zu machen, inwiefern z. B. der New Materialism auf dieser Ebene noch radikaler vorgeht, und was ihn von den zuvor genannten Strömungen unterscheidet, werde ich zunächst punktuell einige dieser theoretischen Strömungen erinnern, die seit Industrialisierung und Moderne den Blick auf unscheinbare Dingwelten gelenkt haben – wohlbemerkt, auf Dingwelten, welche in einem direkten Verhältnis zu Menschen stehen oder in Handlungszusammenhängen mit Menschen vorkommen. Diese Strömungen möchte ich entlang einiger Denkfiguren von Siegfried Kracauer ins Gedächtnis rufen.

Kracauer verwies in seiner *Theorie des Films* in einer Analogie zu den Naturwissenschaften auf die Qualität filmischer Verfahren komplexe Zusammenhänge sichtbar zu machen und potentiell kleinteilig dasjenige zu beobachten, was für gewöhnlich

übersehen wird.⁵ Kracaurs Besorgnis um das Übersehene ist freilich kein Alleinstellungsmerkmal. Wahlverwandte Denker_innen finden sich sogar in der Umweltphilosophie, wo z. B. Jens Soentgens bemängelt: „Staubflusen, Krümel oder Kleckse kommen in den Weltbeschreibungen der Phänomenologen nicht vor. Warum eigentlich nicht?“⁶ Wie der Historismus, der sich mit Vorliebe der Makrogeschichte zugewandt hat, ist für Kracauer auch jede andere Auseinandersetzung mit Realität problematisch, wenn sie das ohnehin bereits für irrelevant Erklärte durch Nichtthematisierung als irrelevant bestätigt. Das Private wäre sodann als nicht-politisch abgehakt, und sogar im Bereich des Öffentlichen würde selektiert. Dort wären dann Kriege angemessene Forschungsgegenstände, aber etwa Kino- oder Operettenbesuche nicht. Das Infra-Gewöhnliche zu studieren, geht in diesem Sinne auch bei Paul Virilio mit einer oppositionellen politischen Dimension einher:

„Betrachten, was man nicht betrachten würde, hören, was man nicht hören würde, auf das Banale achten, auf das Gewöhnliche, auf das Infra-Gewöhnliche. Die ideale Hierarchie zwischen dem, was entscheidend, und dem, was anekdotisch ist, bestreiten, weil es Anekdotisches nicht gibt, es gibt nur herrschende Kulturen, die uns aus uns selbst und den anderen exilieren [...]“⁷

Kracauers Hinwendung zu den alltäglichen Gegenständen lässt sich durchaus im Spiegel einer allgemeinen und umfassenden Aufmerksamkeitsverlagerung von Literat_innen und Künstler_innen sehen, die sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. – forciert etwa auch in der Neuen Sachlichkeit – vermehrt dem Infragewöhnlichen annahmen.⁸ Stellvertretend erinnere ich an die Dadaisten und Surrealisten, die mit Alltagsgegenständen Objektkunst entwickelten; oder an George Perec, der drei Tage lang die Pariser Place Saint-Sulpice studierte und jede Kleinigkeit aufschrieb, und zu Beginn seiner Dokumentation festhielt, er wolle schildern „was man im Allgemeinen nicht notiert, das was nicht bemerkt wird, was keine Bedeutung hat, das, was passiert, wenn nichts passiert außer Zeit, Menschen, Autos und Wolken“.⁹ Derlei historisch Übersehenes, also die Momente des täglichen Lebens, sind gewissermaßen als Kracaurs ‚vorletzte Dinge‘ in *Geschichte – Vor den letzten Dingen* zu verstehen.¹⁰ Wenn die

⁵ Der Vergleich erfolgt in zwei Überlegungen im Rahmen des Unterkapitels zu ‚enthüllenden Funktionen‘ des Films: Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 82, sowie S. 84.

⁶ Jens Soentgens, *Splitter und Scherben. Essays zur Phänomenologie des Unscheinbaren*, Zug i. d. Schweiz: Die Graue Edition 1998, S. 221.

⁷ Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens* (Originalausgabe: *Esthétique de la disparition*, Paris 1980), aus dem Franz. von Marianne Karbe und Gustav Roßler, Berlin: Merve 1986, S. 41.

⁸ Vgl. Christoph Eykman, „Alltägliche Dinge im philosophischen und literarischen Schrifttum der Moderne“, in: *Neophilologus*, 2007:91(4), S. 673–685.

⁹ Georges Perec, *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen*, Konstanz: Libelle 2011, S. 9.

¹⁰ Unter den ‚vorletzten Dingen‘, welche man im ‚Vorraum der Geschichte‘ antrifft, kann man einerseits die gegenwärtige Erfahrungswelt verstehen, die den Vorraum für eine Zukunft darstellt. Andererseits kann man das ‚Letzte‘ als die philosophischen Erkenntnisse von großer

letzten Dinge Kriege, Epidemien, Erdbeben, und Revolutionen sind, so können in den vorletzten Dingen, dem Alltäglichen, dem ‚elastischen Gewebe‘, das sich nur langsam ändert, die Möglichkeitsbedingungen für die ‚letzten Dinge‘, sowie ihr Setting erstmals sichtbar werden:

„Von den kleinen Zufalls-Momenten, die dir und mir und dem Rest der Menschheit gemeinsame Dinge betreffen, kann in der Tat gesagt werden, daß sie die Dimension des Alltagslebens konstituieren, dieser Matrize aller anderen Formen der Realität. Es ist eine sehr substantielle Dimension. Wenn man für einen Augenblick artikulierte Glaubensinhalte, ideologische Ziele, besondere Unternehmungen und dergleichen beiseite läßt, so bleiben immer noch die Sorgen und Befriedigungen, die jeder Tag mit sich bringt. Als Produkte von Gewohnheiten und mikroskopisch kleinen Wechselwirkungen bilden sie ein elastisches Gewebe, das sich nur langsam ändert, das Kriege, Epidemien, Erdbeben und Revolutionen überlebt.“¹¹

Das Problem der Unsichtbarkeit der infragewöhnlichen Dinge, begründet sich laut Kracauer darin, dass sie Teile unseres Selbst seien, „wie unsere Haut, und weil wir sie wirklich von innen kennen, kennen wir sie nicht in ihrer äußeren Wirklichkeit“.¹² Die Kracauer’sche Figur eines Historikers will aber genau diese äußere Wirklichkeit erfassen. Das Infragewöhnliche ist folglich einer jener Bereiche, die am stärksten sowohl aus dem alltäglichen Denken als auch aus den wissenschaftlichen Fragestellungen ausgeschlossen sind. „Sobald sie einmal unserer Existenz einverleibt sind, hören sie auf, Gegenstände unserer Wahrnehmung, begehrten Ziele zu sein. Ja, wir würden in Reglosigkeit verfallen, wenn wir uns auf sie konzentrierten“.¹³ Oder, wie Kracauer an anderer Stelle ausführt: Die Konzentration auf diese Gegenstände ist überhaupt erst möglich, wenn wir uns bewusst in Regungslosigkeit versetzen oder uns auf eine solche Haltung einließen.¹⁴ So beschreibt etwa auch Virginia Woolf, wie in der Wahrnehmung jener, die aufgrund von Krankheit längere Zeit ans Bett gebunden sind, erstmals die infragewöhnlichen Gegenstände gesehen werden, und über sie tatsächlich nachgedacht wird: „Vielleicht dann, wenn wir auf etwas sehr Kleines und Nahes und Vertrautes niederblicken, werden wir Mitgefühl [Orig. ‚empathy‘] empfinden. Prüfen wir also die Rose [, welche am Bett der Kranken steht^{S.S.}]“.¹⁵

Allgemeinheit und als Makrogeschichte interpretieren, während das ‚Vorletzte‘ als historisch bedingte Komplexe eine Gegenfigur der Mikrogeschichten darstellt. Die vorletzten Dinge sind in dieser Lesart mit Gefügen vergleichbar. Zum Begriff der vorletzten Dinge. Vgl. Siegfried Kracauer, *Geschichte. Vor den letzten Dingen*, Frankfurt a. M.: suhrkamp tasch. wiss. ¹1973, insbesondere S. 218–246.

¹¹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 394.

¹² Ebd., S. 88.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Kracauer, *Geschichte*, S. 145, sowie ders. „Die Wartenden“, in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschen. 1977¹, S. 106–119.

¹⁵ Virginia Woolf, „Über das Kranksein“, in der Ausgabe *Das große Lesebuch*, Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 167.

Das Infragewöhnliche, bei Perec nur assoziativ angedacht, scheint bei Kracauer und Woolf bereits besonders privilegiert, Wechselbeziehungen zwischen Menschen und Dingen deutlich zu machen und Fragen von Routinen, Codizes und sogar Tendenzen sichtbar machen. Interessant ist auch, dass Woolf im Essay *Über das Kranksein*, wie Kracauer in *Geschichte*, den Empathy-Begriff diskutiert, welcher mit ‚Mitgefühl‘ unzureichend übersetzt ist. Volker Breidecker beschreibt, Kracauer habe sich im Englischen bewusst für den Empathie-Begriff entschieden, weil er anders als die Sympathie, nicht ‚mit Pathos‘ sondern ‚in Pathos‘ (in suffering or passion) bedeute, eine passive Haltung mit einem ‚Pathos der Distanz‘.¹⁶ Mit einer solchen Haltung den ‚vorletzten Dingen‘ gegenüberzutreten, legen Woolf und Kracauer nahe, weil Dinge und Subjekte in ihren Augen einander gegenseitig konstituieren.

Besonders deutlich wird dies in Woolfs Erzählung *Feste Gegenstände* (Orig. *Solid Objects*) dargestellt, in welcher ein Parlamentsmandatar eine derart extreme Sammelleidenschaft für Steinchen und von Wellen geschliffenen Glasscherben entwickelt, dass er sich völlig aus allen gewohnten beruflichen und privaten, gesellschaftlichen Zusammenhängen exiliert. Als ihn die erste gefundene Glasscherbe allmählich in ihren Bann zu ziehen scheint, schreibt Woolf:

„Wieder und wieder halbbewußt von einem Kopf, der an etwas anderes denkt, angeschaut, vermischt sich jeder Gegenstand so tiefgreifend mit dem Stoff des Denkens, daß er seine eigentliche Form verliert und sich ein wenig verschieden zu einer idealen Gestalt neu zusammenfügt, die das Hirn heimsucht, wenn wir es am wenigsten erwarten.“¹⁷

Weder die vom Wasser geschliffene Glasscherbe noch der vom Ding affizierte Politiker sind letztgültige Entitäten, beide sind stets im Wandel Begriffen, im Werden, und ihre körperlichen Grenzen sind unscharf. Die Mahnung der scheinbar unbedeutenden ‚Dinge‘ besteht sozusagen darin, dass sie wie ein verhüllter Spiegel unsere Wahrnehmungsgewohnheiten problematisieren würden; dass wir aber diesen Spiegel nicht enthüllen wollen, ist noch deutlicher ein Symptom einer gefährlichen, ganz allgemeinen Verslossenheit unsererseits. Von einer solchen Mahnung spricht auch Eykman am Beispiel des Schriftstellers Francis Ponge. Letzterer fordere,

¹⁶ Vgl. Volker Breidecker, *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer ‚under the spell of the living Warburg tradition‘*, (= *Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg*, Bd. 4), Berlin: Akademie 1996, S. 178.

¹⁷ Virginia Woolf, „Feste Gegenstände“, in der Ausgabe *Gesammelte Werke. Prosa I*, Klaus Reichert (Hg.), Frankfurt a. M.: S. Fischer 1989, S. 122f.

„die gewöhnlichen Dinge neu zu sehen und die ausgetretenen Bahnen des habituellen Sehens zu verlassen. Denn unser Sehen hat sich – nicht zuletzt dank des Einflusses der Sprache – verfestigt. Erst wenn wir dieses defizitäre Sehen durchbrechen in Richtung auf ein inständigeres Schauen, werden wir des Dinges gewahr und formt dieses seinerseits den Betrachtenden.“¹⁸

Solche grundsätzlichen Hinwendungen zum Infragewöhnlichen, zu den ‚commonplace objects‘ in Kunst, Medien, Literatur und Forschung waren wichtige Beteiligte in der Entwicklung philosophischer Umwertungen in den Theorien zu Subjekt-Objekt-Relationen sowie für das Verständnis von Subjekten und Objekten an sich. Ein Denken im Sinne Kracaurs müsse unbedingt mit dem ‚infra-ordinaire‘ (Perec), den ‚Anekdoten‘ (Virilio), den ‚solid objects‘ (Woolf) und den Mikrogeschichten auf Tuchfühlung gehen und ihnen gerecht werden, gerade ‚weil‘ sie nicht registriert werden – so paraphrasiert auch Gertrud Koch Kracaurs lebensnah konzipierte historiographische Praxis: Kracauer setzt „auf die ‚Katarakte‘ der Zeit, die vielen gleichzeitig sich ereignenden Mikrogeschichten, deren Sinnhaftigkeit nur in den jeweiligen Erfahrungskontexten festzumachen ist“.¹⁹

3.2. Relationale Ontologien

Ich habe behauptet, dass sich die eben beschriebenen Entwicklungen, in meiner Wahrnehmung exemplarisch zusammenfassen lassen. Sie sind sich darin ähnlich, dass sie ein Thematisieren des Infra-Gewöhnlichen, des Übersehenen sowie der Bindungen zwischen Menschen und Dingen vorangetrieben haben.

Daneben gibt es aber eine weitere Genealogie von Theorien, welche auf anderen Wegen zu Besprechungen der Dinge herangeführt haben: Natur-, Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften haben in den letzten Jahrzehnten schrittweise und in parallelen Verläufen mit unterschiedlichen Schwerpunkten die Distinktionen von hegemonialen Subjekten gegenüber deren ‚Außen‘ forciert problematisiert, immer weiter ausgelotet und sich tiefer in ontologische Grundsatzfragen hineinbegeben. Das ‚Fremde‘, das konstruiert wird, wurde zu einem Schlüsselbegriff der Kritik am Eigenen, an Diskriminierungspraxen und herrschaftlichen Strukturen: Die Erforschung der Demarkation von minoritären ‚Anderen‘ wurden in queerfeministischen Traditionen ebenso wie in Postcolonial Studies zentral. Der Blickwinkel reichte bald von geschlechtlichen Hierarchien und sexuellen ‚Abjekten‘ bei

¹⁸ Vgl. Eykman, „Alltägliche Dinge im Schrifttum der Moderne“, S. 675.

¹⁹ Gertrud Koch, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius 1996, S. 154.

Judith Butler²⁰, über Konstituierungen der kulturell Anderen in ‚Xenotopien‘, wie sie in der Ethnologie besprochen werden²¹, immer weiter bis hin zu Cyborgs und Tieren, die als Idee von ‚etwas Anderem‘, welches Teil des Eigenen ist, von Donna Haraway beschwört wurden und maßgeblich posthumanistische Theorie und Animal Studies beeinflusst haben.²² Die Grenzauslotung zwischen ermächtigten Subjekten und den von ihnen Ausgegrenzten wurde zeitgleich nicht zuletzt in der Medienwissenschaft mitbetrieben.²³ Gerade in einem Forschungsfeld, das auch technische Apparate, Filmstreifen, Licht, Applikationen, Strom, Daten und materielle Infrastrukturen zum Gegenstand hat, könnte es daher interessant sein, dass einer der jüngsten Blicke über den Tellerrand hinaus, die Wendung hin zum wahrscheinlich ultimativen ‚Außen‘ kultureller Subjekte betrifft, also zu den ‚Dingen‘, den ‚Objekten‘ – aber nicht mehr nur in Bezug auf das Verhältnis, das Menschen zu ihnen haben und wie sie sich zu ihnen in Beziehung setzten, sondern dezidiert in Bezug auf die Frage, ob die Annahme einer ontologischen Differenz zwischen Subjekten und Objekten überhaupt tragfähig ist. Die Thesen tendieren zu einem Nein und nähern sich über folgende Fragestellungen ihren Argumenten an:

Haben Dinge Eigenschaften oder sind ihre Qualitäten allein Projektionen menschlichen Denkens? Ist es so, dass nur Menschen leben und Dinge immer tote Materie darstellen? Sind anorganische Stoffe passive Ressourcen in einem Unterbau für einen sozialen Überbau des Handelns, der wiederum Waren produziert, denen nur durch Kulturen rein kulturelle Bedeutung erst eingeschrieben wird? Ist die Erhabenheit des wogenden Meeres ein Effekt des menschlichen Geistes, der sich in aufgeklärte Relation zu einem einfach nur großen Gegenstand stellt? Sind nur menschliche Körper ‚bodies that matter‘, und nur Subjekte ‚Körper von Gewicht‘?

Freilich sind das Suggestivfragen. Sie überspitzen die Dualismen Kultur-Natur, Subjekt-Objekt und Geist-Körper in einer Weise, welche mindestens geringfügige Relativierungen in den Antworten erzwingt. Mit genau diesen geringfügigen Relativierungen hat sich die westliche Philosophie allerdings lange Zeit begnügt. Die anthropozentrischen und mentalistischen Realismen haben dabei zweifellos die Ideen der Mündigkeit des Menschen

²⁰ Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

²¹ Vgl. Volker Barth/Frank Halbach/Bernd Hirsch, „Einleitung“, in: *Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Martin Baumeister/Eckhart Hellmuth (Hg.), Bd. 9, *Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert*, Volker Barth/et al (Hg.), Berlin: Lit 2010, S. 7–23.

²² Donna Jeanne Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Carmen Hammer (Hg.^{im}), Frankfurt a. M.: Campus 1995.

²³ Siehe hierzu die vierte Ausgabe der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Sabine Nessel verschränkt beispielsweise Gender und Animal Studies innerhalb filmwissenschaftlicher Forschung. Vgl. Nessel, Sabine, „Das Andere denken. Zoologie, Kinematografie und Gender“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.^{im}), Bd. 4, 1:2011, *Menschen & Andere*, Marie-Luise Angerer/Karin Harrasser (Hg.^{innen}) Berlin: Akademie-Verl. 2011, S. 48–57.

und der Kritik am menschlichen Handeln zum Verdienst. Sogar die Idee der Diskurse hat die Philosophie des 20. Jahrhunderts angefertigt und dergestalt thematisiert, dass immer Politisierung des Sozialen das unzweideutige Ziel ihrer Besprechung war. Es steht hier außer Frage, dass die in unterschiedlichem Maße anthropozentrischen Strömungen der Philosophiegeschichte den Menschen in diesem oder jenem Sinne in die ‚Verantwortung‘ genommen haben. Die seit wenigen Jahrzehnten aufkommenden Positionen, die sich derzeit vor allem im ‚New Materialism‘ bündeln und von einem ‚Material Turn‘ und einem ‚Non-human Turn‘ künden wollen, verstehen sich keineswegs als Abkehr von der Kritik am Sozialen (des Menschen), sondern als konsequentes Hinwenden zu einem bisher weitgehend blinden Fleck, der sich in den Worten von Andreas Reckwitz in der „kulturtheoretische[n] Marginalisierung des Materiellen durch das Sinnhafte und Symbolische“²⁴ befinde.

Dass nicht-menschliche Körper vorwiegend als Hintergrund von Geschichte und nicht als Aktanten begriffen werden, zeigte Latour am Beispiel der Wissenschaftsgeschichte von Mikroben. Der Hintergrundcharakter, welcher der Auseinandersetzung mit Keimen eingeschrieben sei, manifestiere sich bereits in deren Beschreibung mit den Adjektiven ‚niemals, nirgends, immer, überall‘.²⁵

„Wir werden zwar über Subjektivität und Geschichte *menschlicher* Agenten unterrichtet, doch in dieser Darstellung betrifft Geschichte nichtmenschliche Wesen überhaupt nicht. Indem von einer Entität verlangt wird, entweder nirgends und niemals oder aber immer und überall zu existieren [...], beschränkt die alte Übereinkunft Geschichtlichkeit auf Subjekte und verbannt die nichtmenschlichen Wesen aus der Geschichte.“²⁶

Explizite Vertreter_innen der Neuen Materialismen wie Diana Coole und Samantha Frost forcieren nun die Frage, wie in einer gegenwärtigen komplexen Erfahrungswelt, in der Vorgänge wie der Klimawandel und globale Bevölkerungs- und Kapitalströme, sowie das Wirken von Atommüll und genetisch modifizierten Organismen enthalten sind, die Macht der Dinge und Stoffe in den Kulturtheorien ignoriert werden kann. Sie stehen für die Position ein, dass es nun an der Zeit sei, „to reopen the issue of matter and once again to give material factors their due in shaping society and circumscribing human prospects.“²⁷ Dabei geht es

²⁴ Andreas Reckwitz, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld: Transcript ²2010, S. 131.

²⁵ Vgl. Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 188–191.

²⁶ Ebd., S. 189.

²⁷ Diana Coole/Samantha Frost, „Introducing the New Materialisms“, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, dies. (Hg.^{innen}), Durham/London: Duke Univ. Press 2010, S. 1–46, hier S. 3.

keineswegs um einen Naturalismus, der als das eigentlich Relevante die Macht von Materie auf das Soziale herausarbeiten will. Karen Barad liegt es z. B. daran, Judith Butlers Konzept der Performativität, die prozessuale Materialisierung von Wirklichkeiten²⁸, auf einer Ebene zu denken, die eine Symmetrie aller erdenklichen Materialitäten affirmiert und keine getrennten humanen und non-humanen Refugien von agency voraussetzt. Sie nominiert einen

„posthumanist materialist account of performativity that challenges the positioning of materiality as either a given or a mere effect of human agency. On an agential realist account, materiality is an active factor in processes of materialization. [...] The crucial part of the performative account that I have proposed is a rethinking of the notions of discursive practices and material phenomena and the relationship between them.“²⁹

Folglich hat der Material Turn auch das Anliegen, die relative Autonomie und den kontributiven Status von Objekten im Sinne von ‚Artefakten‘, der in praxeologischen Theorien eingeräumt wurde, zu überschreiten. Jene Ansätze der Praxistheorie, die z. B. in Anschluss an einschlägige Texte von Bruno Latour entstanden sind, versuchen den Sozialkonstruktivismus aus seinem mentalen Monismus herauszuführen. Nicht das Denken, Sprechen und Kodieren konstituieren finale Wirklichkeiten und soziale Strukturen, sondern es seien die Handlungszusammenhänge von Praxen. Materie wird wie bei Theodore Schatzki insofern relevant, weil physische Interaktionen von Körpern und Artefakten zum Terrain des Sozialen erklärt werden, was das mentale Monopol des Geistes als Hersteller von Sozialität kontert.³⁰ Andreas Folkers resümiert den Materie-Begriff der Praxeologie aber als einen, der immer noch die ontologische Differenz zwischen humanen Akteuren, die lebendige Praxis erst ermöglichen, und ungleich zäheren Dingen/Strukturen, die geronnene, tote Praxis sind, aufweist. Im Neuen Materialismus dagegen, werde das Materielle nicht als etwas verstanden, das Substanzen stabilisiert, verhärtet und passiviert, sondern als etwas das im Gegenteil immerzu im Akt der Materialisierung begriffen ist. Materie dynamisiere und aktiviere.³¹ Man denke an dieser Stelle an das Rhizom-Prinzip, das ebenfalls dazu einlädt Materialität nicht im Sinne von Konsistenz (keine Punkte), sondern als etwas zu begreifen, das im Entfalten begriffen ist (Dynamisierungslinien).

²⁸ Butler definiert und differenziert Performativität als Konzept beispielsweise in der Einleitung von *Körper von Gewicht*, hier S. 19–50.

²⁹ Karen Barad, „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28, Nr. 3, Frühjahr 2003, S. 801–831, hier S. 827f.

³⁰ Zu Grundfragen und Perspektiven der Praxistheorie siehe: Theodore R. Schatzki, *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge: Univ. Press 1996.

³¹ Vgl. Andreas Folkers, „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis“, in: *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Tobias Groll/Daniel Keil/Thomas Telios (Hg.), Münster: Edition Assemblage 2013, S. 16–33, hier S. 20–23.

Zu den sehr verschiedenen Theorien und Forschungsfeldern, aus denen der New Materialism seine Argumente herleitet, ist daher nicht zuletzt die Physik zu zählen. Atome sind keine Baukastenprodukte, die aus bewegungslosen Entitäten zusammengesteckt sind. Das Atom ist für New Materialists wie Coole und Frost ein Faszinosum, denn schon in ihm, in dieser kleinen Form, ist die Anlage dafür, dass Materialität nie statisch, sondern immer im Werden begriffen ist: „The atom is a smeared field of distributed charge whose subatomic particles are less like planets in solar orbit than they are like flashes of charge that emerge from and dissipate in the empty space from which they are composed.“³² Man findet also in der Naturwissenschaft keinen Beweis für die Anschuldigung, dass das Wesen der Materialität stumm und statisch sei. Die Kulturtheorie wird im Rahmen des Material Turn durch solche Rekurse auf die Naturwissenschaft dazu provoziert, eine naturwüchsige Wesensdistinktion von Subjekten und Objekten zu negieren. Auch am Beispiel der posthumanistischen Debatte, lässt sich eine vergleichbare Theoriebildung zur „Implosion der ontologischen Differenz“³³, wie es Marie-Luise Angerer ausdrückt, beobachten. Die hierarchische Unterordnung der Materialität gegenüber der Mentalität ist gelinde gesagt originell, denn sie lässt sich nicht ontologisch verifizieren. Der Neue Materialismus beharrt in den Worten von Coole/Frost: „[M]ateriality is always something more than ‚mere‘ matter: an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable.“³⁴

Der Material Turn ist also nicht nur eine Hinwendung zu unbeachteten Potenzialen der substantiellen Dinge, die einem gemeinläufigen Begriff von festen Materialien entsprechen. Viel mehr geht es um ein umfassendes Anerkennen der Bewegungsförmigkeiten und Effektivitäten, die allem Material innewohnen. So wird z. B. sogar Klang³⁵ zum Material gleichgestellt und kann ebenso hinsichtlich seiner Materialität und deren Agency genannt werden, wie physische Objekte.

Das Anliegen des Material Turn richtet sich unter der Prämisse der prinzipiellen Mannigfaltigkeit von Materialitäten auf die Vorgänge der Materialisierung, das Werden von Materialität, wie es Barad betont:

³² Coole/Frost, „Introducing the New Materialisms“, S. 11.

³³ Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007, S. 11. Ausgeführt werden die Überlegungen auf den Seiten 57ff.

³⁴ Coole/Frost, „Introducing the New Materialisms“, S. 9.

³⁵ Vgl. Jane Bennett, *VM*. Auf den Seiten 34 und 35 finden sich beispielsweise gleich zwei Stellen, an denen Sound neben anderen Materialien non-hierarchisch angeführt wird.

„On an agential realist account, discursive practices are not human-based activities but rather specific material (re)configurings of the world through which local determinations of boundaries, properties, and meanings are differentially enacted. And matter is not a fixed essence; rather, matter is substance in its intra-active becoming—not a thing but a doing, a congealing of agency.“³⁶

Relationale Ontologie und New Materialism eröffnen damit eine radikal gegenhegemoniale Denkweise von menschlichen, ebenso wie tierischen, dinglichen oder auch klimatischen Körpern, die als intermaterielle und interdependente Materialisierungen zu begreifen sind, und nur vorläufige Fixierungen und temporäre Eigenschaften als klar abzugrenzende Entitäten – in den Augen der Menschen – nach außen hin aufweisen.

3.3. Spinozas Affekte

Sowohl für den New Materialism, als auch für gegenwärtige Theorien, die sich um den Affektbegriff bilden, aber auch für Besprechungen des Körper- oder Subjektbegriffs etwa bei Judith Butler³⁷, stellen Überlegungen von Baruch de Spinoza aus dem 17. Jahrhundert einen besonderen Gegenstand dar. Wird die Aufklärung viele ihrer Autor_innen bald danach mit einem Denken in neuen und besonders dualistischen Gegensatzpaaren beschicken, so finden sich bei Spinoza noch kaum entsprechende Anzeichen hierfür. Die Relektüren voraufgeklärter und vormoderner Texte erscheinen vor allem im Licht jüngerer Bemühungen zu einem Aufbrechen von dichotomem Denken durch relationales Denken als besonders interessant – wenn man bereit ist von der nicht-säkularisierten Präsenz einer Gott-Welt-Beziehung in diesen Texten abzusehen. Im Falle von Spinoza hat dieses Interesse viel mit seiner Praktischen Philosophie zu tun, in der er menschliche Körper (und manchmal beinahe Körper im Allgemeinen) als sehr offene und zunächst nicht festgelegte Figuren beschreibt, welche Fixierungen ihrer selbst immer erst im Wechselspiel mit Affekten und Ideen hervorbringen.³⁸

³⁶ Barad, „Posthumanist Performativity“, S. 828.

³⁷ Siehe beispielsweise: Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009. Hier expliziert sie, dass Spinozas Conatus-Begriff eine wichtige Rolle in ihren Arbeiten spielt. Vgl. S. 318. Stellvertretend für die vielen Bezugnahmen Butlers auf Spinoza sei auch ihre Beschäftigung mit dem Subjektbegriff genannt, in der sie die These eines Begehrens nach dem Beharren im eigenen Sein durch die Technik der Unterwerfung in Anschluss an Spinoza argumentiert. Vgl. Butler, Judith, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

³⁸ Vgl. Baruch de Spinoza, *Die Ethik. nach geometrischer Methode dargestellt* (Orig. 1677), (= *Baruch de Spinoza. Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 2), (= *Philosophische Bibliothek*. Bd. 92), Übersetzung von Otto Baensch von 1905, Hamburg: Felix Meiner 1976; sowie die ältere Übersetzung von Jakob Stern, welche 2007 von Michael Czelinski-Uesbeck revidiert wurde: Ders. *Die Ethik*, Heinz-Joachim Fischer (Hg.), Übersetzung von Jakob Stern von 1888, revidiert von Michael Czelinski-Uesbeck (Orig. 1677), Wiesbaden: Marix

Zudem beschreibt Spinoza Körper auf einer Art Immanenzebene, und ihre konkreten Manifestationen in Abhängigkeit zu (quasi-)diskursiven und affektiven Einschreibungen: „Denn alle Ideen, die wir von Körpern haben, zeigen [...] mehr den wirklichen Zustand unseres Körpers als die Natur des äußern Körpers an.“³⁹ Dies sollte aber keinesfalls als ein stärkeres Gewichten des Mentalen gegenüber dem Materiellen kurzgeschlossen werden. Es geht viel weniger um eine Subjektermächtigung als um ein Votum für eine Immanenz, wie an anderer Stelle deutlich wird:

„Die meisten, die über die Affekte und die Lebensweise der Menschen geschrieben haben, verfahren dabei, als ob sie nicht natürliche Dinge, die den gemeinsamen Gesetzen der Natur folgen, zu behandeln hätten, sondern Dinge, die außerhalb der Natur stehen; ja ersichtlich denken sie sich den Menschen in der Natur wie einen Staat im Staate.“⁴⁰

In der provokant formulierten Einleitung zum dritten Teil seiner Ethik drängt sich hier sogar das Gefühl auf, dass Spinoza gegen eine aufkommende Kultur-Natur-Dichotomie agitiert. Spinoza will hier erklärmaßen den Affekt als etwas vorstellen, das nicht exklusiv subjektiv, oder vom Materiellen wesentlich verschieden, geschweige denn getrennt sei.

Eine besondere Aufmerksamkeit auf diesen Affektbegriff von Spinoza erzeugte Deleuze schon in der Mitte der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, durch seine Besprechungen von Spinozas Konzepten. Der Affektbegriff spielt ebenso in den Koautorenschaften mit Guattari eine wiederkehrende Rolle, und daneben erschienen während seiner gemeinsamen publikatorischen Tätigkeit mit Guattari weitere Auseinandersetzungen mit Spinoza durch Deleuze.⁴¹ Die aktuelle Hinwendung zum Begriff ‚Affekt‘ ist mithin wesentlich durch die poststrukturalistische Spinoza-Renaissance angeregt und geprägt

2007. Im Weiteren zitiere ich auch aus diesen zwei verschiedenen Übersetzungen und wähle jeweils die mir verständlicher erscheinende. Jedes direkte Zitat wird in einer Fußnote durch das entsprechende Zitat aus der anderen Fassung zum Vergleich angeboten.

³⁹ Spinoza, *Ethik* (Stern), S. 200. In der Baensch-Übersetzung unwesentlich anders im Satzbau: „Denn alle Ideen, welche wir von Körpern haben, zeigen [...] mehr den wirklichen Zustand unseres Körpers an als die Natur des äußern Körpers [...]“ A. a. O., S. 184.

⁴⁰ Spinoza, *Ethik* (Baensch), S. 107. In der revidierten Übersetzung (Stern) des Marix Verlages dagegen: „Viele, die über die Affekte und über die Lebensweise der Menschen geschrieben haben, scheinen nicht von natürlichen Dingen zu reden, die den allgemeinen Naturgesetzen folgen, sondern von Dingen außerhalb der Natur. Ja, sie scheinen den Menschen in der Natur wie einen Staat im Staate anzusehen.“ A. a. O., S. 137.

⁴¹ Vor der Zusammenarbeit mit Guattari erschien z. B.: Gilles Deleuze, *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*, (Orig. 1968) München 1993. Nach *Tausend Plateaus* wären noch folgende Publikationen zu nennen: Ders., „Spinoza und wir“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (zuerst auszugsweise erschienen 1978), Karlheinz Barck (Hg.) Leipzig: Reclam ⁵1993, S. 278–288; sowie seine Besprechung von Spinoza in *ders.*, „Brief an Réda Bensmaïa über Spinoza“ (Orig. in der Zeitschrift *Lendemains*, 53:1989), Gilles Deleuze, *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp ¹1993, S. 137–139.

worden.⁴² In *Tausend Plateaus* gibt es viele Stellen, an denen Deleuze gemeinsam mit Guattari theoretische Bezüge zu den Schriften von Spinoza herstellte und die Denkfiguren, die Letzterer anbietet, wie eine Matrix fungieren lässt, durch die Gefüge beschrieben werden. In der Sekundärliteratur zur poststrukturalistischen Spinoza-Rezeption wird beobachtet:

„Statt Spinoza zu ‚folgen‘ und sorgfältig alles zu wiederholen, was er bereits gesagt hat, geht Deleuze ihm gleichsam voraus und begibt sich in die Geschichte dieses Denkens. Er macht dieses Denken bekannt, eben indem er sich hineinbegibt: denn Deleuze in Spinoza, das ist auch Spinoza in Deleuze.“⁴³

Vor allem der Begriff des Affekts eröffnete für Deleuze/Guattari und viele andere eine Anschlussfähigkeit, die gegenwärtig die Kulturwissenschaft beflügelt und hier und da die Rede von einem weiteren Turn, einem ‚Affective Turn‘ versammelt. Was also genau hat Spinoza mit Affekten gemeint?

Er beschrieb damit eine bestimmte Art von intermateriellen Triebkräften, welche die Wirkmächtigkeit von Körpern steigern oder dezimieren und zu den ‚Affektionen‘ zählen. Letztere wiederum wurden in der damaligen Philosophietradition vor Spinoza, z. B. bei Descartes, eher allgemein als die äußeren Einwirkungen auf die Wahrnehmung summiert und standen daher in einer Nähe zu Fragen der Ästhetik. Aber auch Kant, nach Spinoza, sprach von Affektionen im Sinne von Eindrücken auf die Sinne des Menschen.⁴⁴ In ästhetischen Lexika findet sich in dieser Tradition auch im 21. Jahrhundert noch die Emphase für den „genuin anthropologische[n] Begriff des Affekts“⁴⁵ – die Wortwahl ‚genuin anthropologisch‘

⁴² Als eines der bekanntesten Beispiele hierfür wäre Jane Bennett zu nennen, die im Kontext des New Materialism relevant ist. Sie zitiert die Deleuze-(und-Guattari)-Lektüren von Spinoza und forciert selbst weitere Bezugnahmen auf Spinoza. Vgl. *VM*.

⁴³ Pierre Macherey, „In Spinoza denken.“, in: *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*, Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.), München: Fink 1996, S. 55–60, hier 55f.

⁴⁴ Eine solche Verwendung des Begriffs der Affektionen findet sich durchgehend etwa in: René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, Klaus Hammacher (Hg.), Hamburg: Meiner 1986. Auch viele spätere Verwendungen der Begriffe Affektion und Affekt unterschieden sich von Spinozas Begriffen und schlossen an die herkömmliche Tradition an. So benutzt auch Immanuel Kant das Wort ‚affizieren‘ (das Verbum zu Affektion) um ästhetische Einwirkungen auf Menschen zu beschreiben, die in ihnen Empfindungen auslösen. Exemplarisch an folgender Stelle: „[E]s sind uns Dinge als außer uns befindliche Gegenstände unserer Sinne gegeben, allein von dem, was sie an sich selbst seyn mögen, wissen wir nichts, sondern kennen nur ihre Erscheinungen, d. i. die Vorstellungen, die sie in uns wirken, indem sie unsere Sinne affizieren.“ Siehe Immanuel Kant, *Immanuel Kant's Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können und Logik* (= *Immanuel Kant's Sämtliche Werke*, Th. 3), Karl Rosenkranz/Friedrich Wilhelm Schubert (Hg.), Leipzig: Leopold Voss 1838, S. 45. Auch das Wort Affekt hat bei Kant eine andere Bedeutung als bei Spinoza und ähnelt eher einem auch heute noch geläufigen Begriff von Affekt als überschwänglicher, unedler, unkontrollierter oder unvernünftiger Ausbruch von Emotionen, darüber hinaus beschreibt Kant noch Affekte der Schwäche, die als „unklug“ und hemmend gelten. Vgl. die Einträge zu „Affektion“ und „Affekt“ in: Eisl Rudolf, *Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlass*, Hildesheim: Olms 1989, S. 3ff.

⁴⁵ Harmut Grimm, „Affekt“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Karlheinz Brack et al (Hg.-innen), Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 16–49, hier S. 16.

offenbart noch einmal exemplarisch, was Spinoza mit dem Wähnen des Menschen in der Natur als ‚ein Staat im Staate‘ meinte. Affektionen, die wahlweise auch als ‚Erregungen‘ übersetzt wurden, werden bei Spinoza aber eher wie Energien beschrieben, die von Körpern ausgestrahlt werden und nicht erst als Figur menschlichen Denkens relevant werden, sondern, wie eingangs zitiert, ein Teil der Natur sind. Diese Erregungen oder Affektionen haben nach Spinoza eine Untergruppe zu eigen, die Affekte. Sie stellen jene Affektionen dar, welche die Agency eines Körpers beeinflussen. Sie bezeichnen all jene Freuden, Leiden und Begehren, die Körper in Bewegung versetzen und Effekte auf sie und ihre Umwelt haben. So definiert Spinoza: „Unter Affekte verstehe ich die Erregungen des Körpers, durch welche das Tätigkeitsvermögen des Körpers vergrößert oder verringert, gefördert oder gehemmt wird; zugleich auch die Ideen dieser Erregungen.“⁴⁶

Spinoza akzentuiert also in seinem Affektbegriff die Fähigkeit der Affekte Auswirkungen zu haben. Es geht ihm um ihr Vermögen, die Wirkmächtigkeit und die Wirkungskraft von etwas oder jemandem mit Effekten zu beschicken.

Diese Definition von Affekten, wie sie Spinoza geleistet hat, wurde überdies parallel in der psychologischen Theoretisierung von Emotionen maßgeblich, auch wenn Spinoza eine Lesart von Affekten anbot, die eine Differenz von Emotion und Affekt stark macht, welche von Deleuze/Guattari und ihrem Übersetzer ins Englische, Brian Massumi, übernommen wurde und nicht zuletzt in jüngerer neumaterialistischer Medienwissenschaft kategorisch tradiert wird. So beharrt z. B. Steven Shaviro in seiner Einleitung zur Theorie des *Post-Cinematic Affect*:

„Here I follow Brian Massumi in differentiating between *affect* and *emotion*. For Massumi, affect is primary, non-conscious, asubjective or presubjective, asignifying, unqualified, and intensive; while emotion is derivative, conscious, qualified, and meaningful, a ‚content‘ that can be attributed to an already-constituted subject. Emotion is affect captured by a subject [...].“⁴⁷

⁴⁶ Spinoza, *Ethik* (Stern), S. 138. Im Vergleich dazu in der Baensch-Übersetzung: „Unter Affekt verstehe ich die Affektionen des Körpers, durch die die Wirkungskraft des Körpers vermehrt oder vermindert, gefördert oder gehemmt wird, und zugleich die Ideen dieser Affektionen.“ A. a. O., S. 110.

⁴⁷ Stefan Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, Winchester: Zero Books 2010, S. 3.

3.4. Affekt, Emotion, Attachement

Affekte sind also in dieser Theorietradition nicht mit Emotionen gleichzusetzen. Der Affekt befindet sich zunächst in keinem indexikalischen Verhältnis zu Subjekten jedweder Art. Denn affiziert zu werden, kann im weitesten Sinne mit physikalischen Gravitationen verglichen werden, mit Anziehungsenergien die zwei Massen in Beziehung setzen und ihr Verhalten, ihre Kraft und Bewegung beeinflussen. Auch Serres stellt einen Vergleich mit der Newton'schen Anziehungskraft von Planeten her, die Denkfigur des Seiles vorstellend, und schließt mit dem Spruch: „Die Naturgesetzte verbünden die Dinge miteinander, so wie die sozialen Regeln die Menschen binden.“⁴⁸ Affekte als Kräfte sind zunächst völlig vorsubjektiv. Es ist folglich keine Kenntnis von rationalen Individuen und exklusiven Subjekten notwendig, um sich affektive Gravitationen im Ensemble der Naturgesetze bildlich vorstellen zu können. Zugespitzt gesagt: Nicht erst die Existenz des vernünftigen Menschen und der Kognition macht Gravitationskräfte wie Affekte vorhanden. Dagegen sind psychologische Gefühle per definitionem von subjektiven Aktant_innen empfunden, geteilt, geäußert, erinnert. Sie sind ihnen sozusagen schlicht zugehörig. Wenn wir uns kurz an die von Woolf beschriebene Busfahrt der Romanfigur Clarissa Dalloway erinnern, wird vielleicht noch klarer, dass Affekt und Emotion nicht dasselbe sind. Deleuze und Guattari leiten von eben dieser Romanfigur, die sich in ‚sonderbaren‘ Bezügen wähnt („sie fühle sich überall“) eine Definition von Affekten ab: „Mrs. Dalloway nimmt zwar die Stadt wahr, aber nur, weil sie wie ‚eine Klinge durch alle Dinge‘ in die Stadt eingedrungen ist und selbst unsichtbar geworden ist. *Die Affekte sind genau jenes Nicht-menschlich-Werden des Menschen* [...]“. (Ph 199)

Dennoch gibt es eine Schnittmenge von Affekt und Emotion, die relevant ist: Affekt und Gefühl gleichermaßen wurden und werden dem rationalen Denken, der Logik und der Sphäre der Ideen und der Vernunft hierarchisch untergeordnet. Dies hat auch Spinoza eingeräumt, als er schrieb, er werde nun „nach einer vernünftigen Methode“ dasjenige analysieren, das „als vernunftwidrig und als eitel, albern und schrecklich“ verschrien wird.⁴⁹ Einer umfassenden Zuwendung zum Affektiven und zum Emotionalen hinsichtlich ihrer politischen Dimensionen und ihrer allgegenwärtigen Wirksamkeit und Handlungsmacht wurde oft nur in minoritären Strömungen der Wissenschaft, Kunst oder des politischen Aktivismus nachgegangen. Eine Rolle spielten hier z. B. der Feminismus aber auch Tierrechtsbewegungen, die beide mitunter ausgehend von der Annahme, dass Gefühle ein Politikum sind, begannen Machtverhältnisse

⁴⁸ Serres, *Der Naturvertrag*, S. 180.

⁴⁹ Spinoza, *Ethik* (Stern), S. 137f. Bei Baensch: Spinoza hat vor „Dinge vernunftgemäß“ zu beweisen, die „als der Vernunft widerstrebend und als eitel, ungereimt und entsetzlich“ ausgeschrien werden. A. a. O., S. 109.

unterschiedlicher Art zu problematisieren.⁵⁰ Das Kratzen an der Oberfläche des Kognition-Emotion-Dualismus wurde parallel in der Psychologie forciert – eingeleitet schon in den 1950er Jahren durch kognitionstheoretische Konzepte von Magda Arnold. In den 1980ern kam es in Psychologie, aber auch in Sozial- und Geschichtswissenschaften zu einem umfassenden Emotionsboom, der auch ‚Emotional Turn‘ geheißen wird und aus der Sicht dieser Disziplinen den späteren Affektive Turn maßgeblich vorbereitet und beeinflusst hat.⁵¹ Auch aktuell gibt es Vertreter_innen der Position, dass das dichotome Verhältnis von Denken versus Fühlen und die Wertungen, die damit einhergehen, längst überfällig sind oder der Position, dass negative Zuschreibungen von emotionalen Kategorien ihre Umwertung und Aneignung für kritische Konzepte empfehlen – seien es explizite Wendungen hin zu einer Neubewertung von Depression als Kulturtechnik des Passiven,⁵² seien es Konzepte wie ‚grievability‘, das diskursiven Aktualitäten entsprechend Differenzen darin beobachtet, welche Körper im Prozess von Subjektwerdung zu verwundbaren Anrufungen werden und als überhaupt geeignet situiert werden, um Betroffenheit, Bedauern oder Empathie hervorzurufen.⁵³ Ohne im Weiteren ausführlich auf den Emotional Turn einzugehen, habe ich dennoch seine offensichtlichen Wechselwirkungen mit dem Affective Turn hier nicht unterschlagen wissen wollen. Beide Begriffe eröffnen die Frage, welche Dimensionen von Agency übersehen werden, wenn die Kognition andere Formen von abstrakten aber nichtsdestominder effektiven Abläufen allein in Vexierbildern ihrer selbst oder einzig als abgewertetes, wildes Gegenstück von sich begreifen will.

Dagegen ist jedoch die Destabilisierung der Idee von diametralen Objekten und Subjekten ein Vorhaben, dass der Emotional Turn im Unterschied zum Affective Turn weniger ins Zentrum rückt. Bei Letzterem ist es auch Programm, Körper als offene und nur vorläufige Figuren zu beschreiben und zwischen Objekt und Subjekt eine weite Grauzone zu verstehen, was eine Ähnlichkeit zu Butlers Körperbegriff aufweist, denn sie konzipiert körperliche

⁵⁰ Zur feministischen Beschreibung der Relevanz von Fühlen als marginalisierte Gegenfigur von Denken siehe z. B. Carola Meier-Seethaler, *Gefühl und Urteilskraft. Ein Plädoyer für die emotionale Vernunft*, München: Beck ³2001, S. 185–228, sowie S. 257–163. Zum Zugang der Tierrechtsbewegung in Bezug auf dichotome Zuschreibungen von Rational versus Emotional siehe z. B. folgendes Interview, insbesondere die zweite Frage und ihre Beantwortung: Melanie Konrad/Julia Preisker, „Martin Balluch über Speziesismus auf der ‚Insel der Seligen‘. Der Obmann des Vereins gegen Tierfabriken (VGT) im Gespräch“, *animalisch. Kreaturen und Kreationen* (= SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd. 4), Andrea Höller/Hanna Palmanshofer/Stefan Schweigler (Hg.^{-innen}), Wien: Lit 2012, S. 76–81.

⁵¹ Vgl. Benno Gammerl/Bettina Hitzer, „Wohin mit den Gefühlen? Vergangenheit und Zukunft des Emotional Turn in den Geschichtswissenschaften“, in: *Berliner Debatte Initial*, 24:3/2013, *Auf der Jagd nach den Gefühlen*, S. 31–40.

⁵² Siehe hierzu Ann Cvetkovich, *Depression. A Public Feeling*, Durham/London: Duke Univ. Press 2012; sowie Alain Ehrenberg, „Depression. Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität“, in: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.^{-innen}), Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010.

⁵³ Vgl. Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, London: Verso 2009, S. 1–32.

Entitäten beispielsweise nur im Zusammenhang mit den wechselseitigen Unterstützungsstrukturen mit anderen Körpern:

„Wenn wir annehmen (und das wäre für den Augenblick eine ontologische Annahme), dass zum Körper seine Abhängigkeit von anderen Körpern und unterstützenden Netzwerken gehört, dann gehen wir auch davon aus, dass die Vorstellung des einzelnen Körpers als von allen anderen einzelnen Körpern getrennte Einheit nicht ganz richtig sein kann. [...] Nicht nur ist dieser oder jener Körper in ein Beziehungsnetz eingebunden, sondern der Körper ist trotz seiner eindeutigen Grenzen, ja vielleicht sogar kraft dieser Grenzen durch die Bezüge definiert, die sein eigenes Leben und Handeln erst möglich machen.“⁵⁴

Ähnlich scheint auch Antoine Hennion den Körper zu beschreiben, wenn er betont: „Der Körper scheint tatsächlich aus exakt demselben Material zu bestehen wie die Verbundenheiten und Anhänglichkeiten, die auf ihm lasten.“ (OS 98) Auf der Kehrseite der ANT und des New Materialism, welche die vernachlässigte Aktivität der Dinge mahnen, wendeten sich Hennion und Émilie Gomard der gleichermaßen vernachlässigten Passivität der Subjekte zu und griffen den durch Michel Callon eingeführten und anschließend von Latour weiterentwickelten Begriff ‚attachement‘ auf,⁵⁵ welcher im Deutschen mindestens drei Entsprechungen hat. Das französische Wort bedeutet im einen Fall ‚Anhänglichkeit‘ im Sinne von ‚an etwas hängen‘ – auch mit negativen Implikationen von ‚Befangenheit gegenüber einer Sache‘ oder ‚an etwas gebunden sein‘. Es bedeutet des Weiteren ‚Zuneigung‘ und bezeichnet den Umstand einer Sache zugeneigt zu sein – auch im Kontext geschmacklicher Präferenzen und Vorlieben für Materielles. Drittens bedeutet Attachement ‚Verbundenheit‘, als positiv konnotierte Beziehungsbande affektiver oder sogar emotional-intimer Art, bis hin zu physischer Zuwendung durch Körperkontakt. Gemeint sind aber auch Verbundenheiten im Sinne verinnerlichter Überzeugungen gegenüber Ideen sowie Verpflichtungsgefühle und tiefsitzende Haltungen gegenüber Werten. Attachement oszilliert damit in einem breiten Spektrum zwischen positiven und negativen Kontexten (vgl. OS 93–97). Werden gezielt Formen des Attachements besprochen, so weichen die Figuren des passiven Objekts und des aktiven Subjekts bereits im Sprachgebrauch ihre Grenzen auf und emergieren ineinander (als

⁵⁴ Butler, „Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics“, hier S. 7.

⁵⁵ Latour stellte den Begriff Attachement in Differenz zu den Formen Ablösung und Emanzipation mit einer Reihe theoretischer Verschiebungen im Vergleich zum Netzwerkbegriff vor. Vgl. Bruno Latour, „Factures/fractures. From the concept of network to the concept of attachment“, in: *RES. anthropology and aesthetics*, Getty Center for the History of Art and the Humanities (Hg.), 36:1999, *factura*, Cambridge, S. 20–31. Gomard und Hennion formulierten mitunter anhand von Beobachtungen der Behandlung von Drogenabhängigen Dimensionen von Attachement aus, die insbesondere die passiven Aspekte einer (Akteur)-Netzwerk-Theorie herausstreichen. Vgl. Gomard, Émilie/Antoine Hennion, „A Sociology of Attachment. Music Lovers, Drug Addicts“, in: *Actor Network Theory and After*, John Law/John Hassard (Hg.), Oxford/Malden (MA): Blackwell 1999, S. 220–247.

Beispiel: Ein ‚passionierter‘ Sammler, der ein ‚Fan‘ von diesem oder jenem ist und sich seinen ‚Habseligkeiten‘ verbunden fühlt⁵⁶). Attachement wird aber nicht nur in Bezug auf die Dinge, „die angenehm, prächtig oder erhaben sind“ beobachtet, sondern artikuliert sich insbesondere in „Zuständen der Schwäche und Verletzbarkeit, der Behinderung; chronischer Krankheiten, Alkoholismus [...] oder einfach dem Prozess des Alterns und des langsamen Verfalls“ (OS 96f). Denn der menschliche Körper befinde sich in einem laufenden Prozess von Erfahrungen des Geprüft-Werdens, in dem er sich seiner eigenen passiven Anteile gewahr werden muss, etwa wann immer jemandem gelingende Berührungen mit dem, woran man hängt, versagt werden (vgl. ebd. 97ff). Der Attachementbegriff impliziert folglich eine Abkehr von einem binär gedachten Ping-Pong-System aktiver Einwirkung und passiver Aufnahme: Aktant_innen befinden sich dagegen vielmehr in einem Geflecht von „Verbindungen ganz unterschiedlicher Art, in die wir eingebunden sind, die uns halten und uns zusammenhalten, [und] nach einer Umverteilung von Handlungsmacht [verlangen]“ (OS 95). Hennion beschreibt, wie bei Musikliebhaber_innen und Drogenabhängigen gleichermaßen sichtbar wird, dass die menschliche Zuneigung oder Anhänglichkeit zur Wirkungskraft von Materialität wohl auf ein Phänomen verweist, welches darin besteht, dass Subjekte gar nicht intendieren exklusiv zu sein, sondern eher inklusive Körper bilden wollen. Es verlangt sie danach, inbegriffen in Bindungen und intermateriellem Attachement der möglichen Privation in einem geschlossenen, kategorischen Subjekt zu entkommen (vgl. ebd. 104–109). Kurzum: Distinkte Subjekte gibt es nicht.

3.5. Bennetts Gefüge

Quasi nach dem Motto ‚Wir sind nie entzaubert gewesen‘ zieht Jane Bennett 2001 ähnliche Schlüsse wie Latour, Gomard und Hennion. Sie bezieht sich ebenfalls auf das ‚attachment‘ (engl.) und spricht den Menschen der sogenannten entzauberten modernen Welt ein „affective attachment to the world“⁵⁷ zu, welches insbesondere durch Formen non-humaner Agency erwirkt werde. Bennetts Vorschläge für eine Sicht auf Handlungsmacht, in welcher Affekt, Attachement und Assemblage wichtige Themen sind, soll nun kurz zusammengefasst werden.

⁵⁶ Hennion nennt auch einige sprachliche Beispiele, mitunter „sich aktiv in einen Zustand des Ergriffenseins versetzen“ oder „sich dem Griff des Objektes hingeben, während man fortfährt, es zu wertschätzen“ (OS 103).

⁵⁷ Jane Bennett, Bennett, Jane, *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings and Ethics*, Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press 2011, S. 3.

In ihrer Monographie *Vibrant Matter* bemüht Bennett 2010 das Konzept der Gefüge von Deleuze und Guattari. Die immanenzontologische Verflechtungsfigur der Assemblage (Gefüge) verhilft der Autorin dabei eine Idee von distributiver Handlungsmacht zu strapazieren, die ihr Augenmerk insbesondere auf das autarke Wirken von Materialität hat, um gegen eine zu anthropozentrische Vorstellung der Agency innerhalb von Verflechtungszusammenhängen anzutreten.⁵⁸ Dazu stellt Bennett drei sich überschneidende Ausdehnungen von Aspekten der Handlungsmacht vor: ‚efficacy‘, die Wirkmächtigkeit, ‚causality‘, die Ursächlichkeit und ‚trajectory‘, die Bewegungsbahn im Sinne eines sich entwickelnden Verlaufs (vgl. *VM* 31–34). Bei all diesen Konzepten will sie aufzeigen, dass diese nicht nur an subjektive/humane Intentionalität gebunden sind.

Wirkmächtigkeit als Aspekt von Agency entfalte sich denn in reaktiven Strukturen, da die Quelle von Effekten immer in ganzen Schwärmen von Kräften zu denken sei. Selbst eine menschliche Intention müsse man sich vorstellen, wie einen Kieselstein, der in einen Weiher geworfen wird: „[I]t vibrates and merges with other currents, to affect and be affected.“ (*VM* 32). Auch die Annahme von Kausalzusammenhängen erfordere daher ein hohes Maß an Komplexität. Der Attachementbegriff birgt laut Hennion ebenfalls diese „Infragestellung des Kausalitätsbegriffs zugunsten von Interaktionen und Wechselwirkungen“ (*OS* 95). Entgegen dem Ausmachen finaler Ursachen linearer Kettenreaktionen in klar abgesteckten Urheber_innen-Entitäten, müsste Ursächlichkeit Bennett zufolge nicht als ‚efficient‘ (wirksame/bewirkende Ursächlichkeit), also weniger an direkte Effekte ihrer selbst gekoppelt, sondern als ‚emergent‘ (werdende/auftauchende Ursächlichkeit) verstanden sein.⁵⁹ Sich an diese Unterscheidung von William E. Connolly anschließend, summiert Bennett: „If efficient causality seeks to rank the actants involved, treating some as external causes and others as dependent effects, emergent causality places the focus on the process itself an actant, as itself in prosession of degrees of agentic capacity.“ (*VM* 33) Drittens würde auch die Figur der ‚trajectory‘ (Entwicklungsverlauf) das Wissen um intermaterielle Nonhierarchie beherbergen. Bennett beschreibt, wie Jacques

⁵⁸ Vgl. *VM*. Bennett bezog sich überdies schon in ihrem davor erschienen Buch stark auf Denkfiguren aus *Tausend Plateaus*. Prominent vertreten ist etwa das Ritornell (siehe *TP* 432–479). Bennett spricht von einer Art ‚Stimme der Dinge‘, wenn sie die folgenschwere Figur der Vorstellung der Regentschaft von Subjekten über Objekte durch die Behauptung einer nach wie vor vorhandenen ‚Verzauberung der Welt‘ provoziert. Dass die Dinge eine Handlungsmacht haben, dass sie affizieren können, argumentiert sie mitunter mit Rückgriff auf das Ritornell (engl. Refrain) als den gesanghaften Bann, mit dem die Dinge uns affizieren. Vgl. Bennett, *Enchantment*, hier S. 6, 166ff.

⁵⁹ Ich habe mich entschieden, ‚efficient‘ auch mit dem Partizip ‚bewirkend/wirksam‘ zu übersetzen, obwohl Wörterbücher nur die Übersetzungen ‚wirksam‘, ‚wirkungsvoll‘ oder ‚leistungsstark/effizient‘ vorschlagen. Ich denke aber, dass ‚bewirkende Ursächlichkeit‘ in diesem Kontext die beschriebene Relation von Ursache-Effekt semantisch stärker zum Vorschein bringt. Das Wort ‚emergent‘ habe ich analog zum Paar Ursache-Entstehung mit ‚werdend/auftauchend‘ präzisiert um sowohl das ‚Werden‘ von Deleuze/Guattari als auch Ereignishaftigkeit zu akzentuieren. Wörterbücher schlagen des Weiteren ‚aufstrebend‘ und ‚entstehend‘ vor.

Derrida sich entwickelnde Verläufe als ‚Messianizität‘ theoretisiert. Letztere sei die unbefristete, ein Versprechen ausstellende Qualität der Welt, dass immer noch etwas kommen werde, etwas eintreten werde, man sich in einem Wurf, einer Flugbahn befinde. Dieses unspezifische Versprechen bewirke, dass wir die Dinge überhaupt erst wahrnehmen wollen, denn die Dinge dieser Welt quälten uns und hielten uns unter Spannung. Sie seien imperfekt und verwiesen auf eine Ganzheit, die woanders sei, auf eine Zukunft, die immer erst kommen werde. Dieser versprechende Hinweis der Dinge dahingehend, dass etwas im Prozess begriffen sei, erzeuge ein Streben in uns, das aber nie erfüllt werde. Das unerfüllbare Versprechen umfasse nun für Bennett jene Art von prozessualen Verlaufsbögen und Bewegungsbahnen, die man auch im ‚Vitalen Materialismus‘ affirmieren könne, ohne Direktionalität sofort an Intentionalität, an menschliche Absichten oder Ziele zu binden. Es gäbe einen „drive to assemblages“ (*VM* 32), eine allgemeine Tendenz hin zur Bildung von Gefügen, welche präintentional und vorab nicht zweckbestimmt sei.

Mit Spinoza und Deleuze definiert Bennett affektive Körper in Gefügen vor allem hinsichtlich ihres Daseins als vermögende Körper. Es geht um ihre Macht zu affizieren, aber auch umgekehrt um ihre Kraft affiziert zu werden (vgl. *VM* 20–23), womit auch das herkömmlich als passiv Bewertete durchwegs als vermögend und wirksam gewährt wird. Diese Körper formieren sich nun in Assemblages, in Gefügen, die ihrerseits selbst „agentic“ (*VM* 21) sind: „[B]odies inhere their power in or as a heterogeneous assemblage.“ (*VM* 23) Dabei verschiebt Bennett ähnlich wie die Psychologin und Philosophin Carola Meier-Seethaler die Haltung, derer es für eine Analyse solcher Gefüge bedarf, vom Primat der ‚Sachlichkeit‘ hin zu einer ‚Besonnenheit‘ für das Affektive, welche vergleichbar auch in Hennions Besprechung des Attachements begünstigt wird. Meier-Seethaler drückt dies so aus:

„Besonnenheit nimmt zwar Abstand zur eigenen Betroffenheit in der Reflexion, aber im Spiegel ihres Bewußtseins erscheinen Ich und Mitwelt als lebendige Wirklichkeiten, denen wir nur gerecht werden, wenn die Erkenntniskräfte des Denkens und Fühlens zusammenwirken.“⁶⁰

Auch bei Serres wird eine ähnliche Position angesprochen, wenn er (wie Meier-Seethaler) über ‚Vernunft und Urteil‘ schreibt und so zu seiner anschließenden Theorie des Seiles als Denkfigur von affektiven Anhänglichkeiten überleitet:

„Besser wäre es also, durch einen neuen Vertrag Frieden zu schließen zwischen den Wissenschaften, die mit entsprechender Relevanz die Dinge der Welt und deren Beziehungen behandeln, und dem Urteil, das

⁶⁰ Meier-Seethaler, *Gefühl und Urteilskraft*, hier S. 395.

über die Menschen und deren Beziehungen entscheidet. [...] Durch einen neuen Apell an die Globalität müssen wir eine gleichermaßen rationale und ausgewogene Vernunft erfinden, die richtig denkt und gleichzeitig vorsichtig urteilt.“⁶¹

Die in den ersten vier Unterpunkten beschriebenen Hypersensibilisierungen für das Materielle und das Affektive verdichten und erheben sich – nach meinem Dafürhalten – in Bennetts Adaption des Gefügebegriffs zu einem Plateau. Die Assemblage wird als etwas vorgestellt, das affektive und materielle Dimensionen mitdenken muss, worin sich *Vibrant Matter* zunächst nicht von *Tausend Plateaus* absondert. Allerdings werden diese Dimensionen ausdrücklich in den Vordergrund verlagert, um davon Argumente für eine zeitgenössische Darstellung der Grammatiken von Agency abzuleiten, deren Analyse insbesondere die Sinnlichkeit von Perzepten, die Affektivität von Verbundenheiten und das Fühlen von Interdependenzen betont, was ich im folgenden Teil exemplifiziert herausarbeiten möchte.

⁶¹ Serres, *Der Naturvertrag*, hier S. 155.

4. Ein Plateau: Das Gefüge als relationale Anrufung in *Cloud Atlas*

Beim Episodenfilm *Cloud Atlas*¹ aus dem Jahr 2012 handelt es sich um eine Adaption des 2004 erschienenen gleichnamigen Romans des britischen Schriftstellers David Mitchell.² Die US-amerikanischen Wachowski-Geschwister, welche spätestens seit ihrem Drehbuch und ihrer Regie am erfolgreichen Hollywood-Blockbuster *The Matrix*³ breite Bekanntheit genießen, sowie fraglos großen finanziellen Erfolg erlangten und sich in einem Netzwerk aus wirtschaftlichem Know-How und internationalen Beziehungen zu Künstler_innen und Produktionsfirmen etabliert hatten, schlugen dem deutschen Filmemacher Tom Tykwer vor, gemeinsam das Drehbuch für eine Literaturverfilmung des *Wolkenatlas* in Form eines Independent-Films zu erarbeiten.⁴ Insofern ist die sodann international produzierte, sehr erfolgreiche Adaption faktisch kein ‚Hollywood-Film‘, da sie nur durch Förderungsfonds sowie durch Produktionspartner_innen außerhalb Hollywoods finanziert wurde. Zugleich handelt es sich aber um den bis dahin teuersten Independent-Film der Filmgeschichte⁵ und seine Einbindung in globalisierte Filmwirtschaftsstrukturen ist erkennbar. Viele mit Hollywood in dieser oder jener Weise verbundene Akteur_innen (Produzent_innen, Distributionspartner_innen etc.) sind in die Produktion eingebunden, wodurch ‚independent‘ hier zumindest nicht so verstanden werden kann, dass der Film unabhängig von einem dominanten Realisationsgefüge entstand, in dem etwa die vormaligen Engagements Mitwirkender in Hollywood irrelevant wären. Wenn im Weiteren beschrieben wird, wie sich *Cloud Atlas* zahlreiche und teils sehr spezifische narrative Innovationen älterer, weniger erfolgreicher und weit geringer budgetierter Episodenfilme aneignet, lässt sich ein quasi großkapitalistischer Beigeschmack mit dem sich der Film in die Chronik der Episodenfilme reiht, nicht ganz verdrängen, auch wenn *Cloud Atlas* streng genommen mit der ökonomisch gegenkulturell konnotierten Etikette ‚Independent-Film‘ versehen werden muss. Die Verfilmung wählt übrigens im Unterschied zur Romanvorlage in klar erkennbarer Tradition die seit den 1990ern so popularisierte Form episodischen Erzählens der Gruppe 2, also der totalen

¹ *Cloud Atlas*, R: Lana Wachowski/Lilly (damals „Andy“) Wachowski/Tom Tykwer, D/US/CHN/SIN 2012.

² David Mitchell, *Der Wolkenatlas*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

³ *The Matrix*, R: Lana (damals „Lenny“) Wachowski/Lilly (damals „Andy“) Wachowski, US/AU 1999.

⁴ Vgl. Aleksandar Hemon, „Beyond the Matrix. The Wachowskis travel to even more mind-bending realms“, in: *The New Yorker*, 10.09.2012, <http://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/beyond-the-matrix> (11.02.2016).

⁵ Vgl. Todd Cunningham, „Don’t Call ‚Cloud Atlas‘ a Box-Office Flop Just Yet“, in: *The Wrap. Covering Hollywood*, 29.10.2012, <http://www.thewrap.com/movies/article/dont-call-cloud-atlas-box-office-flop-just-yet-62536/> (11.02.2016).

„Verschachtelung“⁶ und der „Mosaikkonstellationen“⁷ sukzessiver Erzählausschnitte von sequenzierten Teilnarrationen. Es wird im Nachfolgenden nicht beabsichtigt den Film etwa als schlaues System-Player zu überführen. Für das Erkenntnisinteresse der Analyse ist es aber dennoch wichtig, dass sich beobachten lässt, dass Themen und Formen episodischer Gefüge-Motive mit *Cloud Atlas* ein Terrain der Millionenförderungen und -umsätze betreten haben. Diese Popularität kann zumindest als einer von mehreren Aspekten gedacht werden, die darauf hindeuten, dass *Cloud Atlas* im historischen Gefüge der Episodenfilme ein Plateau ausformt, dass es lohnenswert mag einen genaueren Blick darauf zu werfen.

4.1. Verteilungen – Distributives Erzählen in *Cloud Atlas*

Der fast dreistündige Film fasst sechs Handlungsstränge, in denen sich Bezüge in chronologisch je weit voneinander getrennten Verräumlichungen zeitigen. Um die temporal näherliegenden Anschlüsse zu verdeutlichen werden die Erzählungen hier kurz entlang der stufenweisen Abfolge beschrieben, wenngleich später darauf aufbauend zahlreiche nicht-lineare Bezüge vorgestellt werden.

Im Jahr 1849 befindet sich Adam Ewing (Jim Sturgess) auf einer beruflichen Seefahrt zu den kolonialisierten Catham-Inseln im Pazifik. Der amerikanische Anwalt, der dort ein geschäftliches Abkommen mit einem Plantagenbesitzer abschließt und selbst einen in Sklavenhandel verwickelten Schwiegervater hat, in dessen Auftrag er diese Fahrt unternimmt, wird dort mit der gewaltsamen Missionierung und Unterdrückung der indigenen Bevölkerung der Moriori konfrontiert. Er lernt den Arzt Henry Goose kennen, der ihn nun auf seiner Heimreise begleitet, auf der sich der Zustand Adams, der leicht erkrankt ist, trotz Behandlung durch den Arzt immer mehr verschlechtert. Autua, ein Moriori, der als blinder Passagier versuchte von der Insel zu entkommen, wird von Adam in Schutz genommen, als er entdeckt wurde und vom Schiff geworfen werden sollte, woraufhin Autua Teil der Schiffsmannschaft wird und Henry Goose dabei überführt, dass er Adam nicht medizinisch versorgt, sondern langsam vergiftet um an dessen Geld und Wertgegenstände zu gelangen. Als Adam wieder in Nordamerika ankommt, wendet er sich gemeinsam mit seiner Frau Tilda gegen seinen Schwiegervater und tritt der Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei bei.

⁶ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

⁷ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 170.

1936 bekommt der junge und als Komponist noch wenig erfolgreiche Robert Frobisher (Ben Whishaw) ein Engagement als Assistent beim gealterten Musikkomponisten Vyvyan Ayrs in Edinburgh. In Vyvyans Anwesen stößt er auf die erste Hälfte von Adam Ewings Reisetagebuch, das von dessen Erlebnissen 1849 Zeugnis ablegt, und findet in dieser Erzählung eine Muse. Er unterhält eine Art offene, liebevolle Fernbeziehung mit Rufus Sixsmith, dem er wiederholt Briefe schreibt, während er zur deutschen Exil-Jüdin Jocasta, Vyvyans Ehefrau, ein rein sexuelles Verhältnis aufbaut. Robert entwickelt in diesem von ihm als inspirierend erlebten Gefüge erste Skizzen für sein ‚Wolkenatlas-Sextett‘, an welchem Vyvyan großen gefallen findet. Letzterer fordert von Robert, das Sextett als Ko-Autorenschaft zu bezeichnen, ansonsten würde er Roberts Ruf durch das Outing seines nicht-heteronormativen Sexuallebens sabotieren. Robert riskiert das Beharren auf seiner Urheberschaft, distanziert sich von Vyvyan und seine Reputation wird schließlich wie angedroht Opfer von dessen Hetze. Nach Abschluss der Arbeit am Sextett schreibt Robert Rufus einen Abschiedsbrief. Rufus trifft erst kurz nach Roberts Suizid bei ihm ein.

Im San Francisco von 1973 kommt es zu einer Begegnung der Journalistin Luisa Rey (Halle Berry) und dem nun alten Rufus, der Kernphysiker ist und ihr anbietet, ihr den Soff für eine einschlägige Story zu eröffnen. Kurz bevor es zur geplanten detaillierten Unterredung zwischen ihnen kommt, wird Rufus von einem Auftragsmörder erschossen. Louisa liest am Schauplatz des Mordes die Briefe auf, die Robert 1936 geschrieben hatte und entwickelt eine für sie unergründlich kontemplative Beziehung zu deren Lektüre, während sie zugleich eine lebensgefährliche Recherche aufnimmt: Sie überführt eine geheime Machenschaft, welche den absichtlichen Einsatz eines schadhafte Reaktors betrifft und entkommt der Jagd durch den Auftragsmörder nur um Haaresbreite, als dieser von einer mexikanischen Zuwanderin zur Strecke gebracht wird, deren Hund der Attentäter zuvor beiläufig erschossen hatte. Es entsteht eine angedeutete amouröse Sympathie zwischen ihr und Isaac Sachs, einem Mitarbeiter im Atomkraftwerk, der ihr weitere Hinweise gibt, aber wenige Zeit später Opfer eines Attentats wird. Durch letzte Hinweise, die Louisa von Rufus' Nichte erhält, hat die Journalistin die nötige Beweislage für die Überführung des Skandals. Louisa überantwortet ihrerseits Roberts Briefe an Rufus' Nichte.

Im Großbritannien des Jahres 2012 wird der bereits ältere Verleger Timothy Cavendish (Jim Broadbent) von der gewaltbereiten Familie eines inhaftierten Autors erpresst, da sie annehmen, dass Timothy sich eine goldene Nase am Verlegen des Bestsellers verdiene und nicht verstehen wollen, dass die Einnahmen bereits wieder aufgebraucht sind, um bisherige Verlagsausgaben zu decken. Um sich ausbezahlen zu können sucht er Hilfe bei seinem Bruder, der ihm

stattdessen ein sicheres Versteck in einem Hotel anbietet. Unterwegs geht Timothy den Entwurf eines eingelangten Romans durch, der Louisas abenteuerliche Geschichte erzählt und von einem Freund ihrer verfasst wurde. Nun angeregt zu Taten sucht er das Haus seiner Jugendliebe auf, wagt es aber doch nicht, an ihre Tür zu klingeln. Stattdessen checkt er im Hotel ein, das sich jedoch nachträglich als von seinem Bruder so beabsichtigte Inskription in ein Senior_innenheim herausstellt. Gemeinsam mit anderen Senior_innen gelingt ihm der Ausbruch aus dem Heim trotz einer anschließend brenzlichen Verfolgungsjagd durch Pfleger_innen. Es kommt zu einer Wiedervereinigung mit seiner Jugendliebe, bei der er geheime Zuflucht findet und beginnt an seinen Memoiren zu arbeiten.

Im Jahr 2144 geht es um die Klonin Sonmi~451 (Bae Doona), die im dystopischen Neo Seoul als Bedienung in einem Fast-Food-Restaurant arbeitet. Die Arbeitssklavin dürfe nach zwölf Dienstjahren in das ‚Elysium‘ für Klone eintreten. Bald nachdem sie miterlebt hat, wie einer Kollegin aufgrund von Rebellionsverdacht kurzer Prozess gemacht wird, verhilft ihr der Rebell Hae-Joo Chang zu entkommen. Sie hat nun erstmals Zugang zur Außenwelt sowie zu Datenbanken, die ihr Sozial- und Politikgeschichte mediatisieren. So wird sie auch mit der Verfilmung der Memoiren von Timothy konfrontiert. Nach einer weiteren actionreichen Gefangennahme und Befreiung und mit ihrer frischen, tiefen Ergriffenheit durch Themen wie Ausbruch aus der Gefangenschaft und Protest gegenüber Souveränität findet sie in Hae-Joo einen Seelenverwandten und Geliebten und schließt sich zudem der Rebellion als ideelle Sprecherin an – nicht zuletzt unter dem Eindruck der Offenbarung, dass das Elysium in Wirklichkeit eine Tötungsstation für gealterte Kloninnen ist. Von einer geheimen Sendestation aus wird eine Videobotschaft übertragen, in der Sonmi politische und ethische Appelle formuliert, bevor die Sendestation angegriffen, die Rebellion niedergeschlagen, Hae-Joo getötet und Sonmi festgenommen und hingerichtet wird. Eine Art gerichtlicher Protokollar verhört Sonmi vor ihrem Tod. Es scheint, als vermittele er ihr dabei das Gefühl, dass es zwischen Ihnen eine Sympathie gibt und die Tätigkeit der Dokumentation irgendwann eine wirkmächtige mediale Aufbereitung der politischen Geschehnisse darstellen werden könne.

Der verbleibende Handlungsstrang beginnt auf Hawaii, wo sich die zerstörte Funkstation befindet, von der aus die Rebell_innen operiert haben – im Jahr 2321 in einer postapokalyptischen, bald aufgrund von Strahlung unbewohnbaren Welt. Die friedlichen bäuerlichen Einheimischen, die Sonmis immer noch projizierte Appelle als dogmatische Gottbotschaften verehren, leben unter der ständigen Bedrohung von Angriffen der ‚Kona‘, eines Stamms von Kannibalen. Der Hirte Zachry lernt Meronym kennen. Sie kommt als Gesandte der ‚Prescients‘, eines hochentwickelten Volks, das nach einer neuen bewohnbaren Heimat

sucht und deshalb mit möglichen Überlebenden in den exterrestischen Besiedelungen Kontakt aufnehmen will. Nach einem neuerlichen Überfall durch die Kona, bei dem Zachrys Schwager stirbt, und nachdem seine erkrankte Nichte von Meronym gerettet wird, erklärt sich Zachry bereit, Meronym auf ihrer Suche nach einem Kommunikationssystem zu helfen und sie entlang eines gefahrenreichen Weges zur heiligen Stätte, der Sendestation auf dem Berg zu geleiten. Die Reaktivierung der Signale scheint zu funktionieren, doch Zachrys Dorf wurde indes von den Kona vernichtet. Meronym, Zachry und dessen Nichte gelingt die Flucht auf das Schiff der Prescients. Diesem Handlungsstrang sind überdies auch die allererste und allerletzte Sequenz des Films zuzuordnen. Im Gegensatz zu den verschiedenen Mediatisierungen wird hier das urtümliche Motiv von oraler Tradierung inszeniert. In der ersten und letzten Szene sehen wir den gealterten Zachry, der scheinbar auf einem anderen Planeten einer großen Gruppe von Kindern an einem Lagerfeuer seine Erlebnisse mit großerelterlicher und teilweise magisch-phantastisch aufbereiteter Dramatisierung erzählt.

Abgesehen von dieser ‚kleinen‘ etwas prominenter platzierten Rahmenhandlung ist dieser Episodenfilm durchgehend durchmischt.⁸ Die Narrationen verschiedener Schauplätze und Zeitabschnitte werden wie in *The Hours* sequentiell geteilt und die entstehenden Teil-Narrationen unterschiedlicher Handlungsstrang-Zuordnung in einander verschränkt. Der Film intoniert somit sichtlich eine Idee distributiven Erzählens, in der phasenweise der Eindruck einer Zentrierung auf das Geschehen in einem Handlungsstrang entstehen mag, jedoch sogleich wieder unterlaufen und zugunsten dezentraler Mannigfaltigkeiten konterkariert wird. Dieses Viele, das damit erzeugt wird, will sich klar einer unterkomplexen Sicht der Dinge verwehren. Und zugleich beabsichtigt es einzuschärfen, dass lineare Logiken der direkten Folge (Ursache-Wirkung etc.) gerne behaupten, mannigfaltig zu sein, jedoch ohne ein verbleibendes Maß an Offenheit immer nur scheinbare Vielfalt behaupten, wie es auch bei Deleuze/Guattari heißt:

„Mannigfaltigkeiten sind rhizomatisch und entlarven die Pseudo-Mannigfaltigkeiten der Bäume. Es gibt keine Einheit, die dem Objekt als Pfahlwurzel dient oder sich im Subjekt teilt. Noch nicht einmal eine Einheit, die im Objekt verkümmert oder im Subjekt ‚wiederkehrt‘.“ (TP 17f)

⁸ Im ersten Abschnitt des Films vor Einblendung des Titels, sieht man nach dieser Szene auch einen Reigen von kurzen Sequenzen aus den anderen fünf Erzählsträngen, welche ebenfalls Vorausblenden darstellen. Diese betreffen aber Höhepunkte in der Filmhandlung, die später noch eintreffen werden.

4.1.1. Differenz und Wiederholung

Inwiefern *Cloud Atlas* eine für den Episodenfilm völlig neue Technik findet, um Einheiten, die sich in Subjekten wiederfinden würden, verstärkend zu verneinen, soll in einem weiteren Aspekt des distributiven Herstellens von Mannigfaltigkeit in diesem Film deutlich werden: nämlich in der besonderen Setzung, dass hier 24 der Haupt- und Nebenfiguren darstellenden Schauspieler_innen gleich mehrere Rollen spielen,⁹ in mehreren Handlungssträngen auftreten und so einen Rhythmus vieler irritierender Momente des Wiederkehrens und des Veränderns hervorbringen. Schon in *Differenz und Wiederholung*¹⁰, dem ersten Teil seiner Habilitation, beschreibt Deleuze einen Gedanken, welcher mit der später entwickelten Figur von Mannigfaltigkeiten vergleichbar ist. In Abgrenzung zu Vorstellungen der Wirkmächtigkeit des Allgemeinen, des Repräsentativen, des Ursprünglichen, der wiederkehrenden Ähnlichkeiten oder auch der Wirkmächtigkeit eines Gottes, beschreibt Deleuze hier Formen des sozusagen performativen Hervorbringens von Differenzen und deren performative Wiederholung. Differenz und Wiederholung bedeutet nicht Dualismus und Reproduktion. Anstelle der finalen Gegensätzlichkeit von Dualismen spricht ‚Differenz‘ von der Bedingtheit von nur teilweisen Unterschieden. „Die Differenz ist nicht das Verschiedene. Das Verschiedene ist gegeben. Die Differenz aber ist das, wodurch das Gegebene gegeben ist. Sie ist das, wodurch das Gegebene als Verschiedenes gegeben ist.“¹¹ Die ‚Wiederholung‘ der Differenz steht sodann ferner nicht für die Reproduktionen ihrer, sondern für ein rhizomatisches Sich-Ausweiten, An- und Abschwellen. Es geht also im weitesten Sinne um zwei Aspekte des Werdens; um Fortschreibungen oder Wucherungen, die in Veränderung begriffen sind. Hier treten bereits ähnliches Vokabular und ähnliche Metaphern wie in *Tausend Plateaus* auf, wo es heißt, Mannigfaltigkeiten seien nicht zu verwechseln mit „Pseudo-Mannigfaltigkeiten der Bäume“ (TP 18). In *Differenz und Wiederholung* hält Deleuze vergleichsweise fest, Wiederholung sei nicht zu verwechseln mit der Idee des „Allgemeine[n]“ und seiner „Pseudo-Wiederholung der besonderen Fälle“¹². Wiederholungen werden als positive (d. h. ermöglichende) Prozeduren beschrieben, denen eine Offenheit inhärent ist. Sie sind quasi das Verb ‚werden‘ im Modus des Volontativs und des Potentialis: „das Gewollte, was immer man nur will, zur ‚n-ten‘ Potenz

⁹ Im Abspann werden insgesamt 24 Namen von Schauspieler_innen angeführt, die mehr als nur eine Rollenentsprechung haben. Vgl. *Cloud Atlas*, ab 02:51:57.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, (Orig. 1968), München: Wilhelm Fink ²1997.

¹¹ Ebd., S. 281.

¹² Ebd., S. 23.

erheben, d. h. dessen höhere Form freisetzen“¹³ – schreibt Deleuze in seiner Habilitation. Später heißt es im Rhizom-Kapitel: „Das Mannigfaltige *muß gemacht werden*, [...] in allen Dimensionen über die man verfügt“ (TP 16) – auf der Ebene der Entfaltung des Mannigfaltigen, also bereits im Potenzieren begriffen und folglich ohne Ursprung, ohne Ausgangszahl. „Wenn eine Mannigfaltigkeit gebildet werden soll, muß man das Einzelne abziehen, immer in n-1 Dimensionen schreiben.“ (TP 16) *Cloud Atlas* findet hierfür eine Methode, die eine Umkehrung der in *I'm Not There* angewandten Methode darstellt. In letzterem Episodenfilm wird die Singularität der Hauptfigur dekonstruiert, indem sie in verschiedenen Handlungssträngen durch verschiedene Schauspieler_innen gespielt wird. *Cloud Atlas* lässt dagegen einen Teil des schauspielenden Ensembles in bis zu sechs verschiedene Rollen schlüpfen.

Tom Hanks, der im zeitlich spätesten Handlungsstrang die zentrale Figur des Hirten Zachry darstellt, begegnet so z. B. auch 1849 als Arzt Henry Goose. 1936 taucht er als Hotel-Manager auf. 1973 interpretiert er Isaac Sachs, auf den ein Anschlag ausgeübt wird. 2012 ist er der Buchautor, dessen Brüder Timothy bedrohen. Im Neo Seoul der Zukunft treten Differenz und Wiederholung auf eine weitere Ebene: Hanks ist hier der Schauspieler, der in der von Somni rezipierten Verfilmung von Timothys Memoiren die Hauptfigur Timothy darstellt.

4.1.2. Arena für Dividualität und Subjektermächtigung

Die Verteilung von Schauspielenden auf mehrere Rollen führt dazu, dass Reminiszenzen zwischen den Schicksalen der jeweils dargestellten Figuren entstehen, die sich als Reinkarnation von Seelen interpretieren lassen können und so tatsächlich in der Rezeption auch häufig interpretiert werden.¹⁴ Dem Film wohnt das Angebot inne, die Wiedergeburt einer Seele in einem neuen Leben unter den Bedingungen ihres Karmas zu lesen, was allerdings nicht als letztgültige Erklärung diegetisch verifiziert werden kann und so selbst nur ein vager Verdacht bleiben muss. Verifiziert kann aber werden, dass die meisten Schauspieler_innen in ungleiche Rollen schlüpfen, welche einmal mehr und einmal weniger Kontinuität in der Ähnlichkeit ihrer jeweiligen Charakter aufweisen. Die Ambivalenz der hypothetisch reinkarnierten Seelen

¹³ Ebd.

¹⁴ Siehe exemplarisch Richard Brody, der explizit von „reincarnated souls“ spricht: „Synchronized Banality: ‚Cloud Atlas‘“, in: *The New Yorker*, 01.11.2012, <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/synchronized-banality-cloud-atlas> (10.03.2016). Siehe vergleichsweise Jo Alyson Parkers These, welche im wissenschaftlichen Vergleich zwischen Roman und Film begegnet: „Mitchell may play somewhat fast and loose with the transmigrating souls motif, but it becomes integral to the film“ (S. 129). „From Time’s Boomerang to Pointilist Mosaic: Translating Cloud Atlas into Film“, in: *SubStance* 136/Vol.44/1/2015, S. 123–135.

sträubt sich jedenfalls gegen eine vereinfachende Vision exklusiver Subjekte, die als stabil, distinkt oder individuell (unteilbar) notiert würden. Viel mehr erscheint eine Figur wie Zachry radikal ‚diviudell‘¹⁵ (teilbar) konzipiert, wodurch zudem ein ausschließliches Sympathisieren mit einer positiv konnotierten, gutmütigen Figur erschwert wird, da ‚etwas von ihr‘ andernorts in einer als ausbeuterisch und/oder gewalttätigen Figur ebenso auftaucht. Die von Hanks performten Wiederholungen und Differenzen provozieren stets die Frage, wo beispielsweise Zachry anfängt, und wo er endet – kurzum: Wer ist Zachry? Darüber hinaus verlängert sich diese Frage bis in die Metaebene des veristischen Schauspiels, wo üblicherweise klares Ineinanderfallen von Darsteller_in und Rolle angestrebt wird. Hier hingegen löst sich der Schauspieler durch die Offenlegung und das ständige Sichtbarmachen seines mehrfachen schauspielerischen Engagements, also durch die Sichtbarkeit der Ausübung seines Berufs, immer wieder von diegetischen Subjekten ab, die dadurch sonderlich prekär anmuten und sodann immer wieder eher in ihren Relationen mit anderen gedacht werden müssen um sie überhaupt als Handlungsträger begreifbar lassen zu können. Eine Philosophie der Dividualität wird dabei nicht nur die formale, sondern auch die inhaltliche Programmatik, wenn etwa die Äbtissin in der postapokalyptischen Zukunft die Lehren der Göttin Sonmi predigt: „Unsere Leben gehören nicht uns. Von der Wiege bis zur Bare sind wir mit anderen verbunden [...]“.¹⁶ Besonders ist daran mitunter, dass der Film diese Dividualität in Abgrenzung zur Individualität nicht einfach nur als Selbstverständlichkeit in den Raum stellt, sondern den Film zum Schauplatz eines Konflikts der so gegenläufigen Denktraditionen macht. In einer Zeit, in der die Kulturtheorie vielfach gouvernementale¹⁷ Ausprägungen der Gesellschaft beobachtet und

¹⁵ Der von Deleuze etablierte Begriff des Dividuellen stellt eine relationale Gegenfigur zur Idee der Individualität dar (vgl. TP 465f). Julia Bee betont, er „bezeichnet sowohl die Modularisierung von Individuen durch Kontrollmechanismen als auch eine Ästhetik des Relationalen, deren Kraft in einer präindividuellen Affiziertheit, einer nicht-personalisierten affektiven Qualität liegt“ (S. 144). Siehe Julia Bee, „Linie-Werden“, ‚Welt-Werden‘, ‚Fliehen‘. Aktuelles und Virtuelles zum Dividuellen“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.in), Bd. 13, 2:2015, *Überwachung und Kontrolle*, Dietmar Kammerer/Thomas Waitz (Hg.) Berlin: Akademie-Verl. 2015, S.143–148.

¹⁶ *Cloud Atlas*, ca. ab 00:53:45.

¹⁷ Der von Foucault entwickelte Begriff der Gouvernementalität beschreibt eine Organisation von Machttechniken, die von der Souveränität unterschieden wird. Während Letztere die Macht eines Souveräns (etwa des Staats) über disziplinargesellschaftliche Menschen bedeutet, handelt es sich bei der Gouvernementalität um die Delegation des Regierens an die Menschen selbst. Statt Regiert-Werden lautet das Programm Sich-selbst-Regieren. Dies darf nicht als absolute Freiheit von Individuen missverstanden werden. Vielmehr handelt es sich um eine andere Art dessen, wie Macht regulativ wird. Menschen befinden sich hier in einem Ensemble von Machttechnologien, die ihre eigene Arbeit an ihrem Mensch-Sein und an dessen Konformität in Systemen zum Maßstab machen. Siehe hierzu: Thomas Lemke/Susanne Krasmann/Ulrich Bröckling, „Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung“, in: *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.-innen), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

die Rede von der Leistungsgesellschaft mit ihrem Imperativ der Individualität laut wird,¹⁸ ließe sich der populärer gewordene Episodenfilm durchaus auch als problematische Kulturtechnik wahrnehmen, die dem Diktat der ständigen Arbeit am Selbst, am Individuum und damit am distinkten Subjekt Gehorsam leistet. Das Mannigfaltige in Episodenfilmen könnte in diesem Sinne auch so gelesen werden, wie neoliberale Vereinnahmungen von Slogans wie ‚Vielfalt ist Bereicherung‘ oder von Arbeitsdogmen wie ‚Teamwork‘. Die diversen Handlungsstränge mit ihren jeweiligen Figuren entsprächen alsdann dem Vorzeigen von gedeihlichen Subjektermächtigungen, in denen je exemplarisch Individualität gelingt.¹⁹ Den Zusammenhang einer Logik der Arbeit und der Konstitution von Subjekten beobachten auch Deleuze/Guattari: „Das Regime der Arbeit ist untrennbar mit einer Organisation und Entwicklung der *Form* verbunden, denen eine Formierung des Subjekts entspricht.“ (TP 552) Wenn wir also kurz davon ausgehen, dass eine solche kritische Lesart der Popularität des Episodenfilms zu berücksichtigen wäre, müssen wir an *Cloud Atlas* dennoch feststellen, dass der Film sich dagegen zu wehren scheint, dass auf ihn der Schatten von neoliberalen Politiken der ständigen Arbeit am funktionierenden Subjekt fällt. Es scheint, als wollte der Film sagen, dass es im Jahr 2013 unter dem Eindruck einer sich forcierenden Gouvernamentalität nicht mehr genügt, Episodenfilme so zu machen, dass sie ein vermeintliches ‚Team‘ von gleichberechtigten Individuen versammeln. In gewisser Weise wirkt *Cloud Atlas* so, als versuche er auf gesellschaftliche Probleme der Zeit seiner Entstehung zu reagieren, indem er anstelle eines Teams von Individuen, möglicherweise bewusst ein Gewebe von Individuen zu inszenieren versucht – allerdings nicht mit einer unkommentierten formalen Selbstverständlichkeit, sondern mit einer thematischen Insistenz, die sich vor allem durch immer wieder fallende Sinnsprüche äußert, welche durch Differenz und Wiederholung der multiplen Rollen von Schauspieler_innen befeuert wird. So bleibt der Film stets eine Arena für gegenläufige

¹⁸ Zur Leistungsgesellschaft siehe Byung-Chul Han, *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seiz 2012⁷, S. 19ff; Sowie Ulrich Bröckling, „Enthusiasten, Ironiker, Melancholiker. Vom Umgang mit der unternehmerischen Anrufung“, in: *Mittelweg* 36, 17:4, 2008, S. 80–86.

¹⁹ In Episodenfilmen werden üblicherweise keine Figuren dargestellt, die als ‚langweilig‘ oder als ‚arm an Eigenschaften‘ beschreibbar sind. Auch wenn Identitätskrisen von Figuren oft zum Thema werden, sehen wir in solchen Filmen doch selten Rollen, die ein ausgedehntes Scheitern am Individuell-Sein-Müssen oder am Individuell-Werden-Müssen radikalisieren. Viel mehr ist die gelingende Individualität der Figuren der Diegese bereits vorgängig; sie ist selbsterklärend dem Handlungsstrang bereits vorausgesetzt. Dass die Figuren bei aller Verbundenheit mit anderen Figuren doch klar zuordenbare und abgrenzbare Subjekte sind, und dass ihre Individualität vorgängig ist, wird besonders am Film *Magnolia* deutlich, der einen Trailer hat, welcher Einstellungen aufweist, die im Film dann nicht mehr vorkommen. Hier stellen sich die Figuren nämlich in direkter Adressierung der Zuseher_innen vor: „Ich bin Stanley Spector. [...] Ich bin Jimmy Gator. [...] Ich bin Quiz-Kid Donnie Smith.“ – etc. Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=OSNowyWD24Q> (01.06.2016). Ausnahmen lassen sich dagegen in *The Hours* beobachten, wo eine Protagonistin die Erlebnisse einer Romanfigur skizziert, welche von einer anderen Protagonistin in ähnlicher Form erlebt werden, wodurch am Konzept der Individualität gekratzt wird: Wo fängt Clarissa an und wo endet sie? Ein teilbares Subjekt wird auch in *21 Gramms* (R: Alejandro González Iñárritu, US 2003) problematisiert, wo ein Protagonist eine Herztransplantation bekommt und dann ‚zufälligerweise‘ eine Liebesbeziehung mit der Witwe des Organspenders entwickelt.

Möglichkeit des rezeptiven Umgangs mit ihm: Kippt man im Laufe einer Szene in die für Episodenfilme eher übliche Rezeptionshaltung, in der ein Handlungsstrang als Mikronarration rund um ‚ein‘ Subjekt (etwa Zachry) wahrgenommen wird, so wird man sogleich wieder aus dieser Wahrnehmungsweise exiliert, wenn mit einem harten Schnitt in einen anderen Handlungsstrang geführt wird, in dem etwa Hanks als eine Figur auftaucht, die ‚nicht‘ Zachry ist, aber irgendwie doch ‚auch‘ Zachry ist, und die irgendwie auch Tom Hanks ist und zugleich irgendetwas, das dazwischen ist, das geteilt ist und jedenfalls nie ‚ein Ganzes‘ sein will. Eine solche zirkulierende Dividualität wähnt auch Serres in seiner Beschreibung der Quasi-Objekte, welche als Gefüge verstanden werden können, wenn er schreibt:

„Die Geschwindigkeit mit der es [das Quasi-Objekt] weitergereicht wird, beschleunigt es und verleiht ihm Existenz. Partizipation, Teilhabe, meint eben dies und hat nichts mit Teilung zu tun, zumindest nicht im Sinne von Aufteilen. Partizipation ist die Wanderung des Ichs durch Weitergabe. Es ist in präzisiertem Sinne die Aufgabe meines Individuums oder meines Wesens in ein Quasi-Objekt, das nur für die Zirkulation da ist. Es ist im strengen Sinne die Transsubstantiation des Wesens in eine Relation. Das Wesen wird durch die Relation aufgehoben. Kollektive Ekstase ist die Aufgabe des Ich im Gewebe der Beziehungen.“²⁰

4.1.3. Dekalkomanien von Gender und Genre

Innerhalb der verschiedenen Mehrfachbesetzungen der Schauspieler_innen gehört Hanks einer Gruppe an, in der die Darsteller_innen in allen Rollen nur weibliche oder männliche Figuren spielen. Die andere Gruppe wechselt ihre geschlechtliche Zuordnung. Immer wieder werden wir zudem durch sichtlich aufwendige Arbeit der Maskenbildner_innen mit einem Wechsel der Hautfarbe konfrontiert. Diese Setzung erinnert an *I'm Not There*, in dem Bob Dylan nicht nur von weißen Männern dargestellt wird, sondern auch von einem schwarzen Jungen oder einer weißen Frau. Halle Berry begegnet in *Cloud Atlas* als schwarze Journalistin Louisa, ebenso wie als die blonde Ehefrau Jocasta, als schwarze Prescient Meronym, als ein koreanischer Arzt (oder möglicherweise Techniker) und als weibliche Moriori.

Somit werden auch Hautfarbe und Gender in einer Logik von Differenz und Wiederholung expliziert, die insbesondere die Dekonstruktion einer Wahrheit über klar zuordenbare Subjekte verstärkt und eine sozusagen vormoderne, nicht vom Paradigma der Vernunft beherrschte Sichtweise begünstigt. Es geht hier nicht um Subjektproduktionen unter dem Vorzeichen der Aufklärung, welches Deleuze zufolge „Vernunft als Bestreben nach Identität, als Prozeß der

²⁰ Serres, *Der Parasit*, S. 350f.

Identifikation“ bedeutet. Vielmehr begegnen wir hier seiner Vorstellung von Differenz, dem „Widersinnige[n] oder Irrationale[n] als Widerstand des Verschiedenen gegen jene identifizierende Vernunft.“²¹ Andrea Seier hat eine ähnliches Strapazieren von Identifizierungskonstanten am Beispiel von *Jackie Brown*²² beschreiben, in dem insbesondere durch Operationsweisen des Films als „pophistorisches Gedächtnis“²³, also durch seine komplexen genrespezifischen Bezüge und Verschiebungen Figuren auf einem unsicheren Grund auftreten und ihre soziokategorische Subjektivierung stets als Ort der Riskanz eingeräumt wird: „Insofern hier die imaginäre Kohärenz zwischen Identität und Erscheinung herausgefordert wird, werden die Kategorien *Race* und *Gender* instabil. Die Bedeutung von *Race* und *Gender*, die auf den Körpern der Schauspieler ruht, wird in Bewegung gebracht.“²⁴

Dass auch die Kategorie des Genres eine Performativität besitzt, die mit Subjektproduktionen zusammenhängt, wurde in Kapitel 2 bereits hinsichtlich der Aspekte von Melodramatischem, dessen weiblicher Zuschreibungen und mobil-immobiler Ambivalenz beobachtet. Auch *Cloud Atlas* reiht sich in die Liste von (im Wesentlichen) als Drama ausgeführten Episodenfilmen. Dramatisches und Emotionalisierendes sind hier eng verwoben mit und häufig erwirkt durch folgende Motive der Mobilität und Immobilität: Adams abenteuerliche Schiffsfahrt im ‚glatten Raum‘ des Meeres und seine Bettlägerigkeit durch Krankheit; Roberts verheißungsvolle Reise nach Schottland, die aber zu seiner Flucht vor homophober Hetze und in die innere Emigration führt; Louisas Tätigkeit als Reporterin auf Spurensuche, ihr Autounfall sowie die lebensgefährliche Verfolgungsjagd; Timothys Verstecken vor der Familie des Autors, die ungewollte Erteilung der Vormundschaft über ihn an das Senior_innenheim und sein Ausbruch aus dem Heim; Sonmis Entkommen aus der Sklaverei, ihre Flucht nach Hawaii und ihre neuerliche Inhaftierung; Die zunehmende Umzingelung von Zachrys Dorf durch Kannibalen, seine Wanderung zum heiligen Berg und sein Verlassen der Erde.

Cloud Atlas versucht aber die Frage des Genres in Anlehnung an die Romanvorlage, in der jeder Handlungsstrang einer anderen Textsorte zugeordnet ist (z. B. Brief, Protokoll, Erzählung) im Film transkribiert, zu problematisieren. In *Tausend Plateaus* heißt es an einer Stelle: „Mannigfaltigkeit kann in ihren Dimensionen nicht variieren, ohne ihre Beschaffenheit zu verändern und sich völlig zu verwandeln.“ (TP 36) Dies betrifft hier auch die den jeweiligen Mikronarrationen zugeordneten filmischen Erzählkonventionen. Der Handlungsstrang in Neo

²¹ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 283

²² *Jackie Brown*, R: Quentin Tarantino, US 1997.

²³ Andrea Seier, *Remedialisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Berlin: Lit 2007, S. 135.

²⁴ Ebd., S. 133.

Seoul entspricht etwa einem Genremix aus Drama und dystopischem Science-Fiction-Action-Film, während die Erzählung von 2012 eine zeitgenössische Groteske ist, auf die der Neologismus ‚Dramedy‘ teilweise zutrifft. Louisas Geschichte wird eindeutig mit dramaturgischen Prinzipien des Thrillers erzählt, während die Erlebnisse von Zachry Strukturen des Fantasy-Films inkludieren – begonnen bei der Rollenverteilung in den einfachen Ziegenhirten, die auftauchende schöne Heilerin, die angreifenden Barbaren und die weise Äbtissin, bis hin zum Motiv der Quest und einem anderen Realismusbegriff, in welchem magische Vorhersagen und ein dämonischer Antagonist scheinbar reale Elemente der Diegese sind. Auch eine solche Kontrastierung verschiedener Genres begegnet schon in früheren Episodenfilmen – beispielsweise in *I'm Not There* (Western, Dokumentarfilm, schwarz-weißer Spielfilm etc.). In Bezug auf die hypothetischen reinkarnierten Seelen in *Cloud Atlas* entsteht so eine radikalisierte Mannigfaltigkeit, denn die mögliche Konstanz etwa zwischen den von Berry dargestellten Figuren wird durch die jeweils vielschichtigen Varianzen und Wechselbeziehungen zwischen Gender/Hautfarbe auf der einen und Genre auf der anderen Seite stets geschüttelt. Die Wiederholung der Genredifferenz ereignet sich insofern, um mit Deleuze/Guattari zu sprechen, nicht als Kopie, sondern als ‚Dekalkomanie‘, die lexikalisch als „Abklatschverfahren“²⁵ beschrieben wird, Farbe in eine neue Ebene hineinreichen lässt und dort Marmorierungen erstellt die stets Interpretation fordern. Die Rolle einer schwarzen Heldin anstelle eines weißen Helden in einem Kriminalthriller der frühen Siebziger erwirkt zahlreiche genrehistorische Bedeutungsnuancen, die von konventionellen Zuschreibungen und deren durch Verschiebungen sichtbar gemachte Labilität zeugen. Entsprechend betonte auch Seier, dass Genres „nicht nur auf die Wirkmächtigkeit medialer Repräsentationen (und kultureller Stereotypisierungen), sondern auch auf deren Umkämpftheit und Unabgeschlossenheit [verweisen].“²⁶

²⁵ Hartmann, *Kunstlexikon*, S. 324.

²⁶ Seier, *Remediation*, S. 133f.

4.1.4. Queere Assemblagen

Im März 2016 erfolgte das Coming-Out von Lilly Wachowski (zuvor Andy), die nun öffentlich als transident auftritt.²⁷ Sie und ihre zur Zeit der Entstehung des Films bereits als Transgender geoutete Schwester Lana Wachowski (zuvor Larry) brachten anhand der Verschiebungen von Gender und sexueller Orientierung sichtlich ihre persönliche Beziehung zu diesen Themen ein. Entsprechend äußerte sich Lana z. B. in einem Interview zum Film: „Worunter Transsexuelle am meisten leiden, ist die pathologische Fixierung der Gesellschaft auf ein binäres System der Geschlechter. Doch die klare Trennung zwischen Mann und Frau ist eine Illusion. Zwischen den Geschlechtern gibt es ein breites Spektrum.“²⁸ Die Problematisierung von stabilen Identitäten und sozialen Rollen wird in *Cloud Atlas* so auch als notwendige Auseinandersetzung mit Heteronormativität verstanden. Mit der Verschiebung der Kategorie Gender entlang von verschiedene Figuren darstellenden Akteur_innen geht jeweils eine mögliche Verschiebung der sexuellen Orientierung einher, die teilweise offen bleibt, teilweise ausdrücklich hervorgehoben wird, aber zugleich nie eine endgültige queere Identität formt.

Ben Whishaw taucht 1936 als Robert auf und hat ein Verhältnis mit Rufus sowie mit Jocasta; 2012 stellt er Georgette dar, die mit Timothys Bruder verheiratet ist und vormals eine Affäre mit Timothy hatte. Der Film erinnert dabei stark an das Konzept der ‚queeren Assemblagen‘, das etwa von Nigro/Raunig beschrieben wird. Es stehe „für die Durchquerung sexueller Praxen, für eine Durchlöcherung des Konstrukts sexueller Identitäten, und damit schließlich auch gegen das Paradox einer queeren Identität.“²⁹ In *Cloud Atlas* entstehen nicht nur Ambivalenzen hinsichtlich der Hetero- oder Homosexualität der jeweils dargestellten Figur, sondern auch Doppelungen dieser Ambivalenzen – nicht zuletzt durch die ständige Kopräsenz etwa eines Schauspielers, der einmal eine Frau und einmal einen Mann darstellt. Auch in Bezug auf Fragen sexueller Orientierung führt der Film damit eine Streuung des distinkten Subjekts zugunsten einer öffnenden und verteilenden Relationalität herbei, welche die Diversität des Begehrens illustriert, die in *Tausend Plateaus* beschrieben ist: „Leidenschaften sind Realisierungen des Begehrens, die in jedem Gefüge anders sind.“ (TP 552) Auch Antke Engel betont in ihren Ausführungen zur ‚Queer/Assemblage‘, die in Gefügen formierenden und deformierenden,

²⁷ Kelly McLaughlin, „Lilly Wachowski makes first public appearance since coming out as transgender at the GLAAD Media Awards“, in: *dailymail.com*, 03.04.2016, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3521117/Lilly-Wachowski-makes-public-appearance-coming-transgender-GLAAD-Media-Awards.html> (01.08.2016).

²⁸ Lars-Olav Beier, „Cloud Atlas“-Macher im Interview: „Wir waren die Familie, die niemand mochte“, in: *Spiegel Online*, 13.11.2012, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/cloud-atlas-interview-mit-lana-und-andy-wachowski-und-tom-tykwer-a-866337.html> (01.08.2016).

²⁹ Nigro/Raunig, „Queere Assemblagen“, S. 235.

territorialisierenden und deterritorialisierenden Aktivkräfte der Begehren, die so unterschiedlich und doch gleichzeitig wirken, da das Gefüge sie verkettet und stets Wechselbeziehungen zwischen ihnen dynamisiert.³⁰

Cloud Atlas findet für dieses Setting eine Darstellungsweise, die insbesondere in seiner unscharfen Trennung und Überlappung von oft mehreren Begehren besteht. Sexuelle und romantische Begehren sind häufig mit einem politischen Begehren verquickt, mit dem Streben nach Freiheit und Gerechtigkeit, oder nach Macht und Kontrolle. Wiederkehrende Konstellationen zweier Schauspieler_innen in unterschiedlichen Handlungssträngen spitzten diese Ambivalenzen noch schärfer zu und entkoppeln damit Begehren von Subjekten, die als exklusiv schwarz, weiß, männlich, weiblich, homo- oder heterosexuell fixiert wären, wie am Beispiel der von D'Arcy (kurz D), Berry (BE), Broadbent (BR) und Whishaw (WH) dargestellten Figuren auszugsweise bemerkbar ist (siehe Abb. 8).

1849 ist WH Schiffsjunge unter der Autorität von BR, der Kapitän auf einem Schiff weißer Handelsreisender ist, welche in einem ausbeuterischem Verhältnis zu den Moriori der Insel stehen – eine der unterdrückten Moriori ist BE. 1936 ist BE eine geflüchtete deutsche Jüdin, die bei BR untergebracht und zu seiner Ehefrau wurde. BR ist erneut bestimmender Dienstgeber von WH, welcher wiederum mit dessen Frau BE schläft, was so erläutert wird, dass es die Darbringung von einem „Dienst“³¹ BE gegenüber darstellt, während er D ernsthaft liebt. In den Siebzigern erweist WH der von BE verkörperten Figur dann neuerlich einen „Dienst“, indem er ihr bei einer politisch motivierten Recherche hilft. Die seit dem letzten Handlungsstrang immer noch lebende Figur von D war der vormals von BE verkörperten Figur nicht begegnet, trifft nun aber auf diese Figur, mit welcher er eine idealistische Sympathie teilt. Die Anziehung die vormals für beide von WH ausging und hier brückenlos zwischen den beiden äußeren Ecken der ehemaligen Dreiecksgeschichte zusammenfindet, wird in ein ethisches, korruptionskritisches Begehren übersetzt. 2012 findet sich das schon zweimal wiederholte autoritäre Verhältnis zwischen den Männern WH und BR in Form einer ehemaligen sexuellen Affäre zwischen Mann (BR) und Frau (WH) wieder, für welches BR aus Rache durch den Mann von WH in das Heim getäuscht wird, wo er wiederum von D festgehalten wird, dessen Liebhaber er vormals zum Opfer homophober Hetze werden ließ.

³⁰ Vgl. Antke Engel, „Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse“, in: *Inventionen* 1/2011, Isabell Lorey/Roberto Nigro/Gerald Raunig (Hg.^{-innen}), Zürich/Berlin: Diaphanes 2011, S. 237-252, S. 237ff.

³¹ *Cloud Atlas*, ca. 00:56:30.

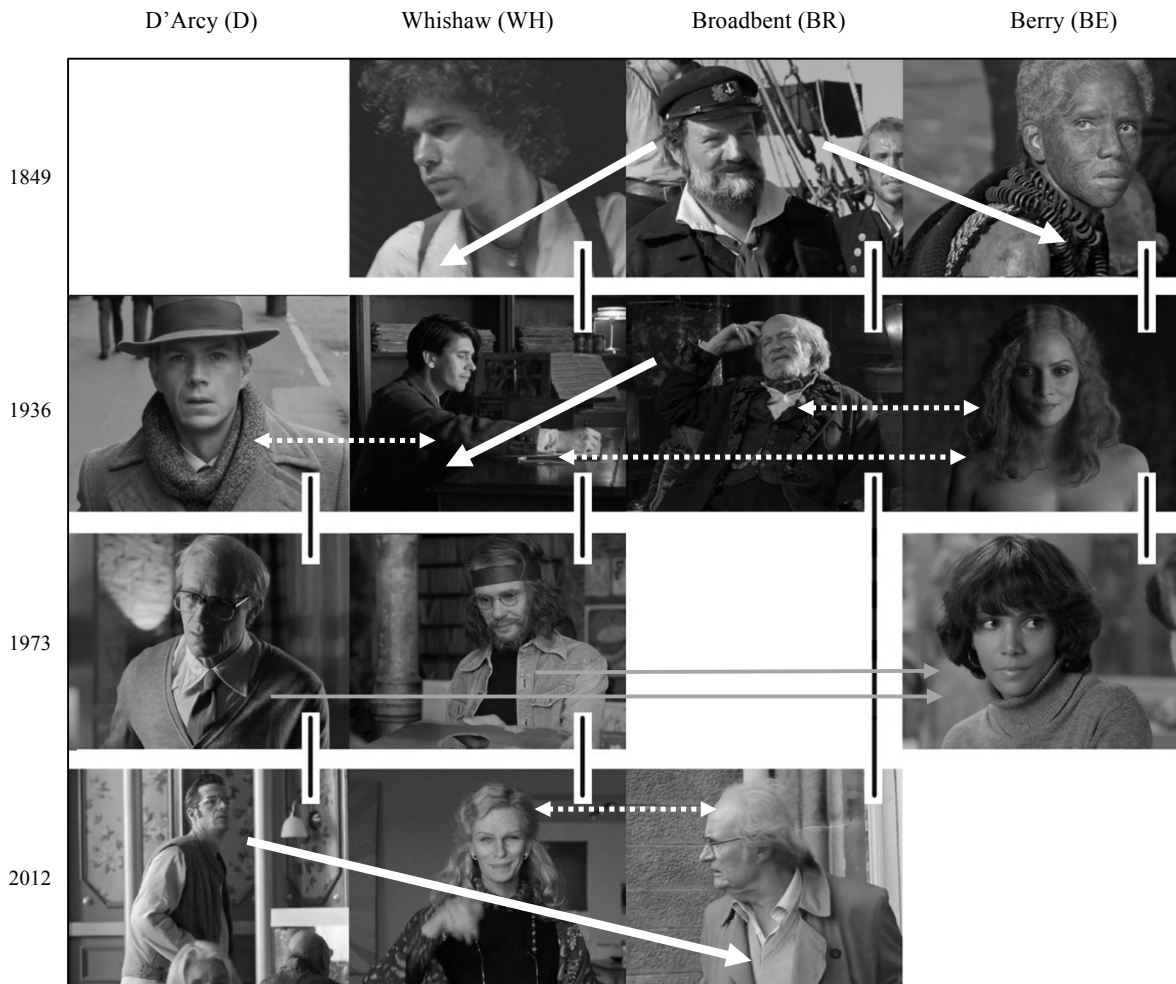


Abb. 8: Die Durchquerung von multiplen Herrschaftsverhältnissen durch Begehren. Grafische Visualisierung der Rollen von vier wiederkehrenden Schauspieler_innen in vier verschiedenen Handlungssträngen. Weiße, durchgezogene Pfeile: Kulturell repräsentatives oder individuelles Autoritätsgefälle. Weiße, punktierte Pfeile: Sexuelle Beziehungen. Graue Pfeile: Unterstützungen.

Wie der Untertitel von Engels Aufsatz zu queeren Assemblagen betont, liegt der Fokus dieses Theorems auf dem „Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse“³². Queere Assemblagen sind also nicht die Erweiterung von Gefügen um einen queeren Anteil – und keinesfalls ist so etwas wie die Adjustierung von mutmaßlichen ‚Quoten-Homosexuellen‘ in gemischte Erzählungen gemeint. Vielmehr spricht das Konzept der queeren Assemblagen von einem differenziellen Sehen von Komplexität, das um gender- und queersensible Politisierung erweitert ist und durch diese Art der Politisierung zu Formen des Vergleichens und Beobachten ermutigt wird, in denen Ströme des Begehrens inmitten von Machtrelationen, in deren Möglichkeitsbedingungen und in deren Prozesshaftigkeit sichtbar werden können. Die Frage nach den Verteilungen und Mannigfaltigkeiten in *Cloud Atlas* möchte ich an dieser Stelle in die

³² Engel, „Queer/Assemblage“, S. 237.

selbstverständlich nur schwer davon trennbare Frage nach seinen Konnexionen und Anbindungen überleiten.

4.3. Verbindungen: Distributive Handlungsmacht in *Cloud Atlas*

Deutlich an den Erzählkonventionen von Episodenfilmdramen geschult, dekliniert *Cloud Atlas* einen Großteil des Inventars an Techniken der rhizomorphen Konnexion durch, das in früheren Episodenfilmen angesammelt wurde. Die sukzessive Verschränkungs-dramaturgie heterogener Erzählstränge im Typ der Lommel'schen „Verschachtelung“³³, „Alternation (oder Verflechtung)“³⁴, der Tröhler'schen „Mosaikkonstellationen“³⁵ oder des Rabenalt'schen „Mosaik[s] des Lebens“³⁶, versteht sich im Klappentext der deutschsprachigen DVD erklärtermaßen als Geschichte(n) „über die unendlichen Möglichkeiten des Lebens, in dem jedes Verbrechen und jede gute Tat Einfluss auf die Entwicklung der Welt hat.“³⁷ Wie in solchen Selbstbeschreibungen der Produktion und natürlich in den hochfrequent wiederkehrenden thematischen Motiven im Film selber (Systemkritik, Freiheitskampf, Rebellion etc.) erkennbar wird, ist *Cloud Atlas* nicht nur darum bemüht die kulturelle Leitmetapher des Netzwerkes einmal öfter formal zu inszenieren, sondern will damit eine bedeutungsschwere Vorstellung von distributiver Handlungsmacht als Politikum akzentuieren. Eine Art von verteilter Handlungsmächtigkeit der Assemblage wird immer unter einer mit Bennetts Theoriefigur vergleichbaren Prämisse vorgeführt: „Assemblages are not governed by any central head [...]“ (VM 24) Dies bedeutet aber nicht, dass ihnen keinerlei Macht-Prozesse stattfinden würden. Wie jüngst von Charles Heller und Lorenzo Pezzani ausformuliert, legen zeitgenössische Wahrnehmungen von Macht eine Analogie mit der Liquidhaftigkeit der Agency des Meeres nahe: Das Meer als ein ‚glatter Raum‘, der längst auch seine Kerbungen aufweist und dabei trotzdem einen hohen Grad an Unberechenbarkeit birgt und mit seinen Ebben, Fluten, Strömungen, Stürmen und Tiefen immer ein Ensemble von tätigen Materialitäten und ihren distributiven Kräften darstellt.³⁸ Im Film wird dabei ebenfalls das

³³ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

³⁴ Lommel, „Heautonomie im Episodenfilm“, S. 102.

³⁵ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 170.

³⁶ Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S. 121.

³⁷ *Cloud Atlas*, X-Edition, DVD-Video, Warner Brothers.

³⁸ Charles Heller/Lorenzo Pezzani, „Ebbing and Flowing. The EU's Shifting Practices of (Non-) Assistance and Bordering in a Time of Crisis“, in: *Near Futures Online* 1, *Europe at a Crossroads*, März 2016, <http://nearfuturesonline.org/ebbing-and-flowing-the-eus-shifting-practices-of-non-assistance-and-bordering-in-a-time-of-crisis/> (01.08.2016).

Sinnbild des Meeres bemüht, um eine verteilte Handlungsmacht zu beschreiben: Adams Schwiegervater versucht ihm ins Gewissen zu reden, damit dieser nicht der Antisklavereibewegung beitrifft, doch Adam erwidert: „Was ist ein Ozean, wenn nicht eine Vielzahl von Tropfen?“³⁹ Ähnlich führt auch Bennett ihren Gedanken fort: „The effects generated by an assemblage are, rather, emergent properties, emergent in that their ability to make something happen [...] is distinct from the sum of the vital force of each materiality considered alone.“ (VM 24) Auch Kracaurs Terminologie ‚Fluss des Lebens‘, welche mit abstrakten Maschinen vergleichbar ist, weiters sein Begriff des ‚Katarakts‘, einer Art Äquivalent zum Plateaubegriff, sowie seine These von der ‚Durchlässigkeit‘ des Episodenfilms votieren für eine Metaphorik der flüssigen Aggregatzustände, die wiederum auch Bennett bemüht, wenn sie die Schwingungen beschreibt, die ein ins Wasser fallender Stein auslöst. Handlungsmacht, die mitunter darüber definiert ist, dass sie einen nachweisbaren Effekt auf einen Verlauf zeitigt,⁴⁰ schwappt in *Cloud Atlas* wieder und wieder durch ganz unterschiedliche Methoden der Konnexion vom einen auf den anderen Handlungsstrang über. Die Variationen dessen, sind vielfach aus dem Katalog episodenfilmischer Dramaturgie-Stereotype entliehen: Agency kann im Gewand von Diskursen zur Abschaffung der Sklaverei erscheinen, welche für Robert und Somni gleichermaßen beeinflussend und folglich wirkmächtig sind. Sie kann aber auch durch zufällige Begegnungen auftreten, zwar nicht als klassisch episodenfilmischer Verkehrsunfall, aber in einer Störung der Stromversorgung eines Gebäudes, wodurch Louisa und Rufus zu zweit in einem Fahrstuhl festsitzen und so einander kennenlernen und etwas in Gang gesetzt wird. Sogar symbolische Anspielungen und magische Visionen haben ihren Platz im Repertoire der Verschränkungen. In beiden Fällen schaltet der Filmaufbau in diesen Sequenzen zu einer Erhöhung des Tempos, mit dem zwischen den Erzählsträngen hin und her gesprungen wird – eine formale Variante von Konnexion, die von Lommel als „*Implosion der Episodendifferenz*“⁴¹ benannt ist.

Als die Äbtissin Sonmis Ethik der Dividualität predigt, werden kurze Ansichten aus den jeweils anderen Handlungssträngen eingeblendet, während die Stimme der Rednerin die Ausschnitte akusmatisch verbindet. In einer anderen Szene hat Zachry einen Albtraum, in welchem vor seinem geistigen Auge hochfrequent durchmischte Ausschnitte aus den anderen Erzählungen ablaufen – auch solche, die sich in der filmischen erzählten Zeit eines anderen Strangs noch nicht zugetragen haben. Diese Impressionen wiederum veranlassen Zachry zu

³⁹ *Cloud Atlas*, ca. 02:40:28.

⁴⁰ Vgl. Cuntz, „Agency“.

⁴¹ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

Taten, wodurch auch surrealistische Brüche mit einer vermeintlich konstanten filmischen Wirklichkeit, wie der Froschregen in *Magnolia*, faktisch auf distributive Handlungsmacht einwirken.

4.2.1. Allorts Thing-Power und Materialisierungen

Wie aus den bisherigen Beschreibungen des Filminhalts hervorgeht, inszeniert *Cloud Atlas* als besonderen rhizomatischen Kitt wiederholt die wirkungsvolle Migration von ‚Dingen‘, was in Kapitel 2 an Vorläufern wie *The Red Violin*, *Fast Food Nation* oder *Babel* beobachtet wurde. Bennetts machtheoretisches Insistieren auf die Kräfte der Dinge, welche ihnen inhärent seien – „things do in fact affect other bodies, enhancing or weakening their power“ (VM 3) – wird hier vor allem durch die Integration von Medien in distributive Handlungsmacht anschaulich gemacht: Robert studiert das Reisetagebuch von Adam; Louisa verliert sich in den Briefen von Robert; Timothy erstbegutachtet den Roman über Louisa; Sonmi sieht die Verfilmung von Timothys Geschichte; Zachry rezipiert Sonmis Videobotschaften.

Jede Medialität wird dabei als unzweideutig beeinflussend vorgeführt. Von einer den Dingen eigenen Macht auszugehen, bedeutet für Bennett, ihnen eine „thing-power“ (VM 2–19) zuzusprechen. Sie bezieht sich damit auf die „curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.“ (VM 6) Unter dem Vorzeichen etablierter mediologischer Positionen (das Medium ist die Botschaft) erscheint Bennetts Grundannahme am Beispiel der Thing-Power von Medien rasch plausibel. *Cloud Atlas* geht allerdings über eine oberflächliche Darstellung der allgemeinen Idee von der Mittelbarkeit des Mediums hinaus, indem dieses z. B. in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort durch Parameter wie Zufall und Unberechenbarkeit seiner vormaligen Kontextbezogenheit entwendet ist und unerwartete Auswirkungen entfaltet. Das Musikstück ‚*Wolkenatlas-Sextett*‘ durchstreift dabei sogar mehrere Erzählstränge und interagiert auch anachronistisch: Bereits vor seiner Umsetzung in Form einer finalen Partitur hat Vyvyan 1936 einen Traum von Sonmi, welche von diesem Lied umgeben ist; Sonmi wird später in einem Restaurant arbeiten, das vom *Wolkenatlas-Sextett* musikalisch beschallt ist. Die Briefe und die Videobotschaften wiederum finden sich sogar in einem Medienhandeln wieder, welches die vermeintliche Beständigkeit der beiden Kategorien Sender_in und Empfänger_in desavouiert. Die von Robert an Rufus adressierten Briefe zeitigen, antizipiert durch Louisa, ein neues Eigenleben; auch das von Sonmi an die Bevölkerung von Neo Seoul ausgesendete Video-Pamphlet agiert in Zachrys Zeit als

Offenbarung einer Göttin an dörfliche Stammeskulturen. Dieses Potenzial der Dinge, sich eigenmächtig einem neuen Kontext anzuverwandeln, wird bei Serres wie folgt beobachtet: „So treten die Dinge allmählich aus dem Netz unserer Beziehungen heraus und gewinnen eine gewisse Unabhängigkeit; die Wahrheit fordert, daß wir von ihnen sprechen, als ob wir gar nicht da wären.“⁴²



Abb. 9: Der mediale Reigen: Lesen von Adams Tagebuch durch Robert; Lesen von Roberts Briefen durch Louisa; Lesen von Louisas Abenteuer als Roman durch Timothy; Rezeption der Verfilmung von Timothys Erlebnissen durch Sonmi; Sichtung von Sonmis Videobotschaften durch Zachry.

Die Thing-Power der Medien zu fokussieren, geht mit einer Distanzierung von subjektivem Ursprung einher. Medien entsprechen hier eher dem, was Deleuze/Guattari mit „Teilstücke[n] einer kollektiven Verkettung“ beschreiben: „Und es genügt nicht einmal zu sagen, dass diese Verkettung die Aussage produziert, *wie* es ein Subjekt täte: Sie ist selber Aussageverkettung in einem Prozeß, der für keinerlei bestimmbares Subjekt mehr Raum läßt [...].“ (K 116)

Thing-Power in Assemblages anzuerkennen steht auch bei Bennett für eine „more subtle awareness of the complicated web of dissonant connections between bodies“ (VM 4). Eine vermeintliche mediologische Zuordnung von bestimmten, regulativen Subjekten zu Sendung

⁴² Serres, *Der Naturvertrag*, S. 79.

und Empfang gerät in *Cloud Atlas* zugunsten dissonanter Beziehungen offener und wandelbarer Körper ins Wanken. Wie in Kapitel 3 beschrieben, beabsichtigt vergleichbar auch die theoretische Arbeit am Feld des New Materialisms mehr als nur ein Einräumen einer ebenfalls vorhandenen Macht der Dinge, sondern will ausgehend von deren Anerkennung umgekehrt auch die Materialität von Subjektivierungsprozessen annehmen. Bennett beschrieb in *Vibrant Matter* die Vitalität von Materie zunächst durch eine bewusste Hinwendung zu Objekten als ‚actants‘, um dann folgenden Gedanken anzuschließen:

„But the case for matter as active needs also to readjust the status of human actants: not by denying humanity’s awesome, awful powers, but by presenting theses powers as evidence of our own constitution as vital materiality. In other words, human power is itself a kind of thing-power.“ (VM 10)

Die Vorstellung einer Verfasstheit des Menschen als temporäre Materialisierung wird nun in *Cloud Atlas* auf vielen Ebenen dargeboten. Neben der Variation von Schauspieler_innen-Rollen in ihrer Hautfarbe, ihrem Charakter, ihrem Geschlecht und in ihrem genrespezifischen Erzählt-Werden, greift der Film etwa auch Motive des Posthumanismus auf und erzeugt zusätzliche thematische Reminiszenzen hinsichtlich des heiklen Dualismus von Objekt und Subjekt – seien es die Figuren von Ovid oder Meronym, deren Körper teilweise maschinell sind bzw. mit einer Art Elektrodenkomplex ausgestattet sind; sei es die Figur Sonmi, durch deren Anwesenheit als Klonin immerzu entsprechende Diskurse im Raum stehen: Klon, Cyborg, künstliche Intelligenz. Wo fängt Mensch-Sein an und wo endet es?⁴³ Zudem scheinen weitere im materiellen und non-humanen Turn wiederkehrende Paradebeispiele für die Effektivität von Thing-Power, wie Viren, atomare Energiewirtschaft und Klimawandel, für *Cloud Atlas* ebenfalls von Belang zu sein. Sonmis erster Anblick von Neo Seoul als sie erstmals ihren Arbeitsplatz verlässt und die Außenwelt zu Gesicht bekommt, offenbart ihr das durch Klimawandel halb im Meer versunkene alte Seoul – ein Schicksal, das auch Neo Seoul allmählich ereilen würde. Während Louisa gegen die Gefahr einer Atomkatastrophe durch die Korruptionen von Konzernen und Lobbying antritt, lebt Meronym in einer atomar verseuchten Welt, die ihrem Untergang geweiht ist. Louisa und Meronym werden dabei von der selben Schauspielerin dargestellt. Beide sind sich der Effektivität non-humaner Materialität schmerzlich gewahr. Robert wiederum bekommt die physischen Nachwehen einer scheinbar viralen Erkrankung, sowie die chemischen Auswirkungen seiner sukzessiven Vergiftung zu

⁴³ Auch Angerer streicht heraus, dass etwa „Cyborg-Phantasien“ immer wesentlich mit einer Veränderung im Denken über die vermeintlich klare Konzeption des Humanen verflochten sind. Vgl. Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, S. 39–59.

spüren. So gerät einmal öfter der Fokus auf den Spinoza'schen Körper als riskante Materialisierung verschiedenster, sich aktiv verhaltender Materialien, deren Tätigkeitsvermögen in komplexen materiellen Wechselwirkungen gesteigert oder vermindert werden kann.⁴⁴ Derlei prozesshafte Vitalität aus einem vielfältigen Zusammenspiel innerhalb eines Körpers spornt Bennett zufolge umgekehrt auch zum Wahrnehmen des Objekts als etwas, das folglich nie nur Objekt ist, an: „Each human is a heterogeneous compound of wonderfully vibrant, dangerously vibrant, matter. If matter itself is lively, then not only is the difference between subjects and objects minimized, but the status of the shared materiality of all things is elevated. All bodies“ – also auch atomare Strahlungspartikel, Viren und Gifte, Medien und Musiken – „become more than mere objects, as the thing-power of resistance and protean agency are brought into sharper relief.“ (*VM* 12f) Sowohl Klimawandel, Strahlung und Viren, als auch mediale Artefakte wie Film und Video werden wiederum in *Cloud Atlas* bezüglich einer Agency von Assemblages beleuchtet, welche sich über lange Zeitspannen hinweg entfaltet: als allmähliche und chronische⁴⁵ Agency, was in gewisser Weise von Bennetts Assemblage abweicht, die das Ereignishafte akzentuiert, wenn sie von der Assemblage als „ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts“ (*VM* 23) spricht. Wie der Anstieg des Meeresspiegels und der radioaktive Rest werden mediale Akteur_innen im Film als potenziell ausdauernde und langfristig effektiv werden könnende Materialitäten präsentiert, die im ereignishaften Wirken, ebenso wie in der sukzessiven Wucherung ihre Handlungsmacht zeitigen. Darin liegt auch ihre Fähigkeit, zeitlich weit voneinander entfernte Handlungsstränge rhizomatisch zu verketteten und Verbindungen herzustellen. Den Medien in Episodenfilmen kommt so wiederholt eine derartige Rolle zu – in *The Hours* ist der Roman *Mrs Dalloway* jene aktive Materialisierung die in einen Handlungsstrang im Entstehen begriffen ist und in einem anderen bereits eine Leserin beeinflusst. In *Cloud Atlas* ist es ein ganzer Reigen von verknüpfenden Medien, der die Dramaturgie mit der Spannung einer erahnten „herannahende[n] Kollektivität“ (*K* 117) auflädt, welche wiederum für Deleuze/Guattari exemplarisch für Motividarstellungen von Gefügen ist.

⁴⁴ Vgl. Spinoza, *Ethik* (Stern), S. 138, bzw. (Baensch), S. 110.

⁴⁵ Zum Begriff des Chronischen in künstlerisch-medialen Praxen siehe: Lorenz Renate, „The Chronic. Zum Begriffshorizont und künstlerischen Einsatz des ‚Chronischen‘. Renate Lorenz im Gespräch mit Mathias Danbolt und Elisabeth Freeman“, in: *Springerin* 1/16, *New Materialism*, 17–23.

2.2.2. Affekt und Attachement in De-/Territorialisierungslinien

Neben den Konnexionen durch nicht-menschliche Materialitäten und Artefakte lassen sich in *Cloud Atlas* viele Verbindungsformen verzeichnen, die wir jeweils in Schilderungen von diversen Variationen der Effektivität von Affekt und Attachement antreffen. Es sind verschiedene Arten von Begehren, die in der immer wiederkehrenden Verbundenheitsmetapher des Films als jene Territorialisierungs- und Deterritorialisierungslinien vorgeführt werden, welche das Gefüge dynamisieren. Erstere bedingen die relative Eigendynamik, die spezifischen Neucodierungen in und Grenzen von einem Gefüge (vgl. *TP* 698f), also auch seine Expansion, wenn durch einen neuen affektiven Konnex eine Verbindung entsteht, die ein Gefüge ausweitet und ein anderes verdrängt. Letztere führen zu Brüchen mit systemischen Anordnungen, die „das territoriale Gefüge zu anderen Gefügen hin [öffnen]“ (*TP* 699). Die wiederholte, diegetisch nicht letztgültig zu plausibilisierende Anziehungskraft, die zwischen den von Berry und Hanks dargestellten Figuren entsteht und so gefühlte Verbindungen zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen aufdrängt, reflektiert beispielsweise eine deterritorialisierende Art von Anhänglichkeit und Zuneigung, die sich mit Hennion „nicht mit Begriffen wie Ursachen, Intentionen oder Bestimmungen erfassen [lassen],“ sondern eher „als die Rechnung, welche die Vergangenheit der Gegenwart präsentiert.“ (*OS* 94) Auch Sonmis Pamphlet hält an einer ähnlichen Position fest: „Von der Wiege bis zur Bare sind wir mit anderen verbunden. In Vergangenheit und Gegenwart [...]“.⁴⁶ Timothy wiederum liebt an einer Stelle des Films im Roman über Louisas Geschichte weiter. Während eine Erhöhung der Montagefrequenz einsetzt und zwischen den Erzählsträngen hin und her gesprungen wird, hören wir die von ihm gelesene Stelle, die aus der Perspektive von Isaac mit dessen Stimme geschildert wird: ein Auszug aus jenem Teil, in dem der im Atomkraftwerk Arbeitende die schwer zu erklärende, prä-subjektive Zuneigung zu Louisa thematisiert: „Der Glaube ist wie die Angst oder die Liebe eine Kraft, die man begreifen muss, wie wir die Relativitätstheorie begreifen oder die Unschärferelation. Als Phänomene, die den Lauf unseres Lebens bestimmen.“⁴⁷

In diesem Sinnieren über eine affektive, unerklärliche aber folgenschwere Zuneigung taucht im Anschluss auch ein Motiv der Dividualität auf, welche bei Hennion unter der Leitfigur ‚offener Subjekte‘ besprochen wird und in dieser Szene von *Cloud Atlas* zu einer radikalen Absage an die Konstanz einer Subjekt-Entität führt. Die These, mit der Isaac nun fortfährt, könnte wohlgernekt unverändert in einem einführenden Text zum New Materialism stehen:

⁴⁶ *Cloud Atlas*, ca. ab 00:53:45.

⁴⁷ Ebd., ab 01:26:46.

„Diese Kräfte, die oft Zeit und Raum neu definieren, die das Bild formen und verändern können, das wir von uns selbst machen, nehmen ihren Anfang lange vor unserer Geburt und überdauern unseren Tod. Unsere Leben und unsere Entscheidungen sind wie Quantensprünge, nur von Augenblick zu Augenblick zu verstehen [...].“⁴⁸

Auch Hennions Ausführungen zum Attachement streichen hervor, dass temporäre Fixierungen von Subjektvierungsprozessen („von Augenblick zu Augenblick“) immer bereits durch konstituierende Einwirkung durch andere und vor allem durch Dinge vor sich gehen – „sich dem Griff des Objektes hingeben, während man fortfährt, es zu wertschätzen“ (OS 103).

Der erste von Louisa gelesene Brief von Robert an Rufus beginnt mit den Worten: „Nur du kannst verstehen, was ich im Augenblick empfinde.“⁴⁹ Robert teilt Rufus seine Freude über die erste gemeinsame Musik mit, die er mit Vyvyan komponiert hat. Sein Attachement zur entstandenen Melodie „Ewige Wiederkehr“ wird wie ein affektives Klischee der gelingenden Künstler-Werk-Beziehung inszeniert. Diese Anhänglichkeit wird zuzüglich in ihrer Mitteilung gedoppelt. Die Ausübung des Schwärmens von der gelebten Bindung zum bezaubernden Musikstück wird als performativer Akt augenfällig, als ein konstitutives Medienhandeln. Erst in der medialen Äußerung und Mitteilbarkeit der affektiven Bindung wird diese Bindung zur gefühlten Praxis. Robert fährt fort mit einem Bericht über das unausgesprochene Konfliktpotenzial zwischen einem reichsdeutschen Besucher und Ayr's Frau Jocasta, einer Exiljüdin: Vertreter_innen zweier Gefüge. Territorialisierungslinien, die „selbstverständlich jegliche Verbindung unmöglich machte[n]“⁵⁰, zeitigen sich in der Ignoranz des Dirigenten und in der Abneigung Jocasas. Dann endet das Schreiben mit einer Spekulation über die Allgemeinheit der Affektivität von Gefügen: „Die Welt wird von denselben unsichtbaren Kräften gedreht, die auch unsere Herzen verwirren.“⁵¹

Das Affektive steht dabei immer für etwas Impulsives, das in *Tausend Plateaus* in Differenz zur Emotion beschrieben wird: „Das Gefühl schließt eine Einschätzung der Materie und ihrer Widerstände ein, einen Sinn für die Form und ihre Entwicklungen, einen sparsamen Umgang mit der Kraft und ihren Verlagerungen, alle Aspekte der Schwere.“ (TP 552) Eine exemplarische Behandlung eines ‚Gefühls‘ von Verbundenheit und seiner sich entfaltenden Wirkmächtigkeit wird in *Cloud Atlas* beispielsweise am Begriff der Liebe in den Worten von Rufus Nichte ausformuliert: „Mein Onkel war Wissenschaftler, aber trotzdem glaubte er, dass

⁴⁸ Ebd., ab 01:27:21.

⁴⁹ Ebd., ab 00:49:36.

⁵⁰ Ebd., ab 00:50:48.

⁵¹ Ebd., ab 00:51:05.

die Liebe real ist! So eine Art Naturphänomen. Er glaubte, die Liebe könne den Tod überdauern.“⁵² Anders zu verstehen sind wiederum die Affekte, „die sich nur auf das Bewegliche an sich beziehen, auf Geschwindigkeiten und auf Geschwindigkeitskombinationen von Elementen.“ (TP 552) In *Cloud Atlas* wird eine solche Bezugnahme des Affekts auf das Bewegliche insbesondere durch die Beschleunigung der sprunghaften Montage evident, welche die affektive Konnexion in vielen Sequenzen formal wiedergibt. Für Deleuze/Guattari steht ebenso fest: „Der Affekt ist die schnelle Entladung der Emotion, der Gegenschlag, während das Gefühl immer eine verschobene, verzögerte und beharrliche Emotion ist.“ (TP 552) Angerer dagegen widerspricht dieser Annahme teilweise und zeigt auf, dass es auch Sichtweisen auf Begehren und Affekte gibt, die sie in ihrer Symptom- und Signalhaftigkeit wahrnehmen, dass also Begehren und Affekt auch mit sexuellen, psychischen und semiotischen Facetten zu tun haben und nicht vollends vor-subjektiv und vor-sprachlich sind. Das Begehren steuernd ist bei Angerer „jener ich-fremde, affektive Zustand, der Angst, Glück, Aufregung und Erregung in Bilder transponiert, die die Realität übersetzen.“⁵³ Mit *Cloud Atlas* haben wir ein filmisches Beispiel, dessen Motive nicht immer eine finale Ausdifferenzierung des Dargestellten als entweder Affekt, Gefühl oder Begehren zulassen. Vielmehr wird hier ein vager Begriff von Verbundenheit, welche einen Bedeutungsaspekt des Attachements ausmacht (vgl. OS 93–97), zum Zirkumfix für heterogene Formen von Affekt, Gefühl, Begehren, Zuneigung und Anhänglichkeit. Auch der wiederkehrende Sinnspruch, der auf einigen Filmplakaten zu *Cloud Atlas* zu sehen ist, lautet dementsprechend: „Alles ist verbunden.“⁵⁴ Wie in der Darstellung von Attachment durch Hennion oder in Meier-Seethalers Idee von „Besonnenheit“⁵⁵ geht es auch in der Verbundenheitsprogrammatik dieses Films um eine Art von Komplexitätsanalyse, welche die Meinung vertritt, dass das Fühlen in einer analytischen Auseinandersetzung nicht unter dem Denken rangieren darf. Auch Serres votiert für eine solche Form der empfindsamen Betrachtung anstelle einer strengen Sachlichkeit, denn „im Gefühl [werden] die Bindungen des Lebens oder der Nahrungsaufnahme eins mit denen des Denkens oder der Objektivierung.“⁵⁶ „Alles ist verbunden“ spricht von mehr als nur von technischen, logischen und durch die Erkenntniskräfte des Kognitiven erfassbaren Verschränkungen. Dieser Leitspruch will dagegen sagen, dass einer Komplexität jedenfalls mit einer Besonnenheit zu begegnen ist, welche für

⁵² Ebd., ab 02:29:43.

⁵³ Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, S. 123.

⁵⁴ Filmplakat zu *Cloud Atlas*, <http://www.critic.de/images/media-title-Cloud-1.jpg> (01.05.2016).

⁵⁵ Meier-Seethaler, *Gefühl und Urteilskraft*, S. 395.

⁵⁶ Serres, *Der Naturvertrag*, 200.

die konstitutive Wirkmächtigkeit von affektiven Konnexionen ein entsprechendes Sensorium an den Tag zu legen hat. Denn „Gefüge sind passionell“, betonten Deleuze/Guattari,

„sie sind Kompositionen des Begehrens. Das Begehren hat nichts mit einer spontanen oder natürlichen Bestimmung zu tun, es gibt nur ein Begehren, das Gefüge bildet und agiert, das zum Gefüge gemacht wird und Einflüsse aufnimmt, das maschinell ist, also zur Maschine gemacht wird. Die Rationalität oder die Wirksamkeit eines Gefüges gibt es nur, weil es Passionen oder Leidenschaften gibt, mit denen es umgeht oder spielt, weil es verschiedene Arten von Begehren gibt, die es ebenso konstituieren wie es sie konstituiert.“ (TP 551)

4.2.3. Ein Seil zwischen Verwundbarkeit und Verbundenheit

Eine Relationalität von Gefügen, die durch verschiedene Arten von Begehren erwirkt wird, lässt sich in *Cloud Atlas* auch exemplarisch am Motiv des Seils beobachten. Meronyms und Zachrys Erklimmen des Berges mithilfe eines Seils⁵⁷ wird zum Sinnbild für die Interdependenz des Körpers, welcher mit Butler gesprochen, „durch die Bezüge definiert [ist], die sein eigenes Leben und Handeln erst möglich machen.“⁵⁸ Zachry, der zunächst von der Verwendung des Seiles abgeneigt ist, wird von Meronym durch folgendes Argument zu dessen Nutzung überzeugt: „Seh ich dich fallen, fang ich dich auf.“⁵⁹ Die Besonderheit des Seils als Denkfigur, beschreibt auch Serres hinsichtlich dieser Art von Interdependenz. Ein Seil ist für ihn,

„jenes Band oder jene Bindung, die wir abstrakt in den Begriffen von Verpflichtung und Bündnis erfassen, konkreter dagegen im Begriff der Anbindung, der Anhänglichkeit, der Schnur, die unsere Verhältnisse materialisiert oder unsere Beziehungen in Dinge verkehrt; wenn unsere Verhältnisse schwanken, fixiert diese Verfestigung sie.“⁶⁰

Als Meronym abrutscht, steht ihr Leben auf Messers Schneide. Allein das Seil, an dem sie hängt und Zachry, der es mit letzten Kräften in seinen verletzten Händen hält, entscheiden nun über ihr Überleben. Dem argwöhnischen Zachry begegnet hier wieder sein Alter Ego, die dämonische Figur Old Georgie, die ihm zuflüstert, er solle das Seil auslassen und seiner Xenophobie gegenüber der Fremden Ausdruck verleihen: „Es wird Zeit, dass du's Seil loslassen

⁵⁷ Die Szene beginnt ab 01:37:29.

⁵⁸ Butler, „Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics“, S. 7.

⁵⁹ *Cloud Atlas*, ab 01:37:49.

⁶⁰ Serres, *Der Naturvertrag*, S. 79.

tust.“⁶¹ Old Georgie argumentiert dabei mit der verunsichernden Kraft, seines Hinweisens auf den gefährlichen Boden, auf dem der Bergsteiger sich befindet und dessen eigenes Sein, dessen Identität sich an diesem Ort als prekär offenbart: „Du tust jetzt auf Teufelsgrund stehen, Talbewohner.“⁶² Der unheimliche Redner schreitet dabei die vertikale Felswand wider die Gesetze der Schwerkraft horizontal ab, was durch Neigungen der Kameraperspektive nachvollzogen aber nicht subjektiv nachvollziehbar wird.

Auch Serres beschreibt das Erklimmen des Berges mit einem Seil als ein Handeln, das die Erkennbarkeit der eigenen Dividualität privilegiert: „Das Subjekt, das marschiert, klettert, sich anklammert, ankommt oder nicht ankommt – es ist weder es selbst noch Sie oder ich, es ist die Seilschaft, das heißt das Band.“ Denn das Subjekt ist „in die entlegensten Winkel der verschwiegene Hochtäler migriert“ und wird dort „in mitten steiler Fluren geblendet“.⁶³ Aber auch die Vorhersage der Äbtissin kommt Zachry nun in Erinnerung: „Hände bluten! Lass nicht los!“⁶⁴ Die Zusammenführung und Wiedererkennung des Ausspruchs der Äbtissin als etwas, das sich auf diesen einen Moment bezieht und hier seine Umsetzung empfiehlt, wird Zachry in der Kombination der Aufgabestellung (Lass nicht los!) mit dem Eindruck seiner eigenen Verwundbarkeit (Hände bluten!) gewahr. Die eigene Verletzbarkeit ist es, die untrennbar mit der Reflexion über die eigene Verbundenheit mit anderen in Zusammenhang steht und diese Reflexion provoziert, weil, um mit Butler zu sprechen, „die Verletzbarkeit nicht bloß Merkmal oder vorübergehender Zustand eines diskreten Körpers ist, sondern vielmehr ein Modus der Relationalität, der einen bestimmten Aspekt dieses diskreten oder in sich abgeschlossenen Seins immer wieder in Frage stellt.“⁶⁵ Zachry lässt Meronym nicht los, sondern zieht am Seil und rettet sie. Er wiederholt nun die Worte Meronyms, die er verinnerlicht hat: „Du fällst. Ich fang dich auf.“⁶⁶ Die Sequenz illustriert Bennetts These vom „drive to assemblages“ (*VM* 32) ebenso, wie Serres Vermutung, dass es sich in Praktiken mit Seilen um eine uralte Art von Quasi-Objekten bzw. Gefügen handelt: „Ein Seil, das, verknüpft, zum Festbinden dient, scheint mir das erste Werkzeug zu sein, das sich unterschiedslos auf Menschen, Tiere und Dinge anwenden läßt.“⁶⁷ „Wir werden zusammengefaßt und umfassen uns gegenseitig, miteinander verknüpft [...]“.⁶⁸

⁶¹ *Cloud Atlas*, 01:39:21.

⁶² Ebd., ab 01:39:09.

⁶³ Serres, *Der Naturvertrag*, S. 171f.

⁶⁴ *Cloud Atlas*, 01:40:46.

⁶⁵ Butler, „Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics“, S. 8.

⁶⁶ *Cloud Atlas*, 01:41:09.

⁶⁷ Serres, *Der Naturvertrag*, S. 175.

⁶⁸ Ebd., S. 178.

4.2.4. Im Atlas miteinander verknüpft

Ausgehend von der inhaltlichen Präsenz des von Robert komponierten Wolkenatlas-Sextetts leiten Romanvorlage und Verfilmung gleichermaßen ihren Titel *Cloud Atlas* ab. Wie die Einblendung des Titels andeutet,⁶⁹ handelt es sich dabei um eine Verflechtungsmetapher: Wir sehen eine Kartographie der Welt, durch weiße Linien auf schwarzem Grund dargestellt. Einige dickere weiße Linien ziehen darauf Bahnen und verweben sich zur Typographie „CLOUD ATLAS“, aus welcher die einzelnen Buchstaben nicht gänzlich heraustreten, sondern miteinander verknüpft sind. Die Schliere lösen sich allmählich auf, während eine weiche Blende in eine Ansicht vom bewölkten, blauen Himmelszelt – seinerseits selbst eine prominente Gewebemetapher – überleitet.

Nicht nur ist das Musikstück ein verbindendes Element zwischen den Zeiten, sein Titel wird schließlich zum metaphorischen Verbund aller in der Verbundenheitsidee enthaltenen, so unterschiedlichen rhizomatischen Konnexionen. Der Atlas als Denkfigur, der in ähnlicher Weise auf dem DVD-Cover des Episodenfilms *Universallove* inszeniert ist,⁷⁰ wird als eröffnend, expandierend, ermöglichend vorgestellt, was sich in der Haltung von Mitchell, des Autors der Buchvorlage, widerspiegelt: „I’ve always been a maximalist world-builder [...] and always loved the *big* space operas, the wide open spaces of the maps of Middle Earth, the infinitudes of scale.“⁷¹

Auch im Poststrukturalismus werden Karten als Dispositive beschrieben, denen eine Mannigfaltigkeit und Offenheit inhärent ist. In Kapitel 1 wurde eingeräumt, dass das Prinzip der Kartographie, neben der Dekalkomanie, ein zentrales Bestimmungsmerkmal der Eigenschaften des Rhizoms ist. Die Karte als System vernetzter Linien zeichne sich insbesondere dadurch aus, dass sie viele Zugänge bereitet und voll der Überschneidungen ist (Vgl. *TP* 11–11). Serres erarbeitet in seiner Theorie des *Atlas* eine vergleichbare Sichtweise.⁷² In einem Interview unterstreicht er diesbezüglich: „[D]ie menschlichen Gemeinschaften leben und geschehen nicht irgendwo; die Humanwissenschaften vergessen häufig diese äußeren

⁶⁹ *Cloud Atlas*, ab 00:05:16.

⁷⁰ Vgl. DVD-Cover von *Universallove*, <http://www.kino.de/wp-content/gallery/universallove-2008/universallove-1-rcm0x1920u.jpg> (10.04.2016).

⁷¹ Paul A. Harris, „David Mitchell in the Laboratory of Time. An Interview with the Author“, in: *SubStance* 136/Vol.44/1/2015, S. 8–17, hier S. 16.

⁷² Vgl. Michel Serres, *Atlas*, Berlin: Merve 2005.

Zwänge.“⁷³ An dieser Stelle wird deutlich, dass das poststrukturalistische Interesse an Atlas und Karte nicht einfach nur darin besteht, dass sie etwa pure Subversion seien. Vielmehr geht es um ihr Verhältnis zu den Gefügen, denen sie entspringen, weil die Entstehung einer Kartographie jedenfalls in einen wie auch immer gearteten Bezug zu den Machtverhältnissen tritt, in denen sie entsteht. Eine dezidiert kritische Rezeption der Kartographie (etwa des 19. Jahrhunderts) bei der Ethnologin Ute Schneider⁷⁴ wird auch der Medienwissenschaft geteilt, wie es bei Christoph Neubert sichtbar wird, wenn er festhält: „Die Medientechnik der neuzeitlichen Karte ist dabei nicht allein theoretisches Erkenntnis- und praktisches Navigationsmittel, sondern von Anfang an Machtinstrument.“⁷⁵ *Cloud Atlas* führt dagegen eine Produktivität der Kartographie vor, die auch für Deleuze, Guattari und Serres dort ihre Qualität zeigt, wo sie Ausdruck dessen ist, dass sie situativ ist. Freilich entstehen Karten im Kontext von Realisierungen territorialer Macht. Verschiebt man aber den Blick von den zentralisierenden Punkten und Grenzen auf die den Karten eingeschriebenen Verbindungslinien, können sie dagegen auch Geschichten von renitenten Reibungen und Widerständen vermuten lassen. Gerade *Cloud Atlas*, dem eine Problematisierung von hegemonialen Machtstrukturen am Herzen zu liegen scheint, operiert dabei womöglich nicht zufällig mit der Verflechtungsmetapher der Kartographie, denn, so schreibt Serres, „[s]chlussendlich – und das gilt für die Geometrie der Methoden wie auch für die konkrete Konstruktion von Straßen – lässt sich jede Theorie der Kommunikation oder der medialen Netze [...] in der Kartografie zusammenfassen.“⁷⁶ Die in *Cloud Atlas* kartographierten medialen Netze erzählen von Kerbungen des Raumes, aus der einzelne Akteur_innen heraustreten, indem sie die Deterritorialisierungslinien des Gefüges verstärken, welche das Gefüge ohnehin „durchqueren und mitreißen“, aber auch dazu fähig sind das Gefüge zu öffnen – „in Richtung einer noch nie dagewesenen oder künftigen exzentrischen Erde“ (TP 699).

⁷³ Régis Debray, „Die Netze verlassen ... Interview mit Michel Serres“, geführt für die *Cahiers de Médiologie*, übers. in: *tumult 39, Von Wegen. Bahnungen der Moderne*, Wetzlar: Büchse der Pandora 2013, S. 1–7, hier S. 5, online aufgerufen via <https://homepage.univie.ac.at/alessandro.barberi/Publikationen/Interview%20mit%20Michel%20Serres.pdf> (05.05.2016).

⁷⁴ Ute Schneider, „Ins Bild gesetzt. Fremdheit in der Kartographie des 19. Jahrhunderts“, in: *Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Martin Baumeister/Eckhart Hellmuth (Hg.), Bd. 9, *Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert*, Volker Bart/et al (Hg.), Berlin: Lit 2010, S. 24–44.

⁷⁵ Christoph Neubert, „Verkehr“, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg.-innen), München: Fink 2012, S. 323–328, hier S. 326.

⁷⁶ Serres im Interview mit Debray, „Die Netze verlassen“, S. 5.

4.2.5. Der Sound der Wurzelbäume

Die zugegeben wohlwollende Interpretation des Karten-Motivs in *Cloud Atlas* gerät auf auditiver Ebene in Bredouille. In Kapitel 2 wurde typologisch sortiert, wie akustische Techniken der Multimusikalität und der Multilingualität in Episodenfilmen zum gestischen Repertoire der Herstellung von Mannigfaltigkeit zählen können. Unser Fallbeispiel kommt diesbezüglich jedoch mit erstaunlich wenig Diversität aus. Sprache wird zwar als etwas erschlossen, das historisch und kulturell geprägt ist, taucht allerdings nur in der Bandbreite einer anglophonen Selektion auf. Die Erzählungen rund um Adam, Robert, Louisa und Timothy handeln von Vertreter_innen englischsprachig dominierter Milieus. Auch in Zachrys und Meronyms Zeitebene ist ein gewandelter englischer Dialekt scheinbar *Lingua franca*. Im Neo Seoul der Zukunft findet dahingehend keine Abweichung statt. Zuerst liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine wahrscheinlich kommerziell orientierte Vereinfachung sprachlicher Divergenz handelt, die mit *The Red Violin* vergleichbar ist, wo die Sprache der Erzählstränge (gleich ob in China, Wien oder Montreal) jeweils in einen Realismus der Synchronisation übersetzt wurde. In Sonmis Handlungsstrang wird aber später deutlich, dass dort Englisch Amts-, Regierungs- und weitgehend Standardsprache ist, da Hae-Joo an einer Stelle versucht, nicht als Rebell erkannt zu werden und dazu Koreanisch, die Sprache der vermeintlichen Unterschicht spricht. Dass das Koreanische kopräsent ist, erübrigt eine Deutung, in der alles Sprechen in diesem Handlungsstrang als Synchronisationsrealismus zu verstehen wäre. Die Idee einer heterogenen Globalität, für welche die Atlasfigur allegorisch bürgt, findet in der Auswahl von sechs anglophonen Verräumlichungen keine Anwendung. Die Absicht, weltweite Verbundenheit zwischen Verschiedenem zu inszenieren, unterliegt hier einer Präferenz für das Vertraute. Repräsentiert dies einen Blinden Fleck im Blickfeld des Buchautors und der Regisseur_innen, oder muss es als bewusste Auseinandersetzung mit der Genealogie einer dominanten Sprache verstanden werden, welche mit ihrer Zuschreibung die ‚Weltsprache‘ zu sein, hier in eine diskursive Beziehung zu den problematisierten hegemonialen Staatsformen und Machtstrukturen tritt? Derlei Fragezeichen wirft auch der Einsatz von Filmmusik auf. Begegnen wir gegen Anfang des Films noch unterschiedlichen Musikrichtungen, die dramaturgisch kontrastierend sowie zeitlich authentifizierend wirken, etablieren sich zunehmend Variationen des Wolkenatlas-Sextetts, einer Partitur westlich-klassischer Musiklehre in verbindender und emotionalisierender Funktion. Die Topographie des Wolkenatlas, die behauptet die Verbundenheit des Verschiedenen gleichberechtigt zu verweben und zu einer non-hierarchisch perspektivierten Geschichte der Menschlichkeit zu

kristallisieren, dabei aber ihr eigenes problematisches Geprägt-Sein und Prägen, Fortschreiben und Hervorbringen übersieht, diese Topographie des *Cloud Atlas* verhält sich zur Kartographie des 19. Jahrhunderts erstaunlich traditionell und ist an manchen Stellen nicht über die Mystifizierung der Methode hinausgewachsen. Die Annahme der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts, ihre Karten seien objektive Wiedergaben der Welt, ist in der zeitgenössischen Methode des netzhaften Darstellens nicht zwingend außer Kraft gesetzt, sondern kann darin als überlebte Formwandlerin wieder begegnen. Der Unterschied zwischen der Kartographie des 19. Jahrhunderts und den Netzwerkmetaphern der Gegenwart besteht manchmal nur darin, dass auf der Skala der Authentifizierungsstrategien künstlerischer und wissenschaftlicher Methodik nun die vormalige Coolness der unverbrämten Weltbehauptung ‚unter‘ der aktuellen Buntheit der verschachtelten Weltvernetzung rangiert. Zweifelsohne intendiert *Cloud Atlas* aber weit mehr als nur ein Feiern der Verflechtungsmetapher als Form. Es kann auch nicht darum gehen, mit einer Erwartungshaltung an jeden Episodenfilm heranzutreten, die seine Mannigfaltigkeit auf jeder erdenklichen Ebene als zu erfüllendes Soll begreift. Doch mit der Feststellung, dass *Cloud Atlas* eine kritische Gefügedarstellung zu sein begehrt und dabei aber auch beiläufig den Sound der Wurzelbäume reproduziert, erfahren wir von der relativen Unabgeschlossenheit der Verflechtungsmetapher selbst: Sie wird verhandelt und ausgehandelt. Es findet so etwas wie Definitionsarbeit an ihr statt. Sie ist umkämpft und im Wandel begriffen und sie spricht von Beziehungen zwischen medialen Praxen und einem philosophisch bemühten Denken über die Welt.

4.3. Analogien: Gefüge in Philosophie und Episodenfilm

Wir haben beobachtet, dass *Cloud Atlas* eine große Bandbreite von Verteilungs- und Verbindungstechniken beherbergt, die an allerhand Beispielen aus der Vergangenheit des Episodenfilms geschult scheinen. In ihm versammelt sich wie in einem Plateau ein situatives Wissen: auch über die Geschichte des Episodenfilms; auch über die in Episodenfilmen experimentierten Dramaturgien und Motive und deren sinnliche und ethische Bedeutung. Diese Motive sind dabei Gefügen bemerkenswert ähnlich. Es wäre aber sehr eitel anzunehmen, dass die Filmemacher_innen in philosophischen Konzepten der postmoderne explizit bewandert sind und diese schlicht umsetzen. Auch die umgekehrte Annahme, dass Philosophie ihre Ideen erst in Anbetracht der künstlerischen Praxen bekommt, ist nicht tragfähig. Der Kompromiss wäre von gegenseitiger Beeinflussung zu sprechen, von Wechselwirkungen, was aber ein

zutiefst dualistisches Modell bleiben würde. Deleuze selbst schlägt noch eine andere Möglichkeit zur Erklärung für ein solches Doppel vor: Analogie statt Koevolution, wie ich es paraphrasieren würde, wenn wir uns kurz biologische Metaphern zu bemühen erlauben. Von einer Analogie spricht man, wenn etwa Tiere (seien sie auch an ganz unterschiedlichen Orten) die selben Systeme erfinden, ohne sie voneinander abgeschaut zu haben und ohne gemeinsame (genealogische) Ahnen zu haben, aber aufgrund ähnlicher ökologischer Rahmenbedingungen ähnliche Konzepte gegenüber dem Evolutionsdruck entwickelten um sich in ihrer Umwelt verhalten zu können. Vögel und Fledermäuse haben etwa ein verblüffend ähnliches Modell von Flugarmen, Flugfähigkeit und Aerodynamik ausgebildet. Poststrukturalismus und Filmgeschichte entwickelten sich vergleichbar nicht exiliert von den Eindrücken ihrer Umwelt. Sie stehen in diesem oder jenem Sinn in einer Beziehung zur erlebten Ökologie, eingebettet in eine Erfahrungswelt, politischen Wandel und Globalisierung und bekamen ähnliche Einfälle darauf zu reagieren. Episodenfilme hätten demnach ein nicht-scholastisch-philosophisches Parallelverständnis von Verflechtungsfiguren: Denn Begriffe, philosophische Konzepte, haben Deleuze zufolge eine affektive Dimension, die jede_r verinnerlichen kann, auch wenn der Begriff selbst nicht bekannt ist. Bevor dieses Kapitel nun abschließend eine Interpretation des Gefügemotivs von *Cloud Atlas* versucht, möchte ich diese Annahme noch vorausgeschickt haben. In der Motivanalyse des Fallbeispiels wurde vieles vom Gefügebegriff wiedergefunden, manches aber auch nicht, was eine spezifische Auswertung der Motive erfordert, die nicht ganz identisch mit Gefügen sind und welche ich insgesamt als eine Art relationale Anrufung beschreiben werde. Dasjenige, das aber vom Gefügebegriff wiedergefunden wurde, müsste in seiner Übereinstimmung immer mit einer gewissen Autonomie gegenüber der wissenschaftlichen Theoriebildung verstanden werden, wie es Deleuze selbst einräumt:

„Nun bewegt sich der Begriff aber nicht nur in sich selbst (philosophisches Verstehen), er bewegt sich auch in den Dingen und in uns: er inspiriert uns zu neuen *Perzepten* und neuen *Affekten*, die das nicht-philosophische Verständnis von Philosophie bilden. Und die Philosophie braucht das nicht-philosophische Verstehen genauso wie das philosophische. Daher hat die Philosophie eine wesentliche Beziehung zu den Nicht-Philosophen und richtet sich auch an sie. Es kann sogar vorkommen, daß sie ein unmittelbares Verständnis der Philosophie haben, ohne das philosophische Verständnis zu durchlaufen.“⁷⁷

⁷⁷ Gilles Deleuze, „Brief an Réda Bensmaïa über Spinoza“, S. 237.

4.4. Zusammenfassend zu diesem Plateau: Die relationale Anrufung

Die Motivanalyse von *Cloud Atlas* hat gezeigt, dass die verschränkte Erzählung von sechs zeitlich und räumlich bedingt ausdifferenzierten Episoden um ein wiederkehrendes Motiv von distributiver Handlungsmacht in Gefügen kreist. Im jeweiligen historischen und lokalen Kontext handelt es sich dabei immer um ein Gefüge mit ausgeprägtem Autoritätsgefälle, dessen Aufbrechen, Mitbestimmen und Verändern als erstrebtes Ziel gilt. So wird jeweils die Handlungsfähigkeit widerständischer Akteur_innen in Machtrelationen problematisiert. Jene Machtrelationen offenbaren sich dabei stets auf einer Reibungsfläche ihrer gouvernementalen und souveränen Dimensionen, oszillieren zwischen Problemen des Regiert-Werdens und Sich-Selbst-Regierens. Die intendierte Auseinandersetzung mit der Komplexität von Macht wird nicht zuletzt durch ihre wiederholte, explizite Besprechung im Film hervorgehoben: „Unsere Welt folgt einer naturgegebenen Ordnung und wer versucht sie umzukrempeln, dem wird es schlecht ergehen. [...] Ganz gleich was du auch ausrichtest, es wird niemals mehr sein als ein einzelner Tropfen in einem unendlichen Ozean.“ Auf dieses Beharren reagiert die mäeutische Gegenfrage: „Was ist ein Ozean, wenn nicht eine Vielzahl von Tropfen?“⁷⁸

Unterminiert wird dabei die vereinfachende Konzeption der Wandelbarkeit von Gefügen mittels linearer und alleinstehender Aktivität. Jede Handlung hat zwar Effekte, diese aber sind im Kontext einer Assemblage zu verstehen, die sich im Wurf befindet und nicht mit einer einzelnen Ursache-Wirkung-Beziehung erklärbar ist (vgl. *VM* 31–34). Nichtsdestoweniger ist jeder Effekt und jede Passion (auch das passive Affiziert-Werden) wirkmächtig und keineswegs belanglos.

Der Episodenfilm als Form scheint wiederum in mehrerlei Hinsicht danach zu Begehren, zur Inszenierungsweise dieser Mikropolitiken zu werden – als ein Schauspieler und Charakterdarsteller der Assemblage im doppelten Sinne des Wortes seinerseits selbst eine ‚Rolle‘ spielend. Nicht nur, weil der Episodenfilm der Gruppe 2 eine filmisch-formale Entsprechung der Verflechtungsmetapher ist, sondern auch weil seine Episoden umkämpfte Figuren sind, welche – wie die Begriffsgeschichte des Wortes ‚Episode‘ gezeigt hat – ein Inbegriff für das vermeintlich Belanglose, Nebensächliche, ergo Apolitische sind. So versammeln sich in *Cloud Atlas* ganz unterschiedliche Schichten, die aber von ihren Bezügen zueinander erzählen, eine Art „STRATOANALYSE“ (*TP* 38) betreibend. Die Kopräsenz dieser unterschiedlichen Schichten und ihrer Resonanzverhältnisse ermöglicht ihre Beschreibung als Plateau, als „eine zusammenhängende, in sich selbst vibrierende Intensitätszone“, mit anderen

⁷⁸ *Cloud Atlas*, ab 02:39:40.

Plateaus „über Mikro-Fissuren kommunizieren[d]“ (TP 37). Der Film thematisiert so immer neue Aspekte der Agency von Gefügen und schöpft eine entsprechende Atmosphäre zugleich aus seiner ständigen Bezugnahme auf das eigene filmische Genre, das Episodenfilmdrama, das, wie in Kapitel 2 analysiert, ein historisch geprägtes Mischgenre darstellt, welches Spezifika aufweist und zugleich eine Durchlässigkeit für und relative Verbundenheit mit vielen anderen filmischen Verfahren heterodoxer dramaturgischer und ästhetischer Provenienzen offenbart. „Ein Plateau ist ein Stück Immanenz.“ (TP 217) Indem der Film wiederum auf inhaltlicher Ebene in Unterschied zu Mitchells Roman die Wirkmächtigkeit von Gefügen als viel langanhaltender und explorativer darstellt, arbeitet er Agency als ein nicht an einzelnen Entitäten festzumachendes Trajekt heraus, was dem rhizomatischen Prinzip in seiner Unaufhaltsamkeit entspricht. Überspitzt wird dies in wiederkehrenden Anspielungen auf eine Zukunft, die bereits in die Wege geleitet sei. Auch Jo Alyson Parker streicht in der Analyse des Films im Unterschied zur Romanvorlage heraus, „a theme that the future is fixed“ bedeute für den Film „entailing a conclusion that is both less and more hopeful than Mitchell’s and that shifts the emphasis from global to local concerns.“⁷⁹ Parkers Eindruck einer sehr spezifisch anmutenden Emphase in *Cloud Atlas* teilend, lässt sich die Frage aufwerfen, inwiefern sich die inszenierte Verflechtungsmetapher des Films von früheren Episodenfilmen unterscheidet. Dieses Fallbeispiel jüngeren Datums will sichtlich eine Radikalisierung der in Episodenfilmen häufig wiederkehrenden Idee von Verbundenheit ersterben. Hier mit einer machtheoretischen Färbung und einem ständigen Durchkreuzen von Kategorien wie Zeit, Raum, Geschlecht, Hautfarbe oder Genre. Beständig kehren zudem inhaltliche Besprechungen von relationalen Denkfiguren wieder, die den Film beinahe rituell rhythmisieren. Wie im letzten Unterpunkt vorausgeschickt, kann eine solche thematische Programmatik durchwegs Kongruenzen mit einer philosophischen Konzeption von Gefügen aufweisen, ohne mit entsprechenden Lektüren in Berührung gekommen zu sein. Diese Analogie scheint jedoch in *Cloud Atlas* zumindest anderen Ausdrucksregeln zu gehorchen. Eine Ethik der Maximierung von Komplexität tritt hier mit einer Wortwahl auf, die weniger einem analytischen Gedankenexperiment und stärker einer zeremoniellen Anrufung gleicht – nicht etwa nur weil implizit auf religiöse Motive wie Karma oder Nächstenliebe verwiesen wird, sondern allem voran, weil der Film über weite Strecken seine universalistisch-metaphysischen und dabei als moralisierend ausgewiesenen Motive mit einem repetitiven, fast liturgischen Ernst vorträgt. Vielfach präsentiert sich der Film so als relationale Anrufung, insbesondere, wenn er sich von Kategorien moderner Binärismen distanziert und ethisch sinnstiftende Momente in magischen oder vormodernen Motiven

⁷⁹ Parker, „From Time’s Boomerang to Pointilist Mosaic“, S. 123f.

abzuleiten sucht. Es wäre aber unangebracht, hieran eine Rückkehr zur Gottgläubigkeit zu vermuten. Vielmehr scheinen diese quasi-religiösen Verfahren in der Illustration von gegenseitigen Unterstützungsstrukturen eine Art narratives Refugium darzustellen, das Alternativen zu dominanten Erzähltechniken der Gegenwart offeriert. In der Auswertung des Umgangs mit Individualität in *Cloud Atlas* wurde etwa beobachtet, wie der Film stellenweise Formen strapaziert, die sich konträr zu neoliberalen Ausprägungen alltagsweltlicher Konzepte des Selbst verhalten und so etwa die Vorstellung einer Dividualität einräumen. Leander Scholz definiert unter einer Anrufung „eine Adressierung von Subjekten oder Kollektiven, bei der diese allererst als solche konstituiert werden.“⁸⁰ Sich selbst als relational anzurufen ist damit in erster Linie eine Form der Individuation⁸¹, die an einer spezifischen Auffassung des eigenen Subjekts arbeitet, das Teil eines Kollektivs ist. In *Cloud Atlas* finden wir wiederholt vor, was Scholz zufolge „Anrufungsszenen des Kollektivs“ sind, in welchen generell „der politische Körper als solcher adressiert und damit allererst sichtbar gemacht wird“⁸². Die Anrufung der eigenen relationalen Situierung in Gefügen ist zunächst keine Vorführung von etwas Präexistentem, sondern ein performatives Prozessieren einer in Entstehung begriffenen Subjektivität und Kollektivität.

In der Anrufung der relationalen Komplexität mit ihrer moralischen Aufladung, lässt sich das ständige Argumentieren mit offenen, prä- oder postsubjektiven Materialisierungen und Affekten so als etwas beschreiben, das dem Ausspielen von Jokern ähnelt. Die These „Alles ist verbunden“ wird überhäufig durch Verfahren plausibilisiert, die eigentlich nicht konventionell-realistisch nachvollziehbar sind, seien es wiederkehrende Schauspieler_innen in wechselnden Rollen, magische Ereignisvorhersagen und schicksalhaft zufällige Begegnungen, seien es auch unerklärliche Gravitationen zwischen Figuren. Paratexte, wie ein Plakat-Untertitel oder eine DVD-Hülle, welche ihrerseits ebenso die relationale Anrufung forcieren, wurden bereits kurz angesprochen. Mit einem Interesse an spezifischen Ausprägungen des Medienhandelns mit Episodenfilmen soll im Weiteren eine Dispositivanalyse erfolgen. Daran wird zu überprüfen

⁸⁰ Leander Scholz, „Anrufung“, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg.-innen), München: Fink 2012, S.41–46, hier S. 41.

⁸¹ Gilbert Simondon definiert Individuationen als stetige Prozesse des konnotationsbezogenen Spezifisch-Werdens von lebenden Körpern. Die Herausbildung eines vermeintlichen individuellen Subjekts ist damit eine Wirkung von Individuationen: „The living entity is both the agent and theater of individuation: its becoming represents a permanent individuation or rather a series of approaches to individuation progressing from one state of metastability to another.“ (S. 307) Siehe Gilbert Simondon, „The Genesis of the Individual“, in: *Incorporations*, Hg. Jonathan Crary, New York: Zone ²1995, S. 296–319. Da Individuationen aber nie vollkommen abgeschlossen werden können, stehen sie immer in Beziehung zu einem breiten Refugium prä-individueller Materialität, womit sie Erin Manning zufolge stets an „der Aktualisierung eines Prozesses ausgerichtet“ (S. 9) sind. Siehe Erin Manning, „Das Ereignis des Schreibens: Brian Massumi und die Politik des Affekts“, in: Brian Massumi, *Ontomacht. Kunst Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve 2010, S. 7–23.

⁸² Scholz, „Anrufung“, S. 45.

sein, inwiefern die relationale Anrufung sich nicht nur in vermeintliche Paratexte verlängert, sondern sich grundsätzlich in medienökologischen Wechselbeziehungen rückkoppelt und wiederfindet.

5. Die Medialität der gefühlten Gefüge

Ich möchte in diesem Kapitel abschließend versuchen, Medien selbst als Gefüge zu denken. Für *Cloud Atlas* bedeutet dies, ihn einer dispositivanalytischen und medienökologischen Besprechung zu widmen. Medien im Allgemeinen und die vielen Handlungsnetze, in die sie eingeflochten sind, als Assemblage zu beschreiben, soll hier in der Anlage konzipiert werden, weicht aber aus Gründen des Umfangs einer exemplarischen Untersuchung von *Cloud Atlas* und seinem Umfeld, bzw. seiner medialen ‚Umwelt‘. Marshall McLuhan schrieb in dem experimentellen Text-Bild-Band *Das Medium ist die Massage*, welches er mit dem Grafiker Quentin Fiore erarbeitete: „Umwelten sind keine passiven Hüllen, sondern aktive Prozesse, die unsichtbar ablaufen.“¹ Im Besonderen liegt nun der Fokus auf einem Beispiel, das auf der Ebene seiner Motive bereits selbst eine Art Gefüge im Modus einer relationalen Anrufung inszeniert. Es wird daher analysiert, wie ein Film und seine mediale Umwelt in ihrer eigenen Situiertheit als Assemblage affektive Bezüge intensivieren, und wie die dargestellten Gefüge des Episodenfilms erlebte, gespürte, ‚gefühlte Gefüge‘ werden. Die medienökologische Rundschau, die hier sukzessive stattfinden wird, entspricht dabei keinem streng systematischen Vorgehen, sondern eher einer Erweiterung des Blickfeldes ‚in Richtung‘ einer medienökologischen Sensibilität. Ähnlich wie in der Media Ecology, die sich mit McLuhan und in Anschluss an ihn entwickelte, werde ich mich bemühen wechselseitige Beziehungen von Medialität, von spezifischen Perzepten und von Praxen des Medienhandelns in meiner Analyse besonders hervorzuheben. Petra Löffler und Florian Sprenger zufolge zeichnet sich der Ansatz der Media Ecology insbesondere dadurch aus, dass medienwissenschaftliche Beschreibungsweisen und Beschreibungsbereiche in Anlehnung an ökologisches Denken auf eine uneinheitliche Gemengelage von diversen Dimensionen medialer Vitalität übertragen werden und aufeinander bezogen werden können.² Apparative und soziale, materielle und virtuelle, symbolische und präreflexive Aspekte eines medienwissenschaftlichen Forschungsgegenstandes sind damit für Medienökologie gleichermaßen von Interesse, da ihre Relationen zueinander in den Blick geraten. Wie Löffler/Sprenger festhalten, ist Medienökologie aber alles andere als ein einheitlich verstandener Forschungszweig. Im Wissen darum wird mein Bemühen medienökologischen Vorgehens eher vage an vermeintliche

¹ McLuhan/Fiore, *Das Medium ist die Massage*, S. 68.

² Vgl. Petra Löffler/Florian Sprenger, „Medienökologien. Einleitung in den Schwerpunkt“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.ⁱⁿ), Bd. 14, 1:2016, *Medienökologien*, Petra Löffler/Florian Sprenger (Hg.^{-innen}) Berlin: Akademie-Verl. 2016, S. 10–18, hier S. 11f.

gemeinsame Nenner von unterschiedlichen Auffassungen von Medienökologien andocken: an ein Denken in „eine[r] Logik oder Logistik der Relationen“ und an ein Verständnis von einer „Ökologie der Medien“ als „ein Gefüge, ein Netzwerk, eine Assemblage oder [...] ein offenes System aus heterogenen Bestandteilen, die öko-logisch miteinander verschränkt sind und in Wechselwirkung stehen.“³

5.1. Das Fallbeispiel als Dispositiv

Es wurde schon angesprochen, dass Dispositive und Gefüge Begriffe sind, die einander sehr ähnlich sind, was hier zu Verwirrungen führen könnte. Ich werde daher phänomenologisch weiterhin über Gefüge sprechen, während der Dispositivbegriff hier im engeren Sinne methodologisch relevant wird, da Dispositivanalyse eine etablierte medienwissenschaftliche Verfahrensweise bezeichnet. Foucault zufolge ist ein Dispositiv

„ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierte Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralistische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“⁴

Mediale Dispositive bestünden folglich immer aus diskursiven, ideellen und thematischen ebenso wie aus technischen und infrastrukturellen Aspekten. Dabei ist das Dispositiv aber nicht als die Gesamtheit, sondern als das Produkt dieser Elemente zu verstehen. Relationen sind eine Figur des Dazwischen – einen solchen Gedanken hielten auch Deleuze und Parnet hervorgehoben fest: „*Die Relationen sind ihren Gliedern äußerlich.*“⁵ Foucault betont, erst das „Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen“⁶ und die jeweiligen Interferenzen und Verknüpfungen zwischen den Aspekten prägen den Charakter eines Dispositivs. Mediale Dispositive sind so als zwangsläufig prozessual zu betrachten, da sie erst in einem Geflecht von Praktiken ihre spezifischen Eigenschaften hervorbringen, sichtbar und beschreibbar machen. Solche Dispositive medienwissenschaftlich zu analysieren erfordert eine Loslösung von einer dualistischen Auffassung von Produktion und Rezeption, Technik und Ästhetik, zugunsten

³ Ebd., S. 13.

⁴ Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119f.

⁵ Deleuze/Parnet, *Dialoge*, S. 62.

⁶ Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 120.

einer Beobachtung der distributiven Verfasstheit medialer Praxis. Auch wenn die mediologische Etablierung des Dispositivmodells nicht ganz einheitlich ist, gibt es in seinen Grundzügen und seinem Erkenntnisinteresse doch gemeinsame Nenner. Andrea Seier hält beispielsweise fest, wie medienwissenschaftliche Dispositivanalyse die Aufmerksamkeit auf ein performatives Dazwischen der Medien verlagert: „Medien sind demnach nicht allein von den Praktiken der ZuschauerInnen oder UserInnen, von der Seite der Senderinteressen oder technischer Bedingungen her zu untersuchen. Sie liegen vielmehr zwischen diesen Kategorien.“⁷ In der bisherigen Auseinandersetzung mit dem Episodenfilm *Cloud Atlas* wurden bereits einige Kontexte vergegenwärtigt, die von diesem Dazwischen erzählen und aus dispositivanalytischer Perspektive von Relevanz sind.

Ich rekapituliere kurz einige Beispiele: Dass der Episodenfilm im Laufe der Neunziger Konjunktur bekommt, erklärte Lommel mitunter in der perzeptiven Äquivalenz zum Dispositiv Fernsehen, welches sich durch Rezeptionsgewohnheiten des Seriellen aber auch durch „zerstreute Wahrnehmung, unterbrochene Aufmerksamkeit, Zappen zwischen den Kanälen“⁸ auszeichnet und im Episodenfilm transmedial wiederkehrt. Die bemühte Ausgestaltung einiger Episodenfilme als ‚queere Assemblage‘ voll der „Begehren als Durchquerung[en] multipler Herrschaftsverhältnisse“⁹ zeigte zudem exemplarische soziale Zielgruppenorientierungen und machte auf die Verschränkung dieser Filme mit den Diskursen und dem Medienhandeln diskriminierter Gesellschaftsgruppen aufmerksam. Daneben wurde beobachtet, dass der akademische Betrieb in der definitorischen Debatte zum Episodenfilm als historisches Genre uneins ist und von einem wissenschaftlichen Begriffsproblem zeugt. Probleme wiederum sind für Foucault intrinsisch mit Dispositiven verbunden, weil letztere immer Reaktionen auf Probleme darstellen, schaffenskräftige Umgangsweisen mit einem Umstand, einer Dringlichkeit oder einem „Notstand (urgence)“¹⁰ ermöglichen. Seier hebt hervor, dass Hinwendungen zu Dispositiven in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit,

„für die Medienwissenschaft insofern produktiv sind, als sie es erlauben, differenzierte Analysen unterschiedlicher Formen und Figurationen von Handlungsmacht in den Blick zu nehmen, ohne diese auf

⁷ Andrea Seier, „Un/Verträglichkeiten. Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“, in: *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, Tobias Conradi/Heike Derwanz/Florian Muhle (Hg./innen), (= *Schriftenreihe des Graduiertenkollegs ‚Automatismen‘*, Hannelore Bublitz et al. (Hg./innen)), München: Fink Online-Ausgabe 2013, S. 151–172, hier S. 152.

⁸ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 127.

⁹ Engel, „Queer/Assemblage“, S. 237.

¹⁰ Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 120.

stabile Ausgangsphänomene wie ZuschauerInnen, Kulturindustrie oder die Unhintergebarkeit technischer Apparaturen zurückführen zu müssen.“¹¹

In den Kapiteln 2 und 4 habe ich trotz motivanalytischer Schwerpunktsetzung bereits versucht, darauf einzustimmen, dass Medien als in Veränderung begriffene Dispositive zu denken sind. Der Episodenfilm wurde als Wanderer beschrieben, der Tröhlers Beobachtungen entsprechend die Geschichte bestimmter Filmtechniken und Genres passiert hat,¹² und der Schreitmüller zufolge häufig dort auftrat, wo er sich in neuen filmästhetischen Bewegungen oder zu bedeutsamen historischen Ereignissen positionierte.¹³ Ökonomische Zusammenhänge wurden sichtbar, etwa dahingehend, dass der Episodenfilm sich bemüht im Independentkino verorten will, was wiederum von speziellen architektonischen Settings erzählt: Der Gutteil der Episodenfilmprojektionen wird wohl häufiger in kleinen Programmkinos als in Kinopalästen anzutreffen sein. Nicht zuletzt wurde das Thematisieren der Transsexualität der Regisseurinnen von *Cloud Atlas* angesprochen – eine paratextuelle Form des Thematisierens, welches von ihnen selbst als mit inhaltlichen Präferenzen und Politika in Verbindung stehend geäußert wird. Jenseits einer Annahme von ‚stabilen Ausgangsphänomenen‘ werde ich nun die Verteilungen von Handlungsmacht rund um *Cloud Atlas* auf deren Wanderung dispositivanalytisch noch etwas weiter begleiten.

5.2. Cinematic Body und organloser Körper

Anstelle der stabilen Aussagephänomene Medium und Rezipient_in möchte ich als rezeptionstheoretische Prämisse für das episodenfilmische Dispositiv in Anlehnung an eine Filmanalyse von Marcus S. Kleiner und Marcus Stiglegger¹⁴ das Konzept des ‚organlosen Körpers‘ aus *Tausend Plateaus* aufrufen. Deleuze/Guattari beschreiben damit eine Offenheit und Überlappungsfähigkeit von Körpern, die am Ende des Tages dominanter als die Abgrenzbarkeit und Exklusivität von Körpern ist, wenngleich sie auch stets umstritten ist. Der organlose Körper ist etwas, das in einen Organismus „asignifikante Teilchen, reine Intensitäten, eindringen und zirkulieren läßt“ (TP 13). Ein organloser Körper muss aber immer dagegen

¹¹ Seier, „Un/Verträglichkeiten“, S. 152.

¹² Vgl. Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, insbesondere S. 109–157; S. 158ff; S. 162ff.

¹³ Vgl. Schreitmüller, „Episodic, of course, but well done ...“, S. 38ff.

¹⁴ Marcus S. Kleiner/Marcus Stiglegger, „Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück. Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Caspar Noés *Enter The Void*“, in: *Bewegungsbilder nach Deleuze*, Olaf Sanders/Rainer Winter (Hg.), Köln: von Halem 2015, S. 250–277.

standhalten, stratifiziert zu werden, zu einem phantasmatischen, signifikanten Organismus zu werden und ein Subjekt herauszubilden (vgl. *TP* 218ff) und er stellt so ein Verhalten der „Desartikulation“ und „Entsubjektivierung“ dar, wovon die Autoren sagen, „daß es ganz einfach ist, und wir es jeden Tag machen“ (*TP* 219). Steven Shaviro konzipierte im Anschluss daran die Figur des ‚cinematic body‘, welche Medium und Rezipient_in im Akt der audiovisuellen Projektion und Rezeption als Herstellung eines gemeinsamen organlosen Körpers betrachtet, der vor allem affektiv empfindet. Damit kritisiert er eine Form der Filmwissenschaft, die sich durch die Tendenz auszeichne, „to separate meaning from pleasure and pain, to foreground signification at the expense of affect.“¹⁵ Shaviro versetzt sich in die Haltung der Filmrezeption hinein und beschreibt die Prozesse der Endsubjektivierung durch den organlosen, kinematischen Körper mit dem Begriff der Abjektivierung:

„The more intensely my body is affected, and the more it is put in contact with appearances, the closer I approach abjection. The flesh becomes ever more alien and unassimilable, inspiring vertigo and nausea. There is no longer any clear distinction between inside and outside. I am disgusted, terrified. But I need, I *want*, this closeness and this vertigo. Every abjection is also an exaltation: there is a deep, unresolvable ambivalence in the contact of the flesh, a continual affective oscillation.“¹⁶

Filmrezeption bedeutet also, in einem organlosen Körper eine gewisse Selbstvergessenheit zu erlangen. Der organlose Körper ist dabei aber nicht etwa der Raum der Rezeption, sondern vielmehr die Tätigkeit des Prozessierens in einer dispositiven Anordnung; er ist nicht als eine figurale Entität, sondern vielmehr als „Komplex von Praktiken“ (*TP* 206) zu verstehen. Kleiner/Stiglegger beobachten an der Konzeption des kinematischen Körpers eine wichtige Implikation für Filmanalyse: „Filmrezeption geschieht für Shaviro präreflexiv und tritt hinter die symbolische Ordnung zurück. Das filmische Bild entzieht sich so der Ordnung reiner Repräsentation.“¹⁷

Der mediale Kontakt zeitigt seine Effekte also vordergründig auf einer körperlichen Ebene, die noch vor dem Transfer von Inhalten oder Botschaften und auch mehr als dieser Transfer die eigentlichen Effekte wesentlich bestimmt. Auch McLuhans Kernthema hat einen ähnlichen Fokus: „Alle Medien krempeln uns völlig um. Sie sind so weitreichend [...], dass sie keinen Teil von uns unangetastet, unberührt und unverändert lassen. Das Medium ist die Massage.“¹⁸

¹⁵ Shaviro, *The Cinematic Body*, (= *Theory of Bounds*, Vol. 2) Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006, S. 266.

¹⁶ Ebd., 258.

¹⁷ Kleiner/Stiglegger, „Vom organlosen Körper zum Cinematic Body“, S. 251.

¹⁸ McLuhan/Fiore, *Das Medium ist die Massage*, S. 26

Shaviro macht in meinen Augen im Vergleich zu McLuhan eine geringfügige Verschiebung: Es sind nicht einfach ‚die Medien‘, die ‚uns‘ umkrempeln, sondern es ist ein organloser Körper, der mit uns und den Medien zuallererst entstehen muss. In diesem Sinne wäre die eigentliche Massage viel mehr das verschmelzende Prozessieren von uns und den Medien in je spezifischen dispositiven Anordnungen, in die wir uns ‚ganz einfach‘ und ‚jeden Tag‘ immatrikulieren um sodann für einen gewissen Zeitraum Desartikulation und Entsubjektivierung zu betreiben. Deleuze/Guattari schreiben: „Auf ihm [dem organlosen Körper] suchen wir unseren Platz, haben ungeahnte Glücksgefühle und erleben sein sagenhaftes Scheitern. Wir dringen in ihn ein und werden von ihm durchdrungen.“ (TP 206)

Die Abjektivierung des rezipierenden kinematischen Körpers, versteht Shaviro dabei konsequent wertfrei „as a symptomatic effect of postmodern power and as a possible form of resistance to that power.“¹⁹ Im Falle des Episodenfilms handelt es sich wiederum um ein Sammelsurium von kontrastreichen Affektbildern und kollidierenden Plot-Montagen, die schon formal (also schon auf einer durchwegs präreflexiven Ebene und damit noch unabhängig von ihren jeweiligen Inhalten und Erzählungen) besonders stark gegenwärtige Formen von Macht und Wirklichkeit mimen, oder mehr noch, aus ihnen hervorgehen. Auch Alexander Kluge äußerte in einer Rede, paraphrasiert nach Lommel, „das Episodische sei die angemessene Darstellungsform unserer Zeit – einer Zeit, die von flüchtigen Begegnungen, Multioptionen, Bastelbiographien und globalen Netzwerken geprägt ist.“²⁰

In Shaviros Auseinandersetzungen wäre aber der Begriff der Darstellungsform weniger stimmig. Etwas darzustellen bedeutet rasch, etwas zu repräsentieren. Im Konzept des kinematischen Körpers müsste man die Formen des Episodenfilms wohl weniger als Darstellungsformen ‚von‘, und mehr als Verhaltensformen ‚in‘ unserer Zeit beschreiben, da man ansonsten sehr leicht wieder in jene Falle der Filmanalyse geraten könnte, wo eine repräsentationslogische und symbolische Medialität gewährt wird sowie eine Exklusion der Produktions- gegenüber einer Rezeptionsperspektive als zwei stabile Ausgangsphänomene. Stattdessen den organlosen Körper als Verhalten und Praxis ‚in‘ unserer Zeit zu begreifen, bedeutet von einer relationalen Figur zu sprechen, die das ist, „was übrig bleibt, wenn man alles entfernt hat. Und was man entfernt, ist eben das Phantasma, die Gesamtheit von Signifikanzen und Subjektivierungen.“ (TP 208f) Der kinematische Körper während der Filmrezeption ist für Shaviro

¹⁹ Shaviro, *The Cinematic Body*, S. 266.

²⁰ Lommel, „Die Erkaltung der Restwärme“, S. 224.

„neither penomenologically given nor fantasmatically constructed. It stands at the limits of both these categories, and it undoes them. This body is necessary condition and support of the cinematic process: it makes that process possible, but also continually interrupts it, unlacing its sutures and swallowing up its meanings.“²¹

Wenn ich im Folgenden Spezifika eines episodischen Dispositivs untersuchen werde, möchte und muss ich aber eine genuin filmwissenschaftliche Variation des organlosen Körpers verlassen. Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit liegt vor allem an jenem Weitreichenden der Verflechtungsmetapher; an einer Analyse ihrer intermedialen Durchdringung verschiedener Medien; an der Verflechtungsmetapher als Gefüge, welches als Motiv seinerseits selbst rhizomatische Bahnen innerhalb von Medienökologien zieht. Die Rezeption der jeweiligen Medien und das Medienhandeln dabei immer als Formierung eines organlosen Körpers zu betrachten, erscheint mir dafür besonders produktiv. So wie Shaviro ihn am Beispiel des Films anwendet, lässt sich der organlose Körper auch in Bezug auf televisuelle Phänomene oder Praktiken im Internet diskutieren. Ich werde die These aufstellen, dass es eine Art ‚prismatisches Dispositiv‘ gibt, das für Episodenfilmdramen sehr bezeichnend ist und an dessen Entwicklung, Spezifizierung und Habitualisierung Episodenfilme seit den 1990ern maßgeblich beteiligt waren, das aber allerdings nicht fix an ein filmisches Dispositiv gebunden ist und auch in anderen medialen Formationen praktiziert wird.

5.3. Im Prozess der Remediation mit *Sense8*

In Kapitel 2 habe ich argumentiert, dass Episodenfilmdramen der Gruppe 2 eine besondere, präreflexive Spannungsintensität generieren: eine Vorahnung der herannahenden Kollektivität. Für den organlosen Körper bedeutet dies, dass er sich rasch in einem Zustand des affektiven Vergnügens an einer asignifikanten Drucksituation befindet. Ich habe Treber zitiert: „Wer denn nun? Wohin denn jetzt?“²² Und ich habe Gagham zitiert: „[Y]ou feel helpless to understand.“²³ Schon Schreitmüller hielt in den 1980ern für den Episodenfilm fest: „Das angenehme Gefühl, sich in dem, was auf der Leinwand vor sich geht, auszukennen und damit vertraut zu sein, bleibt aus.“²⁴ Auch Thröler beobachtet: „Ohne sozial gegebene Gruppe lässt sich in der

²¹ Shaviro, *The Cinematic Body*, S. 256.

²² Treber, *Auf Abwegen*, S. 9.

²³ Gagham zitiert in Bordwell, *Poetics of Cinema*, S. 219.

²⁴ Schreitmüller, „„Episodic, of course, but well done ...“, S. 33.

Parallelisierung und Verschachtelung der Episoden eine *spannungsvolle ‚Beziehungslosigkeit‘* im Mosaik erzeugen.“²⁵ Der organlose Körper der Episodenfilmrezeption scheint sich absichtlich auf ein Gefühl der Hilflosigkeit und auf ein Vermissen signifikanter Beziehungen einzulassen und zugleich scheint er darin paradox anmutend eine gewisse Qualität zu verkosten, die ihn sensomotorisch stimuliert.

Deleuze/Guattari betonen in Abwandlungen immer wieder, dass ein organloser Körper „so beschaffen [ist], daß er nur von Intensitäten besetzt und bevölkert werden kann. Nur Intensitäten passieren und zirkulieren.“ (TP 210) Was Shaviro für Filmrezeption im Allgemeinen beschreibt, mag für die Spannungsintensität des Episodenfilms in besonderer Weise radikalisiert sein: „The ambivalent cinematic body is not an object of representation, but a zone of affective intensity, an anchoring point for the articulation of passions and desires, a site of continual political struggle.“²⁶ Die Annahme einer dem Episodenfilm eigentümlichen Suspense soll dabei keine Negierung, sondern eine Bejahung dessen darstellen, dass Episodenfilme in Prozessen der ‚Remediatisierung‘ gedacht werden müssen. Mit Seier gesprochen, lenkt „[d]ie Auseinandersetzung mit Remediatisierungsprozessen [...] den Blick auf die Diskontinuität und Unabgeschlossenheit medialer Konstitutionsprozesse“.²⁷ Die Dramaturgie des scheinbar Getrennten und vermutlich Sich-Verknüpfenden, sowie die damit einhergehende Spannungsintensität, welche den postmodernen Episodenfilm häufig auszeichnet und wie eine Gattungsspezifik anmuten will, löst ihn allenfalls kurzweilig und mit unscharfen Grenzen von Erzähltechniken (beispielsweise) des Fernsehens ab, um sich jedoch schon längst wieder mit ihnen zu vereinen: So rückübersetzen z. B. die Wachowski-Schwestern mit einem neuen Projekt, nämlich mit der *Netflix*-Serie *Sense8*,²⁸ viele Merkmale des Episodenfilms der Gruppe 2 ins serielle Fernsehen, einschließlich seiner verhedderten Dramaturgie und der oben beschriebenen episodenfilmischen Konvention von Spannungsintensität. Es mag zwar so sein, dass es heute viele Serien gibt, die plurale Figurenkonstellationen inszenieren, deren Zusammentreffen lange Zeit vorenthalten wird, anstelle ihre Bezüge, wie in einer Daily-Soap, früh zu etablieren. Dennoch ist *Sense8* sichtlich ein Versuch, die formalen Grammatiken, inhaltlichen Motive und Themen, sogar die relationalen Anrufungen aus Episodenfilmen wie *Cloud Atlas* nun als Serie zu erarbeiten.

²⁵ Tröhler, *Offene Welten ohne Helden*, S. 382.

²⁶ Shaviro, *The Cinematic Body*, S. 266.

²⁷ Seier, *Remediatisierung*, S. 139.

²⁸ *Sense8* (Serie), R: Lana Wachowski/Lilly Wachowski u. a., Netflix, US 2015–.

Wir werden mit acht verschiedenen Handlungssträngen konfrontiert, die in der Dramaturgie der Verschachtelung erzählt werden. Die Orte, an denen sie sich zutragen, sind mitunter San Francisco, Berlin, Seoul und Nairobi. Auch die Kategorien race, gender und sexuelle Orientierung sind dabei divers bespielt. Die Protagonist_innen müssen sich überwiegend in korrupten, neoliberalen, patriarchalen und/oder heteronormativen Machtgefügen bewähren und nehmen jeweils oppositionelle Haltungen von Widerstand ein. Auf surreale Weise sind sie plötzlich miteinander verbunden, sehen einander in Spiegelbildern oder Halluzinationen und schlüpfen unvorhersehbar und vermeintlich unkontrollierbar, temporär als Astralprojektionen in die Körper der jeweils anderen.

So hat etwa Capheus, der keine Kenntnisse von Selbstverteidigung besitzt, während eines gewaltsamen Übergriffs ein Blackout. Sun, die eine erfahrende Boxkämpferin ist, übernimmt kurzerhand die Kontrolle über Capheus' Körper und Handlungen und überwältigt so die Angreifer. Mit dieser Setzung geteilter Körper aber auch mit Episodentiteln wie *Limbic Resonance* und *I Am Also a We* wird unzweideutig auf Motive der Verbundenheit und Interdependenz rekuriert, aber auch auf eine Dividualität von organlosen Körpern, die nicht endgültig von Geschlecht, Hautfarbe oder spezifischer sexueller Orientierung besetzt sind, sondern immerzu unverhohlen durchkreuzt werden.

Wie *Cloud Atlas* zuvor übernimmt auch *Sense8* konkrete Techniken aus früheren Episodenfilmen. Das alterreale Ritornell, das in *Magnolia* entsteht, wenn die Figuren an unterschiedlichen Orten simultan das Lied *Wise Up* aus dem Soundtrack des Films singen, wird in der vierten Folge von *Sense8* in ähnlicher Weise konstruiert – anhand des Pop-Songs *What's Up?* (von 4 Non Blondes mit dem prominenten Refrain „What's going on?“), zeitgleich gesungen von den acht Figuren. Die Szene ist eine klare Anspielung auf *Magnolia*. Aber sie ist noch mehr: Der Songtitel, der auch der Titel dieser Folge ist, verweist hier fast explizit auf die zunehmende, empfundene Verwirrung der acht diegetischen Figuren, sowie auf die von uns Rezipient_innen erlebte ‚spannungsvolle Beziehungslosigkeit‘, auf jenes Charakteristikum der episodenfilmischen Form: ‚Wer denn nun? Wohin denn jetzt?‘ – ‚What's Going On?‘ Die Szene reflektiert erstens etwas, dass in einem episodenfilmischen Dispositiv etabliert ist und rückkoppelt es als Hinweis auf ein kulturelles, genrehistorisches Wissen; sie tut dies zweitens gerade indem sich die Serie scheinbar als Serie der dispositiven Form von Episodenfilmen in gewisser Weise anverwandelt.

5.4. Relationale Anrufungen in Anverwandlungen des prismatischen Dispositivs

Formal betrachtet sind Trailer, Plakate und DVD-Cover von Episodenfilmen sowie der Serie *Sense8* untereinander gut vergleichbar, da sie spezifischen gestalterischen Codes folgen, welche Linien sind, die in Dispositiven expandieren. Deleuze umschreibt mit solchen Linien Foucaults Dispositivkonzept: „[S]ie folgen Richtungsvorgaben und zeichnen Vorgänge nach, die stets im Ungleichgewicht sind und die sich mal einander annähern und mal von einander entfernen.“²⁹ Die dominanten Linien in episodischen Dispositiven zeitigen gerne eine visuell nachempfundene Verflechtungsmetapher: Häufig stellen Drucksorten zu Episodenfilmen als Sujet ein bewusst kontrastreiches Konglomerat von scheinbar unzusammenhängenden Bildausschnitten aus den verschiedenen Handlungssträngen dar. Auch *Cloud Atlas* bildet hierin keine Ausnahme. Wer eine geschmackliche Präferenz für Episodenfilme hat, wird bereits bei einem flüchtigen Blick auf ein neues Filmplakat oder auf eine DVD die Versprechen erahnen, dass der repräsentierte Film ein episodischer sei, dass er von der Spannung einer herannahenden Kollektivität lebe, und dass auf philosophischer Ebene eine Ethik relationaler Sensibilität angerufen werde. Akzentuiert sind die drei Versprechen von episodischer Struktur, rätselhafter Kollisionsdramaturgie und relational-ethischer Anrufung oft zusätzlich durch die Setzung von Sinnsprüchen und Slogans auf den Drucksorten:

„Wer verstanden werden will, muss zuhören“³⁰ (*Babel*)

„Alles ist verbunden“³¹ (*Cloud Atlas*)

„Von Ewigkeit zu Ewigkeit“³² (*The Hours*)

„Passion is timeless“³³ (*The Red Violin*)

„Five Lives. One Moment. No Coincidence“³⁴ (*11:14*)

„Willkommen in der Wirklichkeit“³⁵ (*Lichter*)

„Moving at the Speed of Live, We Are Bound to Collide with Each Other“³⁶ (*Crash*)

²⁹ Gilles Deleuze, „Was ist ein Dispositiv?“, in: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, François Ewald (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153–162, hier S. 153.

³⁰ Siehe https://i.universumfilm.de/resources/titles/7516/products/20411/Babel_DVD_Standard_886970187596_2D.600x600.jpg (01.05.2016).

³¹ Siehe <http://www.critic.de/images/media-title-Cloud-1.jpg> (01.05.2016).

³² Siehe http://www.follow-me-now.de/assets/images/The_Hours-Plakat.jpg (01.05.2016).

³³ Siehe <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/77/37/fc/7737fc86760733a4bad3b3184e9e7357.jpg> (10.06.2016).

³⁴ Siehe http://www.dvd-covers.org/d/73513-3/15601114_Cover.jpg (10.06.2016).

³⁵ Siehe <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/3/30/LichterDVDCover.jpg/220px-LichterDVDCover.jpg> (01.05.2016).

³⁶ Siehe http://www.imfdb.org/images/thumb/7/7f/Crash_poster.jpg/300px-Crash_poster.jpg (10.06.2016).

Die damit transportierte Redundanz der relationalen Anrufung offenbart sich einmal öfter als eine für das Episodenfilmdispositiv scheinbar sehr bestimmende Linie von „im Werden befindlichen Prozesse[n]“ – wie es in der Schematisierung von Deleuze heißt – Prozesse, „die sich von denen unterscheiden, die in einem anderen Dispositiv wirken.“³⁷ Die wiederkehrende formale und inhaltliche Zelebration der Verflechtungsmetapher verweist auf dispositive Gemeinsamkeiten von Episodenfilmdramen. Auch hinsichtlich einer spezifischen Lichtordnung, die Dispositive nach Deleuze charakterisiere,³⁸ lässt sich eine gewisse Ausprägung erkennen: Diese Filme, aber auch die Serie *Sense8*, rekurren häufig auf eine Art prismatischen Raum, durch den Licht in Facetten gestreut wird und zu einem kaleidoskopischen Episodenreigen wird, oder in den Sujets der Plakate und Drucksorten tatsächlich zu einem prismatischen Bild wird, das aus mehreren Teilbildern (*Babel*), aus Splittern (*11:14*) oder aus verflochtenen Linien (*Magnolia*) besteht, bzw. aus einem Vielerlei ungleich proportionierter Figurenansichten (*Cloud Atlas*) oder aus einem Morphing von Silhouetten von Gesichtern (*Sense8*), das an Bilder des analytischen Kubismus erinnert.



Abb. 10: Unterschiedliche visuelle Anverwandlungen des prismatischen Dispositivs in den Drucksorten der Filme *Babel*, *11:14*, *Magnolia* und *Cloud Atlas* sowie der Serie *Sense8*. Das prismatisch gebrochene Licht wird verstärkt nachempfunden durch harte Hell-Dunkel-Kontraste, welche hier in der Schwarz-Weiß-Darstellung besonders sichtbar werden.

Schon McLuhan stellte die These auf, dass die Zentralperspektive einen Überhang darstellt, der für eine Welt elektronischer Medien nicht mehr angemessen ist: „Das Vermächtnis der Renaissance [/] Der Fluchtpunkt = Selbstauslöschung, der distanzierte Beobachter. Keine Verwicklung!“ Im Unterschied dazu: „Die instantane Welt der elektronischen Informationsmedien bezieht uns alle mit ein, alle auf einmal. Keine Distanz, kein Rahmen!“³⁹ Die Anspielungen auf die perzeptive Ausgestaltung einer Lichtordnung als Prisma entspricht

³⁷ Deleuze, „Was ist ein Dispositiv?“, S. 157.

³⁸ Vgl. ebd., S. 154.

³⁹ McLuhan/Fiore, *Das Medium ist die Massage*, S. 53.

in weiten Teilen bereits einem Übergang zu postcinematischen und postsubjektiven Dispositiven, die bei Shaviro oder Lisa Åkervall als jene Wahrnehmungsanordnungen beschrieben werden, die das Primat der Zentralperspektive zugunsten einer diffusen Multiperspektivität hinter sich zu lassen anmuten.⁴⁰ Weniger sieht dann das Auge der Aufklärung auf einen bestimmten Gegenstand. Eher ist es ein Insektenauge, das die Welt in unabgeschlossenen Prozessen als Assemblage und sich selbst nicht als Subjekt, sondern als Teil eines Schwarms sieht.⁴¹ Auch McLuhan tadelte, dass postmoderne Medienanordnungen viel mehr mit einer relationalen Perspektivität zu erfassen wären: „Die tief in uns verwurzelte Gewohnheit, alle Phänomene von einem festen Standpunkt aus zu betrachten, erweist sich als größtes Hindernis, wenn man die Wirkung der neuen Medien verstehen will.“⁴² In Dispositiven des Episodenfilms begegnet nun wiederholt eine Perzeptivität des Simultanen und der Dekonstruktion von Zentralität. Wenn sich Dispositive Deleuze zufolge dadurch auszeichnen, dass in ihnen jeweilig bestimmte „Prozesse der Vereinheitlichung, der Totalisierung, der Verifizierung, der Objektivierung, der Subjektivierung“ vorgehen, welche wiederum Notionen wie „[d]as Eine, das Ganze, das Wahre, das Objekt, das Subjekt“ erst hervorbringen, so fällt in Bezug auf die Wirkungsweise von Episodenfilmen auf, dass diese eine ungemeine Freude daran haben, inhaltlich und formal Techniken des Umkehrens von alledem zu betreiben. Äußerungen und Lichtordnungen des Dispositivs scheinen massiv daran zu arbeiten, das Eine, das Ganze, das Wahre, das Objekt und das Subjekt zu suspendieren. So empfiehlt sich das prismatische Dispositiv für *Cloud Atlas* insbesondere, um in den Dienst der relationalen Anrufung zu treten. Generell lassen sich Scholz zufolge „die medialen Techniken und sozialen Praktiken der Anrufung als kollektive Rituale der symbolischen Platzanweisung beschreiben.“⁴³ In der Anrufung der Relationalität durch das prismatische Dispositiv des Episodenfilms kommt es dadurch aber zu einer vermeintlichen Paradoxie: Louis Althusser's machttheoretische Ideologiekritik von Anrufungen als Konstitution von Subjekten bei gleichzeitiger Ermangelung der Wahrnehmung von weitgehender Fremdbestimmtheit,⁴⁴ diese Art von Anrufung wird in Form der relationalen Anrufung eher umgestülpt. Es scheint sich um eine ‚Platzanweisung‘ im

⁴⁰ Vgl. Shaviro, *Post-cinematic Affect*; sowie Lisa Åkervall, „McMansion of media excess. Ryan Trecartin's and Lizzie Fitch's SITE VISIT“, in: *necus. European Journal of Media Studies*, Juni 2015, <http://www.necus-ejms.org/mcmansion-of-media-excess-ryan-trecartins-and-lizzie-fitchs-site-visit/> (13.07.2016).

⁴¹ Ich orientiere mich mit diesem Vergleich an Shaviro, der mitunter in Bezugnahme auf Deleuze und Harraway eine Analogie postmodernen menschlichen Denkens, Handelns und Sehens mit dem Wesen eines Insekts beschreib. Siehe Steven Shaviro, „David Cronenberg“, in: *Doompatrols*, 1995–1997, <http://www.dhlgren.com/Doom/ch11.html> (13.07.2016).

⁴² McLuhan/Fiore, *Das Medium ist die Massage*, S. 68.

⁴³ Scholz, „Anrufung“, S. 44.

⁴⁴ Vgl. Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg: VSA 1977; sowie Scholz, „Anrufung“, S. 43.

Dezentralen zu Handeln, welche von vorne herein die Verwundbarkeit und das stets Prekäre von Identität und Subjekt thematisiert und betont, anstatt dies zu verschweigen.

Ein prismatisches Dispositiv im Einsatz für die relationale Anrufung wird auch in Teasern und Trailern von *Cloud Atlas* und anderen Episodenfilmen evident. Zwar mögen sich gegenwärtige Trailer von handlungsreichen und spannungsvollen Filmen im Allgemeinen durch eine hochfrequente Montage von sowohl inhaltlich-erklärenden und einführenden, als auch affektiv-expressiven Kurzausschnitten auszeichnen. Trailer von Episodenfilmen verstärken diese Form jedoch üblicherweise. Sie informieren unmissverständlich darüber, dass die kurzen Bild- und Sundeindrücke einem Film entnommen sind, der seinerseits selbst eine Montage von pluralen Erzählungen aufweisen wird. Nach der Rezeption eines Episodenfilmtrailers wurde für gewöhnlich verstanden, dass es sich keineswegs um eine Vorschau handelt, der es lediglich nicht gelungen wäre, klar zu machen, wer hier Hauptfigur, Nebenfigur oder Antagonist_in ist.

Von *Cloud Atlas* gibt es etwa eine Langfassung des Trailers, die besonders detailreich in die unterschiedlichen Aspekte intonierter Komplexität einführt.⁴⁵ Wir erfahren schon zuallererst über die Konnexionen unterschiedlicher Zeitebenen durch Medien: Der Autor eines Reisetagebuchs; Schnitt; Der Leser des Tagebuchs und Verfasser von Briefen; Schnitt; Die Leserin der Briefe. Ohne die weiteren medialen Bezüge zu erschöpfen, wechselt die Einführung an dieser Stelle allmählich zum Aspekt des Wiederkehrens von Schauspieler_innen in verschiedenen Rollen – auch dies wieder nur fokussiert exemplifiziert. Beispielhaft sehen wir Begegnungen der Rollen von Hanks und Berry. Viele der folgenden Szenen sind sodann Ausschnitte der Äußerungen von Gedankenspielen und Sinnsprüchen, teilweise entkoppelt ins auditive Off, während andere Bildausschnitte damit kontrastiert werden. Die ständige Rede von der Verbundenheit wird bald als etwas erkennbar, das eine politisierende Färbung hat und eine relationale Anrufung zu sein scheint, je mehr Motive von Renitenz- und Unterstützungsstrukturen wider souveräne Positionen sich häufen. Es fallen drohende Sätze wie: „Das Problem das du verursachst, ist von politischer Natur.“⁴⁶ Und es werden Formen einer subversiven, ermöglichenden Interdependenz gegengeschnitten. Eine Aussage in der Seilszene („Du fällst. Ich fang dich auf.“) wird von einer Einstellung aus einem anderen Handlungsstrang im Modus einer Anspielung abgelöst: Sonmi und Hae-Joo, sich einander fest an der Hand haltend, lehnen sich in entgegengesetzte Richtungen über die beiden Seiten eines

⁴⁵ Trailer von *Cloud Atlas*, https://www.youtube.com/watch?v=IS33A3JzH_Q (09.06.2016).

⁴⁶ Ebd., ab 03:35.

Abgrunds, während ein Gewehrschuss ihrer Verfolger inmitten der neu entstandenen Gleichgewichtsfigur passiert und das Ziel verfehlt.

Die unterlegte Musik wechselte im letzten Drittel vom Wolken-Atlas-Sextett zu einem sphärischen Postrock-Song von M83, einer Band, deren Fangemeinde ihren Musikgeschmack gewiss als alternativ bezeichnen würde. Gegen Ende kommt es zu einem schnellen Switchen mit filmischen Einstellungen und Zwischentiteln, die in Versalien geschrieben zunächst jeweils nur ein Wort zentral aufrufen: „Tod“, „Leben“, „Geburt“. Kurze Zeit später: „Vergangenheit“, „Gegenwart“, „Zukunft“. Nach einigen weiteren expressiven Kurzausschnitten folgt: „Liebe“, „Mut“, „Hoffnung“. Die letzte Texttafel resümiert nun mit dem Leitspruch des Films: „Alles ist verbunden“. Angerufen wird hier nicht das Konzept von ‚Interaktivität‘. Die Verflechtungsmetaphern sind hier keine Agentinnen der These „Alles interagiert miteinander“, sondern sind an einer ganz anderen Ebene interessiert: Sie wollen nicht nur darauf insistieren, dass Komplexität kraft interaktiver Austauschbeziehungen zustande komme, sondern auch darauf, das ‚alles‘ bereits hinsichtlich eines jedweden Entitätsbegriffs verbunden, interdependent, relational ist. ‚Alles‘ ergibt sich auseinander heraus und miteinander. Brian Massumi zufolge ist diese Differenz der Figuren von Interaktivität und Relationalität äußerst bedeutsam. In seinem Aufsatz *Die Verbindung ausdrücken. Relationale Architektur* schreibt er: „Die Interaktivität bezieht sich auf die Funktion [...]. [Sie] ist ein Vermittlungsprozess (die Etablierung und Wiedergabe einer geordneten Verschaltung, ein vorhersehbares Vor und Zurück).“ Im Unterschied dazu die Relationalität: „Die Relationalität spricht die Objekte und Körper aus der Perspektive ihres Vermögens an, sich in Bezug auf ihre Stimulierung und Reaktion zu verändern.“ Eine relationale Anrufung lenkt ihre Energien dementsprechend auf die Konstitution von Kollektiven und Subjekten in ihrer Verbundenheit untereinander, aus welcher sie erst hervorgehen, und welcher folglich eine produktive Kraft innewohnt. Relationalität ist für Massumi kein Gegensatz zur Interaktivität, sondern eine viel umfassendere Konstellation, „ein Zusammentreffen in einem verschmelzenden Ereignis der sich faltenden Ent-Definition, welche den Weg für eine nächste Neudefinition bereitet – ein ineinander schieben ins potenzielle Werden.“⁴⁷

In der erweiterten Ökologie des prismatischen Dispositivs operieren also auch Trailer und Drucksorten in einer Weise, der die Anrufung des Relationalen inhärent ist. Anrufung ist dabei ein Begriff, dem ein materiell-bezugnehmender oder sogar apparativer Bedeutungsaspekt zugeschrieben werden kann. Sei es das Gebet mit dem Rosenkranz gerichtet an die Mutter Christi, sei es das Tragen eines Fan-T-Shirts der Band M83 – Anrufungen sind kulturelle Praxen

⁴⁷ Brian Massumi, *Ontomacht. Kunst Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve 2010, S. 206.

die besonders privilegiert für ihre Einbeziehung von oder Genese mittels Artefakten, Geräten und medialen Dispositiven sind. Plakate und Trailer von Episodenfilmen sind nicht nur deren Werbung. Beliebte Filmplakate hängen auch an Zimmerwänden privater Lebensräume, und stehen dort für etwas ein. Trailer werden auf Profilen in Sozialen Netzwerken gepostet und ausgetauscht; sie werden empfohlen, über sie wird sich verständigt und erinnert; die Linien des prismatischen Dispositivs und ein Einsteigen in die relationale Anrufung breiten sich zu einem Medienhandeln hin aus.

5.5. Medienhandeln, Technoökologie und Attachement

Sekundärkreationen zu Filmwerken wie selbstgemachte Grafiken und Videos tauchen nicht nur auf dezidierten Fan-Pages zu bestimmten Filmen auf. Sie können sich ebenso in Kanäle von Youtube-User_innen einreihen, oder in Sozialen Netzwerken migrieren. Auffällig ist, dass es eine häufige Form darzustellen scheint, z. B. eigene Entwürfe für ein Filmplakat zu gestalten. In Bezug auf Episodenfilme erarbeiten sowohl „Amateur_innen“, als auch einem Hobby nachgehende professionelle Grafiker_innen gleichermaßen Plakatentwürfe, welche formal neuerlich Verflechtungsmetaphern inszenieren. Man stößt auf ein selbstgemachtes Plakat zu *Magnolia*, das ein photorealistisch animiertes, organisch anmutendes Netz mit vielen Knotenpunkten darstellt: Ein Rhizom.⁴⁸ Ein anderes Fan-Art-Plakat widmet sich dem Film *Cloud Atlas* und zeigt eine Décollage der Rollen von Halle Berry innerhalb nur einer frontalen Gesichtsansicht, von welcher streifenweise Schichten abgerissen wurden, wodurch die unterschiedlichen Hautfarben der Rollen ein dividuelles Portrait bilden.⁴⁹

Das auf *deviantart.com* veröffentlichte Bild wird darunter wiederum von anderen User_innen kommentiert. Drei Beispiele: „I wish they had done a real poster series like this! What a great idea to blend the faces!“ – „This is so epic. Amazing work! One of my favorite movies ever.“ – „Yeah, Clod Atlas [sic] is visionary spectacle!“ Solches Medienhandeln folgt auf einer ganz alltäglichen Ebene einer Aufforderung McLuhans: „Man muss mit den Medien reden, nicht mit dem Programmierer.“⁵⁰ Die affektive Auseinandersetzung mit dem Film und seiner relationalen Anrufung führt zu einem Erarbeiten weiterer Poster-Entwürfe, die in der Realität bisher vermisst werden. Anstelle einen Brief oder eine Petition mit dem Wunsch nach

⁴⁸ Fan-Art zum Film *Magnolia*, <http://www.skakala.cz/magnolia-movie/> (08.06.2016).

⁴⁹ Fan-Art zum Film *Cloud Atlas*, http://orig15.deviantart.net/4166/f/2013/008/4/0/cloud_atlas_by_harijz-d5quvyk.jpg (08.06.2016).

⁵⁰ McLuhan/Fiore, *Das Medium ist die Massage*, S. 142.

einem entsprechenden Plakat an die Wachowski-Schwestern zu schicken, wird ganz selbstverständlich jene Initiative ergriffen, die stattdessen darin besteht, dass das Medium des Plakats selbst ‚herbeizitiert‘ wird, um mit ihm zu sprechen. Serres schreibt: „bekanntlich bedeutet *citer* (zitieren) im Lateinischen auch ‚in schnelle Bewegung setzen‘. Ungeheure Verblüffung, die die Geschichte verändern wird [...]. Der plötzliche Einbruch des Dings in den Streitfall“.⁵¹ Also das Gespräch mit dem Medium selbst aufnehmen; und diesen Vorgang dabei wiederum im Internet (mit-)teilen. Die relationale Anrufung im Motiv wird wiederholt und zugleich wird etwas zur Disposition gestellt; ein Dialog wird eröffnet. Allerdings in einem vermittelten Raum des Internets und in einer Weise, in welcher der affektive Austausch stärker adressiert ist (Gute Idee! Beeindruckende Arbeit! Mein Lieblingsfilm!), als etwa eine inhaltsbezogene Diskussion zu den repräsentierten Themenkomplexen. Darin spitzt sich exemplarisch zu, was Erich Hörl unter dem Stichwort ‚Technoökologien‘ beschäftigt. Er streicht für die Besprechung zeitgenössischen kulturellen Handelns hervor, dass

„die neueren technisch-medialen Anordnungen (etwa im Unterschied zu Technologien der Schrift) in erster Linie auf der affektiven und nicht auf der symbolischen Ebene operieren, sie führen uns direkt hinüber in eine radikale ökologische bzw. technoökologische Ontologie [...]“.⁵²

Hörl spricht mit einer medien- oder technoökologischen Ontologie in Anlehnung an Guattari von einem Paradigmenwechsel, in dem zum einen ‚Ästhetik‘⁵³ und zum anderen ‚Ökologie‘⁵⁴ die beiden Schlüsselbegriffe sind. Die Formierung von Realitäten, Objekten, Subjekten und jedwedem Sein müsste damit sowohl unter einem relational-ontologischen Vorzeichen verstanden werden, als auch unter einem weiteren Vorzeichen, das besagt, dass ontologische Formierungs- und Deformierungsprozesse dieser Tage massiv mediale, ästhetische und technisch-apparative Verfahrensweisen mimen.

Dementsprechend würden sich beispielsweise Prozesse der Individuation eines Subjekts stärker den präreflexiven Operationen von medialer Ästhetik anverwandeln: Die YouTube-Userin ‚laylaxx‘ veröffentlichte kurz nach ihrer Sichtung des Films *Cloud Atlas* ein selbstgemachtes Found-Footage-Video mit dem Titel *Cloud Atlas | Never Let Me Go*.⁵⁵

⁵¹ Serres, *Der Naturvertrag*, S. 143.

⁵² Erich Hörl/Jörg Huber, „Technoökologie und Ästhetik. Ein Gedankenaustausch“, in: *31. Das Magazin des Instituts für Theorie*, 18/19, *Ins Offene. Gegenwart, Ästhetik, Theorie*, S. 9–20, hier S. 15.

⁵³ Vgl. Félix Guattari, „Das neue ästhetische Paradigma“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.), Bd. 8, 1:2013, *Medienästhetik*, Erich Hörl/Mark B. N. Hansen (Hg.) Berlin: Akademie-Verl. 2013, S. 19–34.

⁵⁴ Hörl/Huber, „Technoökologie und Ästhetik“, S. 15.

⁵⁵ Fan-Art-Video zum Film *Cloud Atlas*, https://www.youtube.com/watch?v=7EJyD2z_TiY (08.06.2016).

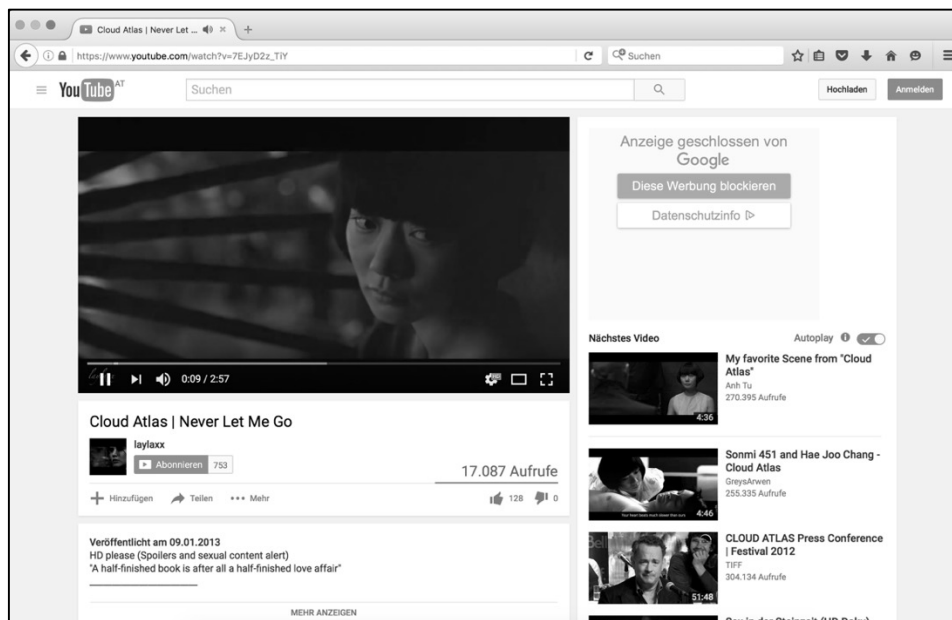


Abb. 11: Die Userin laylaxx erstellt eine selbstgemachte Found-Footage-Collage zum Film *Cloud Atlas*.

Die Video-Beschreibung darunter informiert über ihre affektive Beziehung zum gesehenen Film und über das Bedürfnis, diese in Form eines Video-Schnitts zu thematisieren: „Honestly one of the most beautiful films I've ever seen, I watched it last night and could not get it out of my head...I just had to vid it. This took forever to render and its still not perfect but I hope you guys like it“. Die Userin hat von der Tonspur extrahierte Film-Sequenzen aus unterschiedlichen Trailern und Teasern des Films zu ihrer persönlichen Sekundärkreation neu zusammengeschnitten und mit einer Ballade von *Florence + the Mashine* unterlegt. Wie meine graphische Auswertung des dramaturgischen Aufbaus des Videos zeigt, übernimmt auch das Fan-Video das typische, prismatische Prinzip der Verschachtelung. Die Farben sind je einem Handlungsstrang zugeordnet und alternieren im Laufe des ca. 3-minütigen Clips.

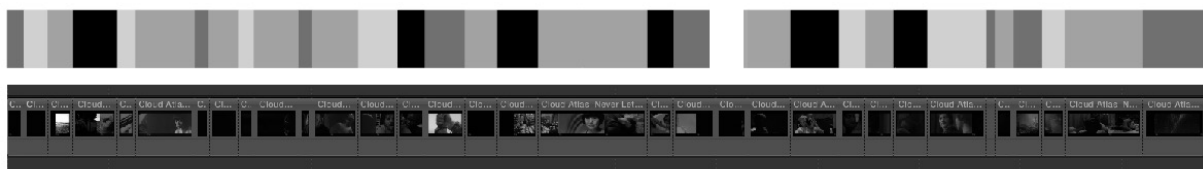


Abb. 12: Grafische Visualisierung des dramaturgischen Aufbaus des Videos der Userin laylaxx. Dunkelgrau: Ausschnitte aus dem Handlungsstrang von Zachry; Hellgrau: Adam; Mittelgrau: Sonmi; Schwarz: Robert; Weiß: Louisa.

Kurze Ansichten werden voneinander abgelöst und springen so zwischen den jeweiligen Zeiträumen hin und her. Es ist gewiss nicht irrelevant, dass die Userin intuitiv das Verheddern wiederholt, anstelle die verschiedenen Plots zu sortieren und chronologisch, nacheinander

aufzufädeln. Im Unterschied zu den Trailern des Films entfällt aber die diegetische Tonspur, welche vor allem Versatzstücke aus Sinnsprüchen prominent hervorheben würde. Dagegen offenbart sich eine fast reine Expressivität der Affekte von atmosphärischen Räumen, ebenso wie von Mimik und Gestik; leidende, verträumte, aufgewühlte Gesichtsausdrücke; spannungsvolle Bildeinstellungen von Körpern in raschen Bewegungen oder in ihrer Verlangsamung; begleitet von einem mitreißenden Lied, dessen Lyrics in ihrer Mehrdeutigkeit wohl kaum eine erklärende oder konkret-symbolische Funktion übernehmen, sondern ihrerseits selbst von Stimmungsräumen, Gefühlen und Passionen durchwirkt sind. Die erste Strophe beginnt mit dem Text: „Looking up from underneath / Fractured moonlight on the sea / Reflections still look the same to me / As before I went under[.]“ Primär wird eine präreflexive Affektivität betont – nicht zuletzt ob der gekannten Soul-Stimme der Sängerin, die spätestens im Refrain eine stärkere Resonanz durch Bruststimme hervorbringt, wenn es heißt: „And the arms of the ocean are carrying me / And all this devotion was rushing onto me[.]“ Die Bilder werden nicht in einen repräsentativen Sinnzusammenhang mit dem Song gestellt, sondern berühren seine emotionale Aufladung auf einer Ebene des Empfindens. Stefano Harney und Fred Moten zufolge, lässt sich beobachten, wie Soul-Gesang eine historische und kulturelle Prägung hat, die in dessen Hervorhebung von Verwundbarkeit und Verbundenheit menschlicher Körper besteht:

„Ein Gefühl, eine Empfindung mit einer eigenen Innerlichkeit, dort auf der Haut, die Seele nicht länger innen, sondern da, für alle zu hören, für alle zu bewegen. Soul-Musik ist ein Medium dieser Innerlichkeit auf der Haut, ihr Schmerz ist die Klage um eine zerbrochene Haptikalität, ihre selbstregulierenden Kräfte sind eine Einladung dazu, gemeinsam Empfindsamkeit wieder aufzubauen, einander wieder zu fühlen [...].“⁵⁶

Die Userin schrieb, dass sie den Film am Tag vor dem Posting gesehen habe, und ihn nicht aus ihrem Kopf bekäme. Diese Anhänglichkeit, die sie alsdann so sehr bewegte, artikuliert sie nun in ihrem Medienhandeln, einer Collage, die sie auf YouTube stellt und ‚teilt‘, also in ein Gefüge einbringt, das teilbar ist und auf das reagiert werden kann. Anhänglichkeit und Verbundenheit müssen auch Hennion zufolge „erprobt und geprüft werden“ (OS 95). Es finden sich bald Kommentare von anderen User_innen unter dem Video. Drei Beispiele: „This is amazing, great work :-) Florence's voice is perfect for this movie.“ „This is absolutely amazing. It is a beautiful video, and I can't think of a better song to go along with it. Wonderful, wonderful job. This is

⁵⁶ Stefano Harney/Fred Moten, *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Isabell Lorey (Hg.ⁱⁿ), Wien u. a.: transversal texts 2016, S. 212.

probably my favorite movie of all time.“ „I watched it for the first time last night and I can't stop thinking about it. Its so incredible! Thank you for this ;'D made me cry again though!“

Im letzten Kommentar wird dabei auch ein wesentliches Merkmal von Attachement sichtbar: Etwas ist unglaublich toll; ich kann nicht aufhören darüber nachzudenken; ich bin so dankbar dafür; und es bringt mich zum Weinen. Auch Deleuze/Parnet bezeichnen Affekte als ambivalente Prozesse, welche Körper gleichermaßen beuteln und wiegen können: „bald schwächen sie uns, indem sie unsere Kraft zum Handeln mindern und unsere Verhältnisse auflösen (Trauer), bald stärken sie uns, indem sie unsere Kraft steigern und uns in ein umfassenderes oder höheres Einzelwesen eintreten lassen (Freude).“⁵⁷ Diese paradox anmutende Verquickung von positiv und negativ konnotierten Affekten macht sichtbar, dass sie einander nicht ausschließen. Vielmehr scheinen Verwundbarkeit (Weinen: Das Video dringt in mich ein und es verletzt mich!) und Verbundenheit (Unglaubliche Wirkung, für die ich Dankbarkeit empfinde!) einander gegenseitig zu konstituieren, was manchenorts einer Plausibilisierung durch einen Begriff erfordert – etwa auf einer *Facebook*-Fan-Seite zu *Cloud Atlas*, wo die Betreiber_innen, welche scheinbar auf das Video aufmerksam wurden, eben dieses in ihrer Chronik posten und mit der Beschreibung als „beautiful tribute video“⁵⁸ anmoderieren.

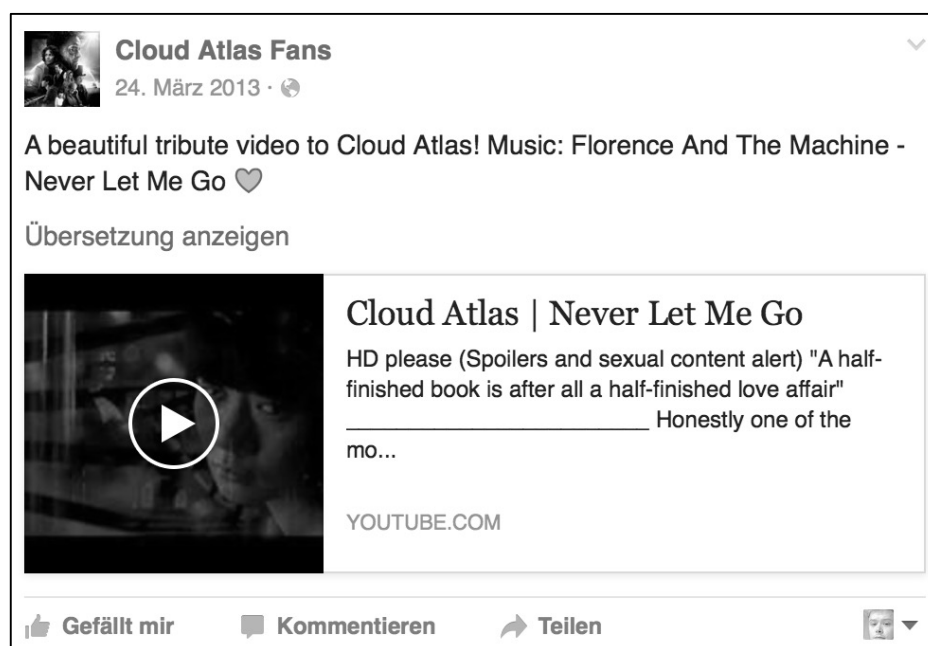


Abb. 13: Eine Facebook-Fanpage postet das Video von laylaxx.

⁵⁷ Deleuze/Parnet, *Dialoge*, S. 67.

⁵⁸ Siehe Fan-Seite zu *Cloud Atlas* auf Facebook: <https://www.facebook.com/Cloud-Atlas-Fans-386135641463398/> (09.04.2016).

5.6. Gefühlte Gefüge

Im Begriff des ‚Tributs‘ versammeln sich so auf geordnete Weise Aktion und Passion, Opfer und Dank, Verwundbarkeit und Verbundenheit. Es ist aber eine offene Frage, ob laylaxx ihr Video ebenfalls als ‚Tribut‘ bezeichnen würde, oder ob ihre mediale Anverwandlung des Prismatischen in Form eines YouTube-Clips eine andere Begrifflichkeit erfordert – eine, die dem Clip mehr Autonomie zuspricht und ihn weniger dem Film als Tribut unterordnet.

Auf Letzteres deuten mindestens jene Aspekte hin, hinsichtlich derer das Video stark von Eigenschaften des Films abweicht und mehr die Präferenzen der Userin und vielleicht die Userin selbst individuieren. Die eine abweichende Setzung besteht in der Reduktion semiotischer Dimensionen zugunsten einer expressiv-affektiven Bild- und Soundgestaltung, die bereits beschrieben wurde. Eine zweite wird in den prozentuellen Anteilen der sechs ‚gleichberechtigten‘ Handlungsstränge evident, denn, wie im Diagramm (Abb. 14) aufgeschlüsselt, sind über 40 % der verwendeten Ausschnitte dem Handlungsstrang von Sonmi entnommen.

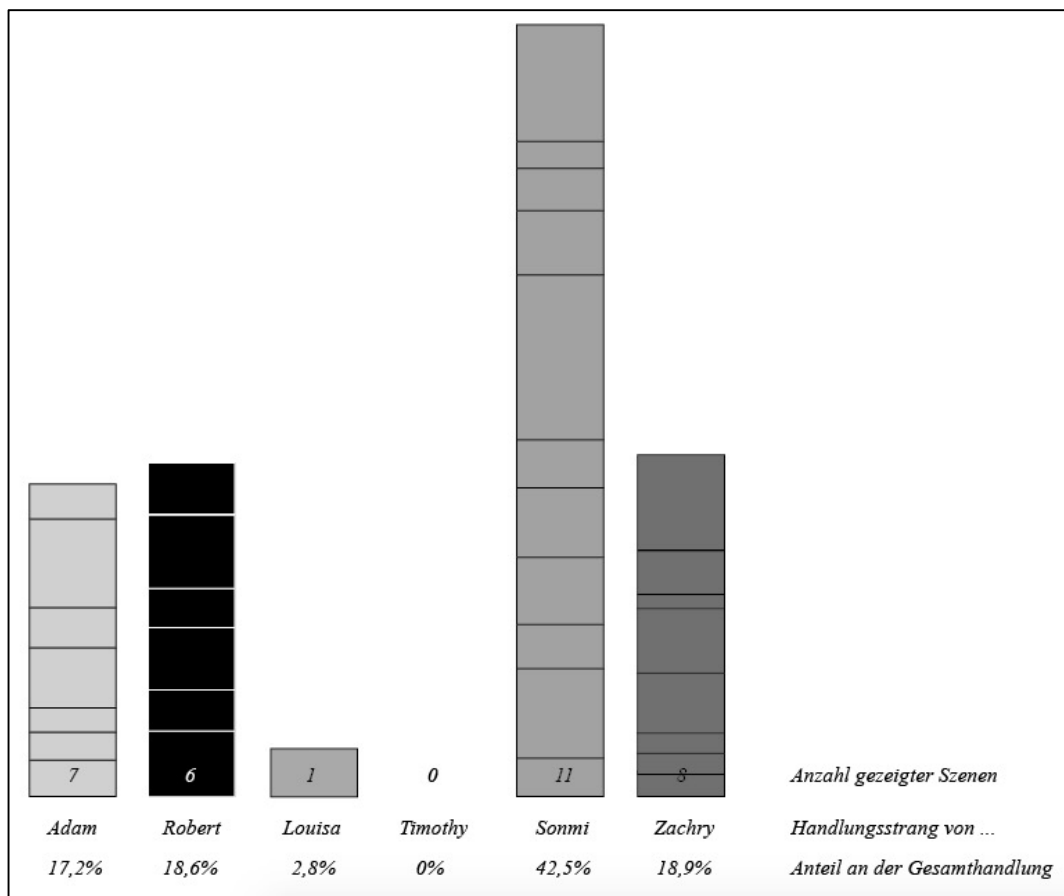


Abb. 14: Diagramm zur prozentuellen Verteilung der Handlungsstränge im Video der Userin.

Die Geschichten von Adam, Robert und Zachry erfassen je ca. 18 % der Länge des Gesamtclips. Louisas Plot ist mit nur einem Ausschnitt vertreten, der etwa 4 % des Videos ausmacht. Timothys Handlungsstrang fehlt komplett. Diese Veränderung des Gesamtbildes von *Cloud Atlas* wird weder in laylaxx' Paratext zum Video, noch in den Kommentaren der anderen User_innen angesprochen, geschweige denn problematisiert. In solchen technoökologischen Formen des Medienhandelns wird unter Berücksichtigung der Dimensionen von Attachement etwas sichtbar, das auf die potenzielle Differenz von dargestellten Gefügen und ‚gefühlten Gefügen‘ aufmerksam macht. Hennion schreibt: „Zuneigung, Verbundenheit und Anhänglichkeit sind das, was erfahren und durchlebt wird. Diese Erfahrung, die im Französischen sowohl ‚auf die Probe stellen‘ als auch ‚Empfinden‘ bedeutet, erfordert einen Körper.“ (OS 97) Und dabei handelt es sich womöglich immer um einen organlosen Körper. Die im Film dargestellten Gefüge wurden von den auf dieser YouTube-Seite aktiven User_innen zweifelsohne auf einer stark affektiven und einer sie sehr berührenden Ebene empfunden und durchlebt und hinterließen einen Eindruck. Die Art des Eindrucks gestaltete sich aber scheinbar ob der wildwüchsig-rhizomatischen Effekte des Mediums – wenn wir das Medium seinerseits selbst als Assemblage begreifen wollen – bedingt anders. Das soll heißen, dass ein organloser Körper auch mit jedem noch so ambitionierten, relational anrufenden Episodenfilm in erster Linie präreflexiv, teilautonom und (bedingt) selektiv umgeht. Vieles das der Film aufbereitet, kommt auf diese oder oder jene Weise auch im organlosen Körper an. Und vieles von der Gefügedarstellung in *Cloud Atlas* findet Anklang im Medienhandeln von laylaxx und in dessen Bestätigung durch andere User_innen, die sodann kommentieren. Einiges wandelt sich aber entsprechend affektiver Präferenzen, und führt zu einer spezifizierten Wahrnehmung mit einer abweichenden Auswahl von Anteilen der dargestellten Gefüge.

Die Zuneigung zum absurd-lustigen Handlungsstrang von Timothy oder zum kriminologisch-ernsten Handlungsstrang von Louisa ist offenkundig geringer ausgefallen als die Zuneigung zu dramatischen Momenten scheiternder und gelingender Liebesgeschichten in den vier anderen Erzählungen. Besonders stark scheint die Beziehung zur Geschichte der Klonin Sonmi zu sein, welche fast die Hälfte der quantitativen Ausgestaltung innehat. Dennoch wird die Vorliebe für den Plot in Neo Seoul mit zahlreichen Ausschnitten aus anderen Geschichten kontrastiert. Die Relationalität von Sonmis Erlebnissen wird so keineswegs verschwiegen. Die Verstrickung mit den anderen Erzählungen bleibt auch im Video der Userin als ein bestimmendes und bedeutungsvolles Prinzip erhalten. Wie der Film *Cloud Atlas* grenzt sich auch der Clip von laylaxx in einer Weise von linearem und monologischem Erzählen und Denken ab, die Treiber zufolge typisch für den Episodenfilm sei: „Monologisches Denken

betont Stabilität und Kontrollierbarkeit, wohingegen ökologische und episodische Betrachtungen vom immer wieder neuen gegenseitigen Abstimmen einer Vielzahl gleichberechtigter Variablen in einem dynamischen Beziehungsgeflecht ausgehen.⁵⁹ Der Clip mit seiner vermeintlichen Darstellung eines dynamischen Beziehungsgeflechts müsste aber einen motivanalytischen Zugang überschreitend zudem als eine Praxis betrachtet werden. Er stellt diese Dynamiken nicht nur dar, sondern offenbart sich seinerseits selbst als eine solche Dynamik: Das Posting des Videos und sein fortlaufendes Gesichtet- und Besprochen-Werden artikulieren wesentlich ein spezifisches gefühltes Gefüge. Es stellt sich in Relation zu *Cloud Atlas*, aber auch zu Episodenfilmen per se. Es stellt sich in Relation zum prismatischen Dispositiv und zu Vorgängen des relationalen Anrufens, die damit oft einhergehen. Aber es macht auch sichtbar, dass der Umgang mit medialen Gefügedarstellungen zu affektiv-abweichenden Anverwandlungen führt, zu singulären, ereignishaften und durchwegs offenen Empfindungen von Erfahrungswelten und Umwelten. Gefühlte Gefüge sind in diesem Sinne ‚Symbiosensationen‘. Luciana Parisi beschreibt eine solche Symbiosensation als „Reprogrammierung des Empfindens“⁶⁰ – d. h. eine Umwelt wird empfunden aber die konkrete Art des Empfindens verwandelt sich dabei den Verhaltensweisen dieser Umwelt an. Carla Hustak formuliert treffend, wie Parisi Figur der Symbiosensation so das präreflexive Wahrnehmen ‚und‘ das Werden eines Körpers gleichschaltet: Parisi Konzept sei „a clear example of channels of incorporation where information is not only registered on the skin and in the guts but evokes the body’s process of becoming with the world.“⁶¹ Im Verbund mit Parnet stellte auch Deleuze die These auf, dass Gefüge (hier ‚Verkettungen‘) hinsichtlich ihrer Wirkungsweise im Begriff der Symbiose zu fassen wären: „Verkettung ist der gemeinsame Funktionszusammenhang, ist ‚Sympathie‘, Symbiose.“ Das allerdings sei „kein vages Gefühl der Wertschätzung und Hochachtung, der geistigen Teilhabe, sondern im Gegenteil die Anstrengung oder Penetration von Körpern“.⁶² Der symbiotische oder symbiosensationelle Charakter von gefühlten Gefügen betrifft meine Analyse also auf eben jener Ebene, auf der ich argumentiert habe, dass organlose Körper im Umgang mit Gefügen und deren Darstellungen ihre präfigurative Offenheit wahren können, ihre Verwundbarkeit und intermaterielle Verbundenheit. Das Video von laylaxx betont in besonders gut erkennbarer Weise, wie ein

⁵⁹ Treber, *Auf Abwegen*, S. 21.

⁶⁰ Luciana Parisi/Erich Hörl, „Was heißt Medienästhetik? Ein Gespräch über algorithmische Ästhetik, automatisches Denken und die postkybernetische Logik der Komputation“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.^{im}), Bd. 8, 1:2013, *Medienästhetik*, Erich Hörl/Mark B. N. Hansen (Hg.) Berlin: Akademie-Verl. 2013, S. 35–51, hier S. 42.

⁶¹ Carla Hustak, „Eco/ontologies: Mechanic Intimacies in the Making of Bodies and Worlds“, in: *Technoscience Salon*, 2015, <https://technosalon.wordpress.com/2008-9-salon/2010-11-open-concept/concepts-and-conceptacles/ecology-hustak/> (15.06.2016).

⁶² Deleuze/Parnet, *Dialogue*, S. 59.

Beziehungsgeflecht von Medium und Mensch im Charakter einer Assemblage zu denken ist: begonnen bei dem Bedürfnis, dass nach der Sichtung des Films Impressionen als Video verarbeitet und online gestellt werden, über die Art der dramaturgischen und musikalischen Gestaltung des Clips, bis hin zur paratextuellen Besprechung in Kommentaren, welche von affektiven Penetrationen Bericht erstattet – zu Tränen gerührt und in Dankbarkeit verbunden.

Zusammenflechtung

Ausgehend von der Theoriefigur ‚Gefüge‘ habe ich in dieser Arbeit zunächst versucht, die Motive des Episodenfilms als Äquivalente von poststrukturalistischen Verflechtungstheorien in Medienpraxen zu analysieren. Die Denkfigur des Gefüges stellte zugleich eine Abgrenzung von alltagssprachlichen und in letzter Instanz ‚unterkomplexen‘ Symboliken des Netzes dar.

Als die Idee für diese Arbeit entstand, bekam das Institut, an dem ich sie vorlege, einen neuen Standort in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem Energiekonzern, der Teil eines kommunalen Infrastrukturdienstleister-Unternehmens ist. Ich erinnerte mich an einen Werbespot jenes Unternehmens, der einen behaglichen Reigen von Stadtaufnahmen zeigte: Glückliche Stadtbewohner_innen in alltäglichen Situationen, im Bus, im Park etc. Eine Vektorgrafik-Linie zwirbelt sich dabei durch alle Bildeinstellungen, umringt die Menschen unterschiedlichen Alters und Geschlechts, verknüpft und verbindet sie, während eine Sprecherin mit sanfter Stimme Begriffe aufzählt, die in dieser oder jener Weise für alltagsweltliche Konzepte von Glücksmomenten oder gelingender Sozialität stehen. Eine gekonnte Inszenierung des postmodernen Archetyps der Verflechtungsmetapher im Auftrag der Repräsentation eines Unternehmens. Die Idee von Verbundenheit wird hier zum Synonym der Tätigkeit des gemeinsamen Nutzens ‚eines‘ Strom- und Gasnetzes. Wenn die Darstellung einer Verflechtung dagegen ein Gefüge sein soll, haben wir es mit einer anderen Perspektive auf die Welt zu tun. Es geht nicht einfach um Ideen von kunterbuntem Allerlei und im Besonderen nicht um ökonomische oder leistungsgesellschaftliche Emphasen für Netz-Metaphern der Mindmap oder des Teamworks. Gefüge sind vielmehr immanente Funktions- sowie Problemzusammenhänge von intermaterieller Art. Eine theoretische oder mediale Hinwendung zu ihnen und zu einem im Werden begriffenen Vorgang von Flechten (gr. πλέκω, ‚pléko‘) erfordert nicht nur eine Bereitschaft zur Betrachtung von bezaubernder Vielfalt und ‚Komplexität‘, sondern insbesondere auch zur Betrachtung von mühsamen Verstrickungen und ‚Komplikationen‘.

Es konnte aufgezeigt werden, dass Episodenfilmdramen mit einer gewissen Radikalität Verflechtungen darstellen, deren mühsame Kompliziertheit von vorne herein Thema ist. Anhand einer typologischen Auseinandersetzung mit Episodenfilmen im Allgemeinen sowie einer Fallstudie zum Film *Cloud Atlas* war es möglich Komplexität und Komplikationen jeweils in Verfahren des Maximierens von Verteilungen und Verbindungen zu analysieren.

Hinsichtlich der Verteilungen wurde evident, dass es sich auf den Ebenen des dramaturgischen Aufbaus und der Figurendiversität, ebenso wie auf den Ebenen visueller und auditiver Ästhetik um gezielte Formen des Herstellens von Mannigfaltigkeit handelt. Hinsichtlich der Verbindungen wurden rhizomatische Verknüpfungen verschiedenster Couleur ausfindig gemacht, aber auch genealogische Anschlüsse – was in dieser Paarung die typische Ambivalenz von Gefügen widerspiegelt, da in ihnen nicht nur das Prinzip des Rhizoms, sondern auch jenes des Wurzelbaums am Wirken sein kann. Es konnte zudem bemerkt werden, dass die in den Filmen dargestellten Komplexe merklich vor der Folie einer Immanenz unterschiedlicher Wirklichkeiten konzipiert wurden. Surrealem und Unerklärlichem, Zufällen und Kollisionen, Diskursen und Materialitäten schien in den Filmen gleichermaßen Wirksamkeit und Wirklichkeit zugesprochen zu sein, woran Negierungen alleingültiger Realismen sowie Absagen an die Ganzheit, an die Individualität eines Subjekts und an die Passivität der Dinge und Umwelten erkennbar wurden.

Unter Einbeziehung theoretischer Verschiebungen im Kontext der materiellen und der affektiven Wende habe ich die Theoriefigur der Assemblage vorgestellt und mit ihr Formen des Distributiven von Handlungsmacht in den dargestellten Gefügen von *Cloud Atlas* analysiert. Dabei ist aufgefallen, dass die Motive des Films zu einer spezifischen Problematisierung avancieren, die ich sodann als relationale Anrufung beschrieben habe. Mit der Annahme, dass in solchen Episodenfilmen eine sensible ‚Relationalität‘ als ein kollektives Ideal angerufen wird, ließ sich zugleich das Vorhandensein einer kritischen Renitenz gegenüber gouvernementalen Imperativen wie ‚Individualität‘ und ‚Interaktivität‘ bestärken.

So wurden sukzessive Indizien für ethische ebenso wie für dispositive Besonderheiten gesammelt, die in der Mediengeschichte des Episodenfilms mit einer relativen Einheitlichkeit auftauchen. Ich habe argumentiert, dass solche Filme darum bemüht sind, als prismatisches Dispositiv zu fungieren und dass sie so eine anachronistische Schwelle zwischen kinematographischen und post-kinematographischen Dispositiven bespielen. Damit war aber nicht intendiert, sie in eine Medienteleologie einzuordnen. Mediengeschichte wurde dagegen als relative Gleichzeitigkeit von Remedialisierungsprozessen beschrieben, die in einer Ökologie zu denken sind. Das prismatische Dispositiv mit seiner relationalen Anrufung und seinen gefügeartigen Motiven kann dabei bereits in Bezug auf seine zur Darstellung gelangenden Inhalte als ökologisch perspektiviert beschrieben werden. Treber hat diese Valenz für den Episodenfilm wie folgt umrissen:

„Episodisches Erzählen steht mit seinen vielgestaltigen multiperspektivischen Vernetzungen einer ökologischen Sicht des Lebens nahe, wenn man Ökologie in ihrer grundlegendsten Bedeutung als Lehre von Wechselbeziehungen zwischen den Organismen untereinander und mit ihrer Lebenswelt definiert.“⁶³

Was ich im letzten Kapitel wiederum als ‚gefühlte Gefüge‘ analysiert habe, waren jeweils solche Darstellungen von quasi-ökologischen Gefügen, die sich ihrerseits selbst als Gefüge in medialen Praxen entfalten: eine Art medienökologisches Doppel. Dabei wurden materielle Dimensionen von dispositiven Anordnungen betont, die schon auf einer präreflexiven Ebene wirkmächtig Perzepte figurieren. Mit dem Konzept des organlosen Körpers wurde versucht, der Rezeptionsinstanz ein wenig von ihrer Aktivität hinsichtlich des Interpretierens und Auswertens von Gefügedarstellungen abzusprechen, um diese Aktivität vielmehr in einem konstitutiven Dazwischen verteilt zu wissen. Der Vollzug von Effektivitäten in der Rezeption des Gefüges als Motiv wird sozusagen entsprechend einer Grundannahme von Bennett betrachtet: „The source of effects is, rather, always an ontologically diverse assemblage of energies and bodies, of simple and complex bodies, of the physical and the physiological.“ (VM 117) Das jeweilige Wirken und Verhalten der Beispiele ‚als‘ Gefüge ermutigte zu einer Betrachtung der Gefügedarstellungen durch eine medienökologische Linse.

Mein eher freimütiges Mäandern hat – wenn auch nicht streng ‚systematisch medienökologisch‘ – einige von denjenigen Relationen aufgespürt, die zwischen prismatischen Dispositiven bestehen und sich wandeln. Medienökologisch war mein Vorgehen insofern – um eine Definition von Löffler/Sprenger zu verwenden –, als dass meine Zugangsweisen jeweils „versuchen, mit Relationen umzugehen, indem sie Wechselverhältnisse und Rückkopplungen [...] als Ausgangspunkt nehmen, um ökologische Systeme zu beschreiben.“⁶⁴ Ich habe punktuell Phänomene verglichen, die deutlich machen, dass die in der Geschichte von Episodenfilmproduktionen spezifizierten Eigenschaften eines prismatischen Dispositivs nicht an eine filmische Medialität gebunden sind, sondern parallel in Plakaten und Trailern, in einer Fernsehserie oder in Fan-Art und Video-Postings wiederkehren. Die Beispiele schienen dabei aber nie ihren Status als Einzelmedium zu betonen, sondern verwiesen auf unterschiedliche Weise auf ihre Relationen zu dispositiven Qualitäten des Episodenfilms, indem sie etwa die Spannung der herannahenden Kollektivität von Gefüge-Motiven (vgl. K 117f) medienreflexiv verarbeiten und/oder die Figur des relationalen Anrufens aufgreifen. Insbesondere am Beispiel der Praxis der Fan-Art ließen sich dann gefühlte Gefüge untersuchen. In *Tausend Plateaus* heißt

⁶³ Treber, *Auf Abwegen*, S. 20.

⁶⁴ Löffler/Sprenger, „Medienökologien“, S. 13.

es, in einen organlosen Körper einzutreten und somit einen bestehenden „Organismus aufzulösen“ bedeute „den Körper für Konnexionen zu öffnen, die ein ganzes Gefüge voraussetzen“ (*TP* 219). Das vorausgesetzte Gefüge war die medial-dispositive Anordnung. Der Körper, der sich für Konnexionen öffnet, „fühlt“ alsdann dieses Gefüge: Eine Form der Sympathie und Symbiose bei Deleuze/Parnet; eine Form der Symbiosensation bei Parisi; oder ein Vorgang des „éprouver“ von Gefügen – wenn Hennion schreibt, dass das Attachement empfunden und im selben Zuge auf die Probe gestellt werden muss (vgl. *OS* 97), beruft er sich auf dieses französische Verb, welches fühlen/empfinden und erproben/prüfen gleichermaßen bedeutet. In *Tausend Plateaus* wird vergleichsweise betont: „[D]ie Wirksamkeit eines Gefüges gibt es nur, weil es Passionen oder Leidenschaften gibt, mit denen es umgeht oder spielt“ (*TP* 551). Gefühlte Gefüge sind in diesem Sinne immer auch erprobte Gefüge oder „versuchte Verbundenheit“ – etwas das den Charakter eines Experiments hat und eine eigentümliche Bereitschaft zur Öffnung für eine präreflexive Relationalität wahrt.

Quellen

Q.1. Bibliographie

Adrario, Claudia/Museum der Kulturen Basel (Hg.^{-innen}), *Geflechte*, Basel: Schwabe 2000.

Åkervall, Lisa, „McMansion of media excess. Ryan Trecartin’s and Lizzie Fitch’s SITE VISIT“, in: *necsus. European Journal of Media Studies*, Juni 2015, <http://www.necsus-ejms.org/mcmansion-of-media-excess-ryan-trecartins-and-lizzie-fitchs-site-visit/> (13.07.2016).

Althusser, Louis, *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg: VSA 1977.

Angerer, Marie-Luise, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.

Aristoteles, *Poetik* (= *Dialoge mit der Antike* 7), Manfred Fuhrmann (Hg.) München: Heimeran 1976.

Balázs, Béla, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien: Globus ⁴1972.

Balke, Friedrich, *Gilles Deleuze* (= Reihe Campus Einführungen, Bd. 1090), Frankfurt a. M./New York: Campus 1998.

Barad, Karen, „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28, Nr. 3, Frühjahr 2003, S. 801–831.

Barth, Volker/Frank Halbach/Bernd Hirsch, „Einleitung“, in: *Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Martin Baumeister/Eckhart Hellmuth (Hg.), Bd. 9, *Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert*, Volker Barth/et al. (Hg.), Berlin: Lit 2010, S. 7–23.

Bee, Julia, „„Linie-Werden“, „Welt-Werden“, „Fliehen“. Aktuelles und Virtuelles zum Dividuellen“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.ⁱⁿ), Bd. 13, 2:2015, *Überwachung und Kontrolle*, Dietmar Kammerer/Thomas Waitz (Hg.) Berlin: Akademie-Verl. 2015, S.143–148.

Beier, Lars-Olav, „„Cloud Atlas“-Macher im Interview: „Wir waren die Familie, die niemand mochte“, in: *Spiegel Online*, 13.11.2012, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/cloud-atlas-interview-mit-lana-und-andy-wachowski-und-tom-tykwer-a-866337.html> (01.08.2016).

Bennett, Jane, *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings and Ethics*, Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press 2001.

———, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham/London: Duke Univ. Press 2010.

Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, New York/London: Routledge 2008.

- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia Univ. Press 1994.
- Breidecker, Volker, *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer ‚under the spell of the living Warburg tradition‘*, (= *Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg*, Bd. 4), Berlin: Akademie 1996.
- Brewster, Ben/Lea Jacobs, „Piktorialer Stil und Schauspiel im Film“, in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7, Basel: Roter Stern 1998, S. 37–62.
- Bröckling, Ulrich, „Enthusiasten, Ironiker, Melancholiker. Vom Umgang mit der unternehmerischen Anrufung“, in: *Mittelweg* 36, 17:4, 2008, S. 80–86.
- Brody, Richard, „Synchronized Banality: ‚Cloud Atlas‘“, in: *The New Yorker*, 01.11.2012, <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/synchronized-banality-cloud-atlas> (10.03.2016).
- Brugger, Elke, *Die Multiplot Struktur [sic!] im Film. Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen*, Wien/Münster: Lit 2010.
- , „Möglichkeiten, diegetische Verknüpfungen auf der Präsentationsebene eines Films zu etablieren. Anmerkungen zur filmischen Multiplot-Struktur“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2007.
- Butler, Judith, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹2009.
- , *Frames of War. When is Life Grievable?*, London: Verso 2009.
- , *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- , „Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics“, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 11:1/2014, *Exodus. Leben jenseits von Staat und Konsum*, Sidonia Blättler u. a. (Hg.^{-innen}), Frankfurt a. M.: Campus 2014, S. 3–24.
- , *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp¹2001.
- Coole, Diana/Samantha Frost, „Introducing the New Materialisms“, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, dies. (Hg.^{-innen}), Durham/London: Duke Univ. Press 2010, S. 1–46.
- Cunningham, Todd, „Don’t Call ‚Cloud Atlas‘ a Box-Office Flop Just Yet“, in: *The Wrap. Covering Hollywood*, 29.10.2012, <http://www.thewrap.com/movies/article/dont-call-cloud-atlas-box-office-flop-just-yet-62536/> (11.02.2016).
- Cuntz, Michael, „Agency“, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg.^{-innen}), München: Fink 2012, S. 28–40.
- Cvetkovich, Ann, *Depression. A Public Feeling*, Durham/London: Duke Univ. Press 2012.
- Debray, Régis, „Die Netze verlassen ... Interview mit Michel Serres“, geführt für die *Cahiers de Médiologie*, übers. in: *tumult* 39, *Von Wegen. Bahnungen der Moderne*, Wetzlar: Büchse der Pandora 2013, S. 1–7, online aufgerufen via <https://homepage.univie.ac.at/alessandro.barberi/Publikationen/Interview%20mit%20Michel%20Serres.pdf> (05.05.2016).

- DeLanda, Manuel, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, London/New York: Continuum 2006.
- Deleuze, Gilles, „Brief an Réda Bensmaïa über Spinoza“ (Orig. in der Zeitschrift *Lendemains*, 53:1989), in: Gilles Deleuze, *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 137–139.
- , „Die Dinge aufbrechen, die Worte aufbrechen“ (Orig. in der Zeitschrift *Libération* 2./3. Sept. 1986, Gespräch mit Robert Maggiori), in: Gilles Deleuze, *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 121–135.
- , *Differenz und Wiederholung*, (Orig. 1968), München: Wilhelm Fink ²1997.
- , „Gespräch über *Tausend Plateaus*“ (Orig. in der Zeitschrift *Libération* 23. Okt. 1989, Gespräch mit Christian Descamps/Didier Eribon/Robert Maggiori), in: Gilles Deleuze, *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 41–54.
- , *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie* (Orig. 1968), München: Fink 1993.
- , „Spinoza und wir“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, (zuerst auszugsweise erschienen 1978), Karlheinz Barck (Hg.) Leipzig: Reclam ⁵1993, S. 278–288.
- , „Was ist ein Dispositiv?“, in: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, François Ewald (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153–162.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari, „Gespräch über den *Anti-Ödipus*“ (Orig. in *L'Arc*, Nr. 49, 1972, Gespräch mit Catherine Backès-Clément), in: Gilles Deleuze, *Unterhandlungen. 1972–1990*, (= edition suhrkamp 1778. Neue Folge 778) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 25–40.
- , *Kafka. Für eine kleine Literatur* (Orig. 1975), (= Edition Suhrkamp 807), Übersetzung von Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- , *Rhizom*, Übersetzung von Dagmar Berger, Berlin: Merve 1977.
- , *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2* (Orig. 1980), Günther Rösch (Hg.), Übersetzung von Gabriele Ricke/Ronald Voullié, Berlin: Merve ⁶2005.
- , *Was ist Philosophie?* Übersetzung von Bernd Schwibs/Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ²1996.
- Deleuze, Gilles/Claire Parnet, *Dialoge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Delitz, Heike, *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt a. M.: Campus 2010.
- Descartes, René, *Die Leidenschaften der Seele*, Klaus Hammacher (Hg.), Hamburg: Meiner ²1986.
- Durkheim, Émile, *Die Regeln der soziologischen Methode*, René König (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³1995.
- Eder, Klaus/Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, München/Wien: Hanser 1980.
- Ehrenberg, Alain, „Depression. Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität“, in: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.^{-innen}), Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010.
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.

- Engel, Antke, „Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse“, in: *Inventionen* 1/2011, Isabell Lorey/Roberto Nigro/Gerald Raunig (Hg.^{-innen}), Zürich/Berlin: Diaphanes 2011, S. 237-252.
- Eykmann, Christoph, „Alltägliche Dinge im philosophischen und literarischen Schrifttum der Moderne“, in: *Neophilologus*, 2007:91(4), S. 673–685.
- Färber, Helmut, *A Corner in Wheat von D. W. Griffith, 1909. Eine Kritik*, München/Paris: Färber 1992.
- Farber, Stephen, „A Half-Dozen Ways to Watch the Same Movie“, in: *New York Times*, 13.11.2005, S. 26, <http://www.nytimes.com/2005/11/13/movies/a-halfdozen-ways-to-watch-the-same-movie.html> (24.04.2016).
- Flusser, Vilém, „Nomaden“, *Auf, und, davon. Eine Nomadologie der Neunziger. Essays über die Notwendigkeit, den Standort zu wechseln. Ein literarisches Forum des Steirischen Herbstes*, Bd. 1, Horst Gerhard (Hg.), Graz: Droschl 1990, S. 13–38.
- Folkers, Andreas, „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis“, in: *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Tobias Groll/Daniel Keil/Thomas Telios (Hg.), Münster: Edition Assemblage 2013, S. 16–33.
- Foucault, Michel, „Andere Räume“, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, (= Typoskript eines Vortrages von 1967) Karlheinz Barck u. a. (Hg.^{-innen}) Leipzig: Reclam ⁵1993.
- , *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*, Frankfurt a. M.: Fischer ¹²2012.
- , *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978.
- , „Geschichte der Sexualität. Gespräch mit François Ewald“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 57/58, *Intimität*, Berlin: 1985, S. 157–164.
- Gammerl, Benno/Bettina Hitzer, „Wohin mit den Gefühlen? Vergangenheit und Zukunft des Emotional Turn in den Geschichtswissenschaften“, in: *Berliner Debatte Initial*, 24:3/2013, *Auf der Jagd nach den Gefühlen*, S. 31–40.
- Garden, Maxi, „Die Dramaturgie des Zufalls im Episodenfilm“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2010.
- Garncarz, Joseph, *Medienwandel*, Stuttgart/Konstanz: UVK UTB ¹2016.
- Gießmann, Sebastian, *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*, Berlin: Kadmos 2014.
- Gomard, Émilie/Antoine Hennion, „A Sociology of Attachment. Music Lovers, Drug Addicts“, in: *Actor Network Theory and After*, John Law/John Hassard (Hg.), Oxford/Malden (MA): Blackwell ¹1999, S. 220–247.
- Guattari, Félix, „Das neue ästhetische Paradigma“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.ⁱⁿ), Bd. 8, 1:2013, *Medienästhetik*, Erich Hörl/Mark B. N. Hansen (Hg.) Berlin: Akademie-Verl. 2013, S. 19–34.
- Han, Byung-Chul, *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seiz ⁷1912.
- Haraway, Donna Jeanne, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Carmen Hammer (Hg.ⁱⁿ), Frankfurt a. M.: Campus 1995.

- Harney Stefano/Fred Moten, *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Isabell Lorey (Hg.ⁱⁿ), Wien u. a.: transversal texts 2016.
- Harris, Paul A., „David Mitchell in the Laboratory of Time. An Interview with the Author“, in: *SubStance* 136/Vol.44/1/2015, S. 8–17, hier S. 16.
- Hartley, John, „Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie“, in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Ralf Adelman u. a. (Hg.^{innen}), Konstanz: UVK UTB 2001, S. 253–280.
- Heller, Charles/Lorenzo Pezzani, „Ebbing and Flowing. The EU’s Shifting Practices of (Non-) Assistance and Bordering in a Time of Crisis“, in: *Near Futures Online* 1, *Europe at a Crossroads*, März 2016, <http://nearfuturesonline.org/ebbing-and-flowing-the-eus-shifting-practices-of-non-assistance-and-bordering-in-a-time-of-crisis/> (01.08.2016).
- Hemon, Aleksandar, „Beyond the Matrix. The Wachowskis travel to even more mind-bending realms“, in: *The New Yorker*, 10.09.2012, <http://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/beyond-the-matrix> (11.02.2016).
- Hennion, Antoine, „Offene Objekte, Offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit“, in: *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Lorenz Engell/Berhard Siegert (Hg.), 2. Jahrgang, 1:2011, *Offene Objekte*, Hamburg: Meiner 2011, S. 93–109.
- Hoffmann, Hilmar, „Film-Episode und Episodenfilm“, in: *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*, Andreas Schreitmüller/Westdeutsche Kurzfilmtage (Hg.), Oberhausen: Laufen 1983, S. 11–30.
- Höhne, Stefan, „Token, Suckers und der ‚Great New York Token War‘“, in: *ZMK. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Lorenz Engell/Berhard Siegert (Hg.), 2. Jahrgang, 1:2011, *Offene Objekte*, Hamburg: Meiner 2011, S. 143–158.
- Hörl Erich/Jörg Huber, „Technoökologie und Ästhetik. Ein Gedankenaustausch“, in: *31. Das Magazin des Instituts für Theorie*, 18/19, *Ins Offene. Gegenwart, Ästhetik, Theorie*, S. 9–20.
- Hustak Carla, „Eco/ontologies: Mechnic Intimacies in the Making of Bodies and Worlds“, in: *Technosalon*, 2015, <https://technosalon.wordpress.com/2008-9-salon/2010-11-open-concept/concepts-and-conceptacles/ecology-hustak/> (15.06.2016).
- Johnson, Steven, *Everything bad is good for you. How today’s popular culture is actually making us smarter*, New York: Riverhead Books 2005.
- Kant, Immanuel, *Immanuel Kant’s Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können und Logik* (= *Immanuel Kant’s Sämtliche Werke*, Th. 3), Karl Rosenkranz/Friedrich Wilhelm Schubert (Hg.), Leipzig: Leopold Voss 1838.
- Kattenbelt, Chiel, „Multi-, Trans- und Intermedialität. Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen Medien“, in: *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Henri Schoenmakers (Hg.), Bielefeld: Transcript 2008, S. 125–133.
- Kasch, Martin, „Von Anderen Maschinen. Technik als Medium und Motor von Kollektivität in Literatur, Film und Kunst der argentinischen Gegenwart“, Diss. Universität zu Köln 2012.
- Kleiner, Marcus S./Marcus Stiglegger, „Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück. Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Caspar Noés *Enter The Void*“, in: *Bewegungsbilder nach Deleuze*, Olaf Sanders/Rainer Winter (Hg.), Köln: von Halem 2015, S. 250–277.

Koch, Gertrud, *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius 1996.

Konrad, Melanie/Julia Preisker, „Martin Balluch über Speziesismus auf der ‚Insel der Seligen‘. Der Obmann des Vereins gegen Tierfabriken (VGT) im Gespräch“, in: *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 4, *animalisch. Kreaturen und Kreationen*, Andrea Höller/Hanna Palmanshofer/Stefan Schweigler (Hg.^{-innen}), Wien: Lit 2012, S. 76–81.

Kracauer, Siegfried, „Die Wartenden“, in: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschen. ¹1977, S. 106–119.

———, *Geschichte. Vor den letzten Dingen*, Frankfurt [a. M.]: suhrkamp tasch. wiss. ¹1973.

———, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp tasch. wiss. ¹1985.
Latour, Bruno, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

———, *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Zürich/Berlin: diaphanes 2007.

———, „Factures/fractures. From the concept of network to the concept of attachment“, in: *RES. anthropology and aesthetics*, Getty Center for the History of Art and the Humanities (Hg.), 36:1999, *factura*, Cambridge, S. 20–31.

Lemke, Thomas/Susanne Krasmann/Ulrich Bröckling, „Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung“, in: *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.^{-innen}), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Lipphardt, Anna, „Der Nomade als Theoriefigur, empirische Anrufung und Lifestyle-Emblem. Auf Spurensuche im Globalen Norden“, in: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 65. Jahrgang, 26-27/2015, *Nomaden*, Bonn: Bundeszentrale für Polit. Bildung 22.06.2015, S. 32–38.

Löffler, Petra/Florian Sprenger, „Medienökologien. Einleitung in den Schwerpunkt“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.ⁱⁿ), Bd. 14, 1:2016, *Medienökologien*, Petra Löffler/Florian Sprenger (Hg.^{-innen}) Berlin: Akademie-Verl. 2016, S. 10–18.

Lommel, Michael, „Die Erkaltung der Restwärme. Surreale Milleniumsbilder in *Songs from the second floor*“, in: *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*, ders./Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hg.^{-innen}), Bielefeld: Transcript 2008, S. 223–238.

———, „Heautonomie im Episodenfilm“, in: *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Thomas Becker (Hg.) Bielefeld: transcript 2011, S. 97–106.

———, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, in: *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000 (= Medienumbrüche)*, Ralf Schnell/Georg Stanitzel (Hg.) Bielefeld: Transcript 2005, S. 123–137.

Lorenz, Renate, „The Chronic. Zum Begriffshorizont und künstlerischen Einsatz des ‚Chronischen‘. Renate Lorenz im Gespräch mit Mathias Danbolt und Elisabeth Freeman“, in: *Springerin* 1/16, *New Materialism*, 17–23.

Loza, Susana, „Vampires, Queers, and Other Monsters: Against the Homonormativity of *True Blood*“, in: *Fanpires: Audience Consumption of the Modern Vampire*, Kristine Moffat/Greth Schott (Hg.^{-innen}), Washington: New Academia Publishing 2011, S. 91–117.

- Macherey, Pierre, „In Spinoza denken“, in: *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.), München: Fink 1996, S. 55-60.
- Mädler, Kathrin, *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywood-Film*, Marburg: Schüren 2008.
- Manning, Erin, „Das Ereignis des Schreibens: Brian Massumi und die Politik des Affekts“, in: Brian Massumi, *Ontomacht. Kunst Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve 2010, S. 7–23.
- Massumi, Brian, *Ontomacht. Kunst Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve 2010.
- Masters, William H./Virginia E. Johnson, *Die sexuelle Reaktion*, Frankfurt a. M.: Akademische Verlagsges. 1967.
- Matuschka, Beatrice, „Die Multiplot Struktur in AMORES PERROS anhand des PKS-Modells“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2013.
- McLaughlin, Kelly, „Lilly Wachowski makes first public appearance since coming out as transgender at the GLAAD Media Awards“, in: *dailymail.com*, 03.04.2016, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3521117/Lilly-Wachowski-makes-public-appearance-coming-transgender-GLAAD-Media-Awards.html> (01.08.2016).
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, W. Terrence Gordon (Hg.), Corte Madera: Ginko Press ^{Critical Ed.} 2003.
- McLuhan, Marshall/Quentin Fiore, *Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte*, Stuttgart: Tropen ³2014.
- Meier-Seethaler, Carola, *Gefühl und Urteilskraft. Ein Plädoyer für die emotionale Vernunft*, München: Beck ³2001.
- Mitchell, David, *Der Wolkenatlas*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²2006.
- Modleski, Tiana, „Die Rhythmen der Rezeption. Daytime-Fernsehen und Hausarbeit“, in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Ralf Adelman u. a. (Hg. ^{-innen}), Konstanz: UVK UTB 2001, S. 376–387.
- Müller, Annabel, „Filmische Narrationen der Postmoderne. Vorläufige Überlegungen zur Analyse des Episodenfilms“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2012.
- Nessel, Sabine, „Das Andere denken. Zoologie, Kinematografie und Gender“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg. ⁱⁿ), Bd. 4, 1:2011, *Menschen & Andere*, Marie-Luise Angerer/Karin Harrasser (Hg. ^{innen}) Berlin: Akademie-Verl. 2011, S.48–57.
- Neubert, Christoph, „Verkehr“, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg. ^{-innen}), München: Fink 2012, S. 323–328.
- Nigro Roberto/Gerald Raunig, „Queere Assemblagen“, in: *Inventionen* 1/2011, Isabell Lorey/Roberto Nigro/Gerald Raunig (Hg. ^{-innen}), Zürich/Berlin: Diaphanes 2011, S. 234-236.
- Ott, Michaela, *Gilles Deleuze. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2005.
- Parisi, Luciana/Erich Hörl, „Was heißt Medienästhetik? Ein Gespräch über algorithmische Ästhetik, automatisches Denken und die postkybernetische Logik der Komputation“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg. ⁱⁿ), Bd. 8, 1:2013, *Medienästhetik*, Erich Hörl/Mark B. N. Hansen (Hg.) Berlin: Akademie-Verl. 2013, S. 35–51.

- Parker, Jo Alyson, „From Time’s Boomerang to Pointilist Mosaic: Translating *Cloud Atlas* into Film“, in: *SubStance* 136/Vol.44/1/2015, S. 123–135.
- Perec, Georges, *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen*, Konstanz: Libelle 2011.
- Pramaggiore Maria/Tom Wallis, *Film. A Critical Introduction*, Boston: Allyn & Bacon 2006.
- Rabenalt, Peter, *Filmdramaturgie*, Berlin: Vistas 1999.
- Reckwitz, Andreas, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld: Transcript ²2010.
- Schatzki, Theodore R., *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge: Univ. Press 1996.
- Schier, Bruno, *Das Flechten im Lichte der historischen Volkskunde*, Frankfurt a.M.: Schöps 1951.
- Schneider, Ute, „Ins Bild gesetzt. Fremdheit in der Kartographie des 19. Jahrhunderts“, in: *Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Martin Baumeister/Eckhart Hellmuth (Hg.), Bd. 9, *Xenotopien. Verortungen des Fremden im 19. Jahrhundert*, Volker Bart/et al. (Hg.), Berlin: Lit 2010, S.24–44.
- Scholz, Leander, „Anrufung“, in: *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg.^{-innen}), München: Fink 2012, S.41–46.
- Schreitmüller, Andreas, „Einleitung“, in: *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*, ders./Westdeutsche Kurzfilmtage (Hg.) Oberhausen: Laufen 1983, S. 7–10.
- , „„Episodic, of course, but well done ...“. Omnibusfilme. Motivationen, Bauformen, Kategorien“, in: *Filme aus Filmen. Möglichkeiten des Episodenfilms*, ders./Westdeutsche Kurzfilmtage (Hg.) Oberhausen: Laufen 1983, S. 31–41.
- Schweigler, Stefan, „Zerstreuung und gestreute Perspektiven. Das Kaleidoskop als Denkfigur bei Siegfried Kracauer und Virginia Woolf“, in: *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 3, *kurios. von Sinnen*, Markus Lehner/Thomas Ochs/Clara Rybaczek (Hg.^{-innen}), Wien: Lit 2011, S. 87–97.
- Seier, Andrea, *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Berlin: Lit 2007.
- , „Un/Verträglichkeiten. Latours Agenturen und Foucaults Dispositive“, in: *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, Tobias Conradi/Heike Derwanz/Florian Muhle (Hg._innen), (= *Schriftenreihe des Graduiertenkollegs ‚Automatismen‘*, Hannelore Bublit et al. (Hg.^{-innen})), München: Fink ^{Online-Ausg}2013, S. 151–172.
- Serres, Michel, *Atlas*, Berlin: Merve 2005.
- , *Der Naturvertrag*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- , *Der Parasit* (Orig. 1980), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Shaviro Steven, „David Cronenberg“, in: *Doompatrols*, 1995-1997, <http://www.dhalsgren.com/Doom/ch11.html> (13.07.2016).
- , *Post-Cinematic Affect*, Winchester: Zero Books 2010.
- , *The Cinematic Body*, (= *Theory of Bounds*, Vol. 2) Minneapolis/London: University of Minnesota Press ⁵2006.

- Simondon, Gilbert, „The Genesis of the Individual“, in: *Incorporations*, Hg. Jonathan Crary, New York: Zone ²1995, S. 296–319.
- Soentgen, Jens, *Splitter und Scherben. Essays zur Phänomenologie des Unscheinbaren*. Zug (Schweiz): Die Graue Edition 1998.
- Spinoza, Baruch de, *Die Ethik. nach geometrischer Methode dargestellt* (Orig. 1677), (= *Baruch de Spinoza. Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 2), (= *Philosophische Bibliothek*. Bd. 92), Übersetzung von Otto Baensch von 1905, Hamburg: Felix Meiner 1976.
- , *Die Ethik*, Heinz-Joachim Fischer (Hg.), Übersetzung von Jakob Stern von 1888, revidiert von Michael Czelinski-Uesbeck (Orig. 1677), Wiesbaden: Marix 2007.
- Treber, Karsten, *Auf Abwegen. Episodisches Erzählen im Film*, (= *Filmstudien* 42) Remscheid: Gardez! 2005.
- Tröhler, Margrit, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren 2007.
- Virilio, Paul, *Ästhetik des Verschwindens* (Orig. *Esthétique de la disparition*, Paris 1980), aus dem Franz. von Marianne Karbe und Gustav Roßler, Berlin: Merve 1986.
- Waitz, Thomas, *Bilder des Verkehrs. Repräsentationspolitiken der Gegenwart*, (*Edition Medienwissenschaft*) Bielefeld: transcript 2014.
- Waldman, Diane, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, New York: Abrams 1992.
- Wichart, Julia, „Der Episodenfilm. Dramaturgischer Aufbau und visuelle Auflösung“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2008.
- Woolf, Virginia, „Feste Gegenstände“, in der Ausgabe: *Gesammelte Werke. Prosa I*, Klaus Reichert (Hg.), Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 120–126.
- , *Mrs. Dalloway*, Klaus Reichert (Hg.), Frankfurt a. M.: Fischer Taschen. ¹³2004.
- , „Über das Kranksein“, in der Ausgabe: *Das große Lesebuch*, Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 161–176.
- You, Ri-A, „A Cinema of Many Stories. Narrative Networks in Episodic Films“, Dipl.-Arb., Univ. Wien: 2011.

Q.1.1. Lexikographie

- Brockhaus (Hg.), *Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden*, Bd. 6, Mannheim: Brockhaus ¹⁹1988.
- Brunner, Philipp/Hans Jürgen Wulff, „Episodenfilm“, in: *Lexikon der Filmbegriffe* (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), 13.10.2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=623> (10.04.2016).
- Eisler, Rudolf, *Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften, Briefen und handschriftlichem Nachlass*, Hildesheim: Olms ¹⁰1989.
- Grimm, Hartmut, „Affekt“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Karlheinz Brack et al. (Hg. ^{innen}), Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 16–49.

Grimm, Jacob/Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig: 1854-1961. Der Zugriff erfolgte online: <http://dwb.uni-trier.de/de/> (24.04.16).

Hartmann, Peter Wulf, *Kunstlexikon*, Maria Enzersdorf: Hartmann 1996.

Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Orig. 1883) Berlin/New York: de Gruyter²²1989.

Lopez, Daniel, *Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends an Movements Defined, with a Filmography for Each*, Jefferson (NC) [u. a.]: McFarland & Company 1993.

Monaco, James, *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt^{Neuausg.}2011.

Schlösser, Daniel, „Episodenfilm“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.), Stuttgart: Reclam,²2007, S. 172f.

Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln*, 2, Von K bis Z, Leipzig: Weidmann¹1774 (digitalisierte Version in der österreichischen Nationalbibliothek).

Vossen, Ursula, „Melodram“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Thomas Koebner (Hg.), Stuttgart: Reclam,²2007, S. 434–438.

Wermke, Matthias/Kathrin Kunzel-Razum/Werner Scholze-Stubenrecht (Hg.^{-innen}), *Duden. Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*, (= *Der Duden in zwölf Bänden: das Standardwerk zur deutschen Sprache*, Bd. 8) Mannheim u. a.: Duden³2004.

Q.2. Mediographie

DVD-Cover von *11:14*, http://www.dvd-covers.org/d/73513-3/15601114_Cover.jpg (10.06.2016).

DVD-Cover von *Babel*, https://i.universumfilm.de/resources/titles/7516/products/20411/Babel_DVD_Standard_886970187596_2D.600x600.jpg (01.05.2016).

DVD-Cover von *Lichter*, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/3/30/LichterDVDCover.jpg/220px-LichterDVDCover.jpg> (01.05.2016).

DVD-Cover von *The Hours*, http://www.follow-me-now.de/assets/images/The_Hours-Plakat.jpg (01.05.2016).

DVD-Cover von *The Red Violin*, <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/77/37/fc/7737fc86760733a4bad3b3184e9e7357.jpg> (10.06.2016).

DVD-Cover von *Universallove*, <http://www.kino.de/wp-content/gallery/universallove-2008/universallove-1-rcm0x1920u.jpg> (10.04.2016).

Fan-Art zum Film *Cloud Atlas*, http://orig15.deviantart.net/4166/f/2013/008/4/0/cloud_atlas_by_harijz-d5quvyk.jpg (08.06.2016).

Fan-Art zum Film *Magnolia*, <http://www.skakala.cz/magnolia-movie/> (08.06.2016).

Fan-Art-Video zum Film *Cloud Atlas*, https://www.youtube.com/watch?v=7EJyD2z_TiY (08.06.2016).

Fan-Seite zu *Cloud Atlas*: <https://www.facebook.com/Cloud-Atlas-Fans-386135641463398/> (09.04.2016).

Filmplakat zu *Cloud Atlas*, <http://www.critic.de/images/media-title-Cloud-1.jpg> (01.05.2016).

Filmplakat zu *Crash*, http://www.imfdb.org/images/thumb/7/7f/Crash_poster.jpg/300px-Crash_poster.jpg (10.06.2016).

Joseph Vogl im Gespräch mit Alexander Kluge, „Ein Labyrinth ohne Anfang und Ende. Joseph Vogl: Was ist ein Rhizom?“, *Prime Time. Spätausgabe*, dctp, <https://www.youtube.com/watch?v=2k-wWziPk-g> (23.03.2016).

Sense8 (Serie), R: Lana Wachowski/Lilly Wachowski u. a., Netflix, US 2015–.

Trailer des Films *Cloud Atlas*, https://www.youtube.com/watch?v=IS33A3JzH_Q (09.06.2016).

Trailer des Films *Magnolia*, <https://www.youtube.com/watch?v=OSNowyWD24Q> (05.06.2016).

Q.2.1. Filmographie¹

11:14, R: Greg Marcks, US 2003.

21 Gramms, R: Alejandro González Iñárritu, US 2003.

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, R: Michael Haneke, A/D 1994.

A Corner In Wheat, R: David Wark Griffith, US 1909.

Amores Perros, R: Alejandro González Iñárritu, MEX 2000.

Asphalt, R: Harald Röbbeling, A 1951.

Babel, R: Alejandro González Iñárritu, F/US/MEX 2000.

Blackstory, R: Christoph Brunner/Stefan Brunner, A 2012.

Cloud Atlas, R: Lana Wachowski/Lilly (damals „Andy“) Wachowski/Tom Tykwer, D/US/CHN/SIN 2012.

Crash, R: Paul Haggis, US/D 2004.

Fast Food Nation, R: Richard Linklater, US 2006.

¹ In der Filmographie wird das Produktionsland einheitlich entsprechend dem Modell von [filmdenken.de](http://www.filmdenken.de) angeführt. Siehe <http://www.filmdenken.de/sonst/land.htm> (01.08.2016).

Gomorra, R: Matteo Garrone, I 2008.

Hundstage, R: Ulrich Seidl, A 2001.

I'm Not There, R: Todd Haynes, US/D 2007.

Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages, R: David Wark Griffith, US 1916.

Jackie Brown, R: Quentin Tarantino, US 1997.

Lichter, R: Hans-Christian Schmid, D 2003.

Magnolia, R: Paul Thomas Anderson, US 1999.

Nashville, R: Robert Altman, US 1975.

Night on Earth, R: Jim Jarmusch, US 1991.

Nordrand, R: Barbara Albert, A/D/CH 1999.

Pulp Fiction, R: Quentin Tarantino, US 1994.

South of Pico, R: Ernst Gossner, US 2007.

Syriana, R: Stephen Gaghan, US 2005.

Taxidermia, R: György Pálfi, H/A/F 2006.

The Hours, R: Stephen Daldry, US 2002.

The Matrix, R: Lana (damals „Lenny“) Wachowski/Lilly (damals „Andy“) Wachowski, US/AU 1999.

The Red Violin, R: François Girard, CDN/I/GB 1998.

Traffic, R: Steven Sonderberg, D/US 2000.

Universallove, R: Thomas Woschitz, A 2008.

Q.3. Abbildungsverzeichnis und Bildquellen

Abb. 1–4: Photos vom Flechthandwerk des Josef Konrad. Erstellt von Stefan Schweigler.

Abb. 5–7: Screenshots aus *A Corner in Wheat* (Siehe Filmographie).

Abb. 8: Graphische Visualisierung von Stefan Schweigler, beinhaltend Screenshots aus *Cloud Atlas* (Siehe Filmographie).

Abb. 9: Graphische Visualisierung von Stefan Schweigler, beinhaltend Screenshots aus *Cloud Atlas* (Siehe Filmographie).

Abb. 10: Visualisierung von graphischen Ähnlichkeiten von Drucksorten im Vergleich, beinhaltend Ausschnitte aus einem DVD-Cover von *Babel*, https://i.universumfilm.de/resources/titles/7516/products/20411/Babel_DVD_Standard_886970187596_2D.600x600.jpg (01.05.2016); aus einem DVD-Cover von *11:14*, <https://www.cinematerial.com/media/posters/md/pf/pfyfyjik.jpg?v=1456824700> (01.05.2016); aus einem DVD-Cover von *Magnolia* <http://dvd.box.sk/newsimg/dvdmov/max1398031152-frontback-cover.jpg> (01.05.2016); aus einem Plakat von *Cloud Atlas*, <http://www.critic.de/images/media-title-Cloud-1.jpg> (01.05.2016); sowie aus einem Plakat von *Sense8*, <https://scdn.nflximg.net/ip1/11127/6d046e09e382398b1e60f5f7615307cdaed9530d.jpg> (01.05.2016). Angaben zu Regie der zitierten Filme/Serie siehe Mediographie.

Abb. 11: Screenshot der YouTube-Seite des Videos „Cloud Atlas | Never Let Me Go“ der Userin lylaxx, https://www.youtube.com/watch?v=7EJyD2z_TiY (08.06.2016).

Abb. 12: Graphische Visualisierung von Stefan Schweigler.

Abb. 13: Screenshot der Facebook-Seite: <https://www.facebook.com/Cloud-Atlas-Fans-386135641463398/> (09.04.2016).

Abb. 14: Diagramm von Stefan Schweigler.

Abstract

Mit der Theoriefigur ‚Agencement‘ (Gefüge) entwarfen Gilles Deleuze und Félix Guattari eine Möglichkeit zur selektiven Beschreibung und kritischen Perspektivierung von komplexen, intermateriellen Zusammenhängen, in denen Menschen, Dinge, Handlungen oder Ideen je gleichermaßen real und wirkmächtig sind. Ein solches Denken in Formen der Verflechtung und Vernetzung korreliert dabei mit zeitgenössischen Konjunkturen von Weltwahrnehmung im Zeichen der Globalisierung, Netzwerke und der Simultaneität von Ereignissen sowie langfristigen Entwicklungen. Vor diesem Hintergrund gewann Ende des 20. Jahrhunderts auch der Filmtypus des ‚Episodenfilms‘ an Popularität – jene Art von Film, die eine Mehrzahl gleichberechtigter Handlungsstränge miteinander verheddert und nach und nach Bezüge, Kollisionen und Wechselwirkungen zwischen ihnen zeitigt.

Diese Arbeit analysiert Gefüge als die Motive von Episodenfilmen. Es wird versucht aufzuzeigen, dass sich solche Filme nicht etwa nur für eine gemeinläufige Metapher von Geflechten als reines Formkriterium interessieren, sondern affektive Verkettungen von distributiver Handlungsmacht bemüht problematisieren und als eine Praxis der ‚relationalen Anrufung‘ gesehen werden können. Für eine Fallstudie des Films *Cloud Atlas* (Lana und Lilly Wachowski/Tom Tykwer, 2012) wird hierzu Jane Bennetts aktuellere Besprechung des Begriffs Gefüge (‚Assemblage‘) konsultiert, welche diesen stärker an eine Auseinandersetzung mit Handlungsmacht (‚Agency‘) anknüpft. Abschließend erfolgt eine Dispositivanalyse (Foucault) des Episodenfilms, die das Medium selbst als Gefüge zu beschreiben intendiert, als eine Assemblage aus Medialität, Materialität und Rezipient_innen. Am Beispiel eines ‚prismatischen Dispositivs‘, dem sich der Episodenfilm aber auch seine vermeintlichen Paratexte wie DVD-Cover und Trailer zuordnen lassen können, werden Formen von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit (‚Attachement‘, Antoine Hennion) beobachtet, die insbesondere im Medienhandeln von Fankulturen nachweisbar sind.

Abstract in English

With their theoretical concept of ‘agencement’ (assemblage), Gilles Deleuze and Félix Guattari worked out a way in which to selectively characterize and critically perspectivize complex, inter-material interrelationships in which humans, things, actions, or notions are each real and efficacious in equal measure. In doing so, such thinking—in forms of interweavement and interconnectedness—correlates with the contemporary popularity of perceptions of the world characterized by globalization, networks, and the simultaneity of events and long term developments. And it was against this backdrop that the late 20th century witnessed an increase in popularity of the cinematic type of the ‘episode/episodic film’—the sort of film that entangles a plurality of flat story lines with one other and, little by little, yields connections, collisions, and interplays.

This thesis takes an analytical look at assemblages as the themes of episodic films. The attempt is made to show that such films are not—for example—interested merely in a colloquial metaphor of networks as a strictly formal standard, but are much rather intent on problematizing affective entanglements of distributive agency, for which reason they can be viewed as practices aiming at ‘invocation of the relational’. For a case study of the film *Cloud Atlas* (Lana and Lilly Wachowski/Tom Tykwer, 2012) Jane Bennett’s more recent discussion of the term ‘assemblage’—which ties it more strongly to a debate on agency—will be used as a point of reference. The present thesis concludes by analysing the overall ‘dispositive’ (Foucault) of the episodic film. This analysis seeks to describe the medium itself as an assemblage of mediality, materiality, and spectators. Forms of devotedness, affection and bondedness (‘attachement’, Antoine Hennion), particularly evident in practices of acting with media in fan cultures, are observed in terms of what one might call a ‘prismatic dispositive’—under which the episodic film as well as its presumed para-texts such as DVD covers and trailers can be subsumed.

Curriculum Vitae

Stefan Schweigler

Geboren 1989; aufgewachsen in der Südoststeiermark.

- | | |
|-----------|--|
| 2003–2008 | HTL Ortweinschule Graz, Sparte „Grafik- und Kommunikationsdesign“, Maturaabschluss. |
| 2009–2012 | Bachelorstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, mit anschließendem Beginn des Masterstudiums der Theater-, Film- und Medientheorie. |
| 2010–2011 | Tutor am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, ebd. |
| 2011–2015 | Mitarbeit im wissenschaftlichen Personal des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Uni Wien als Studienassistent. |
| 2015 | Viermonatiges Vollzeit-Praktikum in der Abteilung FD5 (Familie und Unterhaltung) des ORF in der Redaktion und Produktion der <i>Die.Nacht</i> . |
| 2011–2016 | Diverse Tätigkeiten als Redakteur und Lektor bei <i>SYN – Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft</i> (2011–2013); <i>politix – Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft</i> der Universität Wien (seit 2014); Redakteur und Lektor für eine Online-Publikation zur Forschungstagung <i>escape! Strategien des Entkommens</i> (2014–2015). |
| 2016 | Gemeinsam mit Stefan Sulzenbacher Konzeption und Organisation der Tagung <i>Wiener Workshops zur Medienwissenschaft 1/2016: Fluktuationen</i> . Universität Wien/TopKino 26. Und 27. Mai 2016. |

Publikationen (Auswahl)

Gemeinsam mit Stefan Sulzenbacher: „Television Expanded und die Popularisierung politischer Narrative“, in: *Mobilität* (= *politix. Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft der Uni Wien*, Ausgabe 39), Wien: Inst. f. Politikwissenschaft 2016, S. 29–34.

„Dispositive des untätigen und unnützen Herumliegens. Eine Reibungsfläche von Passivität und Nutzenverständnis“, in: *stumm. Beleuchtungen der Leere* (= *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 10), Wien: Lit 2015, S. 55–66.

„Passivität und Arbeit in *Masters of Sex*“, in: *Body of Work* (= *FAK. Feministisches ArbeitsKollektiv*, Ausgabe 1), Karlsruhe: FAK 2015, S. 78-79.

„Nationalsexualität, Primetime der Gemütlichkeit und Angry White Men. Affekte und Diskurse mit Andreas Gabalier“, in: *Sexualität und Geschlecht* (= *politix. Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft der Uni Wien*, Ausgabe 36), Wien: Inst. f. Politikwissenschaft 2014, S. 52–55.

Als Herausgeber: Gemeinsam mit Andrea Höller und Hanna Palmanshofer: *animalisch. Kreaturen und Kreationen* (= *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Bd. 4), Wien Lit 2012.