



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Filmästhetische Horizonterfahrungen

Film als Verhandlungsort von Materie, Bewegung und Wahrnehmung

verfasst von / submitted by

Deniss Boldavesko, BA

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

Wien, 2022 / Vienna 2022

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

UA 066583

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

Masterstudium Theater- Film und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto, M.A.

Filmästhetische Horizonterfahrungen

Film als Verhandlungsort von Materie, Bewegung und Wahrnehmung

Von Deniss Boldavesko

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	6
2	Deleuze: Das Unsichtbare sichtbar machen.....	11
2.1	Immanenz: Bewegung, Bild, Wahrnehmung.....	11
2.2	Vertov löst sich auf	19
2.3	Die gasförmige Wahrnehmung	21
3	Seel: Das Rauschen erscheint.....	28
3.1	Rauschen: Bewegter Stillstand, Überfülle der Gestalten	28
3.2	Seel kontra Deleuze 1: Anti-Revelationismus	34
3.3	Seel kontra Deleuze 2: Filmwahrnehmung! Materialistisch? Anthropozentrisch?.....	36
4	Erhitzte Filmkonstellationen	40
4.1	Bewegung: materiell, relational, subsinnhaft	41
4.2	Horizonte: Leere und Fülle	45
4.3	Erhitzte Politiken	47
5	Filmästhetische Horizonterfahrungen.....	51
5.1	Fülle: Chaotische Veränderlichkeit.....	51
5.1.1	Experimentalfilm	51
5.1.2	Erhitzung in narrativen Filmen	59
5.2	Leere: Minimales Wabern	65
5.3	Erhitzung in virtuellen Bewegtbildern.....	75
6	Fazit	81
	Literaturverzeichnis.....	85
	Medienverzeichnis	90
	Bewegtbildverzeichnis.....	91
	Abstract	93

1 Einleitung

„Vielleicht müsste man nach Vertov so weit vordringen, bis zur Feinstruktur der Materie oder bis zur gasförmigen Wahrnehmung, über den Materiefluss hinaus.“¹

– Gilles Deleuze

„Das hörende oder sehende Vernehmen eines Rauschens stellt nicht nur den Anfang und das Ende der ästhetischen, in einem bestimmten Sinn stellt es den Anfang und das Ende *jeder* Wahrnehmung dar.“²

– Martin Seel

Manch Leser*in wird die unheilige Allianz zwischen Martin Seel und Gilles Deleuze, die in dieser Arbeit gebildet wird, zunächst kritisch betrachten. Ob dieses Paar produktiv zusammengedacht werden könne, denn die philosophischen Grundannahmen seien zu unterschiedlich, könnte ein berechtigter Einwand lauten. Beim Erarbeiten der Forschungsfrage, die zunächst ausschließlich um Deleuze herum konzipiert war, zeichnete sich jedoch ab, dass es theoretisch fahrlässig wäre Martin Seels Konzept des Rauschens zu ignorieren, wenn man an materiellen, filmästhetischen Horzontenerfahrungen arbeitet. Beide beschäftigen sich, unter unterschiedlichen Ausgangsbedingungen und mit unterschiedlichen Schwerpunkten, mit filmästhetischen Wahrnehmungsgrenzen. Situieren man beide Denker in ihren Wissenskontexten und erarbeitet deren Differenzen, erweist sich der Dialog dennoch als äußerst fruchtbar.

Was verstehe ich unter filmästhetischen Horzontenerfahrungen? Zu Beginn dieser Auseinandersetzung stand ein scheinbares Paradox. Wie war es möglich, dass bei der Sichtung des chaotischen Experimentalfilms *STELLAR*³ und des Slow-Cinema Films *DAS TURINER PFERD*⁴, ähnliche (ästhetische) Wahrnehmungen entstanden sind. In *STELLAR* bemalt Stan Brakhage teiltransparente Filmstreifen händisch mit bunter Farbe und montiert diese anschließend zusammen. Diese abstrakten Malereien, welche durch die Montage fluide Farbformen entstehen lassen, wecken Assoziationen von Visualisierungen unterschiedlicher Galaxien im Universum. Der Film verweist auf seine Materialität und verknüpft auf visueller Ebene die Größenordnung der Farbkleckse mit dem galaktischen Maßstab.

¹ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013, S. 120.

² Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Wien/München: Carl Hanser, 2000, S. 253, Hervorheb. im Orig.

³ *Stellar*, Regie: Stan Brakhage, US 1993; https://www.youtube.com/watch?v=L8r9t135_xY, zuletzt aufgerufen am 14.03.2021.

⁴ *Das Turiner Pferd (A Torinói ló)*, Regie: Béla Tarr, HUN/FR/DEU/CHE/US 2011, <https://mubi.com/films/the-turin-horse>; zuletzt aufgerufen am 12.04.2021.

In der Anfangssequenz von DAS TURINER PFERD hingegen, beobachten wir in einer fast fünf Minuten langen Einstellung den Protagonisten mit seinem Pferd, bei stürmischem Wetter ein Feld überqueren. Die Figuren sind hier nicht abstrakt dargestellt, aber auch sie scheinen sich im Nebel aufzulösen. Außerdem lenkt die lange Einstellung die Aufmerksamkeit auf die relationale Materialität von Pferd, Mensch und Natur (3:09-07:39). Im Verlauf des Filmes werden Figuren mehrfach mit statischen Kameraeinstellungen dargestellt. Die Unbeweglichkeit der Kamera und der Inhalte, rückt umso mehr die Mikro-Beweglichkeit des Materials in den Fokus. Dieser Umstand verstärkt sich durch die narrative Struktur des Filmes. Sie ist auf ein Mindestmaß reduziert. Da sich das Narrativ um den Nullpunkt kreist, rücken Körper und die Materialität der Dinge als ein relationales Wechselverhältnis in den Fokus der Wahrnehmung.

Wie konnten beide Filme, die an scheinbar unterschiedlichen Enden des Filmspektrums angesiedelt sind, vergleichbare Wahrnehmungen hervorrufen? Diese subjektive Wahrnehmung gilt es wissenschaftlich als materielle, filmästhetische Horzonterfahrung auf den Begriff zu bringen. Die theoretischen Angebote der gasförmigen Wahrnehmung bei Deleuze bzw. dem Rauschen bei Seel fungieren dafür als Nährboden. Während die Parallelen beider Konzepte produktiv genutzt werden, gilt es zu berücksichtigen, dass beide Philosophen in einem Kernaspekt des Filmpotentials radikal konträr argumentieren.

Die gasförmige Wahrnehmung kann den „theorists and filmmakers in the revelationist tradition“ zugeordnet werden. Für Malcom Turvey seien Epstein, Vertov, Kracauer und Balázs die prominentesten Vertreter innerhalb der klassischen Filmtheorie. Als modernere Verfechter werden Stanley Cavell und Deleuze genannt. Auf unterschiedlichste Weise verfolgten sie den Ansatz, Film könne über die menschliche Sehwahrnehmung hinaus auf medienspezifische Weise Zugriff auf verborgene „truths about reality“ ermöglichen.⁵

Ich werde mich in dieser Arbeit auf der Seite der Revelationisten mit Deleuze beschäftigen, laut dem Film in der Lage sei Material sichtbar zu machen, als relationales „Veränderlichkeitssystem“, in dem alle Punkte eines Systems wechselwirkend in Bewegung sind.⁶ Es ist keine menschliche Wahrnehmung eines „menschlichen Auges“⁷. Es ist eine Wahrnehmung, „wie sie in den Dingen oder in der Materie auftritt“⁸. Deleuze postuliert dem Film die Möglichkeit, die physikalische Natur des Universums sichtbar zu machen, dessen prozessuales Sein als ein radikal immanentes Universum aus Licht und Bewegung.⁹

⁵ Vgl. Turvey, Malcom: *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 14/ S. 19.

⁶ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 115.

⁷ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 115.

⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 120.

⁹ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 88f.

Demgegenüber positioniert sich Martin Seel, der dem Film dessen revelationistisches Potential abspricht. Seels Rauschen als „gestaltete Gestaltlosigkeit“¹⁰, bleibt als ästhetische „Grenzerfahrung“¹¹ an unsere menschliche Wahrnehmung gekoppelt.¹² Das akustische und visuelle Rauschen ist für Seel die „radikale Immanenz des Erscheinens“¹³. Das Rauschen im Film kann chaotischer Natur sein, das heißt zum Beispiel überfordern und „subsinnhaft Erscheinen“¹⁴, oder als Bewegung in scheinbarem Stillstand auftauchen.¹⁵ Trotz dieser Gegensätzlichkeit möchte ich zeigen, dass beide Konzepte auf der filmästhetischen Ebene Schnittmengen aufweisen. Ich möchte beide Konzepte gegenüberstellen, kritisch betrachten, für meine Argumentation zusammenführen und ergänzen, sodass daraus materielle, filmästhetische Horizonserfahrungen beschreibbar werden. Franziska Hellers *Filmästhetik des Fluiden*¹⁶ und Barbara Kennedys *Aesthetic of Sensation*¹⁷ ergänzen dazu notwendige wahrnehmungstheoretische Perspektiven für dieses sich als filmästhetisch bzw. filmphilosophisch verstehende Projekt.

Im ersten Teil führe ich damit den Dialog zwischen Seel und Deleuze fort, womit eine wissenschaftliche Lücke geschlossen werden soll. Seel lädt selbst dazu ein, wenn er sich in seiner Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Rauschen unter anderem auf Deleuze bezieht. Jedoch beschränkt sich Seels Deleuze-Kritik nur auf dessen Schriften zu Francis Bacon. Bedauerlicherweise verpasst es Seel eine Brücke zu *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* zu schlagen. Diesen theoretischen Literaturvergleich gilt es nachzuholen, um mit den Erkenntnissen im zweiten Teil der Arbeit, zu einer Definition von materiellen, filmästhetischen Horizonserfahrungen zu gelangen. Dabei rücken filmtheoretische Fragen über das Verhältnis zwischen Montage, Filmbild und Narration in den Fokus und können anhand der Konzepte neu gedacht werden. Es wird sich herausstellen, dass dabei sich erhitzende Narrative zu beobachten sind, das heißt: das Narrative löst sich auf.

Daraus ergeben sich zentrale Fragestellungen: Wie konzeptualisiert Deleuze die gasförmige Wahrnehmung bzw. Seel das Rauschen im Film? Wie unterscheiden sich beide Positionen? Ist das revelationistische Versprechen an den Film haltbar? In welchen Filmen bzw. auf welche Weise erhitzen die Narrativen? Welches Verständnis von Filmwahrnehmung wird in diesem Kontext gedacht? Wenn Film in der Lage ist Raum und Zeit zu konstruieren, wie kann er damit Verhandlungsort von Materie, Bewegung und Wahrnehmung werden? Welche Politiken werden dabei verhandelt?

¹⁰ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 236.

¹¹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 223.

¹² Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 234.

¹³ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 227.

¹⁴ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 233.

¹⁵ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 231.

¹⁶ Heller, Franziska: *Filmästhetik des Fluiden: Strömungen Des Erzählens Von Vigo Bis Tarkowskij, Von Huston Bis Cameron*, München: Fink, 2010.

¹⁷ Kennedy, Barbara M.: *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

Die im Zuge der Arbeit verfolgte These lautet, dass das Medium Film in der Lage ist, durch kinematografische Mittel, ästhetische Horizonterfahrungen wahrnehmbar zu machen, also durch Konstruktion, Aufmerksamkeit auf neue audiovisuelle Horizonte für menschliche Wahrnehmung zu lenken. Dabei werden physikalische Materie, Bewegung und Wahrnehmung und damit die Wahrnehmungskonstellation Film selbst, als ein relationales Verhältnis gedacht. Diese ästhetischen Horizonterfahrungen sind materiell, relational, subsinnhaft, immer ein Unbestimmtes, aus dem das Bestimmte erst erwachsen kann. Sie finden innerhalb des filmischen Rezeptionsprozesses in der Phase der unmittelbaren Einwirkung auf den „organlosen Körper“¹⁸ – als materiellen Transformationsprozess – statt.

Dies kann für die Gesamtheit eines Filmes gelten, oder nur in einzelnen Ausschnitten relevant sein. Gasförmige Bilder und das Rauschen lassen sich auf unterschiedlichen Ebenen lokalisieren. Sie können zur Wahrnehmung kommen durch audiovisuelle Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb der Bild bzw. Tonebene, als anti-narratives Formprinzip, also ein rein affizierendes Lichtspiel oder als medienreflexive Perspektive, die auf das materielle Resonanzverhältnis zwischen Rezipierenden und Film verweist. Zumeist handelt es sich um ein relationales Geflecht aus diesen drei Möglichkeiten und immer spielt die Verneinung von Narrativen eine Rolle.

Im Zuge der Recherche wurde deutlich, dass in unterschiedlichsten Filmgattungen Erhitzungen des Narrativen und filmästhetische Horizonterfahrungen zu beobachten sind. Folgende Filmbeispiele wurden ausgewählt: österreichische Experimentalfilme von Siegfried Fruhauf (PALMES D'OR¹⁹, SCHWERE AUGEN²⁰), und Rainer Kohlberger (KEEP THAT DREAM BURNING²¹, NOT EVEN NOTHING CAN BE FREE OF GHOSTS²²), einen britischen Experimentalfilm von Ben Rivers (NOW, AT LAST!²³), europäischen Autorenfilme (DAS TURINER PFERD, CLIMAX²⁴) und ein amerikanischer CGI-Blockbuster (LUCY²⁵).

Die Filmauswahl stellt ein heterogenes Konglomerat an Beispielen dar, sie umfasst ein breites Spektrum vom populären Film bis zum Arthouse Film. Sowohl Drehli Robnik erkennt, über die

¹⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2019, S. 421.

¹⁹ *Palmes d'Or*, Regie: Siegfried Fruhauf, AT 2009; Siegfried Fruhauf hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf eine digitalisierte Fassung dieses Films ermöglicht.

²⁰ *Schwere Augen*, Regie: Siegfried Fruhauf, AT 2017; Siegfried Fruhauf hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf eine digitalisierte Fassung dieses Films ermöglicht.

²¹ *Keep that Dream Burning*, Regie: Rainer Kohlberger, AT/DE 2017; *sixpackfilm* hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf das gesamte Werk von Rainer Kohlberger ermöglicht.

²² *Not even nothing can be free of ghosts*, Regie: Rainer Kohlberger, AT/DE 2016; *sixpackfilm* hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf das gesamte Werk von Rainer Kohlberger ermöglicht.

²³ *Now, at Last!*, Regie: Ben Rivers, UK/BRA 2018.

²⁴ *Climax*, Regie: Gaspar Noé, FR 2018; <https://www.netflix.com/jp-en/title/81003509> , zuletzt aufgerufen am 11.08.2021.

²⁵ *Lucy*, Regie: Luc Besson, FR 2004; <https://www.netflix.com/at/title/70307658> , zuletzt aufgerufen am 23.08.2021.

Gasförmigkeit schreibend, dass sie nur „ab und zu, blitzartig“²⁶ auftauche, als auch Seel, wenn er in seiner Analyse des Rauschens aufzeigt, dass das Rauschen auch nur in kurzen Sequenzen von Filmen erscheinen kann.²⁷ Damit wurde dem Gegenstand entsprechend bewusst auf die ausführliche Analyse, einer kleinen Anzahl an Werke verzichtet, damit die Diversität der filmischen Verwendungszusammenhänge deutlich herausgearbeitet werden kann. Seels und Deleuzes Beispiele (der amerikanische Experimentalfilm, moderne Actionfilme) möchte ich im Spektrum deutlich erweitern und an neue Entwicklungen anpassen. Zum Schluss wird ein kurzer Ausblick in die Bewegtbilder virtueller Realitäten gewagt. Dabei werden ihre medienspezifischen Eigenschaften in Bezug auf filmästhetische Horizonterfahrungen untersucht, um den Rahmen der Theoriearbeit am Film auf andere Zusammenhänge hin zu öffnen.

²⁶ Robnik, Drehli: "Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie", in: *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Theo Bender Verlag, 2003, S. 260.

²⁷ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 274f.

2 Deleuze: Das Unsichtbare sichtbar machen

2.1 Immanenz: Bewegung, Bild, Wahrnehmung

In seiner Typologie der Bilder argumentiert Deleuze, Film sei in der Lage Unsichtbares „sichtbar“ zu machen, eine Überzeugung, die er bereits in der *Logik der Sensation* für die Malerei von Francis Bacon geteilt hat.²⁸ Der Film liefere Wahrnehmungen, die über die menschliche Wahrnehmung hinausgehen und habe demnach einen privilegierten Zugang zur Realität. Dieser zeichne sich in zwei übergeordneten Möglichkeiten aus: „Revealing the mobility of reality“²⁹ und die bekanntere These, wonach filmspezifische Elemente dazu in der Lage wären, „unmittelbare Zeit-Bilder“ herzustellen, die über die menschliche Wahrnehmung eines linearen Zeitverständnisses hinausgehen.³⁰

Turvey reiht Deleuze daher bei den Revelationisten ein, da Deleuze behauptet, Film könne etwas sichtbar machen, was hinter dem Horizont der menschlichen und subjektiven Seh-Wahrnehmung liegt.³¹ Deleuzes These muss jedoch kritisch betrachtet werden. Turvey kritisiert aus einer analytisch-philosophischen Perspektive, Deleuze sei sprachlich ungenau und damit unsinnig, denn

„the dimension of time is not something that, logically speaking, can be seen, and thus the eye cannot intelligibly be accused of failing to see it. The fact that we use time as a noun, Wittgenstein pointed out, misleads us into thinking that it refers to an entity of some kind, like a river flowing by.“³²

Zudem erkennt Kerstin Volland ein weiteres grundlegendes Problem. Deleuzes These sei naiv, denn

„sie [Deleuze und Lyotard] behaupten die Zeichenabhängigkeit von Zeit und fahnden zugleich nach medialen Organisationsformen, die möglichst authentische temporale Perzepte und Ideen generieren. Anders gesagt: man versucht mit Hilfe von Zeichen hinter die zeichenhafte Überformung der Zeit zurückzugehen.“³³

Deleuze hätte wohl darauf hingewiesen, dass Zeichen in einer Wechselwirkung aus materiellen und semiotischen Prozessen entstehen, sie damit auf eine Seite hin Effekte materieller Grundbedingungen – „Reaktionen auf eine *nicht-sprachliche Materie*“³⁴ – sind und der Film gerade durch seinen Bildcharakter – die unmittelbare visuelle Wahrnehmung – Zugang zu Materialisierungsprozessen, vor-

²⁸ Vgl. Deleuze, *Logik der Sensationen*, S. 53f.

²⁹ Turvey, *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, S. 93.

³⁰ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 132f.

³¹ Turvey, *Doubting Vision*, S. 94.

³² Turvey, *Doubting Vision*, S. 96.

³³ Volland, Kerstin: *Zeitspieler: Inszenierungen Des Temporalen Bei Bergson, Deleuze Und Lynch*, Wiesbaden: VS Verlag Für Sozialwissenschaften, 2009, S. 25.

³⁴ Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 47, Hervorhebg. im Orig.

philosophischer Natur ermögliche.³⁵ Daher bezieht sich Deleuze innerhalb der Kinobücher gerne explizit auf Peirce, da innerhalb dessen Theorie „signs are related to matter itself and not linguistically dependent“.³⁶ Ob die Kritik dadurch vollends aufgehoben wird, sei dahingestellt.

Ich werde mich in dieser Arbeit mit einem anderen revelationistischen Konzept beschäftigen, dem nur eine kurze dreiseitige Passage in *Bewegungs-Bild. Kino 1* gewidmet ist. Auch in der Deleuze-Rezeption hat das Konzept vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen: die gasförmige Wahrnehmung.

Die gasförmige Wahrnehmung, die mit filmischen Mitteln den Horizont der menschlichen Wahrnehmung überschreiten könne, lässt sich erst nachvollziehbar beschreiben, wenn das ontologische Fundament auf dem Deleuze sie konstruiert, erörtert wird. Dieses Fundament formuliert Deleuze innerhalb zweier Bergson-Kommentare im *Bewegungs-Bild. Kino 1*. Sie bilden die metaphysische Basis für die gesamten Ausführungen beider Kino-Bücher. Wie der Name schon sagt, nutzt Deleuze den bergsonschen „Vitalismus“³⁷ als Ausgangspunkt, denkt ihn weiter und liest ihn letztlich gegen den Strich, um ihn zu kinematografisieren.³⁸ Diese Methode ist im Schaffen des französischen Philosophen Standardrepertoire. Deleuze arbeitet sich in großen Teilen seines Werkes an seinen philosophischen „Freunden“ ab: Spinoza, Hume, Nietzsche, Bergson.³⁹

Im ersten Bergson-Kommentar erarbeitet Deleuze zunächst die Begriffe *Bewegung*, *Dauer* und *das Ganze*, ebenso wie, ob der Film diesen universellen Grundprinzipien durch seine filmtechnische Beschaffenheit nahesteht. Deleuze baut das Kapitel um Bergsons Thesen zur Bewegung auf. In Deleuzes Worten sei Bewegung „der Akt des Durchlaufens [des Raumes]“ und „lässt sich nicht teilen, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern.“ Bewegung sei ein prozessuales Prinzip und ließe sich „nicht mit Punkten in Raum oder Zeit [...] rekonstruieren“. Die Bewegung findet immer im „Intervall“ zwischen zwei Punkten, immer „hinter unserem Rücken“, statt.⁴⁰

Wenn sich Teile in einem Raum bewegen, gäbe es zusätzlich „auch eine qualitative Veränderung eines Ganzen.“⁴¹ Was ist aber das Ganze? Deleuze liefert folgende Definition:

„Wäre das Ganze zu definieren, dann durch die *Relation*. Denn die Relation ist keine Eigenschaft der Objekte, sondern deren Bestimmungen gegenüber stets äußerlich. [...] Die Relationen gehören nicht zu den Objekten, sondern zum Ganzen, sofern man es nicht mit einer

³⁵ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 43f., und Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze Im Kino: Das Sichtbare Und Das Sagbare*, München: Fink, 2006, S. 20.

³⁶ Shaw, Spencer, *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*, Jefferson & London: McFarland & Company, 2008, S. 166.

³⁷ Der Sammelbegriff für Bergsons philosophische Herangehensweise ausgearbeitet in: Bergson, Henri: *Creative Evolution*, aus dem Französischen von Arthur Mitchell, London: The Electric Book Company, 2001.

³⁸ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 88.

³⁹ Vgl. Ott, Michaela, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2005, S. 18f.

⁴⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 13.

⁴¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 22.

geschlossenen Gesamtheit von Objekten verwechselt.“⁴²

Das Ganze ist somit eine relationale Konstellation, in dem die Bewegung der Atome immer eine Energieveränderung des Ganzen hervorbringen. Dieses Ganze ist immer ein „Offenes“ und muss von künstlich „geschlossenen Ensembles“ unterschieden werden.⁴³

Ein Begriff, den Deleuze in diesem Kontext synonym verwendet, ist die Dauer, deren Definition lautet: „sie ändert sich, und sie ändert sich unaufhörlich“⁴⁴, sie ist die temporäre Seite des Ganzen. Beide Begriffe fallen zusammen, wenn Deleuze davon spricht, dass „das Ganze nicht bestimmbar ist [...], weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern“.⁴⁵ In dieser Konzeption blitzt Deleuzes Monismus hindurch. Aus einem gewissen Blickwinkel sind Dauer, Bewegung und Ganzes derselbe relationale bewegliche Materialisierungsprozess des Universums. Im Dreieck *Dauer/Ganzes/Bewegung* „hat die Bewegung gewissermaßen zwei Gesichter. Zum einen ist sie das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet; zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder.“⁴⁶ Betrachten wir zum Beispiel den Planeten Erde als (scheinbar) „geschlossenes System“⁴⁷, innerhalb dessen Elemente innerhalb einer temporalen und lokalen Skala in Bewegung sind. Gleichzeitig ist dieses System nur scheinbar geschlossen. Es ist ein Punkt, der sich auf einer höheren temporalen und lokalen Skala innerhalb einer Galaxie bewegt, was wir jedoch nicht unmittelbar wahrnehmen. Systeme lassen sich immer nur aus einem spezifischen Referenzpunkt von Innen beschreiben. Diese Skalierung nach oben und unten hin, lässt Deleuze Bewegung immer als einen temporalen und lokalen „Ausdruck eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen“⁴⁸ sehen. Aus der menschlichen Perspektive handelt es sich bei Bergsons bekanntem Beispiel um ein festes Glas mit Wasser und Zucker, aber eigentlich ist es nur Bewegung, radikale Interaktion im Kontext der Bewegung des Ganzen.⁴⁹ Es ist immer eine Frage des Abstraktionsgrades,⁵⁰ womit der zweite Bergson-Kommentar relevant wird, der die Kernbegriffe des Universums um *Materie, Bild, subjektive bzw. objektive Wahrnehmung* und die *Ebene der Immanenz* erweitert.

Nachdem Deleuze ein radikal bewegliches und relationales Universum etabliert, stellt er sich die Frage, wie es innerhalb dessen zu einer Wahrnehmung kommen kann bzw. wie in einem solchen Universum Wahrnehmung verstanden werden kann? Deleuze möchte sich von einem phänomenologischen

⁴² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 24, Hervorhebg. im Orig.

⁴³ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 24f.

⁴⁴ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 22.

⁴⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 24.

⁴⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 26.

⁴⁷ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 93.

⁴⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 22, Hervorhebg. im Orig.

⁴⁹ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 25f.

⁵⁰ Vgl. Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema*, New York: Routledge, 2003, S. 28.

Ansatz emanzipieren, wonach „alles Bewusstsein [...] ein Bewusstsein von etwas“⁵¹ sei. Diese Trennung schreibt Deleuze der antiken Tradition zu, über die Deleuze mit Hilfe von Bergsons Bild-Begriff aus *Matière et mémoire*⁵² hinaus möchte. Für Deleuze liefert Bergsons Leitsatz „alles Bewusstsein ist etwas“ einen paradigmatischen Wechsel bezüglich der Wahrnehmungen innerhalb eines beweglichen Ganzen.⁵³ Da das Bewusstsein bereits etwas ist, geht es darum die „Dualität von Bild und Bewegung, Bewusstsein und Ding“ zu übersteigen.⁵⁴

Deleuze erkennt, dass

„für Bergson die natürliche Wahrnehmung nicht das Modell sein kann; sie genießt keinerlei Vorzug. Das Modell wäre vielmehr ein Zustand der Dinge, der sich unaufhörlich veränderte, ein Materiestrom, in dem kein Verankerungspunkt oder Bezugszentrum angebbar wäre. Von diesem Zustand der Dinge aus müsste gezeigt werden, wie sich an irgendwelchen Punkten Zentren bilden, an denen sich feststehende Momentbilder aufdrängen.“⁵⁵

In diesem Universum kann man lokale und temporale Systeme ausmachen. Diese nennt Bergson Momentbilder. Bilder generell seien „die Menge dessen, was erscheint“⁵⁶, also die Summe aller Momentbilder. Diese setzt Deleuze wiederum mit der Bewegung gleich, das heißt:

„Es gibt nichts Bewegliches, das sich von der ausgeführten Bewegung unterscheidet, es gibt nichts Bewegtes, das getrennt von der übertragenen Bewegung bestünde. Alle Dinge, das heißt alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: Das ist die universelle Veränderlichkeit.“⁵⁷

Weiter schreibt Deleuze über Bilder:

„Ein Atom ist ein Bild, das so weit reicht wie seine Wirkungen und Reaktionen. Mein Körper ist ein Bild, also ein Ensemble von Aktionen und Reaktionen. Mein Auge, mein Gehirn sind Bilder von Teilen des Körpers“,⁵⁸

und:

„Eher könnte man sagen, es handelte sich um einen gasförmigen Zustand. Ich, mein Körper, wäre eher eine Menge von Atomen und Molekülen, die sich unablässig erneuern. Kann ich überhaupt von Atomen sprechen? Sie unterscheiden sich nicht von Welten, atomarer Wechselwirkungen. Dieser Materiezustand ist zu heiß, als das man noch feste Körper

⁵¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 85. Deleuze setzt in Anführungszeichen, gibt jedoch keine Quelle an. Aber natürlich handelt es sich hier um einen zentralen Aphorismus der Phänomenologie um Husserl und dessen Begriff der Intentionalität.

⁵² Bergson, Henri: *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: Alcan, 1910.

⁵³ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 90, Hervorhebg. im Orig.

⁵⁴ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 84.

⁵⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 86.

⁵⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 86.

⁵⁷ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 86.

⁵⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

unterscheiden könnte. Es ist eine Welt universeller Veränderlichkeit, universeller Wellenbewegung, des universellen Plätschens“.⁵⁹

Diese Ebene bezeichnet Deleuze als die „Ebene der Immanenz“. Sie ist die „unbegrenzte Menge aller Bilder“, in der Deleuzes Monismus seinen Endpunkt findet, da sie allumfassend ist und sich aus ihr alle materiellen Konstellationen im Universum differenzieren.⁶⁰

Die Ebene der Immanenz differenziert sich auf unterschiedlichen lokalen und temporalen Skalen aus und bildet Bilder bzw. Materialcluster. Alles was im Universum geschieht, ist ein spezifisches Bewegungskonstellation der Immanenzebene. Die Immanenz ist sich unendlich „verteilendes Licht“, aber kein Licht im alltagsprachlichen Gebrauch. Vielmehr ist es ein Licht aus Einsteins Relativitätstheorie, das in der Gleichung $E=mc^2$ seine Umwandelbarkeit zeigt, mit deren Hilfe Deleuze die „Identität von Bild und Bewegung“ durch die „Identität von Materie und Licht“ begründet.⁶¹

„Es sind die Dinge, die aus sich selbst leuchten, ohne dass irgendetwas sie beleuchten würde: alles Bewusstsein *ist* etwas, es fällt mit der Sache zusammen, das heißt mit dem Bild des Lichts.“⁶²

Berechtigerweise ließe sich die monistische Tendenz bei Deleuze angreifen. Wenn alle Begriffe oftmals ineinander übergehen, wie ist dann die Trennung der Begriffe zu verstehen? Die Philosophin Mirjam Schaub zeigt, wie diese Differenzierung verstanden werden muss:

„Wenn Licht der Name für die schnellste und vergänglichste uns bekannte Form von Bewegungen ist, dann sind *Lichtbilder (in Gestalt von Photographien und Photogrammen)* der Name für die trügste Erscheinungsweise desselben. Bewegung und Bild sind zwei energetische Zustandsbeschreibungen ein und desselben Seins.“⁶³

Die „zweidimensionale Ebene der Immanenz“ kann durch unendlich viele, arbiträre „bewegliche Momentschnitte“ in sogenannte „Raum-Zeit-Blöcke“ aufgeteilt werden. Die Ebene der Immanenz manifestiert sich in Momentdarstellungen, aber sie ist dabei wie ein Gummiband dehnbar.⁶⁴

Borgue präzisiert Deleuzes Ausführungen, indem er diese zentralen Charakteristika des Universums genauer beleuchtet. Raum und Zeit seien „merely extremes of the contraction and dilation of a single *durée*, or duration“⁶⁵. Die Operationen *contraction* und *dilation* sind damit die Essenz, dass Bilder bzw.

⁵⁹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

⁶⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

⁶¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 89.

⁶² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 90, Hervorhebg. im Orig.

⁶³ Schaub, *Gilles Deleuze Im Kino*, S. 34.

⁶⁴ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 88.

⁶⁵ Borgue, *Deleuze on Cinema*, S. 3, Hervorhebg. im Orig.

Material entstehen können. Man stelle sich die Ebene der Immanenz als temporal und räumlich verformbare Masse vor.

„What differentiates subatomic events from human consciousness is their relative speeds and degrees of contraction, the size of the intervals they encompass between events and the amounts of the past they contract into an active present.“⁶⁶

Ein andere Perspektive liefert der Philosoph Hanjo Berressem in dem er dieses relativistische Universum mit dem Begriff Medium konfrontiert:

„In der Philosophie von Deleuze sind die wichtigsten ›grundlegenden‹ materiellen Medien das photonische, das atomare und das molekulare Medium. Schon diese Reihung zeigt, dass jede Form das Medium für eine darüber liegende Form bilden kann. So ist das Medium molekularer Formen das atomare Medium. Ich habe den Begriff ›grundlegend‹ in Anführungszeichen gesetzt, da es wegen der Schachtelung der Bausteine des Lebens keine wirklichen Grundmedien gibt, sondern lediglich pragmatische Einschnitte in die unendliche Skalierung von Medien und Formen.“⁶⁷

Wenn Berressem von *pragmatischen Einschnitten* spricht, handelt es sich hier um die beweglichen Momentschnitte als Ausdruck der Immanenz aus menschlicher Perspektive. Die Frage, wie es zu solchen Einschnitten in der Fluktuation des Universums kommen kann, führt Deleuze zur Erkenntnis, die erste Notwendigkeit einer Konstellation zu erkennen, die sich vom reinen Bewegtbild unterscheidet. Der Begriff der Skalierung wird im Laufe dieser Arbeit den Berressem verwendet wird im Zuge der Arbeit noch eine zentrale Rolle spielen.

Bisher beschreibt Deleuze das Universum als Konglomerat aus Bildern, doch es ist noch keine Spur vom Bewusstsein bzw. der subjektiven Wahrnehmung vorhanden. Sodass in einem universellen Veränderlichkeitssystem Differenzierungen stattfinden können, muss das Licht zunächst gebrochen werden. Die Bedingung für „*unser* faktisches Bewusstsein“ ist eine „Lichtundurchlässigkeit“, das heißt in anderen Worten: „über irgendwelchen Punkten bildet sich ein *Intervall*, ein Abstand zwischen Aktion und Reaktion“. ⁶⁸

Im Universum der reinen Bewegung wirkt und reagiert jedes Bild auf allen seinen Seiten mit allen anderen Bildern des Universums. Auf der rezeptiven Seite nimmt es einen energetischen Impuls auf und gibt diesen auf der Aktionsseite weiter. Wenn sich die Ebene der Immanenz „erkaltet“ kommt es

⁶⁶ Borgue, *Deleuze on Cinema*, S. 20.

⁶⁷ Berressem, Hanjo: "Was ist Philosophie?", in: *Philosophie und Nicht-Philosophie*, Hg. Marc Rölli; Friedrich Balke, Bielefeld: Transcript, 2015, S. 131-155, S.133.

⁶⁸ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S.90f. Hervorhebg. im Orig.

laut Deleuze zu solchen Lichtundurchlässigkeiten. Das Licht im Universum transformiert sich zu „Festkörpern“. Dies ist der Prozess, der zur Bedingung der menschlichen Wahrnehmung wird.⁶⁹

Entstehen in einem solchen Universum Intervalle, so werden Lebewesen – in Bergsons Terminologie „Lebensbilder“⁷⁰ genannt – erst denkbar. Lebewesen ignorieren den für ihre Bedürfnisse oder Interessen irrelevanten Teil. Damit bildet sich ein „Indeterminationszentrum“, in dem das Gehirn den Reiz zeitversetzt an die Umgebung abgibt.⁷¹ Deleuze führt hier eine Lücke ein, die ein radikal deterministisches Universum verneint, da „Reaktionen nicht mehr unmittelbar mit der Einwirkung verknüpft“⁷² sind.

Das Bild, welches in diesem Prozess der Undurchlässigkeit entsteht, wäre für Deleuze die Wahrnehmung. Damit prägt Deleuze einen materialistischen Wahrnehmungsbegriff. Und daraus schließt er, es gäbe „subjektive“ und „objektive Wahrnehmungen“. Die subjektive Wahrnehmung entspräche dabei der menschlichen Wahrnehmung, die „subtraktiv“ agiert – wir nehmen immer weniger wahr als die Bewegung des Ganzen, die auf uns einwirkt.⁷³

Neben der Subtraktion zeichnet sich die subjektive Wahrnehmung zusätzlich durch eine „Krümmung“ aus, d.h. das Universum krümmt sich und umschließt das Bild – im Kontext des Menschen wären das die Bilder: Gehirn, Körper, etc. – „organisiert sich als dessen Umgebung“ und „bildet dessen Zentrum.“⁷⁴ Stabilisieren sich die Einschnitte auf längere Dauer, bilden sie für Deleuze damit einen Horizont, der dann als Gesamtheit des Universums aus der Perspektive des Zentrums verstanden wird: „The evaluation of changes becomes a question whose frame of reference is internal to the differentiated world.“⁷⁵ Unsere faktische, subjektive Wahrnehmung zum Beispiel agiert zwischen gewissen räumlichen und zeitlichen Koordinaten, es ist eine menschliche *contraction of durée*. Unsere Wahrnehmung sei demnach ein „zentriertes Wahrnehmungssystem“, das im Chaos des Universums als ein fixes „Bezugszentrum“ entsteht.⁷⁶ Deleuze wird versuchen aufzuzeigen, inwieweit dieser Horizont filmisch überschritten werden kann.

Deleuzes Pointe dieser materialistischen Metaphysik lautet jedoch, dass auch Dingen Wahrnehmung zugesprochen werden kann, und zwar eine objektive Wahrnehmung, da „ein Atom zum Beispiel unendlich viel mehr als wir selbst erfährt, es erfährt im Grenzfall das gesamte Universum“. Dinge, bzw. leblose Bilder nehmen alle Bewegung auf und reagieren in „allen Seiten und in all seinen Teilen“, sie

⁶⁹ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 93.

⁷⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 92.

⁷¹ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 92f.

⁷² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 91.

⁷³ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 94.

⁷⁴ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 94f.

⁷⁵ Schwab, Martin: "Escape from the Image: Deleuze's Image-Ontology", in: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, S. 109-139, S. 131.

⁷⁶ Vgl. Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 86f.

bilden eine „totale, objektive, diffuse „Wahrnehmung“ „ohne Zentrum“. Damit erweitert Deleuze den umgangssprachlichen Wahrnehmungsbegriff um grundlegende materielle Interaktionen, die aus der menschlichen Perspektive erst einmal im Verborgenen bleiben.⁷⁷

Diese Konzeptualisierung führt daher „ein zweifaches Bezugssystem, einen doppelten Referenzbereich der Bilder“ ein. Im ersten reagieren alle Bilder chaotisch auf allen Seiten miteinander, was zum relationalen Universum voller Bewegung bzw. Bilder führt. Im zweiten Bezugssystem wirken alle Bilder nur auf ein Zentrum ein.⁷⁸

Und wie bereits mehrfach in diesem Kapitel liefert Deleuze die letzte Gleichsetzung:

„Das Ding und die Wahrnehmung des Dings sind ein und dasselbe, ein und dasselbe Bild, aber jeweils zu dem einen oder dem anderen der beiden Referenzsysteme in Bezug gesetzt. Das Ding ist das Bild, wie es an sich ist, wie es sich auf alle anderen Bilder bezieht, deren Einwirkungen es ganz und gar unterliegt und auf die es unmittelbar reagiert. Die Wahrnehmung des Dings ist das gleiche Bild, aber bezogen auf ein bestimmtes anderes Bild, von dem es begrenzt wird, dessen Wirkung es nur in begrenztem Maße aufnimmt und auf das es nur mittelbar reagiert.“⁷⁹

Die Übergänge zwischen beiden Referenzsystemen bleiben unklar, da sich die Systeme weiterhin überlagern.

Inwieweit verknüpft Deleuze nun diese sperrige Metaphysik mit seinen filmphilosophischen Überlegungen? Deleuze postuliert dem Film, er könne mit seinen filmästhetischen Mitteln reine „*Bewegungsbilder*“⁸⁰ herstellen — es sei an dieser Stelle angemerkt, dass er sich hier vom Film abgrenzt, welcher der „sensomotorischen“ Logik folgt, bei der filmische Bewegungszusammenhänge in kausalen Ketten wahrgenommen werden.⁸¹ Martin Schwab fasst die Herstellung reiner Bewegungsbilder wie folgt zusammen:

„Objects, qualities, processes, actions, even the brain: all are images in a dynamic universe of images. In this "image-world," art—specifically, the cinema—emerges as something not ontologically distinct from the rest of the world. [...] Deleuze privileges art over other phenomena of the image-world because, quite simply, it shows more clearly and more overtly the depth or even surface dynamics of the world.“⁸²

Film hätte damit einen privilegierten Zugang zum ersten Referenzsystem der Realität des Universums, innerhalb dessen die zentrumslose Wahrnehmung vorherrscht. Daher ist die gasförmige Wahrnehmung für Deleuze keine Horizonterfahrung, da sie sich um nichts krümmt, sie absolut

⁷⁷ Vgl. Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 94.

⁷⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 92.

⁷⁹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 93.

⁸⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 88. Hervorhebg. im Orig.

⁸¹ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 211-216.

⁸² Schwab, "Escape from the Image", S. 109.

grenzenlos ist. Die gasförmige Wahrnehmung im Film schafft es für Deleuze, dieses bewegliche, relationale, unmittelbare und diffuse Universum sichtbar zu machen. Doch bevor die gasförmige Wahrnehmung ins Zentrum der Überlegungen rückt, gilt es Deleuzes Rezeption der Filme des sowjetischen Regisseurs Dziga Vertov zu betrachten, da in ihnen das revelationistische Potential verkörpert ist und von ihnen aus Deleuze die gasförmige Wahrnehmung entwickeln wird.

2.2 Vertov löst sich auf

„Was Vertov als Materialist mit dem Film realisiert [habe], ist das materialistische Programm des ersten Kapitels von *Matière et mémoire*: das An-sich des Bildes.“⁸³

Das im vorherigen Kapitel beschriebene metaphysische Fundament, wird für Deleuze in Vertovs Werk sichtbar, es wird auf unterschiedliche Art und Weise filmisch konstruiert. Zum einen erkenne Vertov „das Kind als Molekül, die Frau als Molekül, Frau und Kind in ihrer Stofflichkeit, ebenso wie die Systeme, die man Mechanismen oder Maschinen nennt.“⁸⁴ Die einzelnen Elemente eines Systems werden auf molekulare Wechselbeziehungen abstrahiert. Vertov schaffe es „mit dem ‚Kino-glaz‘ an das Wesen des universellen Veränderlichkeitssystems heranzukommen“⁸⁵. Im radikal beweglichen und relationalen Universum beeinflusst sich das Ganze andauernd grenzenlos und Vertovs Filme ermöglichen „die Herstellung einer Wechselbeziehung zwischen zwei weit auseinanderliegenden, aus der Perspektive menschlicher Wahrnehmung inkommensurablen Bildern.“⁸⁶

Die medienspezifische Technik, die das ermögliche, ist die Montage. Vertov montiert in *EIN SECHSTEL DER ERDE*⁸⁷ Aufnahmen von weit entfernten Bevölkerungsgruppen der Sowjetunion aneinander. Film mache damit den größeren materiellen Zusammenhang innerhalb dieses Systems sichtbar.

„Film ist nicht einfach Kamera, er ist Montage. Vom Standpunkt des menschlichen Auges aus ist die Montage zweifellos eine Konstruktion, unter dem Gesichtspunkt eines anderen Auges hört sie auf, Konstruktion zu sein, sie ist die reine Sicht eines nicht-menschlichen Auges, eines Auges, das in den Dingen wäre.“⁸⁸

Das revelationistische Gehalt dieser zentralen These von Deleuze tritt hier in volle Erscheinung. Deleuze möchte über die menschliche Wahrnehmung hinaus, indem er jeglicher Form der Materie

⁸³ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 116, Hervorhebg. im Orig.

⁸⁴ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 62.

⁸⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 115.

⁸⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 117.

⁸⁷ *Ein Sechstel der Erde (Шестая часть мира)*, Regie: Dziga Vertov, UdSSR 1926.

⁸⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 115.

Wahrnehmung zuschreibt und so zum Ursprung der Wahrnehmung zurückkehrt. Miteinander wechselwirkende Materie wird als objektive Wahrnehmung verstanden. Es wird imaginiert, wie ein solches Auge in den Dingen sehen würde.

Im Kontext Vertovs relativiert Deleuze diese Form der Montage aber als immer noch allzu menschliche Wahrnehmung, da sie nur „bei einem aus Phasenbildern zusammengesetzten Bild“⁸⁹ bliebe. Das entscheidende Moment sei demnach, „was geschieht, wenn die Montage in die Bildbestandteile eingreift“⁹⁰. Hier nennt Deleuze explizit einige filmische Operationen wie „Zeitlupe, Zeitraffer, Mehrfachbelichtung, Fragmentierung und Vervielfachung“⁹¹ und an anderer Stelle „quantitative Montage, Akzelerationsmontage, [...] oder selbst Immobilisierung“⁹².

Ich möchte an dieser Stelle nochmal an Borgues Operationen der *contraction* und *dilation* erinnern, die im Universum für Raum und Zeit analog zu den filmischen Operationen erscheinen. Diese Operationen überlagern und verzerren die natürliche audiovisuelle menschliche Wahrnehmung. Deleuze geht hier jedoch noch einen Schritt weiter, wonach es sich nicht nur um eine Analogie handle, sondern um die gleiche ontologische Operation. Deleuze verzichtet auf eine ontologische Differenzierung, er kinematografisiert damit das ganze Universum.⁹³

Und auch Vertovs Filme, allen voran in *DER MANN MIT DER KAMERA*⁹⁴, gelangen zu einem solchen radikalen universellen Veränderlichkeitssystem, da sie keiner subjektiven Wahrnehmung entsprächen. Stattdessen wird das gefilmte Material gedehnt, überlagert, zeitlich manipuliert. Das Material, was im Gegensatz zu uns objektiv wahrnimmt und auf allen Seiten wechselwirkt, hätte somit eine chaotische Wahrnehmung, die in *DER MANN MIT DER KAMERA* zur Sichtbarkeit gelange.⁹⁵

Zum anderen wird hier angedeutet, wie Film auch größere Elemente in der Logik des Molekularen sichtbar machen könnte. Nur innerhalb unsere Wahrnehmungsdimension erscheint die Frau als groß und fest. Auf einer nicht-menschlichen, höheren Skala, handelt es sich um ein Teilchen eines Ganzen. Das Kapitel enthält jedoch eine weitere kontraintuitive Erkenntnis bezüglich Dziga Vertovs Filmschaffen. Demnach trage das Photogramm das „differentielle Element der Bewegung“⁹⁶ in sich. Deleuze leitet seine Argumentation von Vertovs Intervalltheorie ab. Das Photogramm steht im filmischen Kontext nicht dem Foto nahe, sondern ist in der Montage von seinem Status als unbewegliches Teil aufgewertet. Es ist das Element, welches durch Montage zeitliche und räumliche Verformungen in sich trägt. Es sei nochmal daran erinnert, dass es Deleuze darum geht, in einem

⁸⁹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 117.

⁹⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 118.

⁹¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 115.

⁹² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 119.

⁹³ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 116.

⁹⁴ *Der Mann mit der Kamera* (Человек с киноаппаратом), Regie: Dziga Vertov, UdSSR, 1929.

⁹⁵ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 63.

⁹⁶ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 118.

radikal beweglichen Universum nachzuvollziehen, wie es zu so etwas wie menschlicher Wahrnehmung kommen kann. Wenn Deleuze für eine nicht-menschliche Wahrnehmung argumentiert, zielt er nicht auf eine höhere Wahrnehmung ab, sondern auf das immanente „*Herkunftselement* jeder möglichen Wahrnehmung“. Photogramme im Film tragen ihr potenzielles Mindestmaß an Bewegung also in sich. Der Stillstand des Photogramms sei paradoxerweise gleichzeitig „Vibration, elementare Erregung, aus der sich Bewegung in jedem Augenblick zusammensetzt“. Das Phasenbild und das Intervall liefern die kleinstmögliche Einheit einer Differenz, die notwendig für Wahrnehmung selbst sei. Im Stillstand eines Phasenbildes entsteht Beweglichkeit: „its immobility is already movement“^{97, 98}

Seel formuliert diese Erkenntnis mit einer Analogie zur Musik: „[So wie] die Stille innerhalb einer Musik selbst eine Form ihres Erklingsens darstellt, so ist der Stillstand innerhalb eines Filmes selbst ein Modus seiner bildlichen Bewegung.“⁹⁹

2.3 Die gasförmige Wahrnehmung

Deleuze sieht in der gasförmigen Wahrnehmung die Filmkonstellation, die am nächsten der Logik der Ebene der Immanenz folgt. In ihnen wird die Extremform der Materiewahrnehmung erreicht. Deleuze behauptet Film könne „eine reine Wahrnehmung erreichen, wie sie in den Dingen oder in der Materie auftritt, überall dort, wo molekulare Wechselwirkungen ablaufen.“¹⁰⁰

Die gasförmige Wahrnehmung stellt einen von drei Aggregatzuständen der möglichen Wahrnehmungen im Film dar. Demnach gäbe es die „molare Wahrnehmung“¹⁰¹, die unserer alltäglichen Wahrnehmung der Festgegenstände entspräche und im klassischen Film zu finden wäre. Das ist die „natürliche Wahrnehmung“¹⁰², unsere „Erfahrungswirklichkeit“ neben dem Molekularen – das Molekulare steht für das Gasförmige –, die strukturiert ist durch „formalized thought“¹⁰³, also auch durch eine Verzögerung zur Bildung der geistigen Dimension des Menschen.¹⁰⁴

Eine Stufe darüber sieht Deleuze die „flüssige Wahrnehmung“, „in der sich Moleküle verlagern und ineinander verschieben“.¹⁰⁵ Sie wurde vor allem in den Filmen der französischen Schule um Regisseure wie Marcel L’Herbier, Jean Renoir, Jean Epstein, Jean Vigo, and Jean Grémillon sichtbar. Ihre formalen Gestaltungsmittel weisen Ähnlichkeiten zur gasförmigen Wahrnehmung auf, jedoch verfolgen die

⁹⁷ Zourabichvili, Francois: "The Eye of Montage. Dziga Vertov and Bergsonian Materialism", aus dem Französischen von Melissa McMahon, in: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, S. 141-149, S. 148.

⁹⁸ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 118f.

⁹⁹ Seel, Martin: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2013, S. 57.

¹⁰⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 120.

¹⁰¹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 120.

¹⁰² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 86.

¹⁰³ Shaw, *Film Consciousness*, S. 161.

¹⁰⁴ Volland, *Zeitspieler*, S. 45.

¹⁰⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 120.

Filme ein anderes Interesse. Sie rücken den Geist, anstatt des Materials in den Fokus ihrer Betrachtung.¹⁰⁶ Hinzu kommt, dass sie für Deleuze noch nicht beweglich genug sind. Die Filme zeigen nur die ersten Ansätze einer fluiden Perspektive der Kamera bzw. den Beginn der Faszination für fluide Bilder. Diese ästhetischen Konstruktionen sollten sich in der gasförmigen Wahrnehmung radikalisisieren.¹⁰⁷

Die gasförmige Wahrnehmung zeichnet sich durch mehrere Eigenschaften aus. So soll die „Körnung der Materie“¹⁰⁸ erreicht werden, also die Sphäre sichtbar gemacht werden, in der nicht mehr von großen Festkörpern gesprochen werden kann, sondern nur noch von Teilchen bzw. von ihren Relationen als reine Bewegung:

„While the molar scale deals with large-scale happenings and general states, the molecular scale deals with tiny events, bursts of energy that we don't experience when we are acting at the molecular level.“¹⁰⁹

Neben der spezifischen Größenordnung zeichne sich das Gasförmige außerdem durch eine Richtungslosigkeit aus. Wasser fließe einheitlicher als ein Gaspartikel, „das weder rechts noch links, weder oben noch unten“¹¹⁰ kenne und sich immer in eine entgegengesetzte Richtung abspalten kann. Dies gelingt da Teilchen des Gases bei aller fluider Bewegung durch eine Distanz der Teilchen charakterisiert sind, das heißt: einzelne Teilchen können sich freier bewegen als in einem rein, fluiden Zusammenhang. Somit zeichnet sich die gasförmige Welt zugleich durch Distanzen – Deleuze nennt sie „Löcher“ – und eine absolute Verbundenheit – hier spricht Deleuze von einer von „Geschwindigkeitslinien passierten Welt“ – aus.¹¹¹

Deleuze sieht den nächsten Schritt – die gasförmige Wahrnehmung – neben Vertovs Filmen im amerikanischen Experimentalfilm realisiert:

„Brakhage erforscht die Welt Cézannes vor dem Auftreten des Menschen, die Dämmerung unserer selbst, indem er alle Grünfarben filmt, die ein Kleinkind in einer Wiese sieht. Michael Snow hebt die Kamerazentrierung ganz auf und filmt die universelle Wechselwirkung von Bildern, die sich im Verhältnis zueinander in allen Ansichten und Teilen verändern (*La Région centrale*). Belson und Jakobs verfolgen Farbformen und -bewegungen bis auf molekulare und atomare Kräfte zurück (*Phenomena, Momentum*).“¹¹²

¹⁰⁶ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 119.

¹⁰⁷ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 113f.

¹⁰⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 119, Hervorhebg. im Orig.

¹⁰⁹ Marks, Laura U.: "Thinking Like a Carpet: Embodied Perception and Individuation in Algorithmic Media", in: *Entautomatisierung*. Hg. Norbert Otto Eke, Annette Brauerhoch, Anke Zechner, Renate Wieser, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017, S. 39-58, S. 41.

¹¹⁰ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

¹¹¹ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 121.

¹¹² Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 120, Hervorhebg. im Orig.

Deleuze spricht hier drei gänzlich unterschiedliche Konstruktionen der gasförmigen Bilder an. Stan Brakhage, dessen Film *STELLAR* eingangs als Katalysator dieser Forschungsfrage gewirkt hat, versuchte in seinem Werk ein neues Sehen zu ermöglichen:

"Imagine an eye unrul'd by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception."¹¹³

In diesem Universum aus Farben und Bewegung solle eine reine visuelle Wahrnehmung entstehen, losgelöst von unseren menschlichen Restriktionen und fernab jeglicher narrativen Bestrebung, deren Effekt ebenjene vor-subjektive gasförmige Wahrnehmung sei. Ähnlich verhält es sich bei den Beispielen von Jordan Belson, dessen Filme *PHENOMENA*¹¹⁴ und *MOMENTUM*¹¹⁵, die abstrakte Lichtintensitäten zum Thema ihrer Filme machten. Das formlose Licht erscheint in seiner vollen Materialität. Es ist als rezipierende Person kaum auszumachen, wie die Lichtkonstellationen zustande kommen, sie erscheinen losgelöst von ihrem molaren Index.

Michael Snows vierstündiger Film *LA RÉGION CENTRALE*¹¹⁶ wirkt ganz anders. Snow filmt Landschaften und spielt mit den Achsen der Kameraführung. Ohne einem Narrativ zu folgen, schwebt die Kamera durch die Gegend, ohne Bezugspunkt. Die Kamera rotiert, ist manchmal kopfüber, mal linksherum, mal rechts, erst hoch dann runter, oder vice versa. Ihr einziges Prinzip ist eine konstruierte Prinzipienlosigkeit. Diese Form der Kamerabewegung wirkt so, als wäre sie ein Partikel, welches im universellen Veränderlichkeitssystem schwebt, sie soll die Wahrnehmung in den Dingen selbst sein, fern von narrativen Strukturen.

Als ein optimales Beispiel für den Übergang von flüssiger in gasförmige Wahrnehmung wird George Landows Film *BARDO FOLLIES*¹¹⁷ genannt. Nach einer Aufnahme einer Frau im Schwimmreifen geht der Film in eine Dauerschleife über, die sich langsam in Flammen, Blasen und Rauch auflöst, bis man das Gefühl hat die Leinwand würde brennen. Der Film endet nach 40 Minuten in einem grellen Weiß, die radikal richtungslose, bildfüllende Bewegung der Partikel kommt zum Erliegen.¹¹⁸ Dieser Film folgt einer „Ästhetik der Auflösung“¹¹⁹, was nicht verwundert, wenn man sich mit dem gasförmigen Bild beschäftigt, da es inhärent Auflösungserscheinungen des Molaren verhandelt. Der Film löst sich auf, er ist im wahrsten Sinne des Wortes gasförmige Verbrennung, er führt in seiner zyklischen Form schnell von jeglichen narrativen Überlegungen zu einer reinen visuellen Erfahrung von subsinnhafter

¹¹³ Brakhage, Stan: *Metaphors on Vision*, editiert von P. Adams Sitney, New York: Film Culture, 1963, S. 1.

¹¹⁴ *Phenomena*, Regie: Jordan Belson, US 1968.

¹¹⁵ *Momentum*, Regie: Jordan Belson, US 1968.

¹¹⁶ *La Région centrale*, Regie: Michael Snow, US 1971.

¹¹⁷ *Bardo Follies*, Regie: George Landow, US 1967.

¹¹⁸ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 121f.

¹¹⁹ Scharnowski, Susanne: "Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!" Eine kurze Geschichte der Ästhetik des Erhabenen und des Rauschens", in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Hg. Andreas Hiepmo; Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 43-55, S. 45.

Materialität. Deleuze erkennt damit in der Rezeption des amerikanischen Experimentalfilmes „rein optische und akustische Wahrnehmung“¹²⁰, Wahrnehmung die subsinnhaft ist, unmittelbar affiziert, ohne zeitliches Intervall, welches die geistige Dimension in die Wahrnehmungskonstellation einführt. Damit sind gasförmige Bilder ihrer Natur nach konträr zu narrativen Bildern im Film und sind daher vor der Repräsentation angesiedelt, wie Volland treffend zusammenfasst:

„Es taucht in die Ordnung aus Licht und Bewegung unterhalb der Oberfläche der vertrauten Wirklichkeit und zeigt die Dinge, bevor sie zu Objekten der Wahrnehmung werden. So wenig unspezifizierte Bewegungs-Bilder im Film Gegenstände der Alltagserfahrung abbilden, so wenig ist ihr Zusammenschluss narrativ.“¹²¹

Das Molare und das Molekulare werden also Denkfiguren, um jeweils unterschiedliche Bilder in ihrem Verhältnis zur subjektiven Wahrnehmung und der Narrativierung von Filmbildern zu denken. Wie Elene del Rio pointierter und filmspezifisch formuliert, gäbe es im filmischen Werk Kräfte, die molar und molekular sind: „the molar plane may be identified with narrative action, while the molecular plane unfolds through a more or less abstract series of affective-performative events.“¹²² Den Rest dieser Arbeit werden wir unseren Blick für das *molecular level* offenhalten.

Deleuze beendet seine Analyse von *BARDO FOLLIES* mit dem Begriff „weiß“, die radikale Beweglichkeit endet mit einer weißen Leinwand.¹²³ Darin lässt sich eine Paradoxie der gasförmigen Wahrnehmung erkennen. In der zyklischen Bewegung der Bilder entsteht ein Tempo, sowie das Tempo des Rauches, was schlussendlich zu reinem Weiß führt, was sich in seinem scheinbaren Stillstand umkehrt und als reines Licht die absolute Veränderlichkeit der Immanenzebene sichtbar macht. Beweglichkeit schlägt in Stillstand um und umgekehrt. Diese Beobachtung wird im späteren Verlauf dieser Arbeit wichtig sein, um die Kategorien Beweglichkeit und Stillstand mit Seels Leere und Fülle zu verbinden.

Die deleuzeschen Beispiele sind sehr heterogen und die Filme erreichen die gasförmigen Bilder auf unterschiedlichen Ebenen, aber immer mit dem Interesse bei den Rezipierenden eine Wahrnehmung einer Sphäre empfinden zu lassen, die nicht-menschlich zu sein scheint.¹²⁴

Die drei Grundsäulen des deleuzeschen Universums: *die universelle Wechselwirkung, die Körnung der Materie* und *die objektive bzw. grenzenlose Wahrnehmung* bilden auch die Grundprinzipien der Wahrnehmung der Dinge selbst. Wenn wir uns Deleuzes Ausführungen und Beispiele ansehen, erreicht der Film dies auf drei Ebenen. Als Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb der Bild bzw. Tonebene sehen wir die Materialbilder in *PHENOMENA*. Als anti-narratives Formprinzip sehen wir den Loop in *BARDO*

¹²⁰ Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 121.

¹²¹ Volland, *Zeit-Spieler*, S. 74.

¹²² del Rio, Elena: *Deleuze and the Cinema of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, S. 27.

¹²³ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 122.

¹²⁴ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze Im Kino*, S. 13.

FOLLIES, der Handlung verneint. Zusätzlich lässt die gasförmige Wahrnehmung eine medienreflexive Perspektive erkennen, die auf das materielle Resonanzverhältnis zwischen Rezipierenden und Film verweist. So geschehen in LA REGION CENTRAL, einer Filmstruktur, die zur kontemplativen Filmsichtung ohne Identifizierung einlädt. Diese drei Ebenen sind nicht getrennt zu denken.

Der materielle Impetus der gasförmigen Wahrnehmung wird bei diesen Beispielen deutlich. Die Filme verhandeln, wie wir Materie wahrnehmen, wie Bewegung Grundprinzip der Materie ist und wie eine vor-subjektive Welt vorstellbar wäre, alles unter der deleuzeschen Doxa: „wie uns von uns selbst lösen, wie uns loswerden?“¹²⁵. Der materielle Impetus gilt aber auch für die Konzeptualisierung der Filmwahrnehmung im Allgemeinen. Deleuze richtet sich gegen das Primat des Visuellen, denn er versteht Filmwahrnehmung als ein Verhältnis mehrerer Sinne und externer Reize, worin eine Trennung der einzelnen Teilaspekte sinnlos erscheint. Somit kann zum Beispiel auch vom „haptischen Sinn des Auges“ gesprochen werden, wobei das weiterhin nur als eine Vereinfachung des komplexen Wechselspiels der Reize gelesen werden muss.¹²⁶ Der Sehsinn und der Tastsinn werden nicht getrennt voneinander betrachten, sondern bilden eine Allianz und sind Teil eines gemeinsamen Bewegungsprozesses, der Wahrnehmungen durch „Affizierung“ hervorruft.¹²⁷ Ausgehend davon ließe sich auch die eingangs genannte Kritik Turveys entschärfen. Zwar spricht Deleuze vom Sehen, meint damit jedoch eine Wechselbeziehung von Sinnen und Reizen materieller Konstellationen.

Wie wenden andere Wissenschaftler*innen die gasförmige Wahrnehmung an? Die gasförmige Wahrnehmung weist im Gegensatz zu anderen deleuzeschen Konzepten keine sonderlich große Rezeptionsgeschichte auf. William Brown betrachtet die Möglichkeiten des digitalen Films, neue Formen des gasförmigen Bildes herzustellen. Browns These lautet: „cosmic zoom, the shots that mix micro with the macro, the ultra-rapid camera movements, and even the ultra-rapid cutting of digital cinema achieve a similar 'gaseous' effect.“¹²⁸ Die radikale Beweglichkeit und die Möglichkeit per digitaler VFX-Technologien die *contraction* und *dilation* des Raumes noch freier zu konstruieren, erweitern die Möglichkeiten des analogen Filmes der Ebene der Immanenz näher zu kommen. Für Deleuze, der seine Film-Bücher zur Zeit des analogen Filmes schreibt, ist der Film mit seiner Montage das Medium der Beweglichkeit par excellence. Inwiefern im Digitalen Bilder beschleunigt werden und die Logiken des Gasförmigen potenziert werden können, antizipierte er noch nicht.

Ulrich Meurer liefert in seiner Analyse des Experimentalfilmes MANHATTA¹²⁹ ein filmisches Exemplar, in dem die molare Wahrnehmung in den gasförmigen Aggregatzustand überginge. New York wird

¹²⁵ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Willhelm Fink, 1992, S. 133.

¹²⁶ Vgl. Deleuze, *Logik der Sensationen*, S. 92f.

¹²⁷ Vgl. Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 117f.

¹²⁸ Brown, William: *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age*, New York: Berghahn Books, 2013, S. 46.

¹²⁹ *Manhatta*, Regie: Charles Sheeler; Paul Strand, US 1921.

gezeigt in einer „Grammatik kollektiver Bewegungen, die nicht zwischen menschlicher und natürlicher Wahrnehmung unterscheidet“¹³⁰. Nach zunächst festen Aufnahmen von Gebäuden in New York gehen die Aufnahmen zunehmend in Wasser und Rauch über, bis beide Elemente bildfüllend erscheinen. Die Stadt in MANHATTA löst sich in Vibration auf, wird Relation und absolute Bewegung.¹³¹

Kerstin Volland sieht die gasförmige Wahrnehmung in Szenen aus David Lynchs Filmen realisiert, denn in ihnen

„zoomt die Kamera [an] Feuer oder Rauch heran, bis die Leinwand nur noch Flackern, Flirren und Lodern – reine Beweglichkeit – ist. In anderen Fällen setzt Lynch stroboskopische Lichteffekte ein, welche die Umrisse der Figuren auflösen in ein Flimmern von Farben und Formen, oder aber er hellt Einstellungen extrem auf und lässt die Szene in einem strahlenden Leuchten verglühen.“¹³²

Diese Anwendungsbeispiele liefern die Möglichkeiten über Unklarheiten im deleuzeschen Ursprungstext nachzudenken, denn die Passage zur gasförmigen Wahrnehmung beinhaltet drei davon: (1) Die erste wird in der Rezeption von Meurer und Volland deutlich. Diese beschreiben die gasförmige Wahrnehmung innerhalb der Bilder, ohne die Montage zu berücksichtigen. Wenden sie die Konzepte fehlerhaft an oder kann man ihre Verwendung der gasförmigen Wahrnehmung aus dem deleuzeschen Text heraus argumentieren? Zweiteres trifft zu, denn Deleuze verwendete Beispiele (*LA REGION CENTRAL* und *PHENOMENA*) in denen Gasförmige auch innerhalb der Bilder unabhängig von Montagetechniken erkennt. Diese Ungenauigkeit ist wohl auch dem Umstand geschuldet, dass Deleuze den Montagebegriff völlig öffnet und die gesamte auf der Leinwand projiziert Bild, als ein Effekt von Montage sieht.¹³³

(2) Die zweite Unklarheit antizipiert Deleuze bereits im Text. Wie schon in Vollands Kritik merkt Jean Mitry das Paradox an, wonach die Natur der Wirklichkeit, die „reine Sicht eines nicht-menschlichen Auges“ nur durch eine künstlerische Konstruktion zum Vorschein kommt. Deleuze liefert zwei Gegenargumente. Mitry würde niemals dasselbe im Kontext der Malerei kritisieren, was jedoch keineswegs den Film vor diesem Angriff verteidigt, sondern die Malerei vor dasselbe Problem stellt.¹³⁴ Im zweiten Gegenargument erhebt er die Montage spekulativ als universelles Formprinzip im Universum und so müssen wir Montage aus unserem zentrierten und daher begrenzten Blickwinkel als

¹³⁰ Meurer, Ulrich: *Teilchenbewegung: Amerikanische Avantgarde und das gasförmige Bild*, Vortragsreihe Medien Denken, Universität Bochum, 2017; <http://www.ulrichmeurer.com/lectures.aspx>, zuletzt aufgerufen am 11.03.2021.

¹³¹ Vgl. Meurer, *Teilchenbewegung*.

¹³² Volland, *Zeitspieler*, S. 73.

¹³³ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 54.

¹³⁴ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 115f.

etwas unnatürliches Erkennen, aber für die Dinge selbst, so die Annahme, hören solche Aneinanderreihungen auf Konstruktion zu sein.¹³⁵

(3) Die dritte Unklarheit entsteht aus der Frage nach dem Ort der gasförmigen Wahrnehmung. Ist sie im filmischen Bild konstruiert oder konstruiert sie sich in den Rezipierenden? Deleuzes Sprache ist leider ungenau und so verwendet er in dem Kapitel zur gasförmigen Wahrnehmung beide Ausführungen. Doch die Antwort lautet weder noch, denn wenn man der bergsonschen Ontologie folgt, also Wahrnehmung und das Ding gleichsetzt, ist die gasförmige Wahrnehmung weder im Bild noch in den Rezipierenden, sondern entsteht in einer Wahrnehmungskonstellation. Es sind „Gehirn-Bilder“, die mit Filmbildern wechselwirken, „ich als Zuschauer erfahre die Sensation nur, indem ich [...] zur Einheit von Empfindendem und Empfundem gelange.“¹³⁶ Doch leider bleibt Deleuze in seinen Ausführungen nicht konsequent, ein Umstand, der im weiteren Verlauf der Arbeit noch kritisch reflektiert wird.

Halten wir fest: Deleuze konzipiert eine materialistische Wahrnehmung, die uns ermöglicht, unsere menschlichen zentrierten Horizonte zu verlassen, alles aus der Grundannahme heraus Bewusstsein ist etwas, das heißt: die Filmwahrnehmung entsteht innerhalb relationaler Systeme aus Bildern. Die Wahrnehmungskonstellation Film und alle Teile dieses Ganzen bringen sich als gemeinsames Werden hervor. Auf der molekularen Ebene kann nicht mehr zwischen Subjekt und Objekt unterschieden werden. Zusätzlich legt Deleuze in seinen Ausführungen Gewicht auf Montage, Bildkomposition und einer Distanz zu narrativen Überlegungen, deren Konstruktion die Wahrnehmung der Dinge sichtbar machen würde: eine „a-zentrische“¹³⁷ Wahrnehmungsform, in der diffuse Bewegungen mit filmtechnischen Mitteln Horizonte obsolet machen.

¹³⁵ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 115.

¹³⁶ Deleuze, *Logik der Sensationen*, S. 35.

¹³⁷ Volland, *Zeitspieler*, S. 74.

3 Seel: Das Rauschen erscheint

3.1 Rauschen: Bewegter Stillstand, Überfülle der Gestalten

Deleuze mit dem Konzept des Rauschens in Relation zu setzen ist naheliegend, da Martin Seel die ästhetische „Grenzerfahrung“¹³⁸ des Rauschens selber mit Deleuze in Beziehung setzt. Andere Wissenschaftler*innen gehen in ihren Arbeiten ähnlich vor. In ihrer kurzen Geschichte des Erhabenen und des Rauschens erinnert die Literatur-/Kulturwissenschaftlerin Susanne Scharnowski daran, dass Deleuze die Faszination an rauschendem Wasser bei französischen Filmregisseuren mit einer Sehnsucht nach „feineren, ausgedehnten Wahrnehmung, einer molekularen Wahrnehmung“ begründet.¹³⁹ Bedauerlicherweise verpasst sie es den logischen Schritt zur gasförmigen Wahrnehmung auszuführen, in der eine Radikalisierung der flüssigen Wahrnehmung – dementsprechend hin zum Rauschen – vollzogen wird. Daneben verknüpft Maximilian Hartung in seiner Dissertation *Revolution? Revolte? Widerstand!* das „a-subjektive Rauschen“ mit der Immanenzebene, die gleichzeitig das „Nicht-Menschliche“ und Ursprung des Menschlichen ist.¹⁴⁰

Seel entwickelt den Begriff des Rauschens innerhalb seiner *Ästhetik des Erscheinens*. Seel bezeichnet es als „Extremform des ästhetischen Erscheinens“¹⁴¹. Gleichzeitig bildet das Rauschen zwischen Sinnlichem und Sinn in ästhetischen Erfahrungen das zugrundeliegende Element jeglicher Form von menschlicher Wahrnehmung, ist damit also ein allumfassendes Hintergrundphänomen.¹⁴²

Wenn Deleuzes Argumente als ontologisch bezeichnet werden sollten, sind die Thesen Seels phänomenologischer Natur. Da Deleuze sich von der Phänomenologie Husserls emanzipieren wollte, wird hier bereits eine große Differenz sichtbar, die jedoch nicht disqualifizierend erscheinen sollte. Aus deleuzescher Perspektive könnte man sagen: Seel verstehe die Welt nicht prozessual genug, er ist immer noch der Überzeugung verhaftet, Wahrnehmung sei Wahrnehmung von etwas, anstatt deren radikale Relationalität zu denken.

Eine weitere zentrale Differenz in Seels Denken, zeigt sich in seiner Konzipierung eines Universums, welches durchwegs mediatisiert erscheint, wohingegen Deleuze die Trennung in distinktive Medien gewissermaßen übergeht. Für Deleuze gibt es nur ein Medium Licht, welches sich unendlich

¹³⁸ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 223.

¹³⁹ Vgl. Scharnowski, "Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!", S. 53.

¹⁴⁰ Vgl. Hartung, Maximilian: *Revolution? Revolte? Widerstand!: Wandel und wie er gedacht werden kann im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Dissertation, LMU München: Faculty of Social Sciences, 2015, S. 146.

¹⁴¹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 227.

¹⁴² Vgl. Sonderegger, Ruth: "Ist Kunst was rauscht? Zum Rauschen als poetologischer und ästhetischer Kategorie", in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Hg. Andreas Hiepkö, Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S.29-41, S.31f.

differenzieren kann, Seel hingegen erkennt unterschiedliche Medien, die dem Menschen die Möglichkeit geben Eigenschaften zu differenzieren.

„Medien eröffnen jeweils ein Spektrum von Differenzen, denen im Wahrnehmen, Erkennen und Handeln eine bestimmte Gestalt zugewiesen werden kann. Medien stellen eine offene Reihe von Unterschieden oder Abstufungen einer bestimmten Art bereit (unterschiedliche Helligkeit, unterschiedliche Laute, unterschiedliche Worte, unterschiedliche Geldmengen z.B.), innerhalb derer etwas als etwas Bestimmtes aufgefasst oder angestrebt werden kann.“¹⁴³

Damit sind Realität und Medialität ineinander verschränkt. Seel plädiert deswegen für einen „moderaten Konstruktivismus“, der die Medialität jeglicher Welterfahrung berücksichtigt, gleichzeitig jedoch nicht daraus ableitet, dass die Gesamtheit der Wirklichkeit mediatisiert sei und demnach auch unabhängig von unserer Wahrnehmung existieren kann. Dass unser „Weltzugang“ mediatisiert erscheint, heißt nicht die Gesamtheit der Umwelt existiere nur in einem mediatisierten Zustand.¹⁴⁴

Im Gegensatz zu Deleuze, der die gasförmige Wahrnehmung als ein rein filmisches Phänomen beschreibt, kann das Rauschen potenziell in allen natur- und kunstbezogenen „ästhetischen Wahrnehmungssituationen“ erscheinen. Die ästhetische Wahrnehmungssituation besteht aus „ästhetischer Wahrnehmung“ („sinnliches Vernehmen“) von „ästhetischen Objekten“. Da ästhetische Situationen die Relation aus rezipierender Person und ästhetischem Objekt sind, muss das Rauschen damit aus zwei unterschiedlichen Perspektiven gedacht werden. Die Grenzen zwischen beiden Seiten verlaufen fließend und daher betont Seel, dass die Trennung nur aus analytischen Gründen angenommen wird. Auch wenn Seel hier gegen die Trennung argumentiert, kann sie nicht mit der Radikalität der deleuzeschen Bild-Theorie verglichen werden, wonach alle filmischen Wahrnehmungskonstellationen materielle Wechselwirkungen von Bild, Bewegung und Wahrnehmung sind. Zum einen handelt es sich beim Rauschen um eine spezifische materielle Eigenschaft des ästhetischen Objekts. Zum anderen muss das Rauschen aus der Perspektive der Rezeptionsseite betrachtet werden. Die rezipierende Person muss sich auf die ästhetische Wahrnehmung des Rauschens einlassen.¹⁴⁵

Die ästhetische Wahrnehmung ist ein spezifischer Modus unter vielen menschlichen Wahrnehmungsformen.¹⁴⁶ Was man sinnlich wahrnimmt, ist das Erscheinen des ästhetischen Objekts. Das Erscheinen sei demnach,

„was im zutreffenden Gebrauch von Wahrnehmungsprädikaten als Eigenschaft des Gegenstands festgehalten werden kann. Zu den Erscheinungen eines Objekts gehört demnach

¹⁴³ Seel, Martin: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 123.

¹⁴⁴ Vgl. Seel, *Sich bestimmen lassen*, S. 132f.

¹⁴⁵ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 45f.

¹⁴⁶ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 45f.

alles das, was aufgrund sinnlicher Erfahrung und begrifflicher Diskriminierung über ihn feststellbar ist“.¹⁴⁷

Da die Fülle an möglichen Perspektiven auf ein gewisses Erscheinen überwältigend ist, bleibt jede Wahrnehmung „*aspekthaft*“: Subtraktivität bildet daher ein Wahrnehmungscharakteristikum wie bei Deleuze.¹⁴⁸ Zudem sei Wahrnehmung vergleichbar wie bei Deleuze als eine „*Synästhesie*“ unterschiedlicher sinnlicher Eindrücke verstanden, immer aus einer leiblichen Position geschehend,¹⁴⁹ wobei der Leib bei Seel als der Körper einer intentionalen Subjektivität erscheint, statt eines deleuzeschen organlosen Körpers.

Seel trennt alle ästhetischen Erfahrungen in drei Kategorien. Das „atmosphärische“ und „artistische Erscheinen“ beinhalten bereits eine Ebene, die mit Sinn gefüllt ist.¹⁵⁰ Die dem Rauschen am nächsten stehende Kategorie, bezeichnet Seel als das „bloße Erscheinen“. Von bloßem Erscheinen spricht Seel, wenn die Rezipierenden „auf nichts weiter als die Fülle seines momentanen und simultanen Gegebenseins [des ästhetischen Objekts] achten“¹⁵¹. Dieser Zugang, den Seel als „*kontemplative* ästhetische Wahrnehmung“¹⁵² bezeichnet, „verweilt bei den Phänomenen – ohne Imagination und ohne Reflexion.“¹⁵³

Seel entwickelt das Rauschen als „radikale Immanenz des Erscheinens“, anstatt dieses Phänomen als „Hinausgehen über die Welt der Erscheinungen“ zu verstehen. Die Wahrnehmbarkeit des Rauschens eröffnet damit nicht den Übergang in eine verborgene Sphäre, sondern zeigt einen speziellen Zustand ästhetischer Objekte und deren Rezeption.¹⁵⁴

Seel unterscheidet zwischen „bloßem“ und „künstlerischem Rauschen“. Beide haben denselben Effekt auf die Wahrnehmenden, doch im künstlerischen Rauschen wird dieses gestaltet, wohingegen das bloße Rauschen in ästhetischen Objekten ohne Gestaltung erscheint.¹⁵⁵

Nichtsdestotrotz handelt es sich bei beidem um eine Konstruktion, da sie, obwohl sie potenzielle Qualitäten eines Objekts sind, auch begrifflich diskriminiert werden müssen, innerhalb einer Sprache, die als ein Zusammenspiel „von System und Umwelt“¹⁵⁶ zu verstehen sei. Handelt es sich hierbei nicht wie bei Deleuze um das Anliegen als materiell-semiotische Wechselbeziehung zu begreifen, mit dem Unterschied, dass Seel ohne materielle Terminologie auskommt?

¹⁴⁷ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 71.

¹⁴⁸ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 54f. Hervorhebg. im Orig.

¹⁴⁹ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 58f. Hervorhebg. im Orig.

¹⁵⁰ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 154f. /S. 158.

¹⁵¹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 150.

¹⁵² Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 150, Hervorhebg. im Orig.

¹⁵³ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 151.

¹⁵⁴ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 227.

¹⁵⁵ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 229.

¹⁵⁶ Seel, *Sich bestimmen lassen*, S. 110.

Wie erscheint etwas rauschend? Welche qualitativen Merkmale auf beiden Sphären erhöhen die Wahrscheinlichkeit eine rauschende Wahrnehmungssituation entstehen zu lassen? Seel formuliert dahingehend:

„Ein optisches oder akustisches Geschehen als Rauschen zu vernehmen – und nicht einfach als Lärm oder Stille, Fülle oder Leere –, setzt ein Wahrnehmen voraus, das sich den fraglichen Phänomenen um ihrer selbst willen zuwendet, gerade weil an ihnen nicht recht etwas wahrzunehmen ist.“¹⁵⁷

Damit zeichnet sich Seels Konzept dadurch aus, dass

„das Phänomen des Rauschens sich nicht allein dort ergibt, wo wir mit einer außergewöhnlichen Fülle von Ereignissen konfrontiert sind; es kann gerade da auftreten, wo es im Vergleich zu sonstigen lebensweltlichen Umgebungen reichlich leer ist“¹⁵⁸

Im Kontext der Natur bezeichnet Seel das Rauschen als „gestaltlose Wirklichkeit“ bzw. ein „Geschehen ohne Geschehendes“, in der keine klaren Übergänge mehr trennbar sind, keine unterscheidbaren Entitäten erscheinen. Damit ist diese Wahrnehmungssituation davon geprägt „subsinnhafte Erscheinungen“ bloßer akustischer und visueller Phänomene zu berücksichtigen, die in unterschiedlichen „Valeurs“ erscheinen: „Das Rauschen ist laut oder leise, tosend oder krachend, knarrend oder keuchend, wimmernd oder wabernd, flirrend oder fließend, wirbelnd oder strömend, sausend oder brausend usw.“¹⁵⁹

Das Rauschen operiert außerhalb von Bedeutungswelten und ist, auch wenn Seel es niemals explizit so formuliert, die materielle Grenze jeglicher menschlichen Wahrnehmung – die „Diffusion des Unterscheidbaren“¹⁶⁰ als leitende Bewegungslogik innerhalb dieser Wahrnehmungssituation. Und diese Grenze zieht sich paradoxerweise zwischen zwei gegenüberliegende Enden - in der Leere und Fülle – durch:

„«Leere» und «Fülle» als Varianten des Rauschens lassen sich unterscheiden als Unterdetermination, die zur Überdetermination, und Überdetermination, die zur Unterdetermination wird.“¹⁶¹

¹⁵⁷ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 228.

¹⁵⁸ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 232f.

¹⁵⁹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 232f.

¹⁶⁰ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 232.

¹⁶¹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 231.

Seel setzt damit nach oben und unten hin Grenzen, die die menschliche Wahrnehmungssituation fixieren. Fülle und Leere stünden somit nicht diametral zueinander, sondern wären, wie bei einem Möbius-Band Teil, einer gleichen Seite.

Mit dem künstlerischen Rauschen verhält es sich ähnlich, nur dass in diesem Fall von „gestalteter Gestaltlosigkeit“ gesprochen werden muss, weil es sich innerhalb der Kunst um eine Konstruktion des ästhetischen Objekts handelt, welches eine „arrangierte Begegnung mit einem Rauschen“ ermöglicht.¹⁶² Es taucht „im Kunstwerk als eine Auflösung oder als ein Nichteintreten von klanglichen, sprachlichen, figuralen, choreografischen Gestalten, produktionstheoretisch gesprochen: als ein Gestalten über das Bilden von Gestalten hinaus“¹⁶³ auf. Daher macht Seel darauf aufmerksam, dass das künstlerische Rauschen keineswegs als gänzlich „asemantischer Vorgang zu deuten“ ist.¹⁶⁴ Das Rauschen ist paradoxerweise eine begriffliche Erfassung einer Wahrnehmungssituation, welche subsinnhaft erscheint, da sie auf temporaler Ebene aus flüchtigen Unmittelbarkeiten besteht und damit Grenzwertcharakter aufweist. Die rezeptive Haltung richtet die Aufmerksamkeit auf die Unmittelbarkeit der audiovisuellen Reize. Man verweilt mit dem Rauschen als ein „bleibendes Vergehen“. Das ist die temporäre Besonderheit des Rauschens: Es ist eine verstärkte Wahrnehmung der Aneinanderreihung von „ästhetischen Gegenwarten“ im „Hier und Jetzt“.¹⁶⁵

Erinnern wir uns an die zuvor genannten Filmbeispiele von Deleuze, deren Qualitäten als gestaltete, im Sinne einer Konstruktion, bzw. als Gestaltlosigkeit, im Sinne einer molekularen, chaotischen Ebene, auch für das Rauschen zutreffen. Für Deleuze ist die universelle Veränderlichkeit immer gestaltlos und sie rauscht.

Eine Aufmerksamkeit auf diese Ebene der Wirklichkeit ermöglicht „für die Wahrnehmenden eine Begegnung mit Grenzen der Gestaltbarkeit, Verständlichkeit und Zuhandenheit der Welt, man kann auch sagen: mit den Grenzen der eigenen, je historischen, je kulturellen Welt“.¹⁶⁶ Die Begegnung mit dem Rauschen „erzeugt einen Koordinationsverlust“¹⁶⁷, welcher auch in der Beschaffenheit des a-zentrischen Universums bei Deleuze zu finden ist.

Seel schlägt zum Schluss der Abhandlung einen anderen Weg ein, um die Verbindung zwischen dem Rauschen und Deleuze zu konkretisieren. Die Studie zu Francis Bacon wird genutzt, um künstlerischem Rauschen mit den Begriffen „Kräfte“, „Energien“ und „Sensationen“ eine weitere Dimension zu verleihen. Die Studie, die in Ihrer Verwendung einer materialistischen, vor-subjektiven Perspektive den Vorläufer des Projekts der Kino-Bücher innerhalb der Malerei darstellt und „sich zentral den

¹⁶² Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 236f.

¹⁶³ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 244.

¹⁶⁴ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 246.

¹⁶⁵ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 151.

¹⁶⁶ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 233.

¹⁶⁷ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 252.

antifiguralem, also tendenziell rauschenden Energien“ von Bacons Werk widmet, nutzt Seel um die Perspektive auf die „Energien des Kunstwerks“ zu verschieben: „Gerade in den Zuständen des Rauschens nämlich, so könnte man sagen, gewinnt das energetische Moment des Werkes gegenüber den aus diesen Energien gebildeten Formen überhand“.¹⁶⁸ Dies erlaubt „sich in der Bewegung eines Werkes zu verlieren“.¹⁶⁹ Der Umschwung auf eine materielle Terminologie des Energetischen im Rauschen bezeugt Seels Interesse an materieller Affektion und liefert eine starke Verbindungslinie zur gasförmigen Wahrnehmung.

Eine solche Öffnung hin zum Rauschen verfolge nach Seel die „Selbstauflösung“. Jedoch ist eine Bedingung dafür, sich als Rezipierenden auf das Rauschen einlassen zu können, ein Bewusstsein, dass es einen Weg zurück gibt, damit sie sich nicht im Werk verlieren.¹⁷⁰ Seel deutet damit an, dass die Selbstauflösung nicht ausschließlich positiv verstanden werden muss, da sie auch Gefahren in sich birgt. Auch hier liegt die Parallele zum französischen Pendant auf der Hand, wenn dieser sich von sich selbst loslösen will. Auf die Gesamtheit dieses Komplexes wird später im Kapitel zu den politischen Implikationen (Kapitel 4.3) eingegangen.

Auch wenn Seel den Begriff selbst nicht innerhalb des Kapitels zum Rauschen verwendet, wird ausgehend von diesem Mitschwingen mit den Energien und dem unmittelbaren Erscheinen innerhalb dieser Wahrnehmungssituation das Rauschen mit einem kontemplativen Rezipieren verknüpft.

„Durch sein [das Subjekt] Wahrnehmen an der Grenze des Wahrnehmens, sein Hören an der Grenze des Hörens, sein Sehen an der Grenze des Sehens gelangt es in den Ausnahmezustand einer differenzlosen Gegenwart – einer Gegenwart, mit der es eins sein kann“¹⁷¹

Diese Wiederholung von Gegenwartserfahrungen zeichnet die kontemplative Rezeption des Rauschens aus.

Als einziges Filmbeispiel innerhalb der Ästhetik des Erscheinens für ein „Kino-Rauschen“ werden US-Amerikanische Actionfilme angeführt, wonach die Action-Sequenzen innerhalb ihrer narrativen Verankerung herausstechen und als „rauschende Attraktion“ mit einer „Überfülle von Aktion und Reaktion“ operieren. Das Unterscheiden in distinktive Formen wird unmöglich. Stattdessen wird innerhalb des Bildes ein Wechselspiel aus schnellen Bewegungen und Explosionen in schnell montierter Abfolge konstruiert. Doch vor allem durch das Herausfallen aus der narrativen Logik des restlichen Filmes, wird die Gesamtheit der Sequenz im Verhältnis zum Rest des Filmes zu einem Rauschen.¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 245.

¹⁶⁹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 246f.

¹⁷⁰ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 233.

¹⁷¹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 236.

¹⁷² Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 247f.

Mit der berühmte Explosionsszene zum Schluss von *ZABRISKIE POINT*, die Seel im Rahmen seiner Analyse „bewegter Stillstände“ tätigt, wird ein weiteres Beispiel des audiovisuellen Rauschens geliefert. Zu sehen ist ein immer schneller werdende Abfolge unterschiedlicher Perspektiven der Explosion eines Hauses, den Seel als eine „Rachephantasie“ liest, in der „sich die politischen und emotionalen Antagonismen der Handlung in einer völligen Verselbstständigung gegenüber ihrer narrativen Entwicklung und ohne jeden Anspruch auf psychologische Wahrscheinlichkeit“ entladen. Es folgen Aufnahmen von der durch die Luft fliegenden Einrichtung des Hauses, die keinen „realen Zeithorizont und keinen gerichteten Gang der Dinge“ aufweisen. Die Einrichtung wird aus ihrem Sinnkontext gerissen und erscheint in ihrer Diffusität auf der Bildebene. Eine Distinktion in unterschiedliche Elemente wird unmöglich. Wie bei Deleuze zeigt dieses Beispiel, dass das Rauschen nicht nur innerhalb des Bildes funktioniert, sondern dass die Montage selbst das rauschende Element bilden kann.¹⁷³ Zusammengefasst: Beide Philosophen beschreiben unter unterschiedlichen philosophischen Ausgangsbedingungen und unterschiedlichen angenommenen Motiven der Filme filmästhetische Horzontenerfahrungen. Was bei Deleuze die ästhetische Überschreitung der a-zentrischen Wahrnehmung auf ihr materielles Grundelement hin ist, ist bei Seel eine Achtsamkeit auf die asemantische Beweglichkeit von ästhetischen Objekten, die auf die Grenze unserer Wahrnehmung verweist. Beide denken mit dem Film über die Grenzen der subjektiven Wahrnehmung nach und es ist auffällig, dass dies bei beiden in Abgrenzung zum filmischen Narrativen geschieht. Gewissermaßen kann man mit beiden von Erhitzungsprozessen, also Energetisierung des Erzählkinos sprechen. Doch gehen wir zunächst einen Schritt zurück. Seel verweist zwar auch auf Deleuze und die Energien, wirft ihm jedoch einen eklatanten Fehler vor.

3.2 Seel kontra Deleuze 1: Anti-Revelationismus

In der Wahrnehmungssituation des Rauschens spricht sich Seel vehement gegen dessen revelationistisches Potential aus:

„Die Erfahrung gestaltloser Wirklichkeit, die die Aufmerksamkeit für das Rauschen gewährt, ist weder eine Begegnung mit dem Ding an sich (wie es bei Schopenhauer gedacht ist) noch mit dem Urquell allen Seins (wie es in Nietzsches Tragödienschrift heißt), noch mit einem höheren Sein oder Sinn, wie man mit Heidegger oder George Steiner annehmen könnte, noch mit einem «rohen Sein» im Sinn des späten Merleau-Ponty, noch mit sonst einer interpretationsfreien Realität. Auch das Vernehmen des Rauschens ist ein «alshafes» Weltverhältnis; das akustische und/oder optische Geschehen, das wir als Rauschen auffassen, könnte auch anders gesehen werden, z.B Krach oder Bildstörung.“¹⁷⁴

¹⁷³ Vgl. Seel, *Künste des Kinos*, S. 54f.

¹⁷⁴ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 234.

Das Rauschen ermöglicht es der rezipierenden Person nicht auf eine unsichtbare Sphäre, ein Dahinter zuzugreifen. Eine im Kern identische Kritik wird auch gegenüber Deleuze geäußert:

„Einen Fehler dieser Art macht wohl noch Gilles Deleuze, wo er in seiner Studie über Francis Bacon [...] davon spricht, Malerei und Musik seien als Versuch zu definieren, Kräfte sichtbar zu machen bzw. hörbar zu machen, die nicht sichtbar oder hörbar sind. Dies würde bedeuten, daß diese Kräfte irgendwo schon existieren und im Medium des Kunstwerks lediglich zum Vorschein gebracht werden müssen. Das Kunstwerk bringt aber nichts zum Vorschein, es bringt zum Erscheinen, und zwar zuallererst sich, aber so, daß wir, die Betrachter, darin nicht selten etwas zum Erscheinen gebracht finden können.“¹⁷⁵

Aus Seels Perspektive müsste dieselbe Kritik auch auf die gasförmige Wahrnehmung zutreffen. Die Annahme das Kunstwerk würde die Wahrnehmung der Dinge selbst zeigen, wäre damit naiv, denn das Kunstwerk sei kein Wurmloch in eine nicht-menschliche Dimension. Das Kunstwerk ist nicht mehr als seine eigene Erscheinung für eine rezipierende Person. Man kann es korrespondierend mit Sinn aufladen, aber in seinem Erscheinen transzendiert es sich nicht selbst. Der Film zeigt eine neu konstruierte audiovisuelle Erscheinung, zeigt sich selbst. Seel betont dies gelte kunststrichtungsübergreifend und daher auch für die Verneinung des privilegierten Zugangs der Montage. So gilt für das Rauschen, es sei maximal ästhetische Grenzerfahrung, es „führt uns an den Rand unserer entwickelten Wahrnehmungsfähigkeit“ und zu keinem ästhetischen Überschreiten jener Wahrnehmungsgrenze.¹⁷⁶ Film könne also Zeit und Raum konstruieren und eine spezifische Form von subsinnhafter Materialität spürbar machen, aber es wäre nicht *die* Zeit oder *das* universelle Veränderlichkeitssystem, welche privilegiert durch den Film sichtbar würden.

Die Kritik am revelationistischen Potential gegen Deleuze wurde von weiteren wissenschaftlichen Positionen bestärkt. Die überzeugendste, umfassende Kritik liefert die Philosophin Temenuga Trifonova, wenn sie denn deleuzeschen Impetus, innerhalb der Kunst Subjektivität zu verlassen – das Erreichen der objektiven Wahrnehmung durch den Film – in Frage stellt. Denn unabhängig davon, was sich innerhalb der Bildebene ereignet, so steht letztlich immer noch das Subjekt mit seiner subtraktiven Wahrnehmung dem Film gegenüber. Unabhängig davon, inwieweit in Filmkonstellationen von einer a-zentrierten Wahrnehmung gesprochen werden kann, bleibt die Wahrnehmung des Zuschauers zentriert¹⁷⁷. Und auch innerhalb der Bildwelt steht Trifonova Deleuze kritisch gegenüber. Deleuze legt seine Hoffnung in den a-zentrischen Charakter der Montage, aber letztlich handelt es sich auch hier um eine lineare Aneinanderreihung, die, wenn man das universelle Veränderlichkeitssystem in seiner radikalen Relationalität anerkennt, niemals in der Abfolge von Filmbildern gegeben sein kann.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 245.

¹⁷⁶ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 253.

¹⁷⁷ Vgl. Trifonova, Temenuga: "A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema", *SubStance* 33/2, 2004, S. 134-152, S.136.

¹⁷⁸ Vgl. Trifonova, "A Nonhuman Eye", S. 139.

Ausgehend von diesen Kritiken liegt die Beweislast gegen Deleuze. Dass man an Deleuzes revelationistischem Gehalt seiner These festhält, ist nicht mehr tragbar. Die gasförmige Wahrnehmung kann aus besagten Gegenargumenten nicht die Wahrnehmung der Dinge an sich sichtbar machen. Nichtsdestotrotz muss die gasförmige Wahrnehmung nicht diskreditiert werden, da sie weiterhin eine wichtige filmästhetische Horzonterfahrung darstellt. Deleuze liefert hier die Erkenntnis, dass spezifische filmische Konstruktionen die Aufmerksamkeit auf Bilder und Konstellationen von Bildern lenken, die nicht unserer alltäglichen narrativen, linearen, also molaren Wahrnehmung entsprechen, sondern hyper-bewegliche Wahrnehmungen darstellen. Auf der Seite des Films steigt die Wahrscheinlichkeit einer solchen rezeptiven Haltung, wenn die filmische Konstruktion die Aufmerksamkeit durch *contraction* und *delation* auf materielle Wechselwirkungen jenseits von Repräsentation auf der Leinwand erscheinen lässt. Man kann Horizonte nicht überschreiten, aber Film ist in der Lage sie zu verschieben. Wir sehen Bilder und Zusammenhänge, Größenordnungen bewegend, kleine Welten, große Welten, Intensitätsverschiebungen jenseits der festen und unterscheidbaren Dinge und Deleuze liefert einen materialistischen Begriffsapparat, um diesen Materie, Bewegung und Wahrnehmung verhandelnden Filmkonstellationen gegenüberzutreten. Es sein nochmal darauf hingewiesen, dass nicht das deleuzesche ontologische Fundament diskreditiert wird, sondern die Zuschreibung des Films als einer Revelationsmaschine. Aus heutiger Perspektive sah Deleuze im Film einen falschen Verbündeten. Er ließ sich von dem neuen Medium, mit der Möglichkeit einer zuvor nie dagewesenen Beweglichkeit, blenden. Die Auffassung ausgerechnet Film würde die einer menschlichen Wahrnehmung unzugängliche Komplexität des Universums sichtbar machen, schreibt dem Film einen naiv hohen Wert innerhalb des universellen Veränderlichkeitssystems zu. Man kann aus heutiger Perspektive nur erahnen wie die Autonomie der Bewegung, die in Deleuzes nicht-Narrativen Beispielen dank der Montage erreicht wird, gewirkt haben muss. Deleuze würde heutzutage wahrscheinlich keine Bücher über Film schreiben, die dessen materialistische Ontologie begründen sollen.

3.3 Seel kontra Deleuze 2: Filmwahrnehmung! Materialistisch? Anthropozentrisch?

Kehren wir noch einmal zu den unterschiedlichen Ausgangsbedingungen zurück innerhalb derer die gasförmige Wahrnehmung und das Rauschen begrifflich erfasst werden. Innerhalb welches Verständnisses von Filmwahrnehmung im allgemein agieren beide? Ist es möglich den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen beiden Philosophen zu finden, also eine filmwahrnehmungstheoretische Grundlage, in die beide – Deleuzes Bildtheorie im Film und Seels Festhalten an der Phänomenologie bzw. der Trennung von Rezeption und ästhetischem Objekt –

versöhnlich zusammengeführt werden können? Problemlos vereinbar sind die Zugänge nicht, wenn die Genauigkeit der jeweiligen Argumente nicht verwässert werden soll. Dieser Umstand lässt sich mit zwei verwandten, von anderen Wissenschaftlerinnen formulierten Ästhetiken, die sich mit dieser Problemstellung auseinandersetzen verdeutlichen.

Ausgehend von Deleuzes Arbeit formuliert Barbara Kennedy ihre „Aesthetic of Sensation“, die sich als „materialist neo-aesthetic“¹⁷⁹ versteht. Kennedy setzt sich zum Ziel eine Ästhetik des Films zu denken, die „beyond subjectivity“¹⁸⁰ und „'outside' the purely representational“¹⁸¹ angesiedelt ist.

“A new aesthetic theory, which accounts for how the affective is formulated through colour, sound, movement, force, intensity, not just through psychical mechanisms, but through material elements such as the mind/brain and body.”¹⁸²

Hier wird das deleuzesche materialistische Credo für die Filmwahrnehmung konkretisiert. Die radikale Relationalität, in der nicht mehr zwischen Bewegung, Wahrnehmung und Materie, nicht mehr zwischen Objekten und Subjekten unterschieden werden kann, wird hier in der filmischen Wahrnehmungskonstellation exemplifiziert. Film wird nicht gelesen nach dem Muster Rezipient*in sieht sich einen Film an und entschlüsselt, was darin repräsentiert wird.

“Rather than film being perceived as purely representational, with images seen and perceived through a purely specular economy, film is here explored as a mind/body/machine meld, as experience, as sensation, as a perception±consciousness formation.”¹⁸³

Filmische Wahrnehmung, wird auf der ersten Referenzebene gedacht, in der von molekularen Zusammenhängen gesprochen wird. Die Filmwahrnehmung ist ein materieller Bewegungsprozess, eine Berührung, in der alles was sich berührt, in der Berührung „wird“.¹⁸⁴ Der Sehsinn erlangt keinen privilegierten Status, sondern reiht sich als eines der Elemente in der Filmwahrnehmung in eine gesamte Filmwahrnehmungskonstellation ein.

Da sich diese Ästhetik den Materialisierungsprozessen zuwendet, ist die Konsequenz daraus, dass Wahrnehmung auf der Seite des organlosen Körpers als „molecular *vibration* of cortical substance“¹⁸⁵ begriffen wird. Beispielhaft nennt Kennedy David Lynch als Regisseur, bei dem sich dieser Umstand deutlich herausarbeiten lässt. Viel weniger als um eine zu entschlüsselnde Narrative beinhalten seinen Filmen Sequenzen – die von Volland als Beispiel genommene Sequenz in Kapitel 2.3 wäre eine solche – die ausschließlich durch ihre materielle Intensität affiziert.

¹⁷⁹ Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 120.

¹⁸⁰ Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 24.

¹⁸¹ Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 3.

¹⁸² Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 5.

¹⁸³ Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 5.

¹⁸⁴ Vgl. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs; Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 191-200.

¹⁸⁵ Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 119, Hervorhebg. im Orig.

„I think what Lynch is trying to explain is that there are certain moments in certain sequences in films which have a specific intensity and an effect on the viewer that is almost inexplicable; indeed to explain it is to take something from it. A feeling resonates and reverberates between the viewer and the text in ways which cannot be articulated through speech or verbal language. They are felt within a pre-personal state.“¹⁸⁶

Filmwahrnehmung wird nicht aus einer Subjekt/Objekt-Dichotomie herausgedacht, die oft in der Filmtheorie genutzt wird, um mit den Begriffen Identifikation, Narration und *cues* den narrativen Film zu beschreiben. Wenn die kognitive Filmtheorie im „Prozessmodell der Informationsverarbeitung narrativer Filme“ denkt und Film „nicht als eine mediale Abbildung von Gegebenheiten in der Welt konzipiert, sondern eher als ein multiples Zeichensystem zum Zweck des Erzählens von Geschichten“¹⁸⁷, sind die gasförmige Wahrnehmung und das Rauschen konträr positioniert, da beide die unmittelbaren, subsinnhaften Phänomene der Filmwahrnehmungskonstellation fassen möchten. Doch auch wenn dieser Begriffskorpus bei Seels Rauschen anwendbar ist, läuft Seels Konzeption nicht konform mit der Annahme, das Rauschen sei *beyond subjectivity*. Ganz im Gegenteil: Seel setzt immer ein Subjekt, welches auf der Rezeptionsseite mit dem ästhetischen Objekt eine ästhetische Wahrnehmungssituation bildet. Er setzt in seinen Aussagen zum Rauschen immer einen Menschen, der sich dafür entscheidet, das Rauschen wahrzunehmen und denkt die gesamte Ästhetik des Erscheinens vom Menschen aus, wohingegen Deleuze und in Erweiterung Kennedy gerade dagegen argumentieren, was pointiert im Gegensatz anthropozentrisch versus materialistisch beschreibbar wird.

Beim Lesen des Textes könnte man zudem folgende Kritik aus Seels Perspektive antizipieren: Deleuze baut zwar das ontologische Fundament, woraus dann eine materialistische „Aesthetic of Sensation“ ableitbar wird, Deleuze selbst bleibt jedoch nicht konsequent in seiner Sprache. Obwohl die Trennung verneint wird, erklärt der rezipierende Deleuze als Subjekt die Filme anhand von spezifischen filmischen Techniken, also einem klassischen ästhetischen Objekt. Er möchte sich davon lösen, aber analysiert weiterhin Objekt und Subjekt. Auch Kennedy spricht dieses Problem an, sobald sie die Theorie Richtung Analyse verlässt: „The signifiatory cannot be denied[...] the reader will find reference to 'image' and to 'representation'“.¹⁸⁸

Dem angestrebten Paradigmenwechsel gelingt es also nicht sich konstant *beyond subjectivity* zu hieven. Deleuze ist diesbezüglich nicht naiv. Wie bereits erwähnt versucht Deleuze die materiellen Bedingungen zu beschreiben, die dazu führen, dass Begriffe, in einem materiell-semiotischen Prozess entstehen. Für Schaub liegt darin die treibende Kraft, wieso sich Deleuze als Philosoph in dieser Phase

¹⁸⁶ Kennedy, *Aesthetics of Sensation*, S. 99f.

¹⁸⁷ Ohler, Peter; Nieding, Gerhild: "Kognitive Filmpsychologie zwischen 1900 und 2000", in: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase*, Hg. Jan Sellmer; Hans J. Wulff, Marburg: Schüren, 2002, S. 9-40, S. 11.

¹⁸⁸ Kennedy, *The Aesthetics of Sensation*, S. 125.

seines Schaffens für Filmbilder interessiert. Er sieht in ihnen die Möglichkeit von unmittelbaren, „simultaneitätslogischen“ Wahrnehmungen, die, die „sukzessionslogische“ Sprache verlassen und so an die Grenze zur relationalen Materialität gelangen.¹⁸⁹ Kennedy fasst folgendermaßen zusammen: „semiotics outside of structuralist semiotics“¹⁹⁰, also eine Verschiebung mit Blick auf Affizierungen, Sensationen und relationale Bewegungen. Deleuze hat sehr wohl verstanden hat, dass er in Begriffen über etwas – die Konstruktionen im Film – spricht. Sein Anliegen lautet vielmehr, die zweiten Referenzebene, was Seel analytisch in Rezeption und ästhetisches Objekt trennt, als Effekte einer tieferen, materiellen Ebene aufzuzeigen. Deleuze legt die Basis dafür, eine Sprache zu finden, die diesem Umstand gerecht wird.

Wie steht es nun um die in Husserls Tradition stehende, phänomenologische Position Seels, wenn Deleuze sich davon abgrenzt? Franziska Hellers Filmästhetik des Fluiden schafft es diesen Konflikt zu umgehen, also gleichzeitig die Konsequenzen von Deleuzes und Bergsons Perspektiven innerhalb ihrer Phänomenologie zu berücksichtigen.

In ihrer „Analyse und Reflexion *filmischer* Erzählformen“ geht es Heller primär um die „(narrative) Wahrnehmungsdimension audiovisueller Bilder“. Heller modelliert eine Filmwahrnehmung, die das Fluide als „strukturbildendes und damit wahrnehmungsbestimmendes Prinzip“ innerhalb ihrer „Medienspezifische[n] Erzähltheorie“ setzt,¹⁹¹ das heißt: die Bewegung des Wassers wird als „wahrnehmungstheoretisches Modell narrativer Erfahrung filmischer Bilder“¹⁹² verstanden. Hellers Filmästhetik zeichnet sich daher durch eine Offenheit für Diffusität und Beweglichkeit aus. Die vom Film konstruierten Kategorien Raum und Zeit verändern sich fluide und ebenso ist das Erleben dieser Kategorien ein fluider Prozess.¹⁹³

Heller verweilt, im Gegensatz zur gasförmigen Wahrnehmung und dem Rauschen, auf der molaren Skala des narrativen Films. Nichtsdestotrotz bleibt die Arbeit hilfreich im Kontext des Umgangs mit der Subjekt/Objekt-Trennung innerhalb dieses Themengefüges. Mein Projekt ist damit als eine Erhitzung des Fluiden zu begreifen ist, in dem die Narrative durch noch radikalere Beweglichkeit in reine Bewegung umschlägt und jegliche narrativen Konstellationen verlässt. Und diese Diffusität bzw. Auflösung von Grenzen wird auch für die Wahl zwischen einer anthropozentrischen oder materialistischen Filmwahrnehmung relevant. Das Formprinzip des Wassers wird genutzt, um ohne strikte Subjekt/Objekt-Trennung zu arbeiten. Sie denkt die gesamte Filmwahrnehmung in flüssigen Relationen, innerhalb derer die Rezipierenden als „Möglichkeitshorizont“¹⁹⁴ beschrieben werden und

¹⁸⁹ Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze Im Kino*, S. 13/S. 20.

¹⁹⁰ Kennedy, *The Aesthetics of Sensation*, S. 117.

¹⁹¹ Heller, *Filmästhetik des Fluiden*, S. 15, Hervorhebg. im Orig.

¹⁹² Heller, *Filmästhetik des Fluiden*, S. 16.

¹⁹³ Vgl. Heller, *Filmästhetik des Fluiden*, S. 53-78.

¹⁹⁴ Heller, *Filmästhetik des Fluiden*, S. 72.

mit den filmischen Gestaltungsmitteln der Lichtkomposition die größte Gewichtung bekommen. Beide Pole sollen aber nicht als feste, unabhängige Entitäten gedacht werden. Ästhetische Erfahrung „basiert auf einem Wechselspiel zwischen ästhetischer filmischer Struktur und den simultanen, unmittelbaren, ereignishaften Wahrnehmungen eines Zuschauers.“¹⁹⁵

Aber vor allem die Relationalität wird hervorgehoben, wenn nochmal anders formuliert wird: „Seine Erfahrung ist das, was *zwischen* Wahrnehmungsbild (Ding) und individueller Vorstellung liegt bzw. das, was im Prozess der Relationierung generiert wird“.¹⁹⁶ Heller verbindet damit den Erfahrungsbegriff mit der materiellen Relationalität der Wahrnehmungskonstellation Film, ohne zu problematisieren, dass sich Deleuze von der Phänomenologie abgrenzen wollte.¹⁹⁷

Was bedeutet diese Erkenntnisse für die Modellierung filmästhetischer Horizonterfahrungen? Filmwahrnehmung wird als eine bewegliche Wahrnehmungskonstellation verstanden, der eine radikale Relationalität zugrunde liegt und die in aus der anthropozentrischen Perspektive gewisse ästhetische Erfahrungen hervorbringen kann. Da filmästhetische Horizonterfahrungen nicht narrativer Natur sind, wird der Fokus vermehrt auf reine Bewegung gelegt. Die filmästhetischen Horizonterfahrungen werden daher aus einer materialistischen Perspektive auf die Filmwahrnehmung modelliert, auch wenn es sprachlich nicht vermeidbar ist bei einem solchen Grenzphänomen Film und Rezipierende als wichtigste Relata erscheinen zu lassen. Wenn ästhetische Objekte und der Rezipierende als wichtigste Größen innerhalb der Konstellation auftauchen – Wahrnehmungskonstellationen sind noch von vielen anderen Faktoren, wie Saal, Wetter etc. abhängig – so sind diese keine festen Konstanten, sondern erscheinen uns auf der molaren Ebene verfestigter Begrifflichkeiten in dieser Form.

4 Erhitzte Filmkonstellationen

Mit Hilfe der bisherigen Gegenüberstellung beider Philosophen, ist es nun möglich die überzeugenden Teile beider Ansätze zu kombinieren und daraus filmästhetische Horizonterfahrungen zu modellieren. Sie folgen einer molekularen Ästhetik und wagen sich an die Randbedingungen des filmischen Ausdrucks. Wieso sich für den deleuzeschen Begriff des Horizonts anstatt der Grenze entschieden wurde, wird nach diesem Kapitel zur Definition deutlich. Eine Definition besteht aus drei Komponenten:

¹⁹⁵ Heller, *Filmästhetik des Fluiden*, S. 49.

¹⁹⁶ Heller, *Filmästhetik des Fluiden*, S. 73, Hervorhebg. im Orig.

¹⁹⁷ Auch wird das Wasser und die flüssige Wahrnehmung für ihre Darstellungsweise der Wirklichkeit gelobt, jedoch niemals darauf eingegangen, dass Deleuze die Grundstruktur des Universums eher im Gasförmigen realisiert sieht. Das Formprinzip des Wassers ist für Deleuze noch nicht beweglich genug.

(1) Die filmische Wahrnehmungskonstellation solcher Erhitzungsphänomene des Narrativen, kann innerhalb einer materialistischen Ästhetik beschrieben werden und besteht aus *reinen, subsinnhaften Bewegungsphänomenen*.

(2) Sie übersteigen keine nicht-menschlichen Horizonte, aber sie ermöglichen die Aufmerksamkeit auf neue raumzeitliche Größenordnungen zu lenken. Dabei sind sie auf den *beweglichen Enden eines materiellen Spektrums* zu finden, dessen Grenzen Leere und Fülle darstellen.

(3) Sie lassen sich politisch mit einem *Vergrößerung des Subjekts*¹⁹⁸ denken, aber bergen gleichzeitig die Möglichkeit eines thermodynamischen Equilibriums in sich: *die Auflösung*.

Die drei Aspekte bilden das Wesen der Erhitzung, als einen Prozess innerhalb eines materiellen Universums. Der Begriff der Erhitzung wird der Aufmerksamkeit auf solche materiellen Konstellationen gerecht, da er im Verhältnis zum Menschen Ausdruck einer qualitativen Veränderung von Wirkungszusammenhängen darstellt. Was sich erhitzt gerät in Bewegung und lockert seine Grenzen. Wenn die filmästhetische Horizonterfahrung das Substantiv dieser Arbeit darstellt, ist erhitzen das dazu passende Verb.

4.1 Bewegung: materiell, relational, subsinnhaft

Zu postulieren, Film sei ein Medium der Bewegung, ist eine Binsenweisheit. Es vollzieht sich Bewegung zwischen den Bildern und der Film bewegt uns. Bewegung ist allgegenwärtig in der Wahrnehmungskonstellation Film. Aber es gibt qualitative Unterschiede innerhalb der Filmbewegungen und so macht die Auseinandersetzung mit den bisherigen Konzepten deutlich, dass Deleuze und Seel hinsichtlich von filmästhetischen Bewegungen einem ähnlichen Pfad folgen. Es wurde bereits herausgearbeitet, dass Deleuze versucht eine filmästhetische Konstellation, in der die audiovisuelle Wahrnehmung maximal unmittelbar geschieht, zu beschreiben. Die Filmbeispiele werden nicht auf deren Sinnhaftigkeit untersucht, sondern auf ihre Sinnlichkeit hin, also wie sie direkt als Licht affizierend wirken. Bewegungen werden auf anderen temporalen und lokalen Skalen montiert und ihrem molaren Kontext entzogen, so dass die Bewegung an sich in den Blick gerät. Sie ist daher jenseits des „Klischees“, welches im Namen „wirtschaftlicher Interessen, ideologischer Glaubenshaltungen und psychologischer Bedürfnisse“ agiert, wie Deleuze in *Das Zeit-Bild* formuliert.¹⁹⁹ Seels Rauschen ist die Erfahrung des Einswerdens „mit der Bewegung des Werks“, in der sich die Rezipierenden „von der Bewegung des Werkes aus der sonstigen Affektion durch das Wirkliche und Unwirkliche heraustragen lassen“.²⁰⁰ In seinen Beispielen liegt der Fokus auf spezifischen Mikro- bzw.

¹⁹⁸ Vgl. Trifonova, "A Nonhuman Eye", S. 150.

¹⁹⁹ Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 35.

²⁰⁰ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 247.

Makrobewegungen von Material, auf die man auf der Leinwand achtet, wenn man sich auf das Rauschen einlässt.²⁰¹ Außerdem sei noch die Arbeit zum optischen Rauschen von Bernd Busch erwähnt, der das Rauschen eng an den Pointismus – genauso wie bei Deleuze die Körnung der Materie – bindet. Auch hier wird nochmal deutlich, dass die Ununterscheidbarkeit von Vordergrund und Hintergrund, die „Entgrenzung“ und „Verschmelzung von Menschen und Dingen, von Bewegung und Ruhe, Hell und Dunkel“ – die molaren Grenzen vermischen sich – ein zentraler Aspekt solcher reinen Bewegungsprozesse ist.²⁰²

Nachdem die Affinität zur reinen Bewegung herausgearbeitet wurde, verlasse ich hiermit den Literaturvergleich zwischen Seel und Deleuze in Richtung des Versuchs ebenjenen Pfad abzustecken, einen in dem das narrative Kino verdampft, es sich neu energetisiert und dabei auflöst. Wie lässt sich der spezielle Status der Bewegung innerhalb ästhetischer Horzontenerfahrungen begründen? Das Spezielle ist, dass es sich um „reine Bewegungsphänomene“²⁰³ handelt. In allen Zugängen erscheint die Bewegung in ihrer materiellen, reinen Form, als ein Spiel variierender Lichtintensitäten. Im narrativen Film, also auf der molaren Ebene, ist Bewegung in der Regel narrativ kodiert. Deleuze bezeichnet diesen Zusammenhang als „sensomotorisches Schema“²⁰⁴, wonach auf Reize Aktionen folgen, sich gegenseitig anstecken usw. Beispielsweise führt die sich öffnende Tür eines Autos in einem narrativen Film in der Regel dazu, dass jemand im nächsten Shot aus dem Auto aussteigt. Dazu werden zum Beispiel Schnitte verwendet, um Bewegungen logisch zueinander ins Verhältnis zu stellen und für die Rezipierenden einen linearen Zusammenhang sichtbar zu machen. Narration ist molar, da Subjekte daran partizipieren müssen. Über rauschende, molekulare Filmelemente nachzudenken, verändert jedoch den Blick auf Montage, Narration und Bilder. Die ästhetischen Horzontenerfahrungen stehen in Opposition zu narrativen Kinoformen, sie treten gegen die „Hegemonie des Narrativen“²⁰⁵ an. Narrative versteht sich in dieser Arbeit als Erzählkino mit „miteinander verbundenen, dem Prinzip von Ursache und Wirkung folgende Kette von Handlungen“, dementsprechend „als kommunikativer Akt, in dem eine Geschichte entfaltet wird, deren Erschließung Aufgabe eines interpretierenden Zuschauers ist“.²⁰⁶ Die Bewegung in Reinform²⁰⁷, fällt aus einer narrativen Verankerung heraus, sie fällt

²⁰¹ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 232.

²⁰² Asendorf, Christoph: "Optisches Rauschen. Von Unschärfen und Uneindeutigkeiten in den Künsten", in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Hg. Andreas Hiepko; Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 29-41, S. 153f.

²⁰³ Kennedy spricht im Kontext des deleuzeschen Arguments von „pure movements“. Vgl. Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 109; Deleuze nennt sie auch „rein optisch-akustische Bilder“, Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S.35.

²⁰⁴ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 212.

²⁰⁵ Robnik, "Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie", S. 251.

²⁰⁶ Vgl. (o.V.): "Erzählung / Narration", Lexikon der Filmbegriffe, (o.J.); <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:erzahlungnarration-6090>, zuletzt aufgerufen am 16.08.2021.

²⁰⁷ Wenn von Reinform gesprochen wird, soll kein revelationistisches Potential suggeriert werden. Das Adjektiv bezieht sich als Abgrenzung zum Narrativen und nicht auf eine Reinheit, die eine absolute Unmittelbarkeit darstellt.

strenggenommen aus jeglicher Versprachlichung heraus, da es sich um unmittelbare synästhetische Phänomene sinnlicher Natur handelt. Diese filmästhetischen Konstellationen führen nicht dazu, dass ein Informationsgehalt vermittelt wird, die rauschenden Bilder haben „Kategorien wie Information und Verantwortung abgeworfen“²⁰⁸. Es wird bereits deutlich, dass es sich hierbei um ein Grenzphänomen handelt, da der Versuch sich im Nachhinein damit auseinanderzusetzen niemals das flüchtige Phänomen zu fassen vermag. Jede Betrachtung raubt die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und legt ihr einen Sinn auf, da, sobald Zeit vergeht, eine Reflektionsebene hinzukommt, die Rezipierenden begrifflich Gedanken formulieren können, also sich der Übergang in das Feste bzw. in Gestalten, also in das Semantische, vollzieht. Dieses vor-semantische Bewusstsein zu diskreditieren ist keine Option, wie zum Beispiel die Arbeiten von Thomas Metzinger eindrucksvoll zeigen, in denen er versucht den Zusammenhang einer „pure awareness“ mit der Meditation aufzuzeigen. Der Annahme Bewusstsein sei immer ein Bewusstsein von etwas und sprachlich vorstrukturiert – er ordnet diese Perspektive einer westlichen Philosophiekultur zu – stimmt er nicht zu und bekräftigt damit ebenjene unmittelbaren Wahrnehmungen von denen Deleuze spricht.²⁰⁹

Die reinen, materiellen Bewegungsprozesse bilden die Bedingung für Sinnhaftigkeit, sind aber zunächst subsinnhaft. Daher erscheint die Bewegung in solchen Beschreibungen mit Aufmerksamkeit auf Differenzen von aufeinanderfolgenden Jetzt-Momenten, anstatt von Kausalketten. Die temporale Beschaffenheit der Wahrnehmung rückt somit als integraler Bestandteil in den Fokus. Betrachtet man die Zeitskalen des Bewusstseins des kognitionsphänomenologischen Ansatzes von Francisco J. Varela, bewegt sich eine energetische Aufladung des Narrativen und die damit verbundenen ästhetischen Erfahrungen auf den unteren zwei Zeitskalen – bis zu 100 Millisekunden – der Wahrnehmungsprozesse. Diese Zeitskalen tragen die Namen „0,1“ und „1“ und sind im Gegensatz zur dritten Skala „10“ nicht „discriptive-narrative“ und auch nicht verantwortlich für die „continuity of the self“. Innerhalb der unteren Ebenen entwickeln Wahrnehmungen noch keinen subjektivitätsstiftenden Moment und allem voran auch keine sprachliche Bedeutung. Die ästhetischen Thesen zur Unmittelbarkeit und sinnlichen Immersion finden hiermit ihren Beleg in der Kognitionswissenschaft.²¹⁰ Diese temporale Besonderheit führt dazu, dass die Wahrnehmungsbeziehung zum Bild nicht fixiert wird; die narrative Bewegung wechselt ihren Aggregatzustand. Bewegungen vermischen sich, die Bildteile stehen damit gleichwertig ohne eine Präferenz/Gewichtung nebeneinander. Der Blick wird

²⁰⁸ Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997, S. 173.

²⁰⁹ Vgl. Metzinger, Thomas; Gamma, Alex: "The Minimal Phenomenal Experience questionnaire (MPE-92M): Towards a phenomenological profile of 'pure awareness' experiences in meditators", *PLoS one*, 16/7, 2021, S.3; <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0253694> , zuletzt aufgerufen am 11.11.2021.

²¹⁰ Vgl. Varela, Francisco J.: "The Specious Present: A Neurophenomenology of Time Consciousness", in: *Naturalizing Phenomenology. Issues In Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*. Hg. Jean Petitot; Francisco J. Varela; Bernard Pachoud; Jean-Michel Roy, Stanford: Stanford University Press, 1999, S. 266-314, S. 274-277.

nicht fixiert bzw. durch filmformale Gestaltung gelenkt, sondern im Gegenteil zerstreut, die gesamte Relation der einzelnen Bewegungen soll in Jetzt-Momenten wahrgenommen werden. Damit handelt es sich um keine diskriminierende Aufmerksamkeit, sondern um eine ephemere Aufmerksamkeit, die keine einzelnen Elemente herausfiltert, um mit diesen Informationen zu „narrativieren“²¹¹ und „diegetisieren“²¹². Stattdessen rücken Transformation, verschwindende Konturen und Materialgrenzübergänge in die Aufmerksamkeit der filmischen Gestaltung. Die Rezipierenden befragen das Bild nicht, sie lassen es wirken. Das Bild erstrahlt damit von seiner materiellen Seite, da die Beschaffenheit der Bildkonstellation in die Aufmerksamkeit rückt.

Reine Bewegungen erzeugen keine „narrative Immersion“, sondern eine sinnliche Immersion in reine Bewegungsphänomene. Die Begriffskonstellation der sinnlichen Immersion zu formulieren, scheint aus der bisherigen Synthese von Deleuze und Seel sinnvoll und ist eng verbunden mit dem Gelingen filmästhetischer Horizonserfahrungen, somit ein zentrales mitschwingendes Element innerhalb der bevorstehenden Filmanalysen. Ernest Adams liefert einen ähnlichen Zugang, wenn er in seiner Analyse der Immersion innerhalb von Computerspielen aber von „tactical Immersion“ spricht und erläutert: „It’s physical and immediate.[...] It’s an almost meditation-like state.“²¹³

Filmästhetische Horizonserfahrungen grenzen sich dadurch von natürlichen Wahrnehmungen ab und erlangen unter anderem durch diesen Kontrast ihren Namen. Wenn wir etwas in Bewegung beobachten, versuchen wir zu bestimmen, was das ist, was sich bewegt, wohin es sich bewegt etc.; wir sind „storytelling animals“²¹⁴. Demgegenüber kann in spezifischen Filmkonstellationen Bewegung an sich, eine körperlose Bewegung körperloser Teilchen erscheinen, eine Bewegung entrissen aus ihrem menschlichen Wirkungszusammenhang. Das Bewegungsprinzip des Chaos ist kein *story-telling animal*, sondern eine non-narrative Relation. Der Mensch als *story-telling animal* gelangt an den Horizont seines sprachlichen Weltbezugs. Man erfährt sich als Teil innerhalb einer Konstellation des Bewegungsaustauschs. Ein rauschendes, erhitztes Bild begünstigt ein kontemplatives Sehen im Jetzt. Anstatt von der Wahrnehmung der Dinge an sich zu sprechen, schlage ich folgende Formulierung vor: in der gasförmigen Wahrnehmung richtet sich die Aufmerksamkeit auf die unmittelbar materielle Relation des Filmwahrnehmens selbst, *als wären wir selbst noch ein Ding*. Und damit wird sichtbar, dass die Bewegung an sich im Zusammenhang der Wahrnehmungskonstellation Film einerseits auf der Leinwand durch die Erhitzung von festen Formen in einen Übergang zum Spiel von Lichtintensitäten

²¹¹ Hartmann, Britta: *Aller Anfang – Zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren, 2009, S. 149.

²¹² Hartmann, *Aller Anfang*, S. 136.

²¹³ Vgl. Adams, Ernest: "Postmodernism and the Three Types of Immersion", *Gamasutra*, 2004; http://www.designersnotebook.com/Columns/063_Postmodernism/063_postmodernism.htm , zuletzt aufgerufen am 22.10.2021.

²¹⁴ Gottschall, Jonathan: *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

geschieht, woraus Erfahrungen entstehen, welche andererseits das Potential aufweisen, die materielle Seite der Wahrnehmungskonstellation Film zur Verhandlung zu stellen.

4.2 Horizonte: Leere und Fülle

Diese filmästhetischen Konstellationen der Erhitzung entstehen vor allem an zwei Polen, die zunächst konträr zueinander positioniert scheinen, jedoch zwei Seiten derselben Münze darstellen, also verbunden sind. Seel nennt sie, aus semantischer Perspektive argumentierend, „Leere“ und „Fülle“, da sie uns mit den Grenzen unserer Aufnahmefähigkeit und Bestimmung von distinktiven Elementen – nach oben und nach unten hin – konfrontieren. Es rauscht, weil maximale oder minimale Bewegung für sich wahrgenommen wird.²¹⁵

Bei Deleuze hingegen werden diese Pole physikalistisch als raumzeitliche Bewegungsordnungen im Verhältnis zur menschlichen Größenordnung gesehen. Es gibt das Molekulare, aber nach oben hin auch das Galaktische. Die Pointe: Diese Ordnungen verlaufen nicht linear, sondern abhängig von der Wahrnehmung des Zentrums, die sie erst zum Horizont werden lässt. Das heißt, dass in jedem Molekül, wenn auf eine niedrigere Größenordnung runterskaliert wird, eine ganze Welt, ein scheinbar geschlossenes System aus der Perspektive des Moleküls, steckt. Das Ganze verhält sich somit relativ zu sich selbst, ist damit radikal beweglich. Diese Horizonte bilden sich abhängig von der subtraktiven Wahrnehmung. Deswegen kann auch von Festkörpern als Molekülen gesprochen werden. Die Skalierung kann von der menschlichen Wahrnehmung entkoppelt werden. Was auf einer visuellen Skala ein Atom ist, ist auf einer anderen Skala ein großes Teil eines molekularen Prozesses.²¹⁶

In Seels Worten könnte man diesen menschlichen Horizont als „Größenordnung lebensweltlicher Gegebenheiten“ bzw. als „Mesokosmos unserer Handlungswelt“ bezeichnen.²¹⁷ Bewegung also unter Berücksichtigung unseres Handlungsradius erkennen, der von räumlichen und temporalen Größen abhängt.

Und so kommen wir von einer optischen Definition der reinen Bewegung als Intensität innerhalb von Filmkonstellationen zur reinen Bewegung als materieller Skalierungsoperation, die durch filmische Konstruktion erreicht werden kann. Solche Skalierungen können in Filmen narrativ begründet sein, aber sie sind zugleich immer auch reine Beweglichkeit einer materiellen Transformation durch Horizontverschiebung.

Eine scheinbar stille Konstellation kann auf einer anderen räumlichen Skala chaotischer Natur sein, ein Effekt, der in der Komödie *NIGHT AT THE MUSEUM*²¹⁸ für humoristische Zwecke verwendet wird. Auf eine Einstellung eines stillstehenden Vans folgt eine Aufnahme dreier auf Spielfigurengröße geschrumpfter

²¹⁵ Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 231.

²¹⁶ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 92-95.

²¹⁷ Seel, *Hollywood ignorieren!*, S. 45.

²¹⁸ *Night at the Museum*, Regie: Shawn Levy, US/UK/CAN 2006.

Menschen, die durch ein kleines Loch im Reifen des Vans massiven Windstößen ausgesetzt sind (01:28:45-01:29:00). Schuss zurück auf den Van und es bleibt von auf dieser Skala chaotischem Zustand nur ein leichtes Piepen übrig. Ebenso funktioniert dieser Effekt zeitlich, beeindruckend visualisiert an der Beweglichkeit von Pflanzen im Zeitraffer;²¹⁹ scheinbar stationäres Verhalten wird entlarvt als äußerst beweglich. All diese Bewegungsformen, können ausgehend von ihrer Skala von Ruhe in Bewegung übergehen und jemand, der diese Verbindung auch im Kontext der Geschwindigkeit von Filmbewegungen deutlich herausgehoben hat, war Epstein, der, wie Sarah Keller zusammenfasst, erkannt hat, dass: „the fundamental energies undergirding cinema are those that valorize both rapt attention (associated with stillness) and incessant flux (associated with movement)“²²⁰. Leere/minimale Bewegung und Fülle/maximale Beweglichkeit verweisen auf den Übergang von einer Skala auf eine andere Skala. Wenn etwas für die menschliche Wahrnehmung zu langsam wird, korreliert das nicht mit realem Stillstand, sondern nur damit, dass es unsere wahrnehmbare Skala verlassen hat. Nach Oben und Unten hin gibt es immer einen Überschuss an Beweglichkeit, im Gegensatz zum festen Bereich zwischen den Polen. In destillierter Form kann man die Erhitzung der raumzeitlichen Skalen bei Bildern sehen, in denen man sich vom Atom bis zum Galaxienhaufen bewegt, so wie in den Kurzfilmen COSMIC EYE²²¹ vom Astrophysiker Danail Obreschkow und POWERS OF TEN²²² von Charles und Ray Eames. Die Filme zoomen von den kleinsten Strukturen im Universum zu den größten, ohne den Bildkader zu verändern. „Defigurations“²²³ prägen die Übergänge. Der Titel COSMIC EYE bezeugt, wie viel deleuzesches Gedankengut zu dieser Art von Bewegtbild passt. Es ist das Auge des ganzen Universums, welches hier versucht wird, sichtbar gemacht zu werden. Die verschiedenen Skalen werden innerhalb eines Übergangs montiert, das Ganze soll innerhalb einer Einstellung als einziger Wirkungszusammenhang erscheinen. Die Bewegung der Übergänge an sich erzeugt ebenjene rein optischen Wahrnehmungen, die unsere visuelle Wahrnehmungswelt filmästhetisch mit Transformationen der Horizonte erweitern. Aber auch hier sei erwähnt, dass die Filme hinter ihrem Anspruch zurückbleiben müssen, da sie immer weniger beweglich sind als die Komplexität des Ganzen, da nur die Skalensprünge in dem Video in Bewegung sind, ohne dass die Relata sich selbst chaotisch bewegen.

Da es sich um ein radikal bewegliches Prinzip handelt, wird der Begriff des Horizonts, wie ihn Deleuze einführt, beibehalten, da filmformelle Skalierungsoperationen eine wichtige Rolle in narrativen Erhitzungsprozessen spielen. Im Gegensatz zu Seels Begriff der Grenze erscheint der Horizont

²¹⁹ Vgl. Mancilla, Javier Osorio: *Are Plants Organisms With Cognitive Capacity?*, 2018; <http://www.cienciacognitiva.org/?p=1714> , zuletzt aufgerufen am 19.10.2021.

²²⁰ Keller, Sarah: "Introduction. Jean Epstein and the Revolt of Cinema", In: *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, Hg. Sarah Keller; Jason N. Paul, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, S. 23.

²²¹ *Cosmic Eye*, Regie: Danail Obreschkow, OZ 2012.

²²² *Powers of Ten*, Regie: Charles Eames; Ray Eames, US 1977.

²²³ Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 110.

durchlässiger, vergleichbarer mit den Eigenschaften einer Membran. Erhitzungsprozesse markieren diffuse Übergänge, und dafür scheint das Bild des Horizontes präziser geeignet zu sein.

4.3 Erhitzte Politiken

Wie steht es um politische Implikationen beim Rauschen und der gasförmigen Wahrnehmung und im Folgenden bei erhitzter Filmwahrnehmung? Filmästhetische Horizonterfahrungen reiner Bewegungsintensitäten und deren spezifische Konstellationen können für einen jeweiligen Film spezifische Politiken verhandeln. An dieser Stelle aber einige allgemeine Überlegungen zum politischen Potential solcher ästhetischen Erfahrungen.

Das grundsätzliche Interesse für Relationalität kann historisch fächerübergreifend erkannt werden, und entspringt selber als eine Relation von unterschiedlichsten wissenschaftlichen Zugängen: einem neuen physikalistischen Verständnis von Materie durch die Quantenphysik²²⁴, dem Menschen als Anthropozän mit der Macht die Materialität des gesamten Planeten zu verändern, einer globalen Vernetzung durch neue technische Medien, global vernetzten wirtschaftlichen Bedingungen, dem immer mehr schwindenden monotheistischen Weltbild in der westlichen Welt und einer Gehirnforschung, in der Bewusstsein als relationaler Materialisierungsprozess modelliert wird²²⁵. Das relationale Moment findet Einkehr in unser Denken; Sachverhalte als „komplexe Systeme“²²⁶ zu denken, findet immer mehr Bedeutung. Die Kunst reagiert auf diese Dispositive mit ihren eigenen Mitteln und so liegt es auf der Hand, dass auch sie auf die Überforderung durch eine nie dagewesene Informationsflut mit neuen sinnlichen Bewältigungstaktiken antwortet.

Als Ausgangspunkt für die Deutung solcher Phänomene kann Susanne Scharnowskis Arbeit herangezogen werden, die historische Kontexte der „Ästhetik des Rauschens“ aufzeigt. Rauschen erscheint im 18. Jahrhundert als eine „romantische Ästhetik der Entgrenzung, des Chaos und der Auflösung“²²⁷, und verknüpft sich im 19. Jahrhundert mit der Überzeugung einen Zugang zum Erhabenen darzustellen.²²⁸ Im postmodernen Diskurs erlangt die Ästhetik des Rauschens einen neuen Stellenwert, sie wird als Kampfbegriff „gegen die angebliche Härte von Rationalität und Eindeutigkeit“²²⁹ umgedeutet. Michel Serres sieht darin ein Gegenmodell zum Ordnungssystem der Sprache und Wissenschaft, dass zu einer „Verhärtung der Sinne führe“.²³⁰ Seel distanziert sich von

²²⁴ Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of matter and meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007.

²²⁵ Vgl. Varela, *The Specious Present*, S. 291.

²²⁶ Mainzer, Klaus: *Komplexe Systeme und Nichtlineare Dynamik in Natur und Gesellschaft*, Berlin: Springer, 1999.

²²⁷ Scharnowski, "Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!", S. 45.

²²⁸ Vgl. Scharnowski, "Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!", S. 46f.

²²⁹ Scharnowski, "Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!", S. 51.

²³⁰ Serres, Michael: *Die fünf Sinne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 92.

diesen Lesarten des Rauschens. Er ist darauf bedacht jegliche politischen Implikationen zum Rauschen abzulehnen. Das Rauschen ist nicht mehr als eine spezifische ästhetische Erfahrung, die rezipierende Personen für sich erlangen können.²³¹

Diese Zurückhaltung wird im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung mit filmästhetischen Erhitzungsphänomenen nicht geteilt, denn wie die Betitelung dieses Kapitels signalisiert, werden ausgehend von Deleuze gewisse politische Potentiale erkannt. Denn dieser geht zielstrebig vor, wenn man den Impetus betrachtet, in dem er die Erhitzung der Aggregatzustände fordert, alles mit dem Ziel, der Immanenzebene näher zu kommen. Deleuze beobachtet in seinen Analysen mehrere Möglichkeiten, wozu dieser Prozess befeuert wird. Was bei Vertov noch einen Weg zum kollektiven sowjetischen Geist darstellt, ist beim amerikanischen Experimentalfilm befreit von großen ideologischen Erzählungen und zielt auf eine – Deleuze verwendet dafür das Bild des drogeninduzierten Zustands – reine Wahrnehmung hin.²³² Deleuzes prozessorientiertes Weltbild arbeitet am Zugang zu einer neuen Wahrnehmungsform, die produktiv umgesetzt werden kann. Dabei kann man erkennen, dass Deleuze „endorse traditional avantgarde agendas to radicalise consciousness in order to effect progressive change“²³³, auch wenn Chesneys Kritik berechtigt ist, dass bei der Betrachtung der deleuzeschen Ontologie in Reinform, „it is by no means clear, and cannot be so, where this becoming will lead, and it makes no sense to proclaim where it *should* lead. Deleuze’s politics is a politics without any political values“²³⁴.

Nichtsdestotrotz ist zu beobachten, dass obwohl Chesneys Kritik auf die ontologische Basis zutrifft, Deleuzes Schriften auch „a politically anarchic desire“ durchzieht, „that opposes repressive power structures by thought, image and deed“. ²³⁵ Film könne „alter perception, melting the frameworks of everyday being into more intensive states of becoming.“²³⁶

Wie kann ein Versuch der rein sinnlichen Wahrnehmung näherzukommen, einem Universum der Bewegungsintensitäten, konkret eine Richtung des Handelns vorgeben? Die Überlegung lautet, dass solche Wahrnehmungen das subjektive Verhältnis zur Außenwelt als eine Distanziertheit mit Grenzen aus den Fugen geraten lässt. Wir lösen uns nicht auf, immerhin bleibt die Perspektive, die wir innerhalb einer Konstellation einnehmen immer auch eine subjektive, aber „we can [...] enlarge ourselves“²³⁷, wie Trifonova formuliert. Größer insofern, als das wir uns in einem energetischen Wabern von

²³¹ Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 234/ S. 245.

²³² Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 221.

²³³ Powell, Anna: *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, S.184.

²³⁴ Chesney, Duncan: "Rancière, Deleuze and contemporary film aesthetics", *New Review of Film and Television Studies* 8/2, 2010, S. 22-40, S. 33, Hervorhebg. im Orig.

https://www.researchgate.net/publication/232901917_Ranciere_Deleuze_and_contemporary_film_aesthetics, zuletzt aufgerufen am 12.10.2021.

²³⁵ Powell, *Deleuze, Altered States and Film*, S. 184.

²³⁶ Powell, *Deleuze, Altered States and Film*, S. 186.

²³⁷ Trifonova, "A Nonhuman Eye", S. 150.

energetischen Zuständen begreifen und unser gasförmiges Potential mithilfe filmästhetischer Erfahrungen zum Glühen bringen. Die Erhitzung unseres festen subjektiven Selbstverständnisses erweitert uns in einen rauschenden Zusammenhang, in dem die narrative, lineare Biografie des Subjekts zweitrangig wird. Die Erhitzungsprozesse des Narrativen fördern aufgrund ihrer Formlosigkeit richtungsloses Denken. Es ist ein Universum der Potentiale und Neu-Figurationen, in dem man politisch Dinge bewegen kann. Es sind radikal-bewegliche Filmkonstellationen „ohne Leitkultur“²³⁸ und „between the actual and the virtual, cinematic altered states may catalyse new, productive kinds of perception.“²³⁹ Sensationen und deren Fluidität in Resonanzen und Vibrationen reißen festgefahrene Wahrnehmungsstrukturen auf; können dazu dienen, die scheinbaren Grenzen zu überwinden.

Denker*innen des *New Materialisms* machen sich diesen theoretischen Unterbau zu nutzen. Sie steuern gegen den *cultural turn* und Fragen der Repräsentation²⁴⁰. Die konstruktivistische Perspektive sei demnach nicht mehr zufriedenstellend in der Lage die Eigenschaften von Material zu greifen und ist damit nicht hinreichend in der Lage gegenwärtige politische Probleme zu bearbeiten. Dabei soll der linguistische Zugang jedoch keineswegs diskreditiert werden. Der *New Materialism* sieht Material nicht als starre Form, sondern erkennt dessen Transformationspotential und dessen Agentialität an: “For materiality is always something more than ‘mere’ matter: an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable.”²⁴¹ Die Komplexität solcher relationalen Systeme, die multifaktoriell und multidirektional in Bewegung sind, bildet auch eine Kernsäule dieser Ansätze.²⁴² All das begreift sich daher posthumanistisch, da keine Art des Materials bevorzugt wird, auch nicht die Konstruktion des menschlichen Körpers in der Sphäre des Festen.²⁴³

Abgeleitet wird dies — wie auch bei Deleuze — von physikalischen Erkenntnissen:

“subatomic behavior consists in the constant emergence, attraction, repulsion, fluctuation, and shifting of nodes of charge: which is to say that they demonstrate none of the comforting stability or solidity we take for granted. [...] matter is thus amenable to some new conceptions that differ from those upon which we habitually rely.”²⁴⁴

Auch Vertreter*innen des *New Materialism* knüpfen an die Kunst an, wo sie solche Prinzipien verkörpert sehen. So zum Beispiel Diana Coole, die sich wie Deleuze im Kapitel zur gasförmigen

²³⁸ Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft 1*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M: Suhrkamp, 2003, S. 291.

²³⁹ Powell, *Deleuze, Altered States and Film*, S. 65.

²⁴⁰ Vgl. Frost, Samantha; Coole, Diana: "Introducing the New Materialism", in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Hg. Samantha Frost; Diana Coole, Durham; London: Duke University Press, 2010, S. 2f.

²⁴¹ Frost; Coole, "Introducing the New Materialism", S. 9.

²⁴² Vgl. Frost; Coole, "Introducing the New Materialism", S. 9.

²⁴³ Vgl. Frost; Coole, "Introducing the New Materialism", S. 20.

²⁴⁴ Frost; Coole, "Introducing the New Materialism", S. 11.

Wahrnehmung die Werke des französischen Malers Paul Cézanne als Beispiele einer prozessualen Wahrnehmung bzw. Realität widmet²⁴⁵ und auf Maurice Merleau-Ponty beziehend das politische „embodied humanity enveloped nature“ und „rethink agency“ als politische Richtlinien prägt.²⁴⁶

Solche Wahrnehmungen ließen sich im Kontext großer zeitgenössischer Krisen denken. Der Klimawandel als die momentan absehbar größte Problematik des 21. Jahrhunderts benötigt neben einem multifaktoriellen Verständnis für die Komplexität, auch eine Wahrnehmung in der wir uns als Teil eines relationalen Ganzen begreifen, welches andauernd in Resonanz ist. Die Konstellation Erde verstanden als energetisches Wechselspiel von Bewegungen. Bewegungen, die sich anstecken, in Resonanz und Vibration. Die These lautet demnach, solche ästhetischen Horizonterfahrungen – und konkret für diese Arbeit filmästhetische Horizonterfahrungen mit ihren medienspezifischen Mitteln – könnten so etwas leisten.

Trotz dieser Potentiale ist das Rauschen ein ambivalentes Phänomen, dass auch Gefahr in sich birgt, da radikale Erhitzung auch das menschliche Habitat schädigen kann, denn unser menschlicher Horizont – Sprache, Geschichte, die feste Wahrnehmung – zeichnet eben auch das Menschliche aus. Daher kann es nicht im Interesse liegen, menschliche Grundpfeiler vollständig aufzulösen. Die Welt, in der die menschlichen Wahrnehmungen irrelevant werden, kennt keine Ethik oder Politik, da diese per Definition etwas Menschliches voraussetzt. Das rein Molekulare kann daher auch nihilistische Tendenzen aufweisen. Seels Aufruf zur Vorsicht sich im Rauschen zu verlieren kann dahingehend verstanden werden. Radikale Beweglichkeit kann zu einem thermodynamischen Equilibrium führen, indem Bewegung zu seinem Gefrierpunkt entgegensteuert.

Zusätzlich kann radikale Beweglichkeit zu Entpersonalisierung führen, exemplifiziert von Slavoj Žižeks Analyse zen-buddhistischer, tendenziell dem Rauschen zugehöriger, Ideologie, die japanische Soldaten zu effizienten Tötungsakten führen sollte. Die Idee, propagiert durch Daisetsu Teitaro Suzuki: Der Mord an anderen Soldaten sei Teil des kosmischen Bewegungsspiels. Der Soldat ersticht demnach niemanden, sondern dessen Opfer sei im Bewegungsablauf des Ganzen einfach ins Messer gelaufen.²⁴⁷ Die politische Problematik in dieser radikalen Auflösung und dem damit einhergehenden Ablegen der Handlungsverantwortung schwingt immer kritisch mit.

Solche Zugänge differieren enorm von anderen populären politischen Herangehensweisen innerhalb der Filmwissenschaft. Aufheizung des Narrativen bis zur reinen Beweglichkeit und Sinnlichkeit erlauben keine Repräsentationsanalysen in der Tradition von Stuart Hall. Um die Abbildung und Konstruktion von Codes und Zeichen kritisch zu begutachten, müssen das Semantische und feste

²⁴⁵ Coole, Diana: "The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh", in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Hg. Samantha Frost; Diana Coole, Durham; London: Duke University Press 2010, S. 92-115, S. 104f.

²⁴⁶ Vgl. Coole, "The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh", S. 112f.

²⁴⁷ Vgl. Žižek, Slavoj: *The Buddhist Ethic and the Spirit of Global Capitalism*, Transkript eines Vortrages, 2012, <https://zizek.uk/the-buddhist-ethic-and-the-spirit-of-global-capitalism/>, zuletzt aufgerufen am: 22.08.2021.

Formen als Bedingung gegeben sein. Das Molekulare kennt aber keine „patriarchalen und sexistischen oder gewalttätigen Darstellungen“ deren „Stereotypisierungen offenzulegen“ sind.²⁴⁸ Film wird hier nicht charakterisiert durch seine Abbildfunktion, sondern seine vom Licht und Montage gegebenen Möglichkeiten Aufmerksamkeit auf Materialisierungsprozesse zu richten, in der Hoffnung damit neue Wahrnehmungslogiken zu offenbaren, die im politischen Kontext Flexibilität herstellt.

5 Filmästhetische Horzontenerfahrungen

5.1 Fülle: Chaotische Veränderlichkeit

5.1.1 Experimentalfilm

Zu Beginn nochmals eine Klarstellung: Wenn hier von chaotischer Veränderlichkeit im Film die Rede ist, wird dabei nicht ein reiner Zugang zur Immanenzebene bzw. zur universellen Veränderlichkeit gemeint. Subjekte partizipieren weiterhin mit subtraktiver Wahrnehmung an der Wahrnehmungskonstellation Film. Stattdessen gerät die Konstellation in Bewegung, *contraction* und *dilation* verschieben und verdichten Aufmerksamkeit auf Zusammenhänge, die nicht in der menschlichen Handlungssphäre auftauchen. Dadurch lassen sich andere Horizonte denken. Nicht die Ebene der Immanenz erscheint in ihrer Reinform, sondern eine spezifische Ausprägung der Ebene der Immanenz, die unseren Horizont erweitert, uns die Ebene der Immanenz und deren Bewegungslogiken denken lässt und daher reflexiv wird.

Deleuze liefert auf der Seite der Fülle bereits Beispiele aus dem amerikanischen Experimentalfilm. Betrachtet man die Gattung des Experimentalfilmes, handelt es sich beim Phänomen der narrativen Erhitzung jedoch weder um ein rein amerikanisches Phänomen noch um eines, welches ausschließlich im 20. Jahrhundert zu finden ist. So ließe sich ein Blick in die österreichische Experimentalfilmszene wagen, explizit auf die Filme von Sigfried Fruhauf (SCHWERE AUGEN, PALMES D'OR) und Rainer Kohlberger (NOT EVEN NOTHING CAN BE FREE OF GHOSTS, KEEP THAT DREAM BURNING). Deren Filme können als radikale Erhitzung des Narrativen erfasst werden. Beide experimentieren mit den Randbedingungen des Kinos, die diametral zu Formen des Erzählkinos verlaufen. Die Filme bewegen sich nicht entlang der sensomotorischen Logik. Wie aber erhitzt sich das Narrative und kehrt zu seiner chaotischen Grundlage zurück? Die produktionstechnischen Bedingungen, die medienreflexive Ebene des Kunstwerks, die im Kontext von zeitgenössischer Konzeptkunst an Bedeutung gewonnen hat, ist nur in der Peripherie der Analyse von Relevanz, um diese Frage zu beantworten. SCHWERE AUGEN hat „in seiner Genese viele Umkopierungen und unterschiedliche Bewegtbildformate durchlaufen. Von 16 mm Found Footage über DV-Cam zu VHS, von VHS zu Files unterschiedlichster Codecs, bis hin zu einer Ausbelichtung auf

²⁴⁸ von Braun, Christina: "Gender-Studien in einzelnen Disziplinen: Medienwissenschaft", in: *Gender Studien. Eine Einführung*, Hg. Inge Stephan; Christina von Braun, Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000, S. 303.

35 mm Film als Endformat,²⁴⁹ welches für die mir zur Verfügung stehende *remastered* Version nochmals digitalisiert wurde. Bei dem Prozess des Fortmattransfers, der in SCHWERE AUGEN vollzogen wird, handelt es sich bereits um ein formales Gestaltungsmittel, in dem Deleuze das Gasförmige angelegt sah. Das „Abfilmen und Wiederaufzeichnen“ im analogen Film, welches zu „einer Abflachung des Raumes, der eine pointillistische Struktur á la Seurat annimmt“, führe, sei mit dem Gasförmigen verbunden. Feste Gegenstände würden damit in ihrer Zusammensetzung aus unterschiedlichen Punkten (Körnung der Materie) sichtbar.²⁵⁰

Was macht die Betrachtung von SCHWERE AUGEN im Kontext von Erhitzungsprozessen des Narrativen als Gegenstand besonders lohnenswert? Die Antwort lautet, dass sich diese Filmkonstellation an der Schwelle zur reinen Bewegung bewegt. Der Film zeichnet sich somit als Übergangskonstellation aus, was die Beschreibung der relationalen Bewegung schwierig gestaltet. Wir geraten bei narrativen Horizonten per Definition an die Grenzen des Sagbaren.

Bei SCHWERE AUGEN handelt es sich um einen Schwarzweißfilm. In Teilen des Filmes erscheinen die Konturen von festen Körpern und Gesichtern in vierfacher Ausführung nebeneinander (1:28-5:08). Dabei sind sie bereits von Grund auf in Vibration versetzt, die flexiblen Konturen schwingen chaotisch in alle Richtungen. Jedoch ist es noch nicht heiß genug, der materielle Index lässt sich noch erahnen. Innerhalb der Rezeption hindern die Vibrationen die Rezipient*innen noch nicht die Konturen zu erkennen und mit Elementen aus unserer „conceptual map“²⁵¹ – Gesicht, Haare, Bein – in Verbindung zu bringen. Der Repräsentationsschleife kann noch erhalten bleiben. Doch dann geraten die vibrierenden Konturen selbst in Bewegung, das heißt, die Vibrationen beginnen sich zu überlappen, als würden die Konturen und Formen sich in Wellenbewegungen auflösen. Sie treten in Resonanz und potenzieren die chaotischen Bewegungsrelationen durch filmformale Mittel der Überlagerung. Die Interferenzen dieser Wellenbewegung, erzeugen ein völlig chaotisches Interferenzmuster, welches visuell nicht mehr als aus distinktiven Elementen bestehend nachvollziehbar ist. Die Bewegungen überlagern sich und die einzelnen Konturen verlieren jegliche Differenz zu einem Hintergrund. Diese Resonanz der einzelnen Bildelemente führt zu einer chaotischen Fluktuation zwischen den der menschlichen Wahrnehmung bekannten Formen – Gesicht, Haare, etc. – und der reinen Bewegung, in dem diese bekannten Formen ihr vibrationelles Potential wahrnehmbar werden lassen. Körper erscheinen hier als Bewegungszusammenhänge abseits von Codes, sie sind Sensationen. Diese filmästhetische Konstellation bietet ein Wechselspiel aus ästhetischer Sublimation und Resublimation. Zusätzlich mischt sich im mittleren Teil des Films (5:08-6:35) ein weiterer Effekt über die Überlagerungen der Bewegungen ein. Das Bild spaltet sich in zwei nebeneinanderliegende Bilder, die

²⁴⁹ Diese Beschreibung entstammen aus einem Gespräch mit dem Filmemacher Sigfried Fruhauf.

²⁵⁰ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 120f.

²⁵¹ Hall, Stuart: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Thousand Oaks: Sage, 1997, S. 19.

abwechselnd aufflackern und horizontal über die Leinwand von links nach rechts und umgekehrt hüpfen. Neben dem Flackereffekt durch das Auf- und Abblitzen wird damit die auf Zentralperspektive ausgelegte Positionierung der Zuschauerposition gestört, da dem Bild eine Spaltung widerfährt und der Blick springend der Lichtquelle folgt, immer schneller bis im Crescendo kurzzeitig ein schwarzer Bildschirm erscheint und der Film wieder zu den Wellenbewegungen vom Anfang zurückkehrt. Diese flickernde Montage erzeugt eine speziell, rein filmformale Beweglichkeit. Denn hier entsteht Bewegung durch non-narrative Montage, die jenseits des Phasenbildes ist. Das Flickern selbst, als Montageoperation des Filmes, gelangt zur Aufmerksamkeit.

Insgesamt führt die sinnliche Wahrnehmung wegen diesem Konglomerat an Faktoren nicht zu einer Konstruktion einer daraus resultierenden Narration. Von völliger Erhitzung kann jedoch noch nicht die Rede sein, da feste Konturen immer noch einen großen Teil der Bilder ausmachen und man sich in dieser Konstellation immer noch an diese Formen greifen kann und sich als Subjekt dazu positioniert. Gewissermaßen besteht die Lust am Film bei all den Auflösungserscheinungen die festen Reste des Films zu erhaschen, bevor sie im Chaos des Überschreibungsprozesses völlig zur Fülle erstarren.

PALMES D'OR verläuft auf vielen Ebenen synchron, wobei sich innerhalb dieser ästhetischen Konstellation eine radikalere Erhitzung vollzieht. Das Ausgangsmaterial von PALMES D'OR besteht aus 800 mit einer Halbformatkamera analog angefertigten Fotografien. Die ungeschnittenen Kleinbilddfilme wurden aneinandergereiht und die Einzelbildsequenz so zu einem Laufbild. Zwischen den Einzelbildern wurden in digitalen Prozessen durch Überblendung Übergänge geschaffen und dieses Material mit Hilfe von klassischen Key-Effekten übereinandergelegt und verdichtet.²⁵² Die Beschreibung des Films stellt sich umso mehr als Schwierigkeit dar, da sich der sinnliche Eindruck an kaum etwas figurativem festgreifen kann.

Betrachtet man Schlagworte aus Christian Höllers Kurzanalyse, so fällt die von Unwettern inspirierte Terminologie auf, mit der der Film auf den Begriff gebracht werden soll. Von „blitzschnellen“ Bildfolgen ist die Rede, entladen in einem „Netzhautgewitter“. Wie ist dieser physikalistische Ansatz begründet? PALMES D'OR beginnt auditiv mit einem Dröhnen, welches sich monoton durch den ganzen Film zieht und das auditive Pendant zum schwarz-weißen Unbestimmbaren auf der visuellen Ebene abliefern. Die Verteilung von schwarzen und weißen Flächen wechselt in raschem Tempo. Ganze Bildteile wechseln ihre Beschaffenheit mehrfach in der Sekunde den gesamten Film über, bis sie in einer kurzen Endsequenz einer Flamme münden. Wäre es bereits kaum möglich Formen und Strukturen zu unterscheiden, wenn der Film langsam ablaufen würde, so kann es bei dem im Film gewählten Tempo nicht gelingen. Zu keinem Zeitpunkt des Filmes könnte man einen stabilen Mittelpunkt der Filmkonstellation definieren. Durch die radikale Aneinanderreihung von Jetzt-Momenten, können sich

²⁵² Diese Beschreibung entstammen aus einem Gespräch mit dem Filmemacher Sigfried Fruhauf.

die narrativen Bedingungen für narratives Denken nicht einstellen. Zusätzlich zur temporalen Beschaffenheit scheinen sich gerade und ungerade Linien auf der Bildebene zufällig abzuwechseln, ohne feste Struktur oder jegliche Systematik. Von Anfang bis zum Feuer am Ende erscheinen im Sekundentakt flackernde Bilder, abwechselnd von Hell zu Dunkel und umgekehrt. Ein hypnotischer Flackereffekt stellt sich ein, als würde man seine Augen zukneifen. Emergenzen von nicht-kausalen Mustern tragen den Film. Es sind Temperaturschwankungen, von heißer Bewegung zu sehr heißer Bewegung. In Bezug auf die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit oszilliert das Bild „zwischen reiner Optikalität – der Reduktion alles Erkenn- und Identifizierbaren, bis nur noch purer Schauwert übrig bleibt – und totalem Überschuss“²⁵³.

Das Bild weist ein egalitäres Verhältnis zu den einzelnen Intensitäten im Bild auf. Der Blick wird weder geführt - filmformale Mittel werden nicht dazu genutzt die Aufmerksamkeit auf für die narrativ wichtigen Bildteile zu lenken - noch kann eine lebensweltliche Perspektive oder ein Horizont, an dem man sich orientieren könnte, ausgemacht werden. Stattdessen gerät der Blick aus den Fugen, die Aufmerksamkeit zielt auf Reizüberforderung hin. Die Intensitäten der gesamten Leinwand sollen einen umhüllen. Der Blick richtet sich auf eine Gleichzeitigkeit der Bewegungsprozesse. Die Leinwand wird wolkenartig betrachtet, ohne zu bestimmen wonach die Wolke aussieht.²⁵⁴ Es handelt sich um keinen narrativ gesteuerten, sondern um einen streunenden Blick. Und da der Blick nicht narrativ manipuliert wird, scheitert man daran das Erhitzte durch eine Richtung des Zeitstrahls zu bestimmen. Dies kann als ein Effekt der Aneinanderreihung von radikalen Jetzt-Momenten im kontemplativen Sehen betrachtet werden. Es wäre vom Standpunkt einer Aufmerksamkeit auf Sinnhaftigkeit kein völlig anderes Werk, wenn man sich den Film rückwärts gespielt ansehen würden, was in narrativen Filmen - Nolans Actionblockbuster TENET²⁵⁵ wäre als Ausnahme erwähnenswert - die einer kausalen Logik folgen, nur in spezifischen Ausnahmen Sinn macht.

Dass es sich hier nicht mehr um Festes handelt, ist offenkundig, aber wir haben auch bereits das Flüssige verlassen, in dem noch ansatzweise eine Richtung erkannt werden kann - Wasser fließt immer den Hang herunter - verlassen wir das Flüssige breiten sich Gase in alle Richtungen aus, vor und zurück, das ist die Bewegungslogik des gasförmig Erhitzten. Das Narrativ erhitzt sich, es wird multi-direktionalen Transformationen ausgesetzt, deren kausale Zusammenhänge aufgrund der Dichte der kleinen Bewegungszusammenhänge nicht mehr innerhalb einer menschlichen narrativen Logik artikuliert werden können.

²⁵³ Höller, Christian: [Zusammenfassung PALMES D'OR], (o.J); <https://www.siegfriedruhauf.com/cinema/palmes-d-or/>, zuletzt aufgerufen am 24.09.2021.

²⁵⁴ Der Effekt das Menschen sehr oft Formen, vor allem Gesichter in diffusen, materiellen Konstellationen erkennen, nennt sich Pareidolie und ist dem menschlichen Bedürfnis einer Einordnung in bekannte Strukturen geschuldet.

²⁵⁵ *Tenet*, Regie: Christopher Nolan, US/UK 2020.

Die Lichtcluster bewegen sich und in seltenen Momenten stabilisieren sich Ansätze, welche sich aber sofort wieder in der Bewegung auflösen und somit zur reinen Bewegungswahrnehmung zurückkehren. Auch hier ist wieder ein Wechselspiel aus Sublimation und Resublimation zu beobachten, jedoch bei weitem nicht so ausgeglichen wie in *SCHWERE AUGEN*. Und auch wenn medientechnisch aus einem festen Bild durch Verfall die Bewegung dazugekommen ist, ist es auf einer grundlegenden ontologischen Ebene andersherum: ein heißes Spektrum kühlt sich in Momentaufnahmen zu Palmen ab, was narrative Bewegung erkennbar werden lässt.

Solche ästhetischen Erfahrungen lassen uns die Horizonte menschlicher Wahrnehmung spürbar machen. In dieser Destabilisierung der filmischen Konstellation durch reine Beweglichkeit und Entsemantisierung gerät auch der Standpunkt des Rezipierenden ins Wanken und erweitert sich. Es gibt keine Identifikation mit den gasförmigen Körpern auf der Leinwand mit denen man sich als stabiles Subjekt in Beziehung setzen könnte. Es handelt sich um Film jenseits von „gendered subjectivity“²⁵⁶. Daraus folgt, dass beide Filme egalitär mit Sensationen arbeiten, die das Menschliche auf einer grundsätzlichen Ebene bewegen, ohne das Sinnliche direkt mit *codes* unterschiedlicher symbolischer Ordnungen zu überspannen. Solche Filme sind beschränkt in ihrer konkreten politischen Verwendbarkeit, aber sie eröffnen Wahrnehmungspotentiale das Feste – gemeint sind damit Institutionen, Gesetze, Normen etc. und sich als rezipierende Person – in seinem transformativen Potential zu sehen, als historische und temporale Konstellation, die durch Energieverschiebungen bewegt werden können. Die Filme folgen keinem Narrativ, die dann als Vorbild für Handlung genommen werden kann, sondern als Katalysator dafür, darüber nachzudenken, dass jede Handlung neue Konstellationen hervorbringt. Darüber hinaus ermöglichen solche ästhetischen Konstellationen ein Konzept von Materialität zu denken, dass das Subjektive in einen Energiezusammenhang erweitert und uns in einem relationalen Netz von Handlungsverantwortung mit Anderen situiert, ohne Grenzziehungen von *race*, *culture*, und *gender* vorzunehmen - ohne die Herangehensweise der *cultural studies* zu diskreditieren, da sie mit anderen Gegenständen aufzeigt wie Machtverhältnisse in der Kunst eingeschrieben sind. Diese Form des erhitzten Films ist damit immer eine Disruption gegen bestehendes Menschliches, aber gleichzeitig immer noch im Dienst des Menschlichen, daher auch nicht verstanden als radikale Auflösung.

Im spezifischen Kontext der europäischen Kinolandschaft wird PALME D'OR durch den Erhitzungsprozess zum Gegenkino der namensgebenden Veranstaltung, die als eine der größten Filminstitutionen maßgeblich vorgibt – hauptsächlich narratives Kino – was als kritisch erfolgreicher Film gehandelt wird, der zum Kanon werden kann. PALME D'OR entzieht sich dieser Leitkultur.

²⁵⁶ Kennedy, *Aesthetic of Sensations*, S. 160.

Wird das Material noch weiter erhitzt, erreicht man die Filme von Rainer Kohlberger, filmästhetische Konstellationen ohne feste Wahrnehmung. Kohlbergers Œuvre radikalisiert Fruhaufs Projekt, welches mit analogen und digitalen Techniken arbeitet, weiter im Digitalen. Kohlbergers Filme kommen einer reinen audiovisuellen Wahrnehmung am nächsten, da sie im Gegensatz zu den Beispielen von Fruhauf überhaupt keinen ästhetischen Wert aus der Kontrastierung zwischen Fest und Gasförmig generieren und die lebensweltliche Wahrnehmung menschlicher Bewegungslogiken völlig verlassen. Bevor es um die Form der Bilder geht, ist dies bereits der Tatsache geschuldet, dass es sich bei den Bildern um computergenerierte, algorithmische Bilder handelt. Es gibt kaum einen lebensweltlichen Index, der im Bild vorkommt, wie noch die aufgelösten Gesichter in SCHWERE AUGEN.

Den Vorsatz sinnliche Erfahrungen der Bewegung zu beschreiben, gestaltet sich in Kohlbergers Filmen aufgrund von Fehlen jeglicher Anknüpfungspunkte als noch schwieriger. Das Sehen ist nicht darauf ausgerichtet sprachliche Gedanken zu formulieren, die Filme rauschen vollständig und sind auf kontemplative Rezeption bloßer Intensitäten ausgelegt. Norbert Pfannenbichler bemüht sich darum, für NOT EVEN NOTHING CAN BE FREE OF GHOSTS um folgende Zusammenfassung:

„Auf die Retina treffen keine Laufbilder, sondern Impulse und Wellen aus purem Licht. Die extremen Hell-Dunkel-Intervalle variieren unablässig und gipfeln in einem schwarzweißen Stroboskopgewitter. Abstrakte ‚Geistwesen‘ manifestieren sich im digitalen ‚Nirvana‘. Die intentionale Überforderung des menschlichen Wahrnehmungsapparates führt darüber hinaus zu Bildeindrücken, die ausschließlich im sprichwörtlichen ‚Auge des Betrachters‘ erscheinen.“²⁵⁷

Wieder taucht das Gewitter als Metapher auf, um die sinnlichen Eindrücke zu fassen. Dass das Gewitter als Verbündeter gegen das Narrative nun bereits mehrfach aufgetreten ist, kann nicht überraschen, wenn man dessen Charakteristika betrachtet. Als Naturmacht, der der Mensch nichts entgegenwirken kann, kann es sich chaotisch bewegen und Chaos durch Zerstörung bringen. Trifft man auf ein Gewitter, befindet man sich in einer unberechenbaren Situation. Das Gewitter blitzt und donnert mit Kräften, die weit über das Menschliche hinausgehen, es überrumpelt uns materiell mit hellem Licht und lauten Tönen, die synästhetisch unseren Körper bewegen und es besteht aus Gas, es schwebt richtungslos hin, bevor es sich entlädt. Das Gewitter, ein gigantischer Bewegungszusammenhang einer enormen Anzahl angespannter Teilchen.

NOT EVEN NOTHING CAN BE FREE OF GHOSTS fügt der Diffusität und Auflösung von festen Strukturen eine weitere subtile Form von Bewegung hinzu. Passagenweise würde es keine Hilfe darstellen zur Veranschaulichung Standbilder zu zeigen, weil diese teilweise so gut wie vollständig weiß oder schwarz mit leichten Schattierungen aufblitzen und daher getrennt voneinander absolut statisch erscheinen.

²⁵⁷ Pfaffenbichler, Norbert: [Zusammenfassung NOT EVEN NOTHING CAN BE FREE OF GHOSTS], (o.J.); <https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/2301/> , zuletzt aufgerufen am 01.08.2021.

Diese minimalen Schattierungen erzeugen in Bewegung radikal bewegliche Muster. Wieder entsteht die Bewegung jenseits der einzelnen Phasenbilder.

„Ästhetisches Prinzip für die Arbeit war der ›Puls‹, also eine gleichmäßige Bewegung von hell auf dunkel, die immer auf den gesamten Bild-Kader komponiert ist und eben keine Objekte darstellt. Vielleicht so etwas wie eine Weiterführung des strikten Hell/Dunkel-Wechsel von Flicker-Bildern.“²⁵⁸

Und Kohlberger geht noch einen Schritt weiter, in dem er mit 30 Bildern pro Sekunde, anstatt den üblichen 24, arbeitet. Diese Technik verstärkt die Wahrnehmung einer noch flüssigeren Bewegung. Mehr Bilder bedeutet mehr Genauigkeit für die Darstellung von Mikro-Beweglichkeiten. Und diese Konstellation erzeugt einen Effekt, dass man bei starrem Blick auf die Leinwand nicht mehr unterscheiden kann, ob sich die Lichter auf der Leinwand bewegen oder das „imperfekte humanbiologische Datenverarbeitungssystem [sie] hervorbringt“²⁵⁹, da die Bewegung so diffus und schnell auf unsere Wahrnehmungsorgane trifft. Wir erreichen damit die Sphäre der Wahrnehmungserweiterung durch filmästhetische Halluzination und optische Täuschung, in der Stillstände beweglich erscheinen können: „The brain is the screen.“²⁶⁰

KEEP THAT DREAM BURNING, der andere Film Kohlbergers, der hier zur Debatte steht, beinhaltet den im theoretischen Teil besprochenen Effekt des Skalierens von Größen. Der Film beginnt mit einem Rauschen von schwarzen und weißen Flächen, ähnlich wie bei einem Röhrenfernseher. Doch im Gegensatz zum Fernsehrauschen beginnen wir in einem Zoom in das Rauschen einzutauchen (0:21-3:00). Das Besondere an diesem Zoom findet sich auch in der Bewegungslogik des Fraktalen wieder. Obwohl man in das Bild einsteigt, bleiben alle einzelnen Elemente in der gleichen Größe und geben dieselben Formen wieder. Die Punkte laufen am Bildrand vorbei, aber es handelt sich nicht um ein zentralperspektivisches Bild, sodass die Teile in der Mitte des Bildes nicht im Verlauf größer werden.²⁶¹ Es kommt hinzu, dass dem Bild jegliche Parameter fehlen, um die Größe der Relata zu bestimmen, da wir nur Rauschen sehen. Es fehlen Referenzwerte, die für menschliches Wahrnehmen von Handlungen zentral sind. Es handelt sich also um einen Zoom, bei dem sich das Bild nicht verändert. Größenordnungen, Mikro- und Makroebene fließen grenzenlos ineinander über. Stattdessen schaffen Kohlbergers Filme ineinander übergehende Horizonte. Materie als ein chaotisches Kontinuum der Bewegung erscheint hier. Dabei werden Kategorien wie Vordergrund und Hintergrund obsolet, da nicht mehr bestimmt werden kann, ob schwarze Flecken auf weißem Hintergrund liegen oder eine

²⁵⁸ Hierbei handelt es sich um ein direktes Zitat von Rainer Kohlberger aus einem Gespräch, welches wir im Zuge dieser Arbeit geführt haben.

²⁵⁹ Pfaffenbichler, [Zusammenfassung: Not even nothing can be free of Ghosts].

²⁶⁰ Flaxman, Gregory: "Introduction" in: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, S. 1-57, S. 5.

²⁶¹ Vgl. Powell, *Altered States*, S. 176f.

weiße Fläche durch ihre Löcher den schwarzen Hintergrund preisgibt. Räumliche Koordinaten verlieren an Bedeutung. Nach geraumer Zeit erscheinen durch diesen Zoom primitive 3-D Effekte. Das Bild sprengt die Leinwand und wird 360-Grad beweglich und folgt damit wieder der Bewegungslogik des Gases. Genauso wie bei SCHWERE AUGEN folgt auf diesen Zoom, der immerhin einer Richtung gefolgt ist, die Auflösung in die Richtungslosigkeit. Die weißen, schwarzen und grauen Schattierungen beginnen sich in alle Richtungen zu überlagern, mal schneller, mal langsamer, mal etwas geordneter, um dann ruckartig in völlig neue Bewegungsmuster überzugehen (2:50-4:50). Es gibt zwar keine festen Formen, doch in gewissen Konstellationen können diese Bewegungen an Wolken, Rauch und Dampf erinnern. Wenn man sich den Herstellungsprozess ansieht, ist dies nicht verwunderlich, denn Kohlberger „generiert die Bilder mit ›neural networks‹ mit Machine Learning. Dafür trainiert er erst Modelle [...] und speist diese dann mit Bildern, die in diesem Fall von anderen Filmen kommen, genauer von Explosionen aus dem Katastrophenfilm ein.“²⁶²

Wenn der Flicker-Effekt als formales Mittel hinzukommt, steuert der Film auf seinen Zenit einer radikalen Beweglichkeit zu, denn der Flicker-Effekt addiert mit den sowieso schon radikal beweglichen Schattierungen, plus dem den gesamten Film wabernden Soundtrack, der wie ein langer pulsierender Ton klingt, ergeben eine vollkommene Überforderung des Wahrnehmungsapparates. Die sinnliche Immersion tritt ein und diese ästhetischen Horizonte sind so unterschiedlich zu unserer gewohnten Bewegungslogik, dass auch ein Gefühl von Erschöpfung eintreten kann. Das Tempo des Filmes und die Formlosigkeit untergraben den semantischen Apparat, der bei Wahrnehmung normalerweise immer aktiviert wird und ersetzt sie stattdessen mit einer konstanten Unmittelbarkeit von Reizbeschuss. Die Relationalität von Wahrnehmung und Materie wird in dieser filmästhetischen Horizonterfahrung besonders deutlich.

Kohlbergers Filme, aber auch ein Film wie PALMES D'OR, können, wie Florian Wüst bereits für KEEP THAT DREAM BURNING andeutet, als absolute Actionfilme gelesen werden²⁶³, nur das der gesamte Film aus einer fortlaufenden Actionszene besteht. Das was einen Actionfilm ausmacht, Geschwindigkeit, Gewalt und Explosionen, kann hier als Körpererfahrung durch Überforderung der Affekte genauso erlebt werden wie im Blockbuster-Actionkino. Ein molekulares Actionkino der Sensationen.

Damit werden keine Emotionen über Empathie erzeugt, sondern über das Ausloten der Wahrnehmungshorizonte und durch direkten Lichtbeschuss. Dass Kino immer eine Körper-Erfahrung ist, wird in diesem Extremfall umso deutlicher. Die Affizierung, die Haltlosigkeit aufgrund der fehlenden Möglichkeit zur Stabilisierung einer Subjektposition bei der Rezeption, wirkt intensiv auf die menschlichen Körper, lässt den synästhetischen Charakter der Wahrnehmungskonstellation

²⁶² Die Ausführungen stammen aus dem E-Mail-Verkehr mit Rainer Kohlberger.

²⁶³ Vgl. Wüst, Florian: [Zusammenfassung KEEP THAT DREAM BURNING], (o.J.); <https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/2383/> , zuletzt aufgerufen am 24.08.2021.

besonders hervortreten, und bewegt die Rezipierenden bis zu starken körperlichen Reaktionen, wie durch eine filmästhetische Droge, durch die man zum „altered state of consciousness“²⁶⁴ gelangt. Durch filmformale Mittel gelingt hier eine *contraction* und *dilation* von raumzeitlichen Koordinaten, bis sie so wabern, dass sie nicht mehr denen des Menschlichen entsprechen. Montage verschnellert die Bildfolge, Dinge werden digital überlappt etc.

Summa summarum hinkt die Beschreibung der sinnlichen Immersion immer hinterher. Auf Standbilder wurde verzichtet, da die Bewegung, um die es hier geht, immer im Dazwischen liegt. Aber wir sehen, dass es im Experimentalfilm Werke gibt, die mit den Horizonten der menschlichen Wahrnehmung experimentieren und damit verhandeln, dass Wahrnehmung ein synästhetischer Bewegungsprozess ist, der zunächst einmal nicht narrativ ist und sich Sprachsystemen oder festen Subjektkonstellationen entgegensetzt. Solange räumliche und zeitliche Verhältnisse insoweit manipuliert werden, dass wir reine Bewegungsphänomene an der Schwelle von Leere und Fülle sehen, können viele analoge und digitale Filmmittel dazu eingesetzt werden, Relata solcher erhitzen, filmästhetischen Konstellationen zu werden.

5.1.2 Erhitzung in narrativen Filmen

Nun haben wir die Ränder des Kinos abgetastet und gesehen wie eine radikale Erhitzung in der Wahrnehmungskonstellation Film an den Nullpunkt des Narrativen gelangt. Aber es gibt auch Konstellationen innerhalb narrativen Erzählkinos, die nur zwischenzeitliche Erhitzungsprozesse aufweisen, also Passagen innerhalb der Filme sind, die im Kontrast zum Rest des Filmes stehen, sich mit den Horizonten von Wahrnehmung und Bewegung auseinandersetzen. Seel führt als Beispiel Szenen in Actionfilmen an, da sie „häufig eine Auszeit von der Fortführung ihrer Erzählung nehmen. Nicht einmal jede Partie eines narrativen Films folgt Gesetzen der Narration“²⁶⁵. Dies gelingt durch eine schnellere Schnittfolge, mit Schnitten von teils nicht kausal zusammenhängenden Aktionen. Diese Sequenzen sind dementsprechend mit Explosionen, Rauch und Feuer durchsetzt. Die Sequenzen sollen einen energetischen Zusammenhang darstellen. Es gibt filmische Konstellationen, in der mit dem Actionfilm vergleichbare Bilder entstehen; zum Beispiel in Gaspar Noés Film CLIMAX. In diesem Horror-Tanzfilm-Thriller beendet Noé den Film mit einer Erhitzung des Narrativen während dem Höhepunkt einer Party. CLIMAX erzählt von einer Gruppe europäischer Tänzer*innen, die kurz vor dem Beginn ihrer Tour nach der Probenphase in einer abgelegenen Schule zu feiern beginnen. Ohne dass die Gruppe es weiß, füllt eine Tänzerin Drogen in die Sangriabowle, die von den Gästen getrunken wird, woraufhin sich Rausch und Ekstase einstellen, sowohl im positiven wie auch im negativen Sinne. Während für

²⁶⁴ Powell, *Altered States*, S. 1.

²⁶⁵ Seel, *Die Künste des Kinos*, S. 117.

einige der absolute Horrortrip beginnt, genießen andere den Zustand in vollen Zügen. Nachdem das Stromaggregat der Schule ausfällt, erreicht der Film in einer rauschenden Plansequenz seinen *climax* (1:22:40-1:30:08). Die Kamera hat zu diesem Zeitpunkt bereits die menschlichen Koordinaten von Oben und Unten und einer am Horizont orientierten Perspektive verlassen, sie schwebt, manchmal auch Kopfüber oder in allen möglichen Winkeln durch die Halle, und gleitet über das Geschehen. Dieser Blick – er wird in den Filmen *IRREVERSIBLE*²⁶⁶ und *ENTER THE VOID*²⁶⁷ bereits eingeführt – folgt keiner sensomotorischen Logik, unter anderem da „die dezidiert filmische Perspektive keinem menschlichen Blick zuzuordnen ist“²⁶⁸. Oftmals erkennt man kaum mehr welche Figuren welche Handlungen vollziehen. Nur bruchstückhaft stechen Geschlechtsverkehr, Schlägereien etc. aus diesem Bewegungszusammenhang heraus. Da die Halle, in der sich diese Sequenz abspielt, nur noch durch Notstrom versorgt wird, ist die gesamte Szenerie in ein rotes Licht getränkt, was die Sichtbarkeit der einzelnen Figuren zusätzlich erschwert. Das Rot legt sich wie ein unnatürlicher Farbfilter über Körper und Umgebung. Über die vorher im Film durch bunte Outfits optimal zu unterscheidbaren Figuren hat sich ein Schleier gelegt, der die gesamte Materialität des Raumes in ein und dasselbe Licht wirft, Grenzen von festen Objekten in Bewegung versetzt. Zusätzlich wird die Erkennbarkeit von distinktiven Elementen durch die dunkle Gesamtsituation schwieriger gemacht. Wieder ist ein Flicker-Effekt zu beobachten, in diesem Fall jedoch aus der Diegese eines durch Notstrom flackernden Lichtes heraus begründet. Nichtsdestotrotz trägt er wieder zu einer Disruption der linearen Wahrnehmung bei. Die im Hintergrund laufende Disco- und Technomusik, ergänzt das visuelle Rotlichtgewitter auditiv und bildet zusammen eine wabernde audiovisuelle Energie. Die Musik dröhnt und steht dem Gasförmigen nahe, da sie raumfüllende Schwingung ist. Musik und Stimmen überlagern sich im unübersichtlichen Sounddesign, als würde das Ganze eine gesamte Stimme besitzen, ohne distinktive Subjektivitäten zu berücksichtigen.

All diese Elemente erhöhen die Wahrscheinlichkeit, dass diese Halle in ihrer Gesamtheit rauschend erscheint. Die Figuren verlieren im Gegensatz zum Anfang des Filmes (0:02:56-0:09:31), als sie noch jeweils einzeln dem Zuschauer in Videos vorgestellt wurden, ihren subjektiven, symbolischen Charakter. Stattdessen erscheinen Körper in ihrer materiellen Grundbasis. Es sind fragmentierte Körper und Schatten. Die Körper der Party als reine Sensationen. Die Party wird als ganzer Bewegungszusammenhang gesehen. Die Menschen werden zu Molekülen. Tanz, Gewalt und Liebe stehen als molekulare Prozesse nebeneinander. Emotion wird als Bewegung und Ansteckung sichtbar. Dieser Bewegungsprozess erhitzt sich durch Musik, Drogen und Tanz so weit, dass das Narrative durch

²⁶⁶ *Irreversible*, Regie: Gaspar Noé, FR 2002.

²⁶⁷ *Enter the Void*, Regie: Gaspar Noé, FR/CAN/JPN 2009.

²⁶⁸ (o.V.): [Zusammenfassung CLIMAX], (o.J.);

<https://www.filmdienst.de/film/details/562217/climax#%C3%BCberblick> , zuletzt aufgerufen am 20.08.2021.

das Unmittelbare ersetzt wird und sich die Subjekte in diesem System ausweiten über ihre Körpergrenzen ausweiten.

Diese molekulare Ästhetik manifestiert sich nicht nur innerhalb der Filmleinwand, denn Noés Werk zielt generell darauf ab, die Kinoerfahrung seiner Filme als Berührung zu sehen. CLIMAX zielt auf eine Affizierung des Körpers hin, bis hin zur Anstrengung. Der narrative Grusel wird befeuert von einem sinnlichen Horror, ausgelöst durch Überforderung und Orientierungslosigkeit und dem drohenden Schicksal der Auflösung, der in einer fiebrigen filmischen Konstellation mündet. Dementsprechend reiht sich CLIMAX in die Kategorie der „Film-Körper-Genres“ ein. Die hier bearbeitete Fragestellung hat als ein zentrales Merkmal herausgearbeitet, inwieweit solche materiellen Konstellationen sich als anti-narrativ verstehen. Daher lohnt es sich zu erwähnen, dass auch Linda Williams daran erinnert, dass sich „Film-Körper-Genres“ vom „klassisch-realistischen Stil des narrativen Kinos“ abgrenzen.²⁶⁹ Die sich durch sein Werk ziehende Kritik Noé wolle das Publikum nur schockieren erkennt damit an, dass es hier um Affekte, ästhetische Berührungen geht.

Auffällig: Wieder erscheinen die Topoi Drogen und Fest im Kontext einer nicht-menschlichen Wahrnehmung. Bei Deleuze gibt es wie bereits erwähnt den Verweis beim Gasförmigen auf eine drogeninduzierte, reinere Wahrnehmung. Das Subjekt strebt wahrnehmungserweiternde Erfahrungen an. Der Nachtclub, Enis Oktay folgend, als Ort an dem Körper neue Konfigurationen ausprobieren, „as the consequent enjoyment of desexualized corporeality/subjectless individuation which goes beyond signification that constitutes the real transgression.“²⁷⁰ Im Besuch einer solchen Festlichkeit „partygoers are preoccupied with the experience of bodily release, temporary escape as well as the ephemeral and affective community of the nightclub“.²⁷¹ Wenn Institutionen und Gesetze dem Festen zugeordnet werden, folgt die Party der Politik des Gasförmigen. Diese Verbindung macht Enis Oktay, wenn er Deleuze in seiner Arbeit zur nächtlichen Transgression nutzt, um die soziale Komponente der Party zu beleuchten: „becomings result from singularities affecting one another during joyous encounters as they are brought together by the vitalism of conatus or by the permanent-flux“.²⁷²

Wichtig ist auch der Status des Subjekts innerhalb solcher Konstellationen. Die Wahrnehmungsperspektive des Subjekts in Partykonstellationen ist dahingehend bestrebt in ihrer temporalen Ausprägung auf das „immediate life“ hinzusteuern, welches durch eine Aufmerksamkeit auf Jetzt-Momente charakterisiert ist und daher grundsätzlich dem vor-semantischen nähersteht und die Erfahrung des Rauschens bekräftigt. Die filmische Konstruktion in der Endsequenz nutzt die

²⁶⁹ Williams, Linda: "Filmkörper: Gender, Genre und Exzess", *montage/av*, 18/2, 2009, S. 9-30, S.11.

²⁷⁰ Oktay, Enis: *Nocturnal Transgressions: Nighttime Stories from Berlin, the New European Nightlife Capital*, Dissertation, Goldsmiths University of London, 2015, S. 40.

²⁷¹ Oktay, *Nocturnal Transgressions*, S. 42.

²⁷² Oktay, *Nocturnal Transgressions*, S. 63.

visuellen und auditiven Spezialitäten von Nachtclub-Umgebungen, um gegen ein narratives Kino vorzugehen und einen Film der Sinne zu befeuern.

Diese Wechselwirkungen sind im Falle von CLIMAX auf ein scheinbar geschlossenes System der Sporthalle begrenzt. Diese Wechselwirkung kann aber auch im Kontext des ganzen Universums gedacht werden, indem die Aufheizung über den menschlichen Lebensraum ausgedehnt wird. In Luc Bessons Spielfilm LUCY gelingt dies in einer Schlüsselszene, wenn reine Bewegungen durch chaotische Montage und digitale-konstruierte Bilder hergestellt werden. Die non-narrative Passage begründet sich interessanterweise innerhalb der narrativen Logik des Filmes (1:15:20-1:20:00). Der Film handelt von einer Frau, der Drogen verabreicht werden, die dazu führen, dass sie Zugriff auf ihre gesamte Gehirnkapazität erlangt. Die Handlung beruht auf der wissenschaftlichen Prämisse, Menschen nutzen nur 10 Prozent ihrer Gehirnkapazitäten, woraufhin imaginiert wird – diesmal fern von wissenschaftlichen Belegen – welche Folgen in einem solchen Szenario eintreten würden. Lucy beginnt mit steigender Gehirnkapazität ihre molekulare Umgebung manipulieren zu können; sie beginnt mit ihren Zellen zu kommunizieren und erlangt die Kraft darüber ihren eigenen Körper und ihre Umgebung zu transformieren. Ihre Subjektivität erweitert sich über ihren menschlichen Körper hinaus zu einem Körper der Sensation bis zum finalen Showdown, nahe an der Gehirnkapazität von 100%. Lucy hört auf Lucy zu sein und wird Teil der Bewegungsenergie des Ganzen. Lucy, mit Zugang zur Bewegung des Ganzen, erlangt einen neuen Horizont, bzw. verliert schlussendlich jeglichen Horizont und erlangt Zugang zu anderen temporalen und räumlichen Spektren des Universums; sie hüpfte durch die Ebenen der Immanenz. Die filmformale Gestaltung dieses Prozesses löst sich vom bisher praktizierten *continuity editing* des Films. Wie schon bei Deleuze wird der Effekt durch die Montage von unterschiedlichsten inkommensurablen Bildern erreicht.

Lucy sitzt auf einem Stuhl in einem Gebäude der Universität, umringt von Professoren, gejagt von einem Gangsterboss, der sie bald erreicht hat, doch dann sehen wir, wie sich ihre Umgebung beschleunigt. Es sieht so aus als würde sich Lucy mit einer hohen Geschwindigkeit in die Tiefe des Bildkaders bewegen. Die Umgebung verzerrt sich und wir können nur noch Farben und Linien erkennen – vergleichbar mit Visualisierungen, wie es aussähe, wenn wir uns nahe der Lichtgeschwindigkeit bewegen würden – bis Lucy mitten vor dem Eiffelturm sitzt. Nach einer computergenerierten Einstellung, die zeigen soll, dass die Drogen ihre volle Wirkung im Brutkreislauf von Lucy entfalten, sehen wir wieder eine Verzerrung der Umgebung. Innerhalb weniger Sekunden ist Lucy nun auf einer Wiese mit Klippen und Meer im Hintergrund (01:15:15-01:15:55). Wieder folgt ein Bild der Wirksamkeit der Droge und wieder gerät Lucy in Bewegung, bis sie diesmal am Time Square zum Stillstand kommt. Dort merkt sie, dass sie per Handbewegung die Zeit um sie herum manipulieren kann. Zu den bisherigen örtlichen Sprüngen von Ordnungen kommen nun auch zeitliche dazu. Die Bewegungen der Menschenmenge auf dem Time Square werden von ihr zuerst angehalten und dann

beschleunigt. Die sich durchziehenden Schleier der Menschen – der Effekt ist vergleichbar mit Streifen, die bei der Langzeitbelichtung entstehen – füllt die Hälfte des Bildschirms. Menschen können sinnlich nicht mehr als feste Subjekte unterschieden werden, sondern sind nur als reine Bewegung sichtbar, als energetische Linien. Lucy dreht nun die Zeitrichtung um, die Zeit bewegt sich rückwärts, weiterhin mit dem Streifen-Effekt. Innerhalb weniger Sekunden überspringt Lucy hunderte Jahre, bis sie die Zeit anhält und sich am selben Ort im 18. Jahrhundert befindet (01:15:55-01:16:47). Dies geschieht so schnell, dass es sinnlich kaum möglich ist den einzelnen Veränderungen zu folgen. Hundert Jahre Bewegungsprozess des geschlossenen Systems *Time Square* komprimiert in die Bewegungen weniger Sekunden. Ein weiterer Stoß mit den Armen und die Zeit dreht sich noch schneller zurück. Tag und Nacht, also Hell und Dunkel wechseln sich ab, die Stadt verschwindet. An ihrer Stelle erscheint die Natur, bis Lucy in einer undefinierten Zeit auf einer Wiese gegenüber von fünf nordamerikanischen Ureinwohnern anhält. Lucy schwingt nochmals ihre Hände und diesmal wird die Zeit nochmals stärker *contracted*. Millionen von Jahren gehen im Hintergrund in Sekunden vorbei, während die Kamera sich in einer Nahaufnahme um Lucys Gesicht dreht. Da die Umgebung in für menschliche Zeitskalen radikaler Bewegung vorrübergeht, können wir die Fluktuationen der Lichter in Lucys Gesicht erkennen. Lucys Gesicht wird selbst zur Leinwand für die Bewegung, die um sie herum geschieht und wieder kehrt der Flicker-Effekt zurück, diesmal ausgehend von dem Wechselspiel von Tag/Nacht bzw. von Lichtunterschieden in den unterschiedlichen Stadien der Natur (01:16:50-01:17:18). Nachdem Lucy Momente in der Dinosaurierzeit verbracht hat und dann einen Menschenaffen berührt, verlässt Lucy den Planeten. In computergenerierten Aufnahmen sehen wir die Erde und dessen Horizont, hinter dem die Sonne hervorstrahlt. Nachdem die Zerstörung der Erde zu einem ungewissen Zeitpunkt gezeigt wird, verlassen wir den menschlichen Horizont und sehen Bilder von Materiekonstellationen des Universums – die visuell auch an Kohlbergers Filme erinnern. Wir sehen Schweife, Galaxien, Materiewolken, digital hergestellt. Wieder hat das Bild seine horizontale Verankerung verlassen; das Bild dreht sich auf allen möglichen Achsen. Schlussendlich werden Objekte gezeigt, die aussehen, wie zwei Zellen, die verschmelzen. Dabei handelt es sich um die narrativsten Einstellungen des Kosmischen innerhalb dieser Sequenz, da ein Geburtsprozess suggeriert wird, nichtsdestotrotz aber weiterhin eher als sinnliche Einstellung funktioniert (01:18:10-01:18:53). Man lässt dieses universelle Spektakel und die kosmische Bewegung durch Größenordnungen auf sich einprasseln. Parallel dazu beinhaltet diese Sequenz auch einen narrativen Teil, denn in parallel montierten Sequenzen wird Lucy von einem Gangsterboss mit einer Waffe bedroht. In dem Kontrast beider Stränge sehen wir den Unterschied zwischen narrativ kodierten Bildern und der Erhitzung ebenjener (01:18:54-01:20:42). Während bei einem eine klar bestimmbare Dramaturgie verfolgt wird – der Gangsterboss nähert sich langsam Lucy, der nur noch ein Prozent Gehirnkapazität bis zum Erlangen der Hundertprozent fehlt – wird eine narrative Logik bei den kosmischen Bildern vermisst. In kürzester Zeit werden weit entfernte Punkte

und Skalen gezeigt, ohne konkret linear in Bezug gesetzt zu werden. Sie werden zum sinnlichen Wahrnehmen aneinandergereiht.

Das Finale weist keinen narrativen Zusammenhang mehr auf. Lucy ist ein Ding im Ganzen geworden, welches die multi-direktionale Wahrnehmung der Dinge einnimmt. Sie wird durch ihre Auflösung Trägerin objektiver Wahrnehmung. Ihre Subjektivität löst sich auf und sie verschwindet, sie erstreckt sich über Raum und Zeit und ist horizontlos und verschwindet nach Erlangen der 100 Prozent vollkommen, transzendiert sogar ihren materiellen Körper; hier hört die filmische Darstellung jedoch auf.

Hier erkennen wir, wieso William Brown im Digitalen neue Potentiale des Gasförmigen sieht. Solche Erhitzungsprozesse können durch computergenerierte Bilder potenziert werden. Bilder haben ihre Bindung an einen Kameraapparat verloren und müssen keinem menschlichen Handlungszusammenhang entsprechen, sondern wirken einfach sinnlich als molekularer Bewegungszusammenhang. Wir können nun unterschiedliche Horizonte konstruieren und zum Beispiel durch ein *zoom* in Materiellem wieder neue Füllen entdecken. So kann die Erhöhung der Größenordnung der digitalen Aufnahmen in Lucy auch in die andere Richtung praktiziert werden. In *Uncut Gems* von den Safdie-Brüdern kann man diesen Sachverhalt beobachten. Zu Beginn des Filmes werden Außenaufnahmen einer Mine von einem Schriftzug begleitet, es handele sich um die Welo-Miene in Äthiopien im Jahre 2010. Zwei Mienenarbeiter schlagen einen Stein aus dem Schacht, der einen grünlich leuchtenden Edelstein umschließt. Der Stein gerät innerhalb unserer Größenordnung in den Blick der Kamera. Doch dann vollzieht sich ein *zoom*. Die Kamera penetriert die feste Grenze des Steins und mit Hilfe von digital konstruierten Bildern wird das Innenleben des Edelsteins sichtbar; das Bild schwebt durch die molekulare Zusammensetzung des Steines (00:02:52-00:03:49). Wieder wird ein menschlicher Horizont ignoriert, das Bild kippt und dreht sich, ohne eine Richtung zu präferieren. Wir sehen bildfüllend die Porosität des Materials und die unterschiedlichen farblichen Differenzen des Stoffes.

Zwei Dinge können als substanzielle Bedingungen für eine Aufhebung des Narrativen herausgearbeitet werden. Zum einen stellt diese Sequenz – sie wiederholt sich in einer ähnlichen Art an späterer Stelle des Filmes – einen wahren Kontrast zu den narrativen Bildern des restlichen Films dar. Die digitale Kamerabewegung hat keine einer Handlung folgende Intention. Diese Passage funktioniert durch ein rein sinnliches Farbspiel, welches die ganze Welt innerhalb eines Steines als mythische Erfahrung sichtbar werden lässt: Das Eintauchen in materielle Konstellationen innerhalb einer filmästhetischen Konstellation. Das bloße Erscheinen mit der Achtsamkeit für Bewegungen im Jetzt, jenseits einer Kamerazentrierung, führt den Stein sinnlich auf einer nicht-menschlichen Skala ein, die keine narrativen Bestrebungen kennt.

Zum anderen dient die Montage der Überbrückung fester Grenzen. Interessanterweise wird hier im Gegensatz zu Deleuze das Gasförmige mit dem Effekt der Kontinuität des Digitalen in Verbindung gebracht, wohingegen Deleuze hauptsächlich den diffusen Charakter der Montage in den Fokus rückte. Die Montage der Sequenz in *UNCUT GEMS* soll nicht mehr sichtbar sein. Diese digital generierten Plansequenzen kennen keine Grenzen, kann so von einer Größenordnung in eine andere übergehen. Wir sehen hier den Übergang von Fülle in Leere in Fülle. Der feste Rand des Steines wandelt sich um, kurz erscheint er visuell in einer Übergangsphase des Spektrums als vollkommen blau, bevor sich der Horizont erneuert und die Fülle an unterschiedlichen Mustern und Farben unter der Grenze auftaucht. Materialität ist damit ein Kontinuum, welches gleichzeitig durchsetzt ist von unterschiedlichen Intensitäten und Teilchen, die in die Ebene der Immanenz Distanz einführen.

Nutzen wir den Moment und gehen wir zur Leere über, der anderen Seite des Spektrums. Auch hier kann Erhitzung des Narrativen beobachtet werden, was zunächst etwas kontraintuitiv wirkt. Dass der Verbindung zwischen Fülle und Leere nachgegangen werden sollte; sie nicht rein gegensätzlicher Natur sind, wurde anhand des Edelsteines aus *UNCUT GEMS* jedenfalls deutlich und so geht es nun darum, filmästhetische Horizonterfahrungen auf der anderen Seite zu betrachten.

5.2 Leere: Minimales Wabern

Chaos und Gasförmiges im Rahmen von Fülle zu denken, ist, wie die bisherigen Filmbeispiele gezeigt haben, ein naheliegender Weg. Gasförmiges im Rahmen von Langsamkeit und Leere zu betrachten hingegen, wird erst durch Seel massiv befeuert, wenngleich Deleuze bereits die ersten Schritte andeutet, wenn in seiner Analyse von *BARDO FOLLIES* der weiße Bildschirm als Differential der Bewegung im Stillstand beschrieben wird.²⁷³ Zusätzlich sieht man anhand seines Beispiels *LA REGION CENTRALE*, in dem es ihm nicht um eine chaotische Überforderung geht, dass ein Fehlen von Sinn durch eine schwebende Kamera, die Aufnahmen von hauptsächlich leeren Flächen tätigt, auch als Beispiel für gasförmige Wahrnehmung dient. Fehlende Intention in Bezug auf narrative Bestrebungen – Dinge und die objektive Wahrnehmung zeichnen sich durch ebenjene aus – rückt damit auch als wichtiger Aspekt von Erhitzungsprozessen des Narrativen in die Betrachtungslinie. Hinzu kommt, dass Deleuze die Begriffe der „Leere“ und „Fülle“ in *Das Zeit-Bild* über die Filme von Ozu Yasujirō schreibend verwendet, wenn er analysiert, dass dessen inszenierten „leeren Räume“ „rein optische (und akustische) Situationen hervorbringen und damit in der Sprache der filmästhetischen Horizonterfahrungen zu sinnlicher Immersion in materielle Konstellationen, abseits der alltäglichen Bewegungslogiken, führen.“²⁷⁴

²⁷³ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 122.

²⁷⁴ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 30f.

Dass Stillstand und Bewegung visuell verwandt sind, lässt sich an der „Wagon Wheel Illusion“ verdeutlichen. Die Speichen eines sich immer schneller drehenden Rades bleiben ab einem gewissen Tempo des Rades scheinbar stehen, bevor sie sich dann wieder nur scheinbar rückwärts bewegen. Unsere menschliche Wahrnehmung ist nicht in der Lage diese Bewegung distinktiv zu verarbeiten, weshalb dies zu dieser optischen Täuschung führt; Bewegung wird als Stillstand wahrgenommen.²⁷⁵ Neben dieser wahrnehmungstheoretischen Verknüpfung von Leere und Fülle bietet Deleuze auch eine ontologische Begründung. Auch in der Leere sind Erhitzungsphänomene des Narrativen zu beobachten, eben nur an der anderen Seite des Spektrums, welches den gesamten menschlichen Horizont absteckt. Wie kann ein Erstarren als Erhitzung wahrgenommen werden? Die Begründung: Erhitzung findet auf materieller Ebene andauernd statt, auch in festen Gegenständen, die es nicht erkennen lassen. Objekte, welche in unserer Perspektive erstarren, können auf einer anderen zeitlichen und räumlichen Skala in voller Bewegung sein. Daher wird hier nicht nur eine Erhitzung verstanden, die einen festen Gegenstand in ein gasförmiges Stadium übergehen lässt, sondern die Erhitzung als Bild für spezifische Bewegungsabläufe gesehen, in dem feste Konstellationen ihr grundlegendes bewegliches Potential für die menschliche Wahrnehmung offenbaren. So kann Deleuze von der sowjetischen Frau als Molekül sprechen, weil er deren Bewegungspotential in der Konstellation sowjetischer Staat erkennt. Und deswegen gibt es auch sehr langsame Filme, die gerade wegen diesem Tempo auf eine andere zeitliche und räumliche Skala verweisen, und feste Zusammenhänge erhitzt erscheinen lassen. Die Temperatur ist die Beweglichkeit der Teilchen eines Stoffes und wenn die Narration als sprachlicher Überbau erhitzt wird, bleibt genügend Zeit die Temperatur der Dinge wahrzunehmen.

Zwei Filme sollen narrative Erhitzungsprozesse innerhalb der Leere verdeutlichen: Der britische Experimentalfilm *NOW AT LAST!* von Ben Rivers und Bela Tarrs *DAS TURINER PFERD*. Wenn *NOW AT LAST!* für eine filmische Auseinandersetzung mit der Beweglichkeit im Stillstand steht, verbindet Tarrs Film darüber hinaus gasförmige Elemente, sich auflösende Körper und Plansequenzen zu einer pulsierenden, sinnlichen, filmästhetischen Erfahrung.

In dem 40-minütigen Film *NOW AT LAST!* ist der Tagesablauf eines Faultieres in langen Einstellungen zu beobachten.²⁷⁶ Es klettert auf einen Baum und bewegt sich entlang eines dicken Astes bzw. ruht sich einige Zeit aus. Daneben besteht ein großer Teil des Bildes aus anderen Bäumen des Waldes. Die visuelle Ebene wird auditiv vom Rauschen des Waldes begleitet. Die ephemere Geräuschkulisse lässt

²⁷⁵ Vgl. Purves, Dale; Paydarfar, Joseph A.; Andrews, Timothy J.: "The wagon wheel illusion in movies and reality", *Proc. Natl. Acad. Sci. USA*, Vol. 93, S. 3693-3697, 1996; <https://www.pnas.org/content/93/8/3693>, zuletzt aufgerufen am 25.02.2022.

²⁷⁶ Zu *NOW AT LAST!* muss auf Zeitangaben verzichtet werden, da zum Zeitpunkt der Sichtung über die Plattform *Mubi* auf Notizen verzichtet wurde, weil der Film noch nicht im Kontext dieser Arbeit relevant schien. Es konnte im Rahmen der Masterarbeit kein Zugriff auf den Film gefunden werden.

keine Einteilung in distinktive Quellen der Geräusche zu. Das Faultier bewegt sich äußerst langsam. Wenn sich das Tier entlang des Baumes hangelt, wirkt die Bewegung aus menschlicher Perspektive wie in Zeitlupengeschwindigkeit abgespielt. Im ersten Moment, solange die Aufmerksamkeit nicht auf die Bewegung fokussiert ist, entsteht der Eindruck das Bild stünde völlig still. Rivers nutzt die lange Plansequenz, um eine Konstellation zu schaffen, in der die Rezipient*innen die menschliche Zeitskala verlassen und damit den Horizont des Faultieres einnehmen. Die Bewegungen laufen so langsam ab, dass sie aus menschlicher Perspektive nicht im Kontext einer vom Tier ausgeführten Handlung erkennbar werden, sondern abseits der Handlung sinnlich als minimale Bewegungsdifferenz erscheinen. Was ist damit genau gemeint? Auf einer sinnlichen Ebene sehen wir zunächst aufgrund von schnelleren Sehgewohnheiten ein Bild eines Stillstandes. Stellenweise ist kaum zu erkennen, ob es sich um einen *freeze frame* handelt. Lässt man sich jedoch auf den Film ein, so beginnt die gesamte Komposition in ein Wabern überzugehen. Jede Menge Mikrobewegungen des gesamten Bildes kommen zur Aufmerksamkeit, gerade im Kontrast zum Stillstand. Wir erkennen kleine Fluktuationen in der Materialität der Szenerie und so erscheinen diese sehr erhöht im Verhältnis zu den narrativ-relevanten Teilen des Bildes. Der eigentliche, sinnliche Effekt findet also nicht in der Narration, sondern der materiellen Erhitzung, der reinen Bewegung der Teilchen statt. Die Blätter an den Bäumen, das Fell, selbst der Baum scheint sich zu bewegen und das, anfänglich als Kontrast zum visuellen Stillstand des Bildes wirkende, auditive Rauschen des Waldes, bekräftigt die visuelle Ebene.

Auch wenn es sich hier noch um feste Gegenstände handelt, die distinktiv wahrnehmbar sind, stellt sich nach geraumer Zeit der Achtsamkeit auf die Materialität der Szenerie ein spannender Effekt ein: Alle Elemente, der Ast, der Baum und der Wald beginnen als zweidimensionale Fläche von grau-weißen Differenzen aufzutauchen. Alle distinktiven Elemente verschwimmen zu einem Bild, Vordergrund geht in Hintergrund über und umgekehrt. Das langsame Faultier verschmilzt wie bei einer Camouflage mit seiner Umgebung, es wird Teil der Bewegungsenergie des Ganzen. Daher verschiebt sich auch die Perspektive, bezüglich der Gewichtung der Bildteile innerhalb der Rezeption. Ausgehend von einem zentralperspektivischen Verständnis, welches das Tier in der Mitte des Bildes als Hauptakteur heraushebt und dem lebenden Akteur die narrative Handlungsmacht zuschreibt, könnte man voreilig urteilen, der Film handle von den Handlungen eines Faultiers. Einer molekularen Ästhetik folgend verschiebt sich die Wahrnehmung jedoch auf alle Elemente gleichermaßen. Bei NOW AT LAST! handelt es sich um einen Film über einen Wald oder einen Ast und am meisten über die Relation aller Teile dieses Ganzen. Das macht filmästhetische Horizonterfahrungen aus: ein sinnlicher Blick, der sich gegen Versprachlichung und Fokussierung einzelner Elemente sträubt, in diesem konkreten Fall durch eine nicht-menschliche Zeitlichkeit einführende Plansequenz.

Rivers fügt der realistischen Plansequenz des Baumes, Faultieres und Waldes zusätzlich eine Ergänzung hinzu. In einigen Teilen des Filmes umgeben das Faultier bunte farbliche Verschiebungen der Konturen

des Tieres. Die bunten Konturen verlaufen zeitlich versetzt zu den Konturen des Körpers des Faultieres. Das Überlagern von zeitlich versetzter langsamer Bewegung führt wieder dazu, dass das Faultier zu vibrieren beginnt. Die minimale Bewegung trennt sich vom scheinbar Festen des stillen Körpers, sie lebt ihre Dynamik aus. Die versetzte Materialität des Tieres, dessen Mikro-Beweglichkeiten, wird wie in *SCHWERE AUGEN* nebeneinander überlagert. Was Deleuze das kleinste Differential der Bewegung genannt hat, erscheint hier als Überlagerungseffekt. Gleichzeitig wirkt der Effekt so, als ob man zwei Bewegungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf denselben Ablauf betrachten würde. Deleuze formuliert in seiner Ontologie in jeder Konstellation sind alle Bilder bereits enthalten²⁷⁷ und will damit die bereits mehrfach diskutierte Annahme verdeutlichen, dass jede materielle Konstellation abhängig von räumlicher und zeitlicher Horizontstreckung jegliche virtuelle Konstellation in sich beinhaltet. Überlagert man nun diese bereits vibrierende Plansequenz, fügt man eine weitere Perspektive ontologischer Natur auf den menschlichen Blick hinzu. Eine Entmenschlichung tritt insofern ein, als man die Energien eines weiteren Horizonts sichtbar macht. Das relationale Werden der Konstellation Faultier/Wald, wirft uns durch die filmästhetische Gestaltung wieder zurück auf das Werden der Konstellation (Film/Rezipierende)/Faultier/Wald.

DAS TURINER PFERD fügt dem Erhitzen weitere Impulse hinzu. Tarrs vorerst letzter Film wird dem Slow Cinema zugeordnet, welches äußerst empfänglich dafür zu sein scheint, Verhandlungsort für Materie, Bewegung und Zeit zu sein. Dementsprechend ist dessen Status als potenzieller Kandidat für das Erscheinen von Erhitzungsprozessen erklärlich. Das Filmlexikon der Universität Kiel liefert folgende Beschreibung über diesen Stil des Filmemachens:

„Stil der Filmerzählung bezeichnet, der auf oft sehr langen Einstellungen beruht, im Modus eher beobachtend als die Handlung zentrierend und auflösend, das Narrative ist oft weit in den Hintergrund gedrängt, mit meist feinziseliertem Ton ohne oder mit nur wenigen Dialogen.“²⁷⁸

Eine filmische Konstellation mit *DAS TURINER PFERD* als Element liefert den optimalen Nährboden für narrative Erhitzungsprozesse im Slow Cinema. Die marginalen Handlungselemente sind in Kürze dargestellt: Ein Vater und dessen Tochter vegetieren in einer umgekehrten Genesis in ihrem Haus auf dem Land dahin. Sieben Tage ereignisarmer Alltag mit sich verschlechternden Verhältnissen gegen den Hintergrund eines stürmischen Weltuntergangs. Jeden Tag passiert in etwa dasselbe. Sie kleiden sich an, sie essen, sie versuchen sogar aus dem Dilemma zu fliehen, doch es gelingt nicht diesen Bedingungen zu entkommen.

²⁷⁷ Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 90.

²⁷⁸ (o.V.): "slow cinema", Lexikon der Filmbegriffe, (o.J.); <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slowcinema-8493>, zuletzt aufgerufen am 11.9.2021.

Dieses Narrativ, ist maximal Narrative im Sinne Becketts WARTEN AUF GODOT, also sinnlose Wiederholung. Daher gewinnt die Wahrnehmung von Jetzt-Momenten an Gewicht. Da die Figuren nicht auf ein Ziel hin handeln, fallen die einzelnen Handlungen, die getätigt werden, aus einem progressiven Zeitverständnis heraus. Es sind keine Handlungen, sondern „becomings“²⁷⁹, Bewegungen als Resultate von materiellen Bewegungszusammenhängen. Was genau im Hintergrund passiert, bleibt unklar, aber die Umgebung strahlt eine gefährliche Stimmung aus. Im Gegensatz zu den anderen Filmen von Tarr, scheint dieses Haus nicht in einen konkreten Kontext gestellt. Das Jahr, das Land, alle lebensweltlichen Bezüge einer festen Struktur bleiben unklar. Das Haus als letzter Ort einer näherkommenden apokalyptischen Bewegung.

Betrachtet man die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit DAS TURINER PFERD können zwei Herangehensweisen hervorgehoben werden, die im Zuge der filmästhetischer Horizonterfahrungen relevante Einblicke zulassen. Jarmo Valkola erarbeitet in seinem Essay *Metaphysical Essentialism – The Pictorial Harmony of Béla Tarr's Films* Tarrs Drang zum Piktorialismus, also zur militanten Bildkomposition, die die Realismus stiftende Technik der Plansequenz konterkariert. Dabei gelinge es Tarr eben durch diese Diskrepanz ein Spannungsfeld zu schaffen, in dem die Konstruiertheit von Realität verhandelt werden kann.²⁸⁰ Valkola entwickelt dieses Vorhaben immer im Namen der narrativen Bestrebungen Tarrs. Das Narrative als Begriff findet sich über Valkolas gesamten Text verteilt.²⁸¹ Dabei werden trotzdem oftmals Formulierungen verwendet, die auch im Zuge der Erhitzung ebenjener passend benutzt werden können:

„Tarr shows that the intensity of viewer involvement depends on the energies, which radiate from the screen according to the filmmaker's arrangement of dramatic sequences“²⁸²

Valkola beschreibt eine Filmkonstellation, die mit Licht und Energie ansteckend wirkt: Kinoerfahrung als Materialisierungsprozess. Auch die Bedeutung einer spezifischen Bewegung ist für Valkola in Tarrs Werk virulent:

„the physicality of moving, restless bodies, on vividly photographed landscapes, and on faces, which create an aura of personal, atmospheric, and changing expressions. They can be motionless but occasionally also vibrate with life.“²⁸³

²⁷⁹ Kennedy, *Aesthetics of Sensation*, S. 29.

²⁸⁰ Vgl. Valkola, Jarmo: "Metaphysical Essentialism – The Pictorial Harmony of Béla Tarr's Films", *Hungarian Studies. A Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassi Institute*, 1, 2017, S. 3-18, S.5.

²⁸¹ Vgl. Valkola, "Metaphysical Essentialism", S. 8.

²⁸² Valkola, "Metaphysical Essentialism", S. 6.

²⁸³ Valkola, "Metaphysical Essentialism", S. 13.

Diese Bewegungen beschreibt Valkola jedoch immer tendenziell mit Blick auf das Narrativ und eine menschliche Deutung dieser Bewegungen. Dass Tarr großen Wert auf Energien und Bewegungen legt, wird trotzdem deutlich.

Doch sind Tarrs Filme nicht vielmehr in ihrer Auflösung des Narrativen zu denken? Wird den Filmen nicht eher eine Sprache gerecht, die seine Komposition nicht an das Narrative heftet, sondern das Narrative nur als Rest einer materialistischen Ästhetik betrachtet? Betrachtet man die bisherigen Überlegungen der Arbeit plädiere ich für eine solche molekulare Betrachtungsweise dieser Filmkonstellationen. Tarrs Filmen mit deleuzescher Theorie zu begegnen und Sensationen dem Narrativen vorzuziehen, gelingt bereits Elzbieta Buslowska, die in ihrem Beitrag *Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality* für die Abkehr von narrativen Überlegungen argumentiert. Tarr arbeite vor allem mit dem

„time-image, a pure optical and sound situation where the narrative causality of action/reaction gives way to the architecture of aesthetics, and where the meaning of a story consents to the logic of poetic thought.“²⁸⁴

Buslowska beschäftigt sich in ihrem Paper mit Tarrs Filmen *VERDAMMNIS*²⁸⁵, *SATANSTAGO*²⁸⁶ und *DIE WERCKMEISTERSCHEN HARMONIEN*²⁸⁷. Viele Überlegungen werden auch hier für *DAS TURINER PFERD* herausgearbeitet. Buslowska argumentiert, die filmische Konstellationen berühren „something that is at the edge of language as it is on the edge of the narrative“²⁸⁸, da sie „pure affects or percepts, irreducible to the affections or perceptions, non-subjectified, virtual entities“²⁸⁹ hervorbringen.

„In place of an argument or story, we are presented with a series of events which, instead of creating an illusionistic space of judgment/identification, or a different space - that of encounter, where the film, the viewer, the world and the outside are interconnected in the process of creative transformation.“²⁹⁰

All diese Beobachtungen kann man auch für *DAS TURINER PFERD* weiterführen. Doch wie konkret gestalten sich diese Überlegungen darin?

Die erste Plansequenz des Filmes offenbart bereits eine spezifische filmästhetische Komposition wie in der Einleitung dieses Textes bereits erwähnt wurde. In einer langen Sequenz beobachten wir wie ein Mann auf einer Kutsche sitzt und mit einem Pferd durch einen Sturm fährt. Schwebende

²⁸⁴ Buslowska, Elzbieta: "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 1, 2009, S. 107-116, S. 107; <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C1/film1-8.pdf> Zugriff am 17.10.2021.

²⁸⁵ *Verdammnis (Kárhozat)*, Regie: Béla Tarr, 1988 HUN.

²⁸⁶ *Satanstango (Sátántangó)*, Regie: Béla Tarr, 1994 HUN/DEU/CHE.

²⁸⁷ *Die Werckmeisterschen Harmonien (Werckmeister harmóniák)*, Regie: Béla Tarr, 2000 HUN.

²⁸⁸ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 113.

²⁸⁹ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 109, Hervorheb. im Orig.

²⁹⁰ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 109.

Kameraaufnahmen füllen diese Plansequenz. Die Kamera schwebt in die Nähe der Kutsche, um sich im nächsten Moment wieder etwas zu entfernen; Valkola bezeichnet sie als eine „omnipresent camera“²⁹¹. Die Anfangssequenz legt den Grundstein für den gesamten Film, die Aufmerksamkeit in langen Plansequenzen auf die materiellen Wechselbeziehungen zu legen.

Die Kamera schwebt gasförmig entlang des Tieres und des Bauern. Die Kutsche holpert über den unebenen Boden, jeder Buckel im Boden breitet sich als Vibration durch den gesamten Karren samt Fahrer. Zusätzlich bewegt der Wind von allen Seiten den Nebel und durch die Luft fliegende Blätter und tränkt das ganze Bild in ein schummriges Grau. Die Mähne des Pferdes, die Ketten am Karren und die Pferdepeitsche des Bauern wirken alle wie Metronomen, die die Bewegung des Windes sichtbar machen. Das gesamte Bild ist in chaotischer Bewegung. Wenn der Beginn der Szene noch narrativ überprüft wird, wird schnell klar, dass kontemplatives Sehen erwartet wird, in der man sich auf die pulsierende Materialität der Szenerie einlässt und sie sinnlich wahrnimmt. Dieser visuelle Zusammenhang wird dabei zusätzlich unterlegt durch einen mezmorisierenden Soundtrack. Diese Szene im Besonderen, aber auch der ganze Film, entwickeln einen unglaublichen Sog, in den Worten der Erhitzungsprozesse gesagt: Eine sinnliche Immersion.

Ganz plakativ spielt das Gasförmige in seinem physikalischen Sinne in DAS TURINER PFERD eine bildfüllende Rolle. Rauch, Nebel, Wolken, Dampf und Gas pulsieren, flackern und schweben von oben nach unten und rechts nach links durch das Bild. Wie ein Schleier aus kleinen Teilchen legen sie sich über die scheinbar festen Körper. Sieht man in der Anfangssequenz zu Beginn noch den Karren und die Lebewesen, gewinnt zum Ende der Sequenz der Nebel die visuelle Überhand und die festen Konturen der Dinge lösen sich auf (00:05:15-00:05:50). Wieder handelt es sich um einen Film, der in Schwarz-Weiß erscheint, aber dann eher in verschwimmendes Grau übergeht und somit die gesamte Trennung der Materialität farblich diffus werden lässt.

Das Essen dampft (19:50-20:55), die Wanne mit warmem Waschwasser dampft (53:13-54:57). Sich erhitzende Materialität zieht sich durch den gesamten Film. Jedes Mal, wenn die Körper die Hütte verlassen, treffen sie auf peitschenden Wind, der immer eine graue Staubwolke und Blätter mit sich zieht, immer die Kleidung und die Haare in chaotische Bewegung versetzt (1:13:50-1:17:24). DAS TURINER PFERD *Horse* kann durch seine Plansequenzen, die keiner großen Narrative folgen, den „small moments of the world“ Raum geben, „as if there were the model and paradigm for all action“.²⁹² Kleine Bewegungen, die sich in ein Ganzes potenzieren.

Nach einer misslungenen Flucht sehen wir wieder einen extremen Fall der Erhitzung des Narrativen, wenn die Tochter am Fenster steht und wir von außen immer mehr Nebel am Fenster vorbeifliegen sehen. Sinnlich verschwimmt das Mädchen mit dem Nebel; Es gibt keine festen Körper. Ein Umstand,

²⁹¹ Valkola, "Metaphysical Essentialism", S. 11.

²⁹² Vgl. Valkola, "Metaphysical Essentialism", S. 11.

der auch im narrativen Teil des Filmes bekräftigt wird, in dem sich alles, das Haus, aber auch die Körper auflösen. Sie bröckeln, verwandeln sich in Staub. Und so verschwimmen feste Körper visuell mit diesen gasförmigen Phänomenen, die die Luft als Gas durchfluten, die Diffusion greift um sich.

Klammert man den minimalen, narrative Ausdruck aus, begegnen die Figuren einem als Körper im materiellen Ganzen. Die Körper dampfen selbst oder werden von Dampf überlagert, ihre Grenzen halten sich visuell nicht mehr mit derselben Stärke: „Man and space become one.“²⁹³ Wie in der Schwierigkeit der Distinktion der Elemente in NOW AT LAST! gilt auch hier, dass erhitzte Wahrnehmung die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt innerhalb der Welt verschwimmen lässt.

„As if attempting the pre-symbolic grasp of agile reality [...] meditation of shape, light and texture begins again in order to obliterate its object, like the body in the world, neither fully conscious nor unconscious, erasing the opposition between subject and object.“²⁹⁴

Tarr steuert auf den cineastischen Weltuntergang zu, als Gegenmodell zum narrativen Kino, zu Filmkonstellationen von reiner Bewegung und materiellem „encounter“²⁹⁵. Vergebens sucht man in dem Film nach *cues* die Tarr legen würde. Tarrs Umgebungen sind voller Leere und Tristesse. Außerhalb des Hofes ein Hügel und ein Baum. Alles nähert sich einem Stillstand, der keine narrative Sichtung erlaubt, sondern die tieferliegende Beweglichkeit des Materials sinnlich erkennen lässt und damit filmästhetische Horizonterfahrungen ermöglicht. Diese Konstellation ist leer an festen Strukturen. Sie ist leer im Verhältnis zum westlichen Lebensstandard einer hypervernetzten digitalisierten Welt. Trotz einer langsamen Leere und der dazugehörigen narrativen Leere, verlässt man den Film völlig erregt, da der sinnliche Bewegungsinput über diese lange ästhetische Erfahrung intensive Affizierung hervorbringt.

Es würde nahe liegen DAS TURINER PFERD als nihilistische Parabel auf ein repetitives Leben mit existenzialistischen Schwierigkeiten zu lesen, doch in einer solchen Erhitzung des Narrativen „the viewer is pushed off the path of conventional reading and placid acceptance of meaning, and instead into a state of intense curiosity and yearning“²⁹⁶. Diese Neugierde führt in sinnlicher Wahrnehmung dazu, dass die Aufmerksamkeit auf die Filmkonstellation als Verhandlungsort von Materie, Wahrnehmung und Zeit gesehen wird. Dabei entsteht eine Sichtweise, die keine Handlungen nach ihrer ethischen Richtigkeit befragt oder die Repräsentation von Tochter und Sohn herausarbeitet. Vielmehr verbindet Tarr, die Mikro- mit der Makroebene materieller Zusammenhänge, indem er auf die Beweglichkeit des Materials blickt und auch wenn den Protagonisten die Flucht nicht gelingt, so

²⁹³ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 110.

²⁹⁴ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 112.

²⁹⁵ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 114.

²⁹⁶ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 114.

befindet sich materiell die gesamte Konstellation in Bewegung. Das transfigurative Potential materieller Konstellationen wird ausgestellt. Elzbieta Buslowska teilt diesen affirmativen Blick auf DAS TURINER PFERD in ihrer Analyse, argumentiert ihn auch aus einem deleuzeschen Vitalismus heraus:

„What might be perceived as prolonging the never-ending hopelessness and deterioration is in fact a strategy that endows the image with a creative, productive potential, which transcends the language as a system of signs, beyond syntax or signification. [...] Rather it is an intuition that restores faith in the world precisely by tapping into the intensity that creates it, giving forms to nothingness. [...] These images have their own logic of non-linguistic communication, the logic of utterance, enacting a free, indirect, trans-subjective film thinking.“²⁹⁷

Dem Sprachlichen wird in den besagten wissenschaftlichen Stimmen, die hier ihr Forum gefunden haben, also skeptisch gegenübergetreten. Tarr muss zuerst die Plansequenz nutzen und die Szenerie spärlich einrichten, damit eine Aufmerksamkeit auf grundlegende Materialisierungsprozesse gelegt werden kann. Sprache und Narration seien ein Korsett für ebenjenes Potential, was in der unmittelbaren Wahrnehmung aktiviert werden könne. Erst die ästhetische Erfahrung dieser nicht-menschlicher, bzw. wohl eher dem Menschen unüblicher Wahrnehmungskonstellationen lässt die Energie, das Potential und die Re-Konfiguration walten. Darin könnte man einen Zweck in der von Seel als für sich gesehenen Erfahrung beschreiben. Man wird energetisiert, um in neue Resonanzen und materielle Konstellationen zu treten.

Die Beispiele der Leere und der Fülle haben also einen wichtigen Aspekt hervorgehoben. Immer wieder fällt auf, wie wichtig in solchen Filmkonstellationen das Element Rezipient*in ist, die sich hingegen der üblichen Wahrnehmungsstrukturen auf neue räumliche und zeitliche Zusammenhänge einlassen muss. Diese Konstellation hängt reziprok von der materiellen Beschaffenheit des Filmes, aber auch von einer spezifischen Achtsamkeit ab, wie Elssaeser, Buslowska und Seel richtigerweise erkennen. Nur so können am Ende dieses Materialisierungsprozesses Film so etwas wie ästhetische Horzontenerfahrungen entstehen.

Es wurde erarbeitet, dass narrative und sprachliche Ausprägungen filmischen Ausdrucks vor allem innerhalb bestimmter Geschwindigkeiten und Größenordnungen stattfinden, die aus unserem alltäglichen Leben bekannt sind. Bewegt sich Film durch Montage an den Rändern dieser Ordnungen, erhitzt sich das Sprachliche, verwandelt sich in reine Bewegungen mit unmittelbarer Sinnlichkeit. Alle angesprochenen filmästhetischen Konstellationen teilen die Eigenschaft eine sinnliche, kontemplative Wahrnehmung zu fördern.

Der Fakt, dass wir das Filmbild nicht semantisch bzw. handlungsorientiert sehen, bringt die Zuschauer*innen in einen Modus des kontemplativen Sehens. Thomas Elsaesser beschreibt einen möglichen Zugang zu THE TURNING HORSE folgendermaßen: „Open yourself up to a spiritual exercise, a

²⁹⁷ Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", S. 113.

meditation”²⁹⁸. Elsaesser kehrt die auf das Sehorgan zentrierte Perspektive um und beschreibt stattdessen eine körperliche Erfahrung einer gemeinsamen Konstellation mit den Körpern innerhalb des Filmes:

„You will be with these people, with these two people. Not be looking at them, spying on them, you will be with them and you will have to account for yourself being with them, and in that sense it is a selfexamination amongst them.”²⁹⁹

Seels Credo, mit den Bewegungsenergien des Kunstwerkes mitzuschwingen, taucht hier genauso auf, wie eine verkörperte Filmwahrnehmung. Ein reflexives Moment findet Einzug in die filmästhetischen Horizonserfahrungen. Der feste Körper erscheint vielmehr brüchig – der Dampf der Kartoffel, als realer materieller Übergangsprozess steht sinnbildlich dafür – ist Teil eines größeren Ganzen. Diesem Konglomerat aus unterschiedlichsten materiellen Bewegungen bzw. Bewegungsenergien kann man in reinem Zustand folgen.

Was für DAS TURINER PFERD gilt, wird für die chaotischen Filmbeispiele umso deutlicher. Über Kohlbergers Filme wird diesbezüglich formuliert: „Die rein synthetischen Klangflächen führen im Zusammenspiel mit den pulsierenden Kurven- und Linienformen zu einer Art meditativer Entrückung.”³⁰⁰

Zwar gibt es eine sinnliche Immersion, diese führt aber im Gegensatz zur narrativen Immersion nicht dazu, dass man sich in der Welt des Filmes verliert, sondern die Affizierung als Wirkung gespürt wird und der Bewegungszusammenhang dieser Konstellation zur Wahrnehmung gelangt. Man wird in einen Zustand versetzt, in dem die Trennung zwischen meinem Körper und Leinwandkörper schrumpft. Die filmästhetischen Horizonserfahrungen generieren eine Randbedingung und ebenjenen Paradigmenwechsel, weg von einer strikten Subjekt/Objekt-Trennung, also ein Mit-dem-Film-in-Bewegung-werden: „What we see on the screen may not operate merely as 'representation' but as signs of material encounter, as sensation”³⁰¹. Diese ästhetisch höchst erhitze Bewegungskonstellation jenseits von Sprache, Narration und Information verstärkt die Erfahrung einer synästhetischen, molekularen Wechselbeziehung. All das geschieht auf einer Skala, auf der Rainer Kohlbergers Filme den Extrempol der Unmittelbarkeit darstellen und DAS TURINER PFERD den niedrigsten, da in ihm doch Festes auftaucht, welches aber Mitten im Prozess der Sublimation steckt.

²⁹⁸ Elsaesser, Thomas: [Einführung DAS TURINER PFERD], hierbei handelt es sich um ein Transkript eines Vortrages, der im Jahr 2013 als Einleitung zu einer Vorstellung von DAS TURINER PFERD gehalten wurde, <https://www.youtube.com/watch?v=Ot1ZPNLidwk>, zuletzt aufgerufen am 10.10.2021.

²⁹⁹ Elsaesser, Thomas: [Einführung DAS TURINER PFERD].

³⁰⁰ Pfaffenbichler, [Zusammenfassung NOT EVEN NOTHING CAN BE FREE OF GHOSTS].

³⁰¹ Kennedy, *Aesthetic of Sensation*, S. 110.

Zusammengefasst: Das konstellative, materielle Element der Filmwahrnehmung gelangt in Erhitzungsprozessen des Narrativen innerhalb filmästhetischer Horizonterfahrungen zur Aufmerksamkeit.

5.3 Erhitzung in virtuellen Bewegtbildern

Das filmische Bewegtbild eröffnet uns mit seinen spezifischen Möglichkeiten Bewegung zu rhythmisieren, die Möglichkeit Bewegung jenseits von alltäglichen Logiken und Wahrnehmungskapazitäten sichtbar zu machen. Nichtsdestotrotz hatte Deleuze die Entwicklungen im Bereich digitaler Medien, hier konkret in Computerspielen und *Virtual Reality* noch nicht erahnt. Gleichzeitig öffnet Seel das Rauschen hin zu allen ästhetischen Erfahrungen. Daher ist es zum Schluss angebracht einen kleinen Ausblick in eine neue Form des Bewegtbildes zu wagen, einer Form, die die sinnlichen und unmittelbaren Phänomene radikalisiert kann: die *Virtual Reality*.

Die Theorie der virtuellen Realitäten steckt noch in ihren Kinderschuhen. Daher erscheint es nicht verwunderlich, dass es im zeitgenössischen Diskurs eine Menge begrifflicher Mischformen gibt, die versuchen die Gegenstände adäquat zu benennen: *Interaktiver VR-Film*, *filmische Computerspiele*, *Virtual Reality Games* sind als Bezeichnungen populär verbreitet. Anhand der begrifflichen Überschneidungen wird bereits ersichtlich, dass *Virtual Reality*, Filme und Computerspiele als Medien der Bewegung Mischformen produzieren.

Teilt man die Auffassung von Nicola Glaubitz, befänden wir uns momentan in einem „Medienumbruch“, der mit dem „Faszinationskern“ „Simulation“ als „die computergestützte Analyse und Synthese dynamischer Systeme“ gefasst werden kann.³⁰² Diese muss eine „sensorisch erfahrbare künstliche Welt entstehen lassen, mit der der Betrachter idealerweise in Interaktion treten kann“.³⁰³

Mit dem Aufkommen der VR-Brillen scheint die Technik einen bedeutenden Schritt näher an die beschriebene Simulation gelangt zu sein. Als Definition der VR rekurren wir auf Nina Kremser's Kurzdefinition: „As a medium whos[sic!] technology enables a computer generated simulation of a fictional or realistic reality in form of a 3-d environment that becomes accessible by special hardware.“³⁰⁴ Diese Hardware ermöglicht einen Zugang zu Bildern, welche entweder mit 360 Grad Kameras aufgenommen oder komplett computergeneriert worden sind. Die Idee dahinter lautet: „the

³⁰² Glaubitz, Nicola; Groscurth, Henning; Hoffmann, Katja; Schäfer, Jörgen; Schröter, Jens; Schwering, Gregor; Venus, Jochen: *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Siegen: universi, 2011, S. 108.

³⁰³ Bente, Gary; Krämer, Nicole C.; Petersen, Anita: „*Virtuelle Realität als Gegenstand und Methode in der Psychologie*“, in: *Virtuelle Realitäten*, Hg. Bente, Gary; C. Krämer, Nicole; Petersen, Anita, Göttingen [u.a.] Hogrefe, Verl. für Psychologie, 2002, S. 4.

³⁰⁴ Kremser, Nina: *VR-Documentaries. From the reproduction and representation of reality to its actualisation?* ; <https://zkm.de/media/audio/nina-kremser-vr-documentaries> , zuletzt aufgerufen am 12.10.2021, (Orig. Vortrag bei der Internationalen Konferenz zu Philosophie und Film in Karlsruhe), 2016.

image surrounds you“, was mit dem Motiv der Simulation korrespondiert. Durch die *Data Glasses* kann man sich in der simulierten Welt umsehen.³⁰⁵ *Data Glasses* ermöglichen durch ihre Interaktion und die Tatsache, dass sie vom Bild umgeben sind, immersive VR-Systeme. Biocca beschreibt die Immersion im Kontext der VR wie folgt:

„Immersive is a term that refers to the degree to which a virtual environment submerges the perceptual system of the user in virtual stimuli. The more the system captivates the senses and blocks out stimuli from the physical world, the more the system is considered immersive.“³⁰⁶

VR gelingt „[...]die Konstruktion navigierbarer Bildräume.“³⁰⁷ Für Schröter gehören VR-Bilder der Ordnung der „transplanen Bilder“ an. Solche Bilder „liefern mehr Informationen über den Raum bzw. die räumliche Struktur der Objekte als die [...] linearperspektivischen Fotografien“. Dies gelingt ihnen besser als den serialisierten Bildern des Films, des Videos und des Fernsehens. Somit werden transplane Bilder zu interaktiven transplanen Bildern.³⁰⁸

Ein Blick auf die Geschichte der Filmtheorie lässt erkennen, dass der bisherige Diskurs größtenteils von einer Trinität des Dispositivs aus Leinwand (bzw. Bildschirm), Film und Rezipient*Innen durchzogen ist. Diese Dreiecksbeziehung manifestiert sich in einer Distanz, einer Kluft zwischen Rezipient*innen und Leinwand bzw. eines Displays, und einer Nähe zwischen Leinwand/Display und dem Film, da er sich auf dieser Fläche abspielt. Die Leinwand wird als Projektionsfläche konzeptualisiert. Beim Display fehlt der Aspekt der Projektion, jedoch gilt auch hier weiterhin das Verständnis einer Fläche.

In dem Dispositiv der *Virtual Reality* hingegen ergibt sich ein neues Verhältnis zwischen Körper und Leinwand. Gingen die alten Leinwand-Metaphern noch von einer Trennung der beiden Instanzen aus³⁰⁹, scheinen beide Ebenen in der VR zusammenzufallen, sich aneinander zu reiben. Streng genommen existiert weiterhin ein Display in der Hardware zur Nutzung der *Virtual Reality*, jedoch wird dieses nicht mehr als solches wahrgenommen. Das Headset mit seinen Bildschirmen ist ein „liminal device, an in-between space“³¹⁰. Die Leinwand als Schnittstelle wird ausgeblendet. Das Bild nimmt den gesamten Sichtbereich der Rezipient*innen ein. Durch die VR-Technologie wird die Leinwand penetriert, sie wird durchbrochen und die Rezipient*innen finden sich in der Welt hinter der Leinwand

³⁰⁵ Vgl. Schröter, Jens: *3D: Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009, S. 319f.

³⁰⁶ Bente, C. Krämer, Petersen, *Virtuelle Realität als Gegenstand und Methode in der Psychologie*, S. 15.

³⁰⁷ Glaubitz; Groscurth; Hoffmann; Schäfer; Schröter; Schwing; Venus: *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, S. 107.

³⁰⁸ Vgl. Schröter, Jens: "Das transplane Bild. Raumwissen jenseits der Perspektive", in: *Raum - Perspektive - Medium 2: Wahrnehmung im Blick*, Hg. Yvonne Schweizer; Anna Quintus; Barbara Lange; Julica Hiller Norouzi; Philipp Freytag, Tübingen: Selbstverlag, 2010, S. 1.

³⁰⁹ Genauere Erläuterungen zu den alten Leinwand-Metaphern in: Göttel, Dennis: *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

³¹⁰ Manthey, Nora: *How to read Virtual Reality? 6 experts on how to unpack a VR experience critically*, 2018; <https://medium.com/perspektive/how-to-read-virtual-reality-dfcbbd86657d>, zuletzt aufgerufen am 05.10.2021.

wieder. Man ist verortet an der Grenze von Raum und Bild. Die VR-Hardware steigt durch das Fenster. Die imaginäre Leinwand der menschlichen visuellen Wahrnehmung verschmilzt mit dem VR-Bild. Jedoch muss man der Fenstermetapher mit ihrer dreidimensionalen Struktur Parallelen zur *Virtual Reality* attestieren. Beide Formen beschreiben eine dreidimensionale Realität der Bewegtbilder. Aber nichtsdestotrotz impliziert die Fenstermetapher immer noch ein Blick *durch* eine Grenze. Mit der VR jedoch verschwindet die Grenze als solche.

Wie steht es nun in diesem medialen Dispositiv um die Erhitzung des Narrativen? Wie geht Virtual Reality und Storytelling zusammen und welche Differenzen liefert es in Bezug auf ästhetische Horzonerfahrungen? Narrative VR-Bewegtbilder befinden sich gerade in einer Phase des Experimentierens, da eine narrative Sprache entwickelt wird, die mit den Medienspezifika – radikale Immersion, Aufmerksamkeitslenkung, Interaktion – umgehen muss. Die ästhetische Erfahrung beschränkt sich nicht nur auf die Möglichkeit einer Geschichte zu folgen, sondern VR erlaubt es Einfluss auf sie nehmen zu können und den Bildkader mit seiner Kopfbewegung festzulegen, wenn ein narrativer Anspruch im Film verfolgt wird. Aufgrund dieser neuen Möglichkeiten rückt auch die Subjektivität der Rezipierenden auf eine neue Weise in den Fokus des künstlerischen Schaffens. Damit die narrative Immersion gelingt, muss für die Rezipierenden die Blickperspektive nachvollziehbar gestaltet werden. Es führt zum Beispiel zu Irritationen, wenn der Mittelpunkt der Perspektive unbegründet gewechselt wird. Sich über die Identifikation mit der Blickposition Gedanken zu machen, ist im Prozess des VR-Filmes von Bedeutung, um befriedigende narrativ-immersive Erlebnisse zu generieren.³¹¹

Aber es soll hier um Erhitzungsprozesse des Narrativen gehen und im Falle von VR bieten die Wahrnehmungsirritationen durch veränderte Blickpositionen einen ersten Anhaltspunkt, von dem aus zu reinen, chaotischen Wahrnehmungen gelangt werden kann, die einer ästhetischen Verschiebung menschlicher Wahrnehmungshorizonte folgen. Wie im Film, so meine These, können die medientechnischen Mittel genutzt werden, um die virtuellen Bildräume zu erhitzen, feste Strukturen innerhalb einer Kausalitätsprinzipien folgenden Zeit, durch Jetzt-Momenten zu ersetzen und zu materiellen Konstellationen überzugehen, die ein neues erhitztes Verhältnis zu Bewegungen und Wahrnehmung sichtbar machen. Umgeben von virtueller Materie voller Transformationspotential kann Materie im Kontext von *contraction* and *dilation* gedacht werden.

Lucy sitzt in Luc Bessons Film am Schluss auf einem Stuhl, während in 360 Grad um sie herum Raum und Zeit vorbeiziehen. Betrachten wir diesen Filmausschnitt noch innerhalb des klassischen Leinwand-Dispositivs, entspricht die Situation in der Lucy sich befindet dem VR-Dispositiv. Die Rezipierenden können sich wie Lucy 360 Grad in allen Richtungen im virtuellen Bildraum umsehen und die Bilder

³¹¹ Vgl. Fami, Smrity: *Virtual Reality. With Cinema Technique and Storytelling*, Tolworth; Sully: Grosvenor House Publishing Ltd, 2020, S. 5.

spielen sich nicht auf einer gerahmten Fläche in Distanz ab, sondern erscheinen unmittelbar im Blickfeld als interaktive transplane Bilder. Und so gibt es bereits erste künstlerische Versuche Lucys Zugang zur Materialität des Universums umzusetzen. Dies gelingt dem VR-Film GENESIS³¹² in dem man die gesamte Geschichte der Erde im Schnelldurchlauf sieht und sich darin bewegt. War man in COSMIC EYE noch auf Distanz, kann man nun in die Wechselbeziehung eintauchen, wird umso mehr Teil des Ganzen. Man kann sich selbst in der Sphäre der gekörnten Materie bewegen, wie es in UNCUT GEMS noch auf der Leinwand geschieht. Die filmformalen Operationen, die die Wahrscheinlichkeit gasförmiger bzw. rauschender Konstellationen erhöhen, lassen sich genauso in der *Virtual Reality* umsetzen. Durch die fehlende Distanz steigt zudem die Unmittelbarkeit des Reizes, der von allen Seiten auf einen einschlägt und dem Credo der unmittelbaren audiovisuellen Wahrnehmung entspricht, wie Maria Paz Gago für „digital und artificial cinema“ erkennt:

„Three-dimensionality, immersion effects, unlimited continuity of space, interactivity [...] generate [...] another type of reception experience that goes beyond the experience fictional and diegetic, essentially visual in nature“³¹³

Die Möglichkeiten, die feste Wahrnehmung von Dingen in neuen VR-Konstellationen von reinen Bewegungen zu konstruieren, kann man sich folgendermaßen vorstellen: Völlig inkommensurable Zeiten und Räume, Größenordnungen verschiedenster Skalen und Überlagerungseffekte digital konstruierter und in Kamera aufgenommener Bilder können zu Nutze gemacht werden, um zentrierte Wahrnehmung aus den Fugen geraten zu lassen, wenngleich auch hier gilt, dass die Rezipierenden letztlich weiterhin als Subjekt eine zentrische Perspektive übernehmen und nur die gesamte Wahrnehmungsumgebung a-zentrisch gestaltet werden kann. Man stelle sich einen Film von Rainer Kohlberger in VR vor. Diese optischen Täuschungseffekte würden das gesamte Sichtfeld der Rezipient*innen umgeben. Zusätzlich verlassen die Lichteffekte eine zweidimensionale Fläche und sind in die Tiefe programmierbar. Die Disruption der Wahrnehmung könnte so stark sein, das einem schlecht wird – ein für VR-Erlebnisse übliches Phänomen namens „sensory overload“³¹⁴ – und das Medium die menschlichen Koordinaten so weit verlässt, dass keine Rezeption mehr möglich ist. Die Affizierung durch so viele Reize, so viel Bewegung, Rhythmus und Licht, bis unsere Wahrnehmung kollabiert, stellt jedoch eher ein Indiz dafür dar, dass Deleuzes Wahrnehmung an sich überhaupt nicht wirklich bewusst wahrgenommen werden könnte, nur durch vorsichtige Annäherungen in ästhetischen Horizonterfahrungen gedacht werden kann. Der evolutionär entwickelte menschliche Apparat ist eben nicht in der Sphäre der Moleküle beheimatet, sondern in einer größeren Ordnung. Man läuft Gefahr dem destruktiven Charakter des Nicht-menschlichen zu begegnen. Die radikale

³¹² *Genesis*, Regie: Jörg Courtial, DEU 2021.

³¹³ Fami, *Virtual Reality*, S. 8.

³¹⁴ Fami, *Virtual Reality*, S. 255.

Beweglichkeit und die damit einhergehende Ununterscheidbarkeit distinktiver Elemente in einem gasförmigen Zusammenhang wird im VR-Dispositiv zusätzlich dadurch verstärkt, dass sich das mediale Sichtfeld vergrößert, es einen umgibt.

In einem solchen Dispositiv blicken wir nicht nur in einer Konstellation auf diese, sondern wir steigen umso mehr in den erhitzten Bewegungszusammenhang ein. Es war bereits die Rede von einer möglichen sinnlichen Immersion, die in einem zweiten Schritt ein reflexives Moment zur Aufmerksamkeit bringt. Sie führt nicht nur dazu nicht-menschliche Bilder wahrzunehmen, sondern sie erreicht eine volle Vereinnahmung der Wahrnehmung. Es können keine visuellen Störfaktoren mehr ablenken. Somit gelangt das gesamte visuelle Geschehen des Kunstwerkes zur Aufmerksamkeit, wohingegen im Kino und im Film die Umgebung außerhalb der Leinwand im Blickfeld ist. Es sind umhüllende Bewegtbilder, die bis vor die Nase reichen. Metaphorisch gesprochen ließe sich diese Erfahrung mit dem Besuch einer Dampfsauna vergleichen, bei dem die Wasserpartikel, den gesamten Raum einnehmen können und den Raum in einem gemeinsamen Bewegungszusammenhang erstrahlen lassen. Die *Virtual Reality* ermöglicht damit umhüllende ästhetische Konstellationen. Was bei CLIMAX bereits in ersten Anzeichen innerhalb des klassischen Kinodispositivs erscheint – Kino der Affektionen mit einem in rotes Licht gehüllten Kinosaal mit dröhnender Musik – kann nun umso besser in der Virtual Reality umgesetzt werden. Die Party kann uns umhüllen und die Perspektive, die wir einnehmen ebenso schwebend bzw. diffus sein. Das Licht und der Ton legen sich wie die Wasserpartikel in der Dampfsauna mit einem Schleier um uns herum und brechen mit festen visuellen Grenzen.

Die Bedeutung der Subjektivität, die im narrativen VR-Film zentral für den Erfolg des narrativen Erlebnisses zu sein scheint, verliert ähnlich wie auch im Film an Bedeutung. Nicht-narrative Bewegungszusammenhänge, bevorzugen weder einen spezifischen Standpunkt zu virtuellen Bildern noch eine Identifikation mit dem Gesehenen, zumal das Ziel nicht lautet *cues* zur Aufmerksamkeit zu bringen, sondern einen kontemplativen bzw. meditativen Modus einer richtungslosen Wahrnehmung einzunehmen. Das Projekt des Medienkünstlers Refik Anadol lässt einen solchen Zugang antizipieren. Zwar arbeitet er nicht mit HDM's aber er projiziert virtuelle Bilder von New-York, die eine KI aus tausenden von Menschen aufgenommenen Bildern davon konstruiert und in mehrfachen Überlagerungen die Perspektiven zusammenrechnet. Das Ergebnis wird in einem Bildraum an die Wände und den Boden projiziert, sodass Rezipierende durch die Bilder hindurchlaufen. Eine radikalisierte Form eines solchen Projektes in einem virtuellen Raum würde den radikalen Erhitzungsprozess zur Spitze der Möglichkeiten von Bewegtbildern bringen.³¹⁵

³¹⁵ *Machine Hallucinations*, Refik Anadol, New York: Artechouse; ich berufe mich auf einen Trailer dieser Bewegtbild-Ausstellung, <https://refikanadol.com/works/machine-hallucination/>, zuletzt aufgerufen am 01.01.2022.

Der VR-Performance OKTOBERFEST PHANTOM³¹⁶ von Phillip Gröning gelingt dieses Vorhaben, wenn auch in geringerer Radikalität. Auch er lässt eine künstliche Intelligenz aus einem Datensatz von Bildern vom Oktoberfest einen Raum konstruieren, der keine repräsentative visuelle Darstellung der Veranstaltung darstellt, sondern abstrakte visuelle Charakteristika hervorhebt, die als Schnittmenge bedeutende Reize sichtbar werden lässt. Das Konkrete wird durch ein rauschendes, pointilistisches Bild ersetzt, welches zwar nichts Spezifisches erkennen lässt, aber in seiner Gesamtheit ein Oktoberfest erkennbar werden lässt. Helle und dunkle Pixel variieren und bilden Cluster, die so etwas wie Menschen erkennen lassen, wieder aber eher aufgeheizten und organlosen Körpern entsprechen. Die Ebene dieses Volksfestes, in der alles eine Konstellation von Lichtintensitäten ist, wird begehbar. Navigiert wird der Bildraum, mit Hilfe einer Steuerung, die man in der Hand hält. Damit kann man auf der horizontalen Ebene durch alle Intensitäten hindurchschweben. Durch das Feste, welches noch als Index für die KI gewirkt hat, lässt sich nun penetrieren, ohne es zu zerstören. Diese Steuerungsmöglichkeiten – eine weitere, welche nicht in dieser Installation möglich war, ist die Teleportation, die es einem ermöglicht per Knopfdruck an eine andere Perspektive des Raumes zu springen³¹⁷ – bieten die Möglichkeit Effekte der Immersion wie das verstärkte *embodiment* zu unterlaufen. Völlig inkommensurable bzw. unserer materiellen Skala unzugängliche Perspektiven können durchlaufen werden. Die Transformation solcher Perspektiven, gerade weil wir zunächst wegen der Zusammenkunft von Bild und Wahrnehmung eine Position des *embodiment* einnehmen, zeigt uns das horizontartige der subjektiven Wahrnehmung. Die Bewegungsenergie dieser Perspektivwechsel kann in gewissen Konstellation nicht-narrativer simulierter Welten rauschende Effekte erzeugen. Wir sehen also die Bewegung in der VR, welche im filmischen bereits gegeben war, aber auch eine neue Art der Montage, die sich in diesen Steuerungsmöglichkeiten und der Fähigkeit gleichzeitig mit seinen Kopfbewegungen Einfluss auf das Bildgeschehen zu nehmen gegeben.

Die *altered states* von denen Anna Powell sprach sind hier natürlich nochmals radikaler gegeben, da der *screen* und das imaginäre Augenfeld zusammenfallen und halluzinatorische Effekte die virtuelle Umgebung in Bewegung geraten lassen können. Die Erfahrung drogeninduzierter Zustände, Festes würde in Bewegung geraten und man könnte Bewegung jenseits ihrer symbolischen Zusammenhänge erkennen als ein Ganzes an Bewegungsabläufen, kann in nüchternem Zustand durch die Konstruktion einer simulierten Welt, die solchen Bewegungslogiken folgt, erreicht werden. Die digitalen Bilder liefern einen Raum, in dem es das Potential gibt, die virtuelle Materialität zu modellieren. Vor allem, wenn die Möglichkeit besteht, selbst neue Welten zu erschaffen. Ein Medium der Potentiale und Re-

³¹⁶ *Oktoberfest Phantom*, Philip Gröning, Wien: Volksoper, 04.11.2021.

³¹⁷ Singleton, Aleatha: *Moving around in VR: Teleportation*, 2021;

<https://medium.com/pint-sizedrobotninja/moving-around-in-vr-teleportation-26303cb675f8>, zuletzt aufgerufen am 12.11.2022.

Konfigurationen aber auch einer eigenen Beweglichkeit in der Rezeption, die in Deleuzes Projekt auf Seiten der Filmrezeption doch ziemlich starr war.

VR weist Potentiale auf auf virtueller Ebene den vitalistischen Kern von Materialität denken zu lassen und nicht an lebensweltlichen Repräsentationen und Wahrnehmungen zu haftet. Das computergeneriert digitale VR-Bild hat keine indexikalische Bindung an eine natürliche Welt und bietet sich dementsprechend optimal an von dieser festen Welt Abstand zu nehmen. Wenn man sich mit dem Nicht-menschlichen und Wahrnehmungsgrenzen beschäftigt, kann es nicht verwundern zu algorithmischen bzw. von künstlicher Intelligenz geschaffenen Bildern zu gelangen. Sowohl Kohlberger als Gröning arbeiten mit künstlichen Intelligenzen. Diese erstellen zum Beispiel Durchschnittsbilder materieller Konstellationen und sind natürlich per Definition nicht-menschlich bzw. besitzen andere Wahrnehmungskapazitäten als der Mensch. Zwar ist die KI immer noch menschlich programmiert, ein qualitativer Unterschied weg von menschlicher Wahrnehmung kann jedoch nicht bestritten werden. Und somit bieten sie sich optimal für die Konstruktion ästhetischer Horizonterfahrungen an, da sie Abseits von lebensweltlicher Bewegung agieren können, wenn man sie dazu programmiert. Diese Mittel liefern einen anderen Wahrnehmungsapparat, der mit den ihm eingespeisten Informationen neue Durchschnittsbilder, der uns umgebenden Materialität liefern kann, wenngleich niemals außer Acht gelassen werden darf, dass es sich dabei weiterhin um von Menschen geschaffene Wahrnehmungsapparate handelt, deren Bilder ausgehend von Menschen eingeführten Parametern kreiert werden. Grönings oder Kohlbergers Durchschnittsbilder entsprechen nicht mehr unserer festen Welt, sie entstehen durch einen formalisierten Transformationsprozess innerhalb virtueller Welten. Wie bereits herausgearbeitet, weist die Sprache über solche Phänomene der Erhitzung zu sprechen Defizite auf. Das Algorithmische bietet nun eine neue Sprache und eine andere Qualität an Empfindsamkeit auf materielle Reize. Das Algorithmische ist zum Beispiel in der Lage auf einer völlig anderen Zeitskala zu operieren. Es ist dazu fähig Millionen von Bildern in sich aufzunehmen, zu verarbeiten und dadurch neue Bewegungszusammenhänge sichtbar werden zu lassen, also zu filmästhetischen Horizonterfahrungen zu führen.

Und deswegen wird die *Virtual Reality* das Erbe des Filmes annehmen, bestärken und Erhitzungsphänomene des Narrativen und die damit einhergehenden Irritationen fördern, damit wir keine Geschichten erzählen, sondern neue Wahrnehmungshorizonte erleben und Bewegung für sich entdecken.

6 Fazit

Eingangs wurde die These aufgestellt Film könne als Verhandlungsort für Materie, Wahrnehmung und Bewegung fungieren und sich gefragt, wie chaotische Experimentalfilme ähnliche Wahrnehmungen hervorrufen, wie langsames Kino. Dabei wurde als Basis Gilles Deleuzes gasförmige Wahrnehmung und

Martin Seels Rauschen hergenommen, um von einem Literaturvergleich aus an Filmen zu arbeiten. Beide Philosophen haben einige Überschneidungen aufgewiesen. So geht es bei beiden um ästhetische Horizonterfahrungen, die dem Menschen unübliche Wahrnehmungen ermöglichen und sich mit reinen Bewegungsphänomenen auseinandersetzen. Beide verwenden eine Terminologie, die an ein gewisses Moment der Erhitzung denken lässt. Bei Deleuze sehr konkret und bei Seel implizit. Gleichzeitig wurde jedoch auch herausgearbeitet, dass die Gedanken bei Deleuze noch revelationistischer Natur sind, wohingegen Seel vermeidet solche Ansprüche zu stellen. Zusätzlich kann bei Deleuze insgesamt die viel radikalere Auffassung von Filmwahrnehmung erkannt werden, die jegliche Form von Subjekt/Objekt-Trennung gegen eine bergsonsche Bildtheorie ersetzt, in der nur noch Relata zählen. Interessanterweise hat die Arbeit ergeben, dass beide ihre Begriffe entlang einer Ablehnung zum narrativen Film entwickeln und das materielle Moment des Bildes für sich bevorzugen. Deswegen wurden filmästhetische Horizonterfahrungen mit einem starken Fokus auf Erhitzungsphänomene bzw. Auflösungen des Narrativen modelliert.

Diese zeichnen sich durch reine Bewegungsphänomene aus, bewegen sich entlang Leere und Fülle und tragen das politische Potential in sich neue offene Subjektformen zu denken. Diese filmästhetischen Horizonterfahrungen bewegen sich temporal als Aneinanderreihung von Jetzt-Momenten zu einer sinnlichen Immersion. Filmästhetische Horizonte konfrontieren uns als mit temporalen Horizonten, Horizonten unseres Wahrnehmungsapparates und Horizonten materieller Skalierungen.

In einem weiten filmischen Spektrum wurde gezeigt, wie solche Erhitzungsprozesse in unterschiedlichsten Genres und Zeiten umgesetzt werden. Materie erscheint in seinem vollen beweglichen Potential. Bewegung ist ohne menschlichen Einfluss ein ansteckendes multidirektionales Ganzes in Vibration, was als ein Werden eines Gesamtprozesses zu begreifen ist. Wahrnehmung ist eine Unterbrechung dieses radikalen Bewegungszusammenhangs und letztlich nur eine andere Form von Materie.

Unterschiedliche filmformale Elemente steigern die Wahrscheinlichkeit Teil einer erhitzten filmästhetischen Konstellation zu sein: Fehlende kausale Montage, chaotische Bilder, die mit Überfülle arbeiten und andererseits eine Langsamkeit durch lange Plansequenzen, fehlende Intentionalität als Richtungslosigkeit in der Kameraführung und Bildkaderwahl. Alle Elemente können in spezifischen Konstellationen zu Erhitzung des Narrativen führen, was nicht bedeutet, dass sie nicht gleichzeitig Ausdruck narrativer Artikulationen sein können. Dies gilt für analoge Bilder, aber auch für digitale Bilder mit ihrem Transformationspotential.

Dieses Potential und die Beweglichkeit der Materie findet in den Bewegtbildern der *Virtual Reality* ihre Spitze. Die Beweglichkeit steigt aufgrund der multidirektionalen Möglichkeit einzelne Bildelemente, um einen herum auf verschiedenen Distanzen in Bewegung treten zu lassen und durch die eigene Bewegung mit dem Bild in erhöhte Resonanz zu treten. Die sinnliche Immersion gelingt umso mehr,

da man von der *Virtual Reality* distanzlos und wahrnehmungsfüllend umgeben wird. Die beschriebenen Effekte entfalten eine noch unmittelbarere Wirkung. Auch VR hat also das Potential narrative Erhitzung hervorzurufen und somit wurde erarbeitet, dass nicht ausschließlich filmästhetische Horizonsverfahren möglich sind, sondern es notwendig ist, die Überlegungen auf ästhetische Bewegtbild-Konstellationen auszuweiten.

All das führt zu einem Filmverständnis, welches das gewohnte Wahrnehmungsverständnis aus der Bahn wirft. Die filmästhetischen Horizonsverfahren erlauben es uns in spezifische Konstellationen einzutreten, in denen Dinge gezeigt werden, die nicht mit unseren lebensweltlichen Realitätszugängen korrespondieren, andere zeitliche und räumliche Skalen aufweisen und dadurch auch über den „blinden Fleck“ innerhalb der Realität nachdenken. Der blinde Fleck sei demnach immer der Teil der Realität in dem wir übersehen, dass wir darin subjektiv eingeschrieben sind und damit konstitutiv sind, sobald wir über Realität denken.³¹⁸ Betrachtet man die filmästhetischen Horizonsverfahren, geben diese einem die Möglichkeit über den Umweg einer Wahrnehmungsverschiebung weg von handlungsorientierter Wahrnehmung einen Erfahrungshorizont für das Denken über eine nicht-menschliche Wahrnehmung, als einer Logik von materiellen Bewegungsaustauschs, nachzudenken. Der blinde Fleck wird nicht sichtbar, aber Wahrnehmungsirritationen liefern Erfahrungen, die unserer eingeschränkten Sichtweise auf Materialität mit einem flexibleren und nicht unter Gesichtspunkten der Nützlichkeit stattfindenden Denken entgegenwirkt.

Zusammengefasst kann nochmals darauf hingewiesen werden, dass sich der Begriff der filmästhetischen Horizonsverfahren auf spezifische Bewegungskonstellationen bezieht. In filmästhetischen Horizonsverfahren schaffen es Filme unsere Horizonthaftigkeit in Bezug auf Bewegungsphänomene erfahrbar werden zu lassen und die Spannung zwischen dem Menschen als Teil eines Bewegungszusammenhangs und dem Menschen als sprachliches Wesen aufzuzeigen. Diese können, wie die filmischen Beispiele gezeigt haben, unterschiedliche Qualitäten aufweisen und bedingen sich auch gegenseitig, sollten also nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Wir sehen den Horizont, der sich mit der Fähigkeit auseinandersetzt, Bewegungsphänomene wahrnehmen zu können, sei es aufgrund materieller Beschränkungen unseres Wahrnehmungsapparates oder des menschlichen Wahrnehmungsdispositivs Bewegung narrativ zu kodieren. Dies ist ein sehr bedeutender Aspekt und wird daher auch mit der Erhitzung des Narrativen betitelt: Konfrontation mit nicht-narrativierbaren Frequenzen von Material. Damit einhergehend sehen wir unseren zeitlichen Horizont und sind in filmästhetischen Horizonsverfahren mit Zeitebenen reinen Unmittelbarkeit von vor-sprachlichem Material, konfrontiert. Auf der Seite des Materials erweitern wir mit Deleuze gedacht aber auch Horizonte von anderen Bewegungslogiken, hinsichtlich von größer, kleiner bzw. schneller

³¹⁸ Vgl. Žižek, Slavoj: *Parallaxe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S.15.

oder langsamer. Die Möglichkeit zu skalieren und diese Skalierung filmästhetisch erfahrbar zu machen, zeigt, dass Wahrnehmung eines sprachlichen Wesens, so immer Schnitte in Bewegungszusammenhänge einführt, auch wenn der radikale Anspruch Film könne uns „eine Welt vor dem Auftreten des Menschen“³¹⁹ in Reinform sichtbar werden lassen, nicht tragbar ist. Wir sehen zwar Bewegungen jenseits menschlicher Alltagserfahrungen, die eine solche Welt vermuten lassen, nähern uns der Wahrnehmung, als wären wir ein Ding, sind aber immer noch subtraktiv, sind dadurch weiterhin horizonthaft und können die Welt vor dem Auftreten des Menschen nur imaginieren oder eben mit Hilfe von Bewegtbildern simulieren.

³¹⁹ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 97.

Literaturverzeichnis

Adams, Ernest: "Postmodernism and the Three Types of Immersion", *Gamasutra*, 2004;

http://www.designersnotebook.com/Columns/063_Postmodernism/063_postmodernism.htm , zuletzt aufgerufen am 22.10.2021.

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft 1*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M: Suhrkamp, 2003.

Asendorf, Christoph: "Optisches Rauschen. Von Unschärfen und Uneindeutigkeiten in den Künsten", in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Hg. Andreas Hiepko; Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 29-41.

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of matter and meaning*, Durham/London: Duke University Press, 2007.

Bente, Gary; Krämer, Nicole C.; Petersen, Anita: "Virtuelle Realität als Gegenstand und Methode in der Psychologie", in: *Virtuelle Realitäten*, Hg. Bente, Gary; C. Krämer, Nicole; Petersen, Anita, Göttingen [u.a.] Hogrefe, Verl. für Psychologie, 2002.

Berressem, Hanjo: "Was ist Philosophie?", in: *Philosophie und Nicht-Philosophie*, Hg. Marc Rölli; Friedrich Balke, Bielefeld: Transcript, 2015, S. 131-155.

Bergson, Henri: *Creative Evolution*, aus dem Französischen von Arthur Mitchell, London: The Electric Book Company, 2001.

Bergson, Henri: *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: Alcan, 1910.

Bogue, Ronald: *Deleuze on Cinema*, New York: Routledge, 2003.

Brakhage, Stan: *Metaphors on Vision*, editiert von P. Adams Sitney, New York: Film Culture, 1963.

Brown, William: *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age*, New York: Berghahn Books, 2013.

Buslowska, Elzbieta: "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 1, 2009, S. 107-116; <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C1/film1-8.pdf> Zugriff am 17.10.2021.

Chesney, Duncan: "Rancière, Deleuze and contemporary film aesthetics", *New Review of Film and Television Studies* 8/2, 2010, S. 22-40;
https://www.researchgate.net/publication/232901917_Ranciere_Deleuze_and_contemporary_film_aesthetics
, zuletzt aufgerufen am 12.10.2021.

Coole, Diana: "The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh", in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Hg. Samantha Frost; Diana Coole, Durham; London: Duke University Press 2010, S. 92-115.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013⁷.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, aus dem Französischen von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2019¹⁶.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs; Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Willhelm Fink, 1992.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

del Rio, Elena: *Deleuze and the Cinema of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Fami, Smrity: *Virtual Reality. With Cinema Technique and Storytelling*, Tolworth; Sully: Grosvenor House Publishing Ltd, 2020.

Flaxman, Gregory: "Introduction" in: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, S. 1-57.

Frost, Samantha; Coole, Diana: "Introducing the New Materialism", in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Hg. Samantha Frost; Diana Coole, Durham; London: Duke University Press, 2010.

Glaubitz, Nicola; Groscurth, Henning; Hoffmann, Katja; Schäfer, Jörgen; Schröter, Jens; Schwering, Gregor; Venus, Jochen: *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*, Siegen: Universi, 2011.

Gottschall, Jonathan: *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

Göttel, Dennis: *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

Hall, Stuart: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Thousand Oaks: Sage, 1997.

Hartmann, Britta: *Aller Anfang – Zur Initialphase des Spielfilms*, Marburg: Schüren, 2009.

Hartung, Maximilian: *Revolution? Revolte? Widerstand!: Wandel und wie er gedacht werden kann im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Dissertation, LMU München: Faculty of Social Sciences, 2015.

Heller, Franziska: *Filmästhetik des Fluiden: Strömungen Des Erzählens Von Vigo Bis Tarkowskij, Von Huston Bis Cameron*, München: Fink, 2010.

Höller, Christian: [Zusammenfassung PALMES D`OR], (o.J); <https://www.siegfriedfruhau.com/cinema/palmes-d-or/> , zuletzt aufgerufen am 24.09.2021.

Keller, Sarah: "Introduction. Jean Epstein and the Revolt of Cinema", in: *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, Hg. Sarah Keller; Jason N. Paul, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

Kennedy, Barbara M.: *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

Mainzer, Klaus: *Komplexe Systeme und Nichtlineare Dynamik in Natur und Gesellschaft*, Berlin: Springer, 1999.

Mancilla, Javier Osorio: *Are Plants Organisms With Cognitive Capacity?*, 2018;
<http://www.cienciacognitiva.org/?p=1714> , zuletzt aufgerufen am 19.10.2021.

Manthey, Nora: *How to read Virtual Reality? 6 experts on how to unpack a VR experience critically*, 2018;
<https://medium.com/perspektive/how-to-read-virtual-reality-dfcbbd86657d> , zuletzt aufgerufen am 05.10.2021.

Marks, Laura U.: "Thinking Like a Carpet: Embodied Perception and Individuation in Algorithmic Media", in: *Entautomatisierung*. Hg. Norbert Otto Eke, Annette Brauerhoch, Anke Zechner, Renate Wieser, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017, S. 39-58.

Metzinger, Thomas; Gamma, Alex: "The Minimal Phenomenal Experience questionnaire (MPE-92M): Towards a phenomenological profile of 'pure awareness' experiences in meditators", *PLoS one*, 16/7, 2021; <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0253694> , zuletzt aufgerufen am 11.11.2021.

Oktay, Enis: *Nocturnal Transgressions: Nighttime Stories from Berlin, the New European Nightlife Capital*, Dissertation, Goldsmiths University of London, 2015.

Ohler, Peter; Nieding, Gerhild: "Kognitive Filmpsychologie zwischen 1900 und 2000", in: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase*, Hg. Jan Sellmer; Hans J. Wulff, Marburg: Schüren, 2002, S. 9-40.

Ott, Michaela, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2005.

(o.V.): "Erzählung / Narration", Lexikon der Filmbegriffe, (o.J.); <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:erzahlungnarration-6090> , zuletzt aufgerufen am 16.08.2021.

(o.V.): "slow cinema", Lexikon der Filmbegriffe, (o.J.); <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slowcinema-8493> , zuletzt aufgerufen am 11.9.2021.

(o.V.): [Zusammenfassung CLIMAX], (o.J.); <https://www.filmdienst.de/film/details/562217/climax#%C3%BCberblick> , zuletzt aufgerufen am 20.08.2021.

Pfaffenbichler, Norbert: [Zusammenfassung NOT EVEN NOTHING CAN BE FREE OF GHOSTS], (o.J.); <https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/2301/> , zuletzt aufgerufen am 01.08.2021.

Powell, Anna: *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Purves, Dale; Paydarfar, Joseph A.; Andrews, Timothy J.: "The wagon wheel illusion in movies and reality", *Proc. Natl. Acad. Sci. USA*, Vol. 93, S. 3693-3697, 1996; <https://www.pnas.org/content/93/8/3693> , zuletzt aufgerufen am 25.02.2022.

Robnik, Drehtli: "Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie", in: *Moderne Film Theorie*, Hg. Jürgen Felix, Mainz: Theo Bender Verlag, 2003.

Scharnowski, Susanne: "Es spricht nicht, es rauscht und toset nur!" Eine kurze Geschichte der Ästhetik des Erhabenen und des Rauschens", in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Hg. Andreas Hiepmann; Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 43-55.

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze Im Kino: Das Sichtbare Und Das Sagbare*, München: Fink, 2006.

Schröter, Jens: *3D: Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2009.

Schröter, Jens: "Das transplane Bild. Raumwissen jenseits der Perspektive", in: *Raum - Perspektive - Medium 2: Wahrnehmung im Blick*, Hg. Yvonne Schweizer; Anna Quintus; Barbara Lange; Julica Hiller Norouzi; Philipp Freytag, Tübingen: Selbstverlag, 2010.

Schwab, Martin: "Escape from the Image: Deleuze's Image-Ontology", in: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, S. 109-139.

Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Wien/München: Carl Hanser, 2000.

Seel, Martin: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

Seel, Martin: *Die Künste des Kinos*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2013.

Seel, Martin: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Serres, Michael: *Die fünf Sinne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

Shaw, Spencer: *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*, Jefferson & London: McFarland & Company, 2008.

Singleton, Aleatha: *Moving around in VR: Teleportation*, 2021;
<https://medium.com/pint-sizedrobotninja/moving-around-in-vr-teleportation-26303cb675f8> , zuletzt aufgerufen am 12.11.2022.

Sonderegger, Ruth: "Ist Kunst was rauscht? Zum Rauschen als poetologischer und ästhetischer Kategorie", in: *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Hg. Andreas Hiepko, Katja Stopka, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 29-41.

Trifonova, Temenuga: "A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema", *SubStance* 33/2, 2004, S. 134-152.

Turvey, Malcom: *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Varela, Francisco J.: "The Specious Present: A Neurophenomenology of Time Consciousness", in: *Naturalizing Phenomenology. Issues In Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*. Hg. Jean Petitot; Francisco J. Varela; Bernard Pachoud; Jean-Michel Roy, Stanford: Stanford University Press, 1999, S. 266-314.

Valkola, Jarmo: "Metaphysical Essentialism – The Pictorial Harmony of Béla Tarr's Films", *Hungarian Studies. A Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassi Institute*, 1, 2017, S. 3-18.

Volland, Kerstin: *Zeitspieler: Inszenierungen Des Temporalen Bei Bergson, Deleuze Und Lynch*, Wiesbaden: VS Verlag Für Sozialwissenschaften, 2009.

von Braun, Christina: "Gender-Studien in einzelnen Disziplinen: Medienwissenschaft", in: *Gender Studien. Eine Einführung*, Hg. Inge Stephan; Christina von Braun, Stuttgart; Weimar: Metzler, 2000.

Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Williams, Linda: "Filmkörper: Gender, Genre und Exzess", *montage/av*, 18/2, 2009, S. 9-30.

Wüst, Florian: [Zusammenfassung KEEP THAT DREAM BURNING], (o.J.);
<https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/2383/> , zuletzt aufgerufen am 24.08.2021.

Žižek, Slavoj: *The Buddhist Ethic and the Spirit of Global Capitalism*, Transkript eines Vortrages, 2012,
<https://zizek.uk/the-buddhist-ethic-and-the-spirit-of-global-capitalism/> , zuletzt aufgerufen am: 22.08.2021.

Žižek, Slavoj: *Parallaxe*, Frankfurt a. M: Suhrkamp, 2006, S.15.

Zourabichvili, Francois: "The Eye of Montage. Dziga Vertov and Bergsonian Materialism", aus dem Französischen von Melissa McMahon, in: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Hg. Gregory Flaxman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, S. 141-149.

Medienverzeichnis

Elssaeser, Thomas: [Einführung DAS TURINER PFERD], hierbei handelt es sich um ein Transkript eines Vortrages, der im Jahr 2013 als Einleitung zu einer Vorstellung von DAS TURINER PFERD gehalten wurde;
<https://www.youtube.com/watch?v=Ot1ZPNLidwk> , zuletzt aufgerufen am 10.10.2021.

Kremser, Nina: *VR-Documentaries. From the reproduction and representation of reality to its actualisation?* ;
<https://zkm.de/media/audio/nina-kremser-vr-documentaries> , zuletzt aufgerufen am 12.10.2021, (Orig. Vortrag bei der Internationalen Konferenz zu Philosophie und Film in Karlsruhe), 2016.

Meurer, Ulrich: *Teilchenbewegung: Amerikanische Avantgarde und das gasförmige Bild*, Vortragsreihe Medien Denken, Universität Bochum, 2017; <http://www.ulrichmeurer.com/lectures.aspx> , zuletzt aufgerufen am 11.03.2022.

Bewegtbildverzeichnis

Das Turiner Pferd (A Torinói ló), Regie: Béla Tarr, HUN/FR/DEU/CHE/US 2011; <https://mubi.com/de/films/the-turin-horse> , zuletzt aufgerufen am 25.04.2021.

Bardo Folies, Regie: George Landow, US 1967.

Climax, Regie: Gaspar Noé, FR 2018; <https://www.netflix.com/jp-en/title/81003509> , zuletzt aufgerufen am 11.08.2021.

Cosmic Eye, Regie: Danail Obreschkow, OZ 2012.

Der Mann mit der Kamera (Человек с киноаппаратом) Regie: Dziga Vertov, UdSSR, 1929.

Ein Sechstel der Erde (Шестая часть мира), Regie: Dziga Vertov, UdSSR 1926.

Enter the Void, Regie: Gaspar Noé, FR/CAN/JPN 2009.

Genesis, Regie: Jörg Courtial, DEU 2021.

Irreversible, Regie: Gaspar Noé, FR 2002.

Keep that Dream Burning, Regie: Rainer Kohlberger, AT/DE 2017; *sixpackfilm* hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf das gesamte Werk von Rainer Kohlberger ermöglicht.

La Région centrale, Regie: Michael Snow, US 1971.

Lucy, Regie: Luc Besson, FR 2004; <https://www.netflix.com/at/title/70307658> , zuletzt aufgerufen am 23.08.2021.

Manhatta, Regie: Charles Sheeler; Paul Strand, US 1921.

Machine Hallucinations, Refik Anadol, New York: Artechouse, ich berufe mich auf einen Trailer dieser Bewegtbild-Ausstellung, <https://refikanadol.com/works/machine-hallucination/> , zuletzt aufgerufen am 01.01.2022.

Momentum, Regie: Jordan Belson, US 1968.

Night at the Museum, Regie: Shawn Levy, US/UK/CAN 2006. q

Not even nothing can be free of ghosts, Regie: Rainer Kohlberger, AT/DE 2016; *sixpackfilm* hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf das gesamte Werk von Rainer Kohlberger ermöglicht.

Now, at Last!, Regie: Ben Rivers, UK/BRA 2018.

Oktoberfest Phantom, Philip Gröning, Wien: Volksoper, 04.11.2021.

Palmes d'Or, Regie: Siegfried Fruhauf, AT 2009; Sigfried Fruhauf hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf eine digitalisierte Fassung dieses Films ermöglicht.

Phenomena, Regie: Jordan Belson, US 1968.

Powers of Ten, Regie: Charles Eames; Ray Eames, US 1977.

Satanstango (Sátántangó), Regie: Béla Tarr, 1994 HUN/DEU/CHE.

Schwere Augen, Regie: Siegfried Fruhauf, AT 2017; Sigfried Fruhauf hat mir im Rahmen der Masterarbeit Zugriff auf eine digitalisierte Fassung dieses Films ermöglicht.

Tenet, Regie: Christopher Nolan, US/UK 2020.

Stellar, Regie: Stan Brakhage, US 1993; https://www.youtube.com/watch?v=L8r9t135_xY , zuletzt aufgerufen am 14.03.2021.

Verdammnis (Kárhozat), Regie: Béla Tarr, 1988 HUN.

Die Werckmeisterschen Harmonien (Werckmeister harmóniák), Regie: Béla Tarr, 2000 HUN.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit filmästhetischen Konstellationen, welche als Verhandlungsort von Materie, Wahrnehmung und Bewegung fungieren. Deleuzes Konzept der gasförmigen Wahrnehmung und Seels Begriff des Rauschens bilden den Nährboden, um im ersten Teil dieser Arbeit von einer kritischen Gegenüberstellung dieser den Horizonten des Menschlichen zugewandten Denklinien heraus, filmästhetische Horizonterfahrungen entlang einer heterogenen Auswahl an Filmen – von Art House bis Spielfilm – zu modellieren.

Der zweite Teil nutzt dieses Fundament und definiert und erarbeitet den Begriff der filmästhetischen Horizonterfahrungen. Diese agieren auf der Ebene reiner Bewegungsphänomene, sind subsinnhaft, diffus, finden vor allem in der Leere und Fülle Einkehr und nähern sich auf der temporalen Skala einer Unmittelbarkeit durch direkte Affizierung an. Es wird gezeigt, dass sich filmästhetische Horizonterfahrungen immer diametral zu narrativen Bestrebungen bewegen. Um dieser Richtung und dem materialistischen Fundament gerecht zu werden, wird von Erhitzung, also Auflösung, des Narrativen gesprochen. Somit sind diese Erfahrungen insoweit horizonthaft, als dass sie uns sprachliches Wesen Mensch, durch filmformale Operationen, Skalierungen von Materialität erfahren lassen, die uns an den Horizont der menschlichen-alltäglich-handlungsorientierten Erfahrung bringen. Im Zuge dessen sind Rückschlüsse über den materiellen Prozess von Filmwahrnehmung als solchen, als materiellen Bewegungszusammenhang erarbeitet. Filmästhetische Horizonterfahrungen sind damit das genetische Element von filmästhetischen Konstellationen als solches, da sie das nicht-menschliche Lichtspiel in den Fokus rücken.

Die Erkenntnisse werden daraufhin abseits von rein filmästhetischen Konstellationen auf die ästhetischen Bewegtbilder der Virtual Reality erweitert. Es wird geprüft, inwieweit innerhalb dieser ästhetischen Konstellationen ästhetische Horizonterfahrungen möglich sind, inwieweit die medialen Bedingungen die Wahrscheinlichkeit und Intensität solcher Erfahrungen erhöhen bzw. verstärken können.