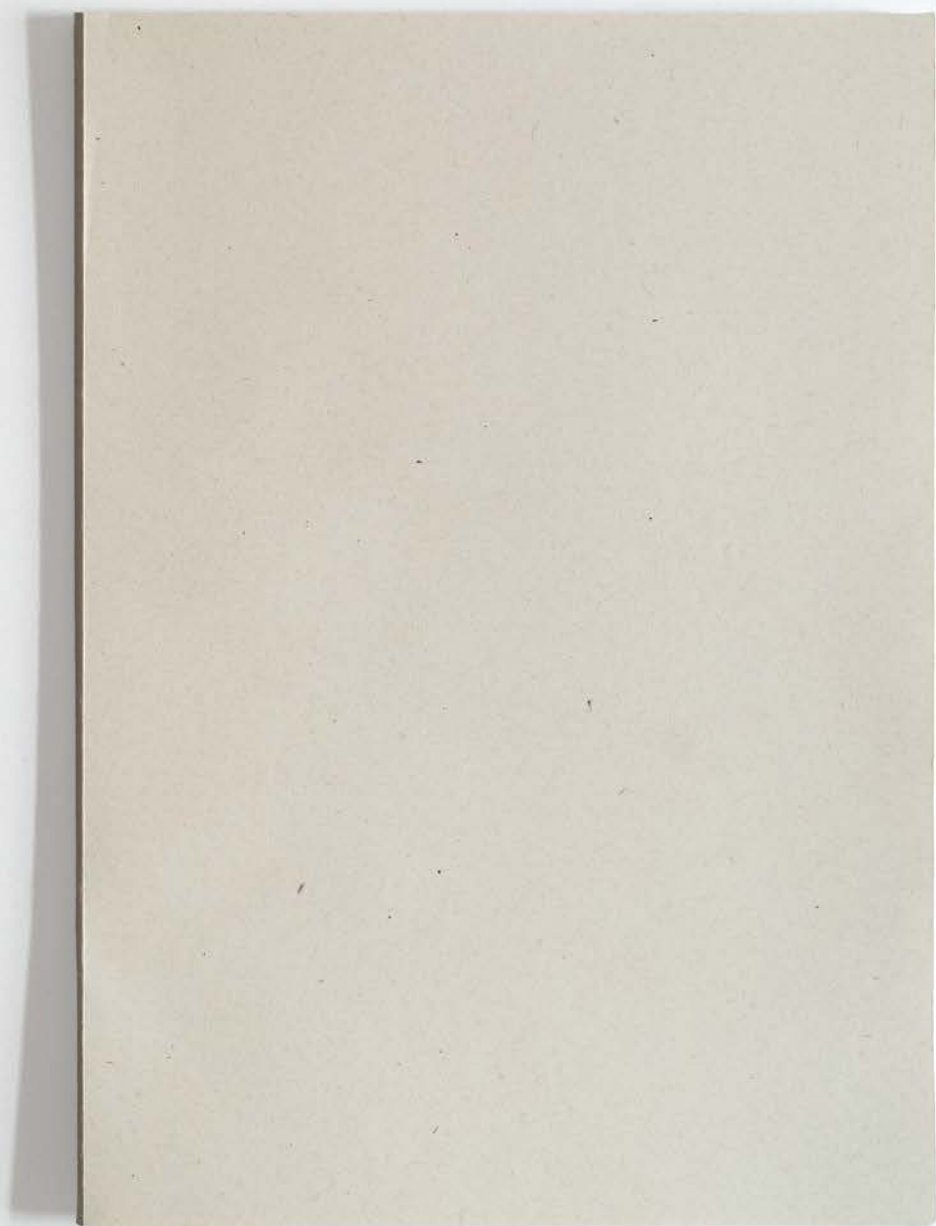


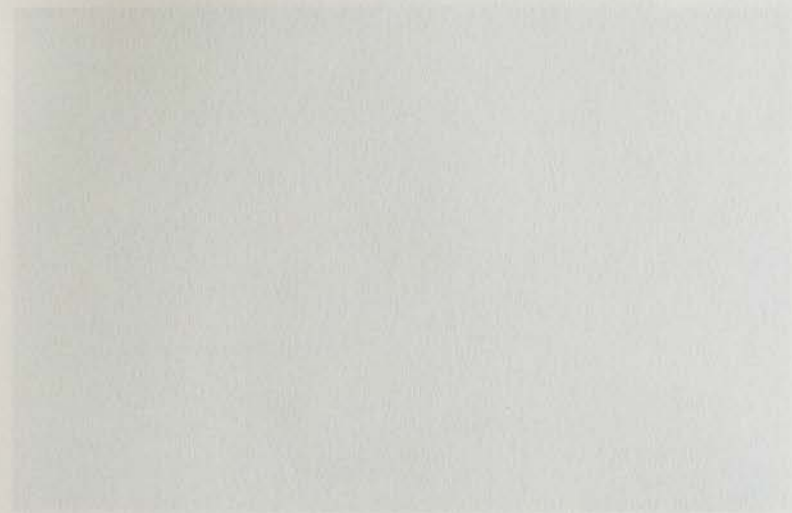


Publikation zur Diplomarbeit
Max Grünauer

„Ein Affekt ist die ganze Welt: aus dem genauen Blickwinkel seines
differenziellen Entstehens.“ - Brian Massumi



Grundlage meiner Beschäftigung der letzten Jahre, war eine Reise nach Portugal, auf der ich künstliche Landschaften in Parkanlagen untersuchte. Daraus ist die abgebildete Serie „Veil“ entstanden, welche mich weiter zur Erarbeitung meines Vordiploms inspirierte und in einer ausführlichen Untersuchung der Beziehung von Mensch und Landschaft auf verschiedenen Ebenen mündete. Zudem erarbeitete ich mir ein breites Verständnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit in Philosophie und Soziologie. Im Folgenden möchte ich meine Erkenntnisse und Beweggründe, welche mich zu diesem Diplomprojekt führten, darlegen. Aus einigen Texten, die mich inspiriert und beeinflusst haben, möchte ich hier eine Auswahl vorstellen und kontextualisieren.





02

Atmosphären sind der Ausdruck einer geteilten Wirklichkeit von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen. „Das heißt also, Atmosphären sind etwas zwischen Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.“¹



03

Atmosphären die mich besonders künstlerisch interessieren, sind solche, die wir in unserem Alltag selten bewusst wahrnehmen. Das Verhältnis unserer Gesellschaft zu dem uns umgebenden Naturraum. Unsere Relation von Gesellschaft und den uns umgebenden „Naturraum“ in Form von Landschaft, Öko- und Biosphäre, den ich im folgenden Umwelt nennen möchte, prägt sich vor allem durch eine stetige Vernutzung und Nutzbarmachung eben dieser. Gleichzeitig projizieren wir ein über die Moderne hinweg tief eingeschleiftes romantisches Bild von Natur in unsere Umwelt. So blenden wir zum einen, die vom Menschen erzeugten Veränderungen dieses Naturraums, mit einem archaischen Mystizismus aus und versuchen gleichzeitig Orte, welche dieser Vorstellung möglichst nah kommen, zu rekonstruieren. Um diese im Sinne der Ursprünglichkeit und Besinnung erfahren zu können.

Vorangestellt bedarf es aber eines Verständnisses, wie diese Wirklichkeit subjektseitig überhaupt hergestellt wird, welche dann wieder eine Vorstellung von Natur produziert. Besonders aufschlussreich sind die Ausführungen Niklas Luhmanns in *Erkenntnis als Konstruktion*.



04

[...] In der Tradition des erkenntnistheoretischen Idealismus ging es um die Frage der Einheit in der Differenz von Erkenntnis und Realgegenstand. [...]

Beobachten findet immer dann statt, wenn etwas unterschieden und, in Abhängigkeit von der Unterscheidung, bezeichnet wird. [...]

Also gibt es in der Umwelt nichts, was der Erkenntnis entspricht; denn alles, was der Erkenntnis entspricht, ist abhängig von Unterscheidungen, innerhalb derer sie etwas als dies und nicht das bezeichnet. In der Umwelt gibt es daher auch weder Dinge noch Ereignisse, wenn mit diesem Begriff bezeichnet sein soll, dass das, was so bezeichnet ist, anders

ist als anderes. Nicht einmal Umwelt gibt es in der Umwelt, da dieser Begriff ja nur in der Unterscheidung von einem System etwas bezeichnet, also verlangt, dass man angibt, für welches System die Umwelt eine Umwelt ist. [...]

Dieser Überlegungsgang erlaubt keinen Schluss auf die Nichtrealität der Umwelt. Er erlaubt auch nicht den Schluss, dass es außerhalb des erkennenden Systems nicht gibt. Ein solcher Schluss wäre zwar Erkenntnis, da er auf der Unterscheidung von „nichts“ und „etwas“ beruht, also, traditionell gesprochen, „nichts“ als „Nomen“ verwendet. Aber auch er beruhte, eben als Erkenntnis, auf einem Verzicht auf Entsprechung zur Realität. [...]



05

Damit kommt man auf die bereits vorweggenommene Einsicht, dass stark einschränkende Bedingungen mitwirken müssen. Vermutlich spielt, jedenfalls im Bereich sinnhafter Operationen das Bewusstseins und der Kommunikation, eine Rolle, dass es gerade noch möglich ist, eine Zweiheit als Einheit im Blick zu halten; oder anders gesagt: Kontraste zu sehen. Außerdem wird man Zeit in Betracht ziehen müssen und das feststellen zu können, dass hinreichend komplexe Systeme (...) in der Lage sind, kleine Unterschiede (...) zu großen Wirkungen zu steigern mit Hilfe von Prozessen, die man als Abweichungsverstärkung oder mit einem Sprachgebrauch der

Sprachforschung als Hyperkorrektur bezeichnen kann.

Auch dies setzt selbstverständlich Abkopplung des Systems voraus, nämlich eine Eigenzeit für eigene Operationen bei unbezweifelbarer gleichzeitiger Umwelt. Das wiederum verweist auf das Erfordernis von Gedächtnis, nämlich einerseits auf eine laufende Konsistenzprüfung unter Aktivierung von jeweils einschlägigen Strukturen; [...]

Erkenntnis ist also nicht in einer „beliebigen“, sondern nur in einer dafür geeigneten Umwelt möglich. Das berechtigt uns jedoch nicht, daraus auf „Anpassung“ der Erkenntnis an die Realität zu schließen. Erst recht kann der evolutionäre Optimismus einer Selbstregulations-



06

kybernetik nicht mit vollzogen werden, die sowohl Leistungsverbesserungen als auch Anpassung mit ein und demselben Modell zu erklären sucht. Jedenfalls machen wissenschaftliche Forschungen, gesehen im Kontext der Ökologie, eher den gegenteiligen Eindruck. Die Abweichungen von dem, was vorgegeben zu sein scheint, nimmt ständig zu, da die Erkenntnis in immer kühneren Schwüngen sich selber korrigiert.

Die Erkenntnis projiziert Unterscheidungen in eine Realität, die keine Unterscheidungen kennt. [...] Die Einsicht, dass Erkenntnis nur durch Abbruch von operati-

ven Beziehungen zur Außenwelt erreichbar sei, besagt deshalb nicht, dass Erkenntnis nichts Reales sei oder nichts Reales bezeichnet; sie besagt nur, dass es für die Operationen, mit denen ein erkennendes System sich ausdifferenziert, keine Entsprechungen in der Umwelt geben kann, weil, wenn es so wäre, das System sich laufend in seine Umwelt auflösen und das Erkennen damit unmöglich machen würde.²



07

Luhmann macht also klar, wie die Relation als Atmosphäre ganz klar von der Abstraktion geprägt ist, die Erkenntnis ermöglicht. Oder anders gesprochen- Atmosphäre entsteht durch die subjektbezogene Differenz von Wirklichem und Realem.

Je mehr ich mich mit dem Erzählen und Erfahren durch Kunst auseinandersetze, bemerke ich jedoch, dass mich die subjektbezogene Wahrnehmung nur am Rande interessiert. Ich habe lange gebraucht, um Verständnis aufzubauen, dass es neben dem generalistischen Codifizieren und dem individuell Assoziativen auch etwas dazwischen bzw. davor gibt. Jene Kraft eines im Realen - also der Gesamtheit aller Subjekte und deren Umwelt - behafteten und dennoch dem Subjekt entsprechenden Signifikanten, der von unterschiedlichen Autoren_innen als Affekt differenziert wurde.



[...] Affekt bezeichnet kein persönliches Gefühl oder eine Emotion. Unter „affectus“³ oder „l'affect“⁴ verstehen die Autoren die Fähigkeit eines Körpers, affiziert zu werden und zu affizieren. Damit beschreibt Deleuze in Anlehnung an Spinoza eine wechselseitige präpersonale Intensität im Übergang von einem Erfahrungszustand eines Körpers zu einem anderen, so dass Affekt „für den Körper wie für den Geist eine Vermehrung oder Verminderung des Tätigkeitsvermögens einschließt.“⁵ Affektion (Spinoza: affectio; Deleuze: l'affection) bezeichnet demgegenüber einen Zustand, der in der Begegnung zwischen einem affizierenden und einem



zweiten affizierten Körper entsteht. Deleuze/Guattari gehen mit Spinoza von einem Parallelismus zwischen Körper und Geist aus, so dass – anders als im cartesianischen Dualismus – kein Primat des Einen gegenüber dem Anderen existiere⁶.

Ein Affekt wirkt demnach gleichermaßen auf den Körper und den Geist, genauer auf deren Aktionspotential, das entweder positiv oder negativ beeinflusst werden kann. Die Theoretisierung von Affekt macht damit die immer noch dominante Vorstellung obsolet, dass der Körper auf der einen Seite und unsere Emotionen, Gedanken und die Sprache auf der anderen Seite verschiedene Realitäten wären. Um über

affektive Intensität zu sprechen, bedarf es keines „Vermittlungskonzepts“, denn genau wie andere „gut ausgearbeitete Funktionen“ des Körpers sei die Sprache direkt mit dem Affekt verbunden, schreibt Massumi (2010: 30), der von Deleuze und Spinoza die Definition von Affekt übernimmt (ebd. 70). Unmittelbar ist der Affekt „in dem Sinne, dass er sich unmittelbar im Wandel befindet – im Körper, wenn dieser den gegenwärtigen Moment und die Situation, in der er sich befindet, hin zum nächsten verlässt.“ (ebd. 31) Der Affekt vervielfältigt die aktuell möglichen Verbindungen und Anschlüsse der Körper ständig. [...]

Der Übergang von einem Niveau der Affizierungsfähigkeit und des

Tätigkeitsvermögens zum nächsten wird Massumi (2010: 70) zufolge gefühlt. Doch der Affekt ist weder selbst Gefühl noch Emotion. Gefühle seien „persönlich und biografisch“, sie seien eine vorherige Sensation, die gegen vorliegende Erfahrungen aus der Geschichte eines Individuums abgeglichen, interpretiert und etikettiert worden sei; Emotionen seien Projektion, Anzeige oder Darstellung eines Gefühls nach außen, die gleichsam in sozialen Beziehungen aufeinander abgestimmt würden und entweder tief empfunden oder auch nachgeahmt sein könnten, um sozialen Erwartungen zu entsprechen⁷. Affekte hingegen können „subjektive Momente“⁸ enthalten, die sich darauf beziehen, dass jede Affektion eine Spur hinterlässt, als Rezeption einer Wirkung ohne Idee der Ursache, indem sich die gefühlte Erfahrung als gelebte Vergangenheit, als Erinnerung, als Übergang zu einem vermehrten oder verringerten Tätigkeitsvermögen mit dem Körper verbindet⁹. [...]

Wenn Affekte aus wechselseitigen sozialen Beziehungen bzw. Verbindungen zwischen menschlichen und auch nicht-menschlichen Körpern sowie deren Partikeln hervorgehen, wird Sozialität in einem erweiterten Sinne begriffen, der Dingen, artifiziellen und imaginären Objekten und Artefakten eine aktive und emergente Rolle zuweist. So entstehen soziale Affekte, die sich weder aus individuellen Verfasstheiten noch ausschließlich aus zwischen-

menschlichen Beziehungen herleiten lassen, sondern gleichsam in „affektiven Interaktionen“¹⁰ emergieren, in jenen heterogenen Verbindungen, die Deleuze/ Guattari als „agencements“ (1980: 2) bezeichnen. Damit tritt eine „neue Ontologie“¹¹ auf den Plan, die allerdings keineswegs so innovativ ist, wie de Landa behauptet¹². Agencements rücken die, in nicht-linearen Prozessen des Affizierens hergestellten, emergenten Verbindungen zwischen einer Mannigfaltigkeit humaner und nicht-humaner Körper in den Vordergrund (die in sich selbst zusammengesetzt sind aus einer Mannigfaltigkeit von Partikeln) sowie deren sich immer wieder neu und anders konstellierende Verbindungen. Diese folgen nicht einem organismischen Bauplan, sondern den beständig im Wandel begriffenen Formen eines Werdens und Verkettens, das keinen Endzustand hat¹³. Agencements sind damit dynamische und nicht-lineare Prozesse, in denen Konnektionen zwischen Körpern zirkulieren und Fluchtlinien und „Deterritorialisierungen“ entstehen.

[...] So begreift Massumi Künste in Anlehnung an die Arbeiten von Susanne Langer als „okkurente Künste“, nicht als „Medien“, sondern als „Grundlage empirischer Ereignisse, die sie auslösen“ sowohl „im Sinne eines Geschehens sowie im Sinne der Herausbildung von etwas Neuem“ (ebd. 2010: 184). Er bezeichnet diese Formen der Kunst als „ästhetische Politiken“, ästhetisch, insofern, als es ihre Aufgabe sei,

Situationen zum Gegenstand zu machen, um die Reichweite des affektiven Potenzials zu erweitern. Damit beschreibt Massumi die aufkommende Erfahrung neuer Lebensmöglichkeiten und Lebensformen.

Es mag wie eine Reminiszenz an Jacques Rancière (2008) und dessen „Paradox des Widerstandes ohne Widerstand“ (ebd. 85) wirken, wenn Massumi, der sich nicht explizit auf Rancière bezieht, postuliert, dass kein spezifisches politisches Programm, keine bestimmte politische Botschaft ausgesandt werde.¹⁴ Anders als Rancière jedoch, der in der „Macht der Unbestimmtheit im ästhetischen Affekt“, in der Unzweckmäßigkeit einen „politischen Effekt“ sieht, da sich diese Formen der Ästhetik der funktionalisierenden Aneignung widersetzen (2008: 85), fokussiert Massumi die Frage des Affizierens und Affiziert-Werdens, dem er allerdings einen Zweck zumisst. Dieser besteht darin, ein mikropolitisch Ereignis der Wahrnehmung gleichsam durch einen „Mikro-Schock“ (2010: 74) auszulösen und mit diesem die Chance einer Neuorientierung oder „Bahnung“ eines auf die Zukunft gerichteten Tätigkeitsvermögens spürbar werden zu lassen. Der „Mikro-Schock“ verweist sowohl darauf, inwiefern sich Massumis Konzept – und hier befindet er sich im Einklang mit Deleuze/Guattari – fundamental unterscheidet von Formen ästhetischer Politik, derer sich gerade

faschistische Regimes bedienten, als auch, inwieweit jene okkurente Kunst Fluchtlinien innerhalb der Formationen des biopolitischen Kapitalismus ermöglicht. Massumi geht es mit seinem Konzept von Relationalität und ästhetischen Politiken nicht um im Faschismus genutzte Gleichschaltung von Affektmodulationen, sondern gerade um die Initiierung und „Bejahung von Variabilität“ (ebd.: 91). Variabilität und Vielfalt sind jedoch in den Formationen des biopolitischen Kapitalismus zu kommodifizierbaren Faktoren geworden. Gerade deshalb aber postuliert Massumi, dass man „unter Einbeziehung des Machtelements Strategien entwickeln“ (ebd.: 143) müsse, die „die Dinge aus dem Gleichgewicht zu bringen“ (ebd.: 149). Die Erzeugung mikropolitisch Ereignisse der Wahrnehmung durch „Mikro-Schocks“ in den Prozessen wechselseitiger Affizierung ist somit Strategie, um „Veränderlichkeitsspielräume“ (ebd.: 145) zu schaffen, die sich den jeweiligen Systemen der Repräsentation und damit Prozessen der Verwertbarmachung entziehen. Dabei würden verschiedene Daseinskapazitäten, Lebenspotenziale und Formen des Lebens „denkbar-fühlbar“ (ebd.: 89) gemacht, ohne eine Lösung zu diktieren, sondern „um die Intensität im Kommenden aufrecht zu erhalten“ (ebd.).¹⁵



Der Affekt interessiert mich jedoch nicht nur in der Auseinandersetzung mit der Wirkung und Erzeugung von Relationen in der Kunstproduktion; sondern auf die Probleme und Fragestellungen meiner Arbeiten bezogen, auch als inhaltliche Komponente. So beschreibt Massumi mit seinem Term „affective economies“, wie sich Gesellschaft über diese bewusst und unbewusst organisiert.

Schlussendlich kommt es meines Erachtens aber darauf an, sich selbst im Kontext von operativer Wahrnehmung und Affekt zu reflektieren. Also die eigene Wirklichkeit in ihrer Differenz mitzudenken und mit der eigenen Affizierung einen Umgang zu finden.

Um diese Bewusstseinsbildung zu befördern, versuche ich Wege zu finden, das Konzept des Affektes künstlerisch zu vermitteln. Wenn Deleuze und Guattari vom „Werden“ sprechen, implizieren sie eine Abfolge von Aktivierungen, mit denen sich Massumi weitergehend beschäftigt hat und die helfen ein u.a. ästhetisches Verständnis aufzubauen.

[...] Man kann den Affekt nicht nur auf ein Ding reduzieren, da er kein Ding ist. Er ist ein Ereignis beziehungsweise eine Dimension eines jeden Ereignisses. Mich interessiert an diesem Konzept, dass, wenn man diese Vielfalt respektiert, sich ein Fragenfeld, ein problematisches Feld auftut, in dem die gewohnten Unterscheidungen, die normalerweise nach der Subjektivität, dem Werden oder dem Politischen fragen, nicht mehr anwendbar sind. Mein Ausgangspunkt ist die Grunddefinition des Affektes bei Spinoza: Die Fähigkeit eines Körpers, „zu affizieren oder konsequent haltende Unterteilung transversal durchschnitten. Es ist vermutlich die konsequenteste Unterscheidung:

Denn die Fähigkeiten, zu affizieren und affiziert zu werden, sind zwei Facetten des gleichen Ereignisses. Eine Seite wendet sich dem zu, was gerne als Objekt gefasst wird, und die andere Seite dem, was gerne als Subjekt bezeichnet wird. Hier sind es die zwei Seiten derselben Medaille. Es gibt eine Affektion und diese ereignet sich im Dazwischen. Man beginnt mit dem Dazwischen.

[...] Für mich ist der Affekt untrennbar mit dem Konzept des Schocks verbunden. Es muss kein Drama sein. Es geht mehr um Mikro-Schocks - diese kleinen Schocks, die jeden Moment unseres Lebens bevölkern. Wie zum Beispiel eine Fokusveränderung oder ein Zucken am Rande des Gesichtsfeldes,



das die Aufmerksamkeit unseres Blicks auf sich zieht. Jede Aufmerksamkeitsverlagerung ist eine Unterbrechung, ein kurzzeitiger Einschnitt, in der nach vorn gewandten Entfaltung des Lebens. Der Einschnitt kann unbemerkt vorbeigehen und nur dessen Auswirkungen werden uns während ihrer Ausbreitung bewusst. Das ist der Beginn der Aktivierung, von der ich zuvor gesprochen habe. Ich würde sogar so weit gehen und sagen, dass dieser Anfang der Erfahrung prinzipiell nicht wahrnehmbar ist. Dies ist eine Möglichkeit, um die „Mikroperzeption“ zu verstehen, einem für Deleuze und Guattari sehr wichtigen Begriff. Mikroperzeption soll nicht bedeuten, dass

es zu einer verminderten Wahrnehmung kommt. Es ist eine qualitativ andere Wahrnehmung. Es ist etwas, dass gefühlt wird, ohne dass es bewusst registriert wird. Registriert wird eine Mikroperzeption nur in ihren Auswirkungen. Dieser Auffassung des Schocks folgend, ist immer eine Unruhe im Kommen, ein „Something Doing“ wie James sagen würde. Es gibt immer ein Something Doing, dass sich einmischt und alles Kontinuierliche, im Prozess befindliche, unterbricht. Damit die Dinge fortgeführt werden, müssen sie wieder aufgenommen werden. Sie müssen sich über die Unterbrechung hinwegsetzen. Im Moment des sich-darüber-hinweg-Setzens macht sich der Körper in

Erwartung des Kommenden bereit. Der Körper stärkt sich innerlich, er kehrt zu seinem Potenzial zurück, mehr vom Leben aufzunehmen. Dieses Potenzial liegt dem Entstehen des Körpers inne. Manchmal kann man Anspannung selbst fühlen. Am häufigsten bemerkbar macht sie sich in Schreck- und Angstmomenten. Bevor man sich überhaupt bewusst wird, warum man Angst hat, beziehungsweise bevor man überhaupt fühlt, dass man selbst das Subjekt dieses Gefühls ist, wird man in den Schrecken der Situation hinein katapultiert. Erst im nächsten Moment wird einem langsam bewusst, dass man dieses Gefühl als Teil des eigenen Lebensinhalts empfindet, es wird

als Episode in der persönlichen Geschichte verstanden. Doch im Moment eines plötzlichen Affektes gibt es noch keinen Inhalt. Es gibt nur eine affektive Qualität, welche mit dem Gefühl der Unterbrechung, mit dem gefühlten Übergang, den ich vorher erwähnte, zusammentrifft. Diese affektive Qualität ist alles, was in diesem Moment auf der Welt vorhanden ist. Sie übernimmt das Leben, füllt die Welt für einen unmessbaren Schockmoment. Mikroperzeptionen sind der reine affektive Neubeginn der Welt. [...]

[...] Der Körper ist hier wie eine Art Einschnitt in die Kontinuität der Relationen, angefüllt mit dem Potential, eine andere Relation her-



12

zustellen. Ein mikroperzeptueller Schock löst eine Neuorientierung unseres körperlichen Daseinsvermögens aus. Der Körper ist hier das, was Peirce eine „materielle Qualität“ nennt: Eine aufkommende Qualität der Erfahrung, welche innerlich gelebt wird, bevor sie ausgelebt wird. Es ist im Inneren gelebte Intensität, eine Art existenzielle Agitation, ein Verharren oder Positionieren in Erwartung des kommenden Ereignisses, eine Art Rückprall, der aber keinen Rückzug aus der Welt bedeutet, sondern eher ein erneutes Vorbereiten auf die Welt, ein Kräfte-Sammeln für die Unterschiede. [...] ¹⁶



13

Diese Betrachtung bringt mich nun mehr in Richtung einer Entwicklung künstlerischer Form. Lange Zeit habe ich damit gerungen, einen ästhetisch schlüssigen Ausdruck zu finden, um meine Überlegungen abzubilden. Doch nun ergibt sich im Anbetracht der bisher vorgestellten Theorien, ein neuer Bezug zur Repräsentanz von Umwelt im Rezeptionszusammenhang unserer Wirklichkeit. Daher macht es Sinn, sich noch mehr mit dem „in-der-Welt-sein“ und der daraus hervorgehenden Intensität im Subjekt-Verhältnis zu beschäftigen, wie es im Folgenden am Medium Film veranschaulicht wird.

[...] In der filmischen Bewegung ergibt sich so gleichzeitig die Möglichkeit zur Abstraktion: Liest man die Figuren stärker als Phänomene der Präsenz und weniger in ihrer Psychologie, und konkretisieren letztlich Formen des Nichtdarstellbaren an der Oberfläche des Films. [...] Metz schreibt 1965 in „Das Kino: >langue< oder >langage<?“ „Im Film ist alles präsent: Daher die Evidenz des Films, daher auch sein Undurchsichtigkeit. [...]



13

Die Beziehungen in praesentia sind von einem Reichtum, der die strenge Organisation der Beziehungen in absentia gleichzeitig überflüssig und schwierig macht. Gerade weil der Film leicht zu verstehen ist, ist er so schwer zu erklären. Das Bild drängt sich auf, es >erstickt< alles, was nicht es selber ist.¹⁷ Das heißt nun nicht, dass der Film nichts bedeuten kann, sondern nur, dass es hinter den Bildern keine Bedeutung gibt, dass der Film als Ausdrucksmedium seine Bedeutungen an der Oberfläche konstituiert. Und an anderer Stelle schreibt Metz, der Film liege „vor der Sprache“ (langue)¹⁸, dennoch sei er von logischen

Beziehungen durchdrungen¹⁹. Auf diese Weise findet der Film von der Präsenz direkt zur Abstraktion, [...] Mich interessiert die Frage, wie Körperbilder im Film „Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann“²⁰. [...]

Als Maschine der Sichtbarmachung baut das Kino wie die Photographie paradoxerweise auf der Abwesenheit der gefilmten Objekte auf; anwesend ist einzig das Bild, das die Objekte vergegenwärtigt. Doch das photographisch-analoge Bild kämpft seit seinem Entstehen noch mit einem zweiten Aspekt dieses Paradoxes: Es vergegenwärtigt die physische Wirklichkeit und >ist< sie zugleich auf doppelte Weise nicht, denn



14

die Wirklichkeit ist nicht nur abwesend, sondern auch durch das Bild neu gestaltet, konstruiert, perfektioniert; freilich erscheint die Welt im Bild - zumindest im dominanten realistischen Modus und der damit verbundenen Wahrnehmungskventionen - dadurch nur um so wirklicher. Im Kino führen die vielfältigen Bewegungsmomente - Objektbewegung, Kamerabewegung, Bewegung des Filmstreifens und der Montage - die Realitätsillusion an ihren Höhepunkt²¹. [...]

Das doppelte Paradox des Kinos besteht nun also darin, dass wir einerseits trotz der Abwesenheit der Dinge diese im Filmbild als gleichsam wirkliche wahrnehmen

und dass wir andererseits in dieser exzessiven Wahrnehmbarkeit der konkreten Welt immer schon modellierte >Materie< sehen, die, vom Film in Bewegung gesetzt, noch flüchtiger erscheint, als sie es für den modernen Menschen bereits ist. [...]

Der Film erfindet seine Welt: ob dokumentarisch oder fiktional, denn, entgegen der heutigen landläufigen Auffassung, war dies bis Anfang der 1930er Jahre ohnehin kein wirklich relevantes Unterscheidungskriterium - weder für die Spektakularität des Mediums noch für dessen Realitätsgehalt oder Referenzialität²². In jedem Fall sind in der realistischen Leinwandwelt des Kinos das Schauen



16

und das Sehen, das Sinnliche und das Intelligible, das Vergnügen und das Erkennen von Anfang an untrennbar miteinander verschmolzen²³. [...]

Die spezifische Evidenz des analogen, bewegten Bildes bestätigt und perfektioniert einen historischen Wandel, in dem sich das Verhältnis von Sicht- und Sagbarem sowie von Sicht- und Unsichtbarem verschiebt, und bewirkt, was Rancière eine „Entstellung der Ähnlichkeit“ nennt²⁴. Im Hinblick auf den heutigen „expressiven, ethnografischen Realismus“ ist besonders interessant, dass Rancière diesen Wandel an der Sichtbarkeit des menschlichen Körpers und an seiner Beziehung zu den Dingen festmacht. In den

Positionen, die Rancière skizziert, bestätigt sich, was Michel Foucault für den Übergang zur Moderne im Denken der Naturwissenschaften festhält, dass nämlich die Zeichen ihrer Transparenz verlieren: An der Oberfläche der Dinge angesiedelt, werden sie dunkel, ihre Bedeutung erscheint rätselhaft²⁵. Der kodierte Bezug zwischen Dargestelltem und Darstellung löst sich auf, und so geht es darum, die stumme Sprache der Dinge - und damit auch der Körper - selbst einzufangen. Für Rancière wird so einerseits der Ausdruck in die Dinge verlagert, was ihre Bedeutung polysem werden lässt; zum anderen gibt es die reine Präsenz der Dinge, die sich als nicht-eloquenter Ausdruck



18

ostentativ ausstellt und zur Abstraktion tendiert; und schließlich tritt das Materiale der Dinge durch den Stil und durch die mediale Transformation als Präsenz in den Vordergrund - etwa im Pinselstrich des Impressionismus²⁶. Dadurch entsteht auch die Transposition der Dinge und Körper in eine Wirklichkeit des Bildes: eine „Metamorphose“, wie Rancière diesen Prozess nennt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Dinge und der menschliche Körper im Laufe des 19. Jahrhunderts unter anderem durch die Verfahren der Photographie zu einer Oberfläche werden: Ein zu dechiffrierendes Zeichen, eine stumme Präsenz oder ein mediales >Objekt< - in jedem Fall wird die

klare Zuordnung von Bedeutung erschwert und an die Oberfläche, in die instabile (mediale) Materialität getragen, was zu einer vielfältigen Behutsamkeit führt²⁷. [...]

Selbst wenn sich im klassischen Kino die Subjektivität in die Psychologie der Figuren und in das Veräußern innerer Zustände verlagert, bleibt sie dennoch an die Schauspielkörper als sicht- und hörbare, mediale Oberfläche gebunden, als wahrnehmbare und darstellbare, das heißt audiovisuelle Ausdrucksform, die die Repräsentation als solche reflektiert. All diese narrativen Verfahren steigern auch deren Schauwert: Das Kino erzählt, doch es tut dies über Bilder, Töne und Körper. [...]



17

Inhalts- und Ausdrucksform sind zwar bis zu einem gewissen Grad voneinander unabhängig, bedingen sich aber dennoch wechselseitig. Damit scheint das Kino prädestiniert dazu, die abendländische Trennung von Leib und Seele, von Körper und Geist, von Materie und Kognition zu unterwandern, die unser Sein und Denken spätestens seit Descartews in einer bis heute bestimmenden Ausformung prägt. Denn die Verkörperung der Ideen im Kino ist nicht einfach der äußere Ausdruck einer vorgegebenen inneren Wahrheit (wie dies die christliche und etwa auch die Diderot'sche kunstphilosophische Auffassung vertreten würde), und ebenso-

wenig ist die Rückwirkung der sinnlichen Körperfiguren auf den Geist ein Zirkelschluss²⁸. Das Kino entwickelt vielmehr eigene Mittel und Möglichkeiten, um Ideen zu >verkörperlichen<; in seinen plastisch-ästhetischen Aspekten wie in seinen strukturell-narrativen, die sich immer mit Inhalten verbinden (Der Ausdruck als Ding liefert seinen Inhalt immer gleich mit)²⁹. [...]

Im Independent cinema wiederum lässt sich seit Ende der 1980er Jahre auf transnationaler Ebene eine Haltung ausmachen, die ich mit dem Begriff des expressiven ethnografischen Realismus bezeichnen möchte³⁰.

Seine Merkmale sind die Verwischung der Grenzen von Fiktion



18

und Nichtfiktion, ein ethnografischer Blick auf die Details des Alltäglichen, eine Kamera sozusagen auf Augenhöhe der Figuren, ein linearer und schwach kausaler Erzählverlauf. Häufig sind die Filme durch eine elliptische Präsentationsweise und ein episodisches Erzählen geprägt, wodurch die Montage in den Vordergrund tritt. Stilistisch sind sie expressiv gestaltet, sei es durch die Handkamera oder eine gesättigte Farbgebung, die den filmischen Blick, den enunziativen Akt markieren. In ihrem Realismus tritt so ein weiteres Paradox zu Tage, jenes einer fiktionalen und selbstreflexiven Authentizität, das für Fredric Jameson alle Realismen seit der Moderne kennzeichnet³¹.

Die Figuren in diesen Filmen sind weder Heldinnen noch Antihelden, keine außergewöhnlichen Charaktere, sondern meist alltägliche und unspektakuläre Nichthelden. Die narrative Perspektive ist extern, beobachtend angelegt: Subjektivität wird kaum durch innere Bilder oder Erzählstimmen kreiert, sondern über die Körper der Figuren relational, in Beziehung zu anderen Figuren und den Objekten an der Oberfläche konstituiert. Natürlich können Filmfiguren insofern als Zeichen gelesen werden, sie repräsentieren fiktive Personen und symbolische Rollen. Doch sie besitzen immer auch eine Präsenz, und ihre eben beschriebene Konzeption hat eine expressive und manchmal exzessiv inszenierte Körperlichkeit



18

und mediale Gegenwärtigkeit zur Folge, die auch den Schauspielstil bestimmt. [...]

Über die wahrnehmbare Oberfläche und den Authentizitätseffekt der Film-Körper werden soziale Frage von Macht, Gewalt oder traumatischen (Kriegs-)Erfahrungen, das heißt letztlich Fragen des „Undarstellbaren“ verhandelt. Das Moment des plastischen Bildes als Metamorphose verspricht nicht eine Wirklichkeit oder Wahrheit zu liefern, sondern erfindet durch die Formen der Oberfläche „Anspielungen auf ein Denkbare [...], das nicht dargestellt werden kann“, was für Jean-Francois Lyotard das zentrale Moment des Postmodernen ausmacht

(Oester 2002),³²



20

Diese Überlegungen zur (meta-)physischen Präsenz von Bildsubjekten; führen uns dazu, anzunehmen, dass es eine direkte Verbindung zwischen (angenommener) im Raum zwischen Objekten erzeugbarer und vorhandener Intensitäten gibt. Diese zu bearbeiten und zu kuratieren dahingehend künstlerisch interessant sind, da sie eine wesentlich nachhaltigere Rezeption von Kunst ermöglichen. Was - wie oben ergründet - daran liegt, dass das betrachtende Subjekt nicht nur eine kurze oberflächliche Emotion und assoziativ begründete Reaktion durchlebt, sondern sich in ihrem affiziert-Sein komplett neu zur Welt verorten muss. Das Subjekt aktualisiert sich also in seinem Werden in Relation zum rezipierten und erlebt dadurch also tatsächlich eine echte Integrierung. Man könnte also von einem intrinsischen „Verarbeitungsmoment“ sprechen oder wie es Deleuze beschreibt, eben vom „Denken“.

Wenn er sich also darauf bezieht, dass „es [etwas] gibt [...] in der Welt, das zum Denken nötigt. Dieses Etwas ist Gegenstand einer fundamentalen Begegnung, und nicht einer Rekognition“³³, dann gilt es sich besonders mit den mit der Herstellung dieses „Etwas“ zu beschäftigen, wodurch sich eine ästhetische Qualität eröffnet, die eine Vermittlung divergenter Wirklichkeiten und subjektiv Wahrheiten ermöglicht.

Francis Bacon beschäftigte sich Zeit seines Lebens mit der Ergründung dieses Ausdrucks. Seine Bilder oszillieren zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem, Figurativem und Abstraktem,



[...] die Kreation der Figur, „um dem Figurativen zu entkommen“: [...] geht damit die Schaffung von Affekten einher, die dem Betrachter eine Wahrnehmung erlaubt, die eher direkt empfunden wird, als dass sie empirisch erklärbar ist. Die Notwendigkeit dieser Aspekte der Wahrnehmung auf sensueller Ebene liegt in der Annahme begründet, dass diese die Voraussetzung für ein genuines Denken liefern, welches beim Verbleiben im Figurativen nicht stattfinden kann.

Deleuze entlehnt den Begriff der Figur aus Jean-Francois Lyotards Werk *Discours, figure*, in dem Lyotard deutlich macht, dass es einen Bereich in der Wahrnehmung gibt, der nicht zerebral und empirisch erfassbar

ist³⁴. Dieser Bereich, den Lyotard das *Figurale* nennt, steht in der Unterscheidung zur *Figuration*, die ein Bild beschreibt, welches sich auf ein bestimmbares und wiedererkennbares Objekt bezieht und damit repräsentatorisch und narrativ bleibt. Der Hauptgedanke hierbei ist, einen Bereich darzustellen, in welchem Prozesse stattfinden, die sich der codierten Form des kulturell Normierten und somit dem Klischee entziehen. Deleuze nimmt diesen Gedankengang Lyotards insbesondere in Francis Bacon *„Logik der Sensation“* auf, denn Bacons Anliegen ist es, in seiner Darstellung von Menschen der *Figuration*, das heißt, dem Illustrativen zu entkommen. Das Problem Bacons ist es, eine Figur

darzustellen, die nicht mehr all die assoziierbaren ready-made Vorstellungen und Klischees von einer wiedererkennbaren Empfindung oder Geschichte abbildet³⁵. Dabei sehen Deleuze und Bacon vielerlei Klischees in der menschlichen Wahrnehmung: [...] die Leinwand sei bereits gefüllt von Klischees, wird weiterhin deutlich, dass selbst die persönliche Empfindung nicht autonom und frei ist, sondern der Gewohnheit durch Empfindungsbezüge unterliegt. Somit gilt es ebenfalls, die eigene Emotionalität unter dem Aspekt der Stereotypisierung zu untersuchen, will man dem Klischee bei der Produktion von Kunst entkommen. [...]

[...] diese besondere Intensität des Faktums³⁶, dass in der Darstellung nur dann erreicht werden kann, wenn die Figuration unterlaufen und die Figur hervorgebracht wird. Diese intensive Wirkungsweise des Faktums wäre, wie bereits in der Einleitung erwähnt, deshalb eine >brutale<, da sie den Betrachter direkt ins Nervensystem treffe, wenn er die Schwierigkeit meistere, die narrative Umleitung durch das Gehirn abzukappen: [...] „Und es ist eine überaus komplizierte Sache, sich klar zu werden, warum manche Malerei direkt auf das Nervensystem stößt, und eine andere einem die Geschichte weit ausschweifend durch das Gehirn erzählt.“³⁷

Das, was Bacon als Faktum begreift und was im Allgemeinen eine objektive Tatsache darstellt, bezieht sich allerdings auf ein „sub-

jektives Empfinden“, mehr noch, das Faktum kann ausschließlich empfunden werden. Bacons Wunsch das Faktum zu schaffen, erinnert an Deleuzes Formulierungen zum „Bild des Denkens“³⁸. In Differenz und Wiederholung beschreibt Deleuze den Akt des Denkens, indem er herausarbeitet, dass nicht genuin gedacht werden kann - es gar kein Denken ist -. Wenn es nicht erst durch etwas dazu gezwungen wurde. [...] Das Denken findet nicht zuerst zerebral statt, das heißt, wir können nicht zuerst sprachlich erfassen, was dieser (neue) Gedanke bedeutet, denn es gibt dafür noch kein festes >Übertragungsmuster<, da er sich ja im Entstehungsprozess befindet. So formuliert Deleuze, dass der genuine Gedanke mit einem von außen kommenden Gewaltakt beginnt, der auf einen (bestehenden) Gedanken einwirkt: „Es gibt etwas in der Welt, das zum Denken nötigt. Dieses Etwas ist Gegenstand einer fundamentalen Begegnung und nicht einer Rekognition. [Es] erschüttert die Seele, macht sie >perplex<, das heißt zwingt sie, ein Problem zu stellen.“³⁹ Nach Deleuze bedarf es für den Akt des Denkens einer „absoluten Notwendigkeit [...], das heißt einer ursprünglichen Gewalt, die dem Denken zugefügt würde, einer Fremdheit, einer Feindschaft, die allein es aus seinem naturwüchsigen Stupor oder seiner ewigen Möglichkeit heraustreiben könnte: so sehr gibt es Denken nur als Unwillkürliches,

als im Denken hervorgerufenen Zwang, der umso mehr absolute Notwendigkeit besitzt, als er einbruchartig aus dem Zufälligen der Welt entsteht. Am Anfang des Denkens steht der Einbruch, die Gewalt der Fein, um nichts setzt die Philosophie voraus, alles beginnt mit einer Misosophie.“⁴⁰ [...]

Das baconische Faktum ist wie jener von Deleuze beschriebene brutale Einbruch in unser Denken, der den Betrachter erst zum Denken - das heißt, in dessen erstem Merkmal zu einer Empfindung - zwingt. Somit stellt Deleuze eine Vorrangigkeit des sensuellen aber nicht empirisch Erfassbaren heraus: „In seinem erstem Merkmal aber, und ganz gleich in welcher [affektiven] Klangfarbe, kann es nur empfunden werden.“⁴¹ [...] „Bedingungen einer wahrhaften Kritik und einer wahrhaften Schöpfung [...]: Zerstörung des Bildes eines Denkens, das sich selbst voraussetzt, Genese des Denkakts im Denken selbst.“⁴² [...] In der >Brutalität des Faktums< trifft mich etwas, das über das bereits Bekannte hinausgeht. Das Faktum ist im Gegensatz zum „Bild des Denkens“, das nach Deleuze in seiner moralischen und dogmatischen Funktion bloß Recognition und Repräsentation ist, mit nichts identisch und kann nicht generalisiert werden⁴³. Des Weiteren führt es jeweils zu einer Befreiung von einem klar eingrenzenden Bereich.

[...] Das Figurale ist vergleichbar mit Deleuzes Begriff des Virtuellen, welches er als real begreift, da es

durch die Resonanz der heterogenen Teile seine Intensität erhält, die direkt auf das Nervensystem wirkt. Dieser Prozess hat seinen Abschluss in einer empirisch fassbaren Wahrnehmung (die Deleuze Aktualisierung nennt) nicht gefunden und macht sich demzufolge in einer unbestimmbaren Tendenz bemerkbar, welche die Intensität immer stärker werden lässt. Diese Intensität würde in der Aktualisierung verloren gehen.

[...] gerade so viel >Geschichte< und Alltäglichkeit in die Szenen ein, dass eine >Umgebung< geschaffen wird, auf die der Zuschauer sich einlassen kann, die ihm vertraut ist. Dies ist nötig, um den Film nicht als Abstraktion zu gestalten. Die Spannung ergibt sich erst durch die Prozesse des Ablösens vom Bekannten, „[...] denn das abstrakte Gemälde ist genauso wie das figurative Kunstwerk lediglich auf ein gewöhnliches Denken oder das Gehirn gerichtet, wohingegen die Figur eine wahrnehmbare Form ist, die mit der Sensation, dem Nervensystem oder der >vitalen Bewegung< in Beziehung steht. [...] eine körperliche Empfindung - eine ungleiche Differenz zwischen Kräften - die Gebiete durchströmt und durchquert.“⁴⁴ [...] dass „die Abbildung unvermeidlicherweise [hereinspielt] bei bestimmten Teilen des Kopfes und des Gesichts. Wenn man sie weglasse, machte man nur eine abstrakte Skizze [...]“⁴⁵ [...]

Die Narration des Films wird dabei als >Ankerungspunkt< verstanden, um an ihr das Spannungsfeld auf-



zubauen und den Bruch zu bewirken, der für das Auftauchen der Sensation notwendig ist. [...] auf der Ebene einer Logik der Sensation stellen sie lediglich >Vehikel< dar, die dazu dienen, Momente der Veränderung innerhalb des filmischen Gesamtkörpers sichtbar werden zu lassen. Ebenso dient die Narration im Film lediglich der Unterstützung und Entstehung von Sensation. [...]

Das Ereignis stellt nach Lyotard die Kontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Frage und präsentiert sich als „vertigo“⁴⁶. Unter der Prämisse, das Diagramm derart zu setzen, dass die >zerstörte< „gute Form“ den „Keim von Ordnung und Rhythmus“ in sich trägt, kann auf den Film bezogen werden,

dass reine „mit einem Schlaf gegebene Einheit“ darstellt, was wiederum auf die oben formulierte These von Raymond Ruiders „absoluter Oberfläche“ verweist.

Dabei wird die Sensation mit unähnlichen Mitteln (die illustrativen Elemente als Vehikel) ähnlich gemacht. Es ist wichtig zu bemerken, dass dies keine Form der Abstraktion ist. [...]

Der unklare Moment der Zwischenzone generiert die direktere, klarere Wahrnehmung, denn sie ermöglicht gerade den Prozess eines Werdens, der nach Deleuze „real“⁴⁷ ist. Dies geschieht durch den Affekt, den sie im Betrachter auslösen vermag: „Was der Künstler anstrebt, ist in der Tat Sensation. Sensation ist

auf das Engste mit der Intensität, die sie nicht repräsentiert, verknüpft. Sensation ist der Affekt, der weder subjektiv noch objektiv ist; eher ist sie beides auf einmal: in der Sensation werden wir und gleichzeitig geschieht etwas hierdurch.“⁴⁸ [...] „Die Perzente sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen.“⁴⁹ Die Unterscheidung zwischen Affekt und Affektion beziehungsweise Perzent und Perzeption ist deshalb wichtig, weil sie verdeutlichen will, dass es in der Logik der Sensation nicht um die Repräsentation eines sub-

jektiven Empfindens geht, sondern um etwas, das dieses übersteigt. Deleuze und Guattari entwickeln das Konzept des Affekts in Unterscheidung zum allgemeinen Verständnis eines persönlichen Gefühls, das sich ihrer Ansicht nach wie oben beschrieben innerhalb eines allgemeinen Konsenses und Klischees befindet. Brian Massumi macht die wichtige Unterscheidung zwischen der Idee eines persönlichen Gefühls und der des Affektes deutlich: „Eine Emotion ist ein subjektiver Inhalt, die sozio-linguistische Festlegung einer Erfahrungsqualität, die von diesem Punkt an als persönlich definiert wird. Emotion ist eine qualifizierte Intensität, der konventionelle Punkt einer Einführung von Intensität in eine semantisch und semiotisch geformte Abfolge, in einen

narrativierbaren Aktion-Reaktion Kreislauf, in Funktion und Bedeutung mündend. Es ist ausschlaggebend, den Unterschied zwischen Affekt und Emotion zu theoretisieren. Wenn manche den Eindruck haben, dass der Affekt abflaute, dann deshalb, weil der Affekt unqualifiziert ist. Als solches ist er nicht besitzbar oder wiedererkennbar und somit kritikresistent.⁵⁰ [...] Nach Deleuze und Guattari stellt der Affekt das „Anders-Werden des Menschen“⁵¹ dar, das als eine Loslösung von dem, was den kulturell normierten Menschen in seinem Menschsein determiniert und begrenzt, verstanden werden kann. Insbesondere die Kunst vermag es, Affekte zu schaffen, die je nach Mitteln des

jeweiligen Mediums sowie durch den jeweiligen Stil des Künstlers bedingt sind: „Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und Zuständen eines empfindenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen. Einen Block von Empfindungen, ein reines Empfindungswesen zu extrahieren. Dazu bedarf es einer Methode, die je nach Autor anders ist und zum Werk gehört.“⁵²

Das Kunstwerk bewahrt beziehungsweise befördert in Interaktion mit dem Betrachter das „reine Empfindungswesen“ als Affekt⁵³. Das reine Empfindungswesen ist



jedoch nicht duplizierter, denn es ist und bleibt nicht identisch; man kann es nicht als ein statisches Wesen begreifen und besitzen, denn wie Deleuze und Guattari weiterhin verdeutlichen, sind die Perzente unabhängig von jenen, die wahrnehmen, sowie die Affekte nicht ausschließlich das wahrnehmende Subjekt betreffen, sondern es lediglich durchwandern: [...] ⁵⁴ [...]

Nur durch das Perzept, das heißt durch die unmittelbare Affizierung, kann die Ebene der Codes und Klischees verlassen und können Empfindungsblöcke errichtet werden. [...]

„Die Kopplung der Sensationen auf verschiedenen Ebenen“ ergibt Deleuze zufolge das Figuren paar und deren gemeinsames Faktum⁵⁵.

Jede Figur ist also bereits als Figur Sensation. „Jede Sensation befindet sich schon auf unterschiedlichen Ebenen, in verschiedenen Ordnungen oder mehreren Bereichen. [...] Es kommt der Sensation zu, dass sie eine konstitutive Ebenendifferenz, eine Pluralität von konstituierenden Bereichen umhüllt.“⁵⁶ Bacon bezeichnet sie als verschiedene Empfindungsebenen (Bacon in Sylvester, 56), doch ist anzunehmen, dass er damit nicht Gefühle im herkömmlichen Sinne meint, die im Verhältnis zu einer erzielbaren Geschichte stehen oder persönlich sind. Deleuze beschreibt diese Form von Gefühlen als Affekte⁵⁷. Die produzierten Affekte sind unpersönlich, da sie verschiedene Empfindungsebenen durchlaufen,



54

diese allesamt umhüllen und dabei beständig und gleichzeitig im Begriff sind, von der einen zur anderen zu wandern. Das, was während dieses Prozesses gerade dabei ist zu entstehen, gehört nicht einer bekannten persönlichen Empfindung an, sondern bedingt eine neue, die als gemeinsames Faktum als Affekt wirkt. [...]

Das bedeutet als Konklusion, dass sich die Sensation - ob im Bild, im Musikstück oder im Film - immer aus Rhythmen ergibt, die in ihrem Zusammenspiel die Figur im Dickicht von Strukturen formen und herauschälen, frei von jeglicher Narration, in der die Psychoanalyse komplett außen vor bleibt. Dies ist die figurale Ebene der Sensation, die

als Affekt wirkt und den Betrachter in ihre Welt zieht, aus der er in veränderter Form wieder austritt. Hieraus entsteht - als Bewegungsrhythmen von Systole und Diastole - die so empfundene Tiefe der Oberfläche; das Spannungsgefüge auf der Oberfläche, das diese Wirkung und Empfindung hervorbringt.⁵⁸

Besonders im Film kommt noch ein weiteres Phänomen, das eher sozial konstruktiv ist. Im klassischen Narrativen Kino bemerken wir es kaum und sind dennoch vollends darin verkörpert. Doch auch im experimentellen Film lässt sich dies mit dem Verwenden von Mitteln des Narrativen Films umsetzen.

[...] Ich weiß, dass ich mich einer Fiktion gegenübersehe, und glaube doch im Akt der Perzeption an das Geschehene so stark, dass es mich ergreift. Das Glauben bezieht sich auf die Unbedingtheit einer Welt, die nur in der Illudierung des Betrachters plastisch hervortritt, mich aber zu ihrer Anerkennung insoweit zwingt, als ich im Moment der Weigerung auch die eigene Illudierung stören würde. Insofern Phänomene des Scheins keine Wissensansprüche stellen können, fordern sie zum Glauben heraus. Erscheinende kein (Fehl-)Urteil über die empirische Welt auf, sondern setzt ein Verhältnis, in den ich mich zum Gegenstand, wie er erscheint, also zur Weise seines Erscheinens verhalten muss. Die Illusion ist in ihrer Gesamtheit weder prä-reflexiv, noch setzt sie ein Nicht-Wissen voraus, um täuschen zu können. Die ästhetische Illusion will nur in ihren Entscheidungen geglaubt werden.⁵⁹

Mit meinem nun ausdifferenzierten Interesse an Affekt und Wirklichkeitskonstruktion, habe ich zum einen versucht die Kunstgeschichte auf diese Qualitäten zu untersuchen und gleichzeitig eigene Formen künstlerischen Ausdrucks darin zu finden.

Meine Praxis hat sich dadurch stark ausdifferenziert, hin zu dem Versuch Realitäten im Bild, wie auch im Rest der Arbeit(en), zu erschaffen; die eben nicht auf Repräsentanz aus sind und auch nicht zur Codifizierung eines intra-diegetischen Geschehens dienen. Dabei lässt sich für mich feststellen, dass das experimentelle Arbeiten mit Film absolut meine Ausdrucksform der Wahl ist und weiterhin die Grundlage meines Schaffens darstellen wird. Denn wie ich finde, konnte ich mich auf diesem Feld in den letzten Jahren stark weiterentwickeln und habe mit dem Film „as we looked outside“ nun einen ersten Schritt zur Ausformulierung meiner Sprache und meines Sujets getan.

Abbildungsverzeichnis

- | | |
|--|--|
| 01 Veil, Fotoserie, Portugal, 2020 | 14 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 02 Fotografie, Portugal, 2020 | 15 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 03 Fotografie, Portugal, 2020 | 16 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 04 Fotografie, Deutschland, 2022 | 17 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 05 Fotografie, Deutschland, 2021 | 18 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 06 Fotografie, Deutschland, 2021 | 19 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 07 Fotografie, Deutschland, 2021 | 20 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 08 Fotografie, Portugal, 2024 | 21 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 09 Fotografie, Portugal, 2024 | 22 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 10 Fotografie, Portugal, 2024 | 23 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 11 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 | 24 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 |
| 12 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 | 25 Fotografie, Portugal, 2024 |
| 13 as we looked outside, Filmstill, Portugal, 2024 | |

Literaturverzeichnis

- 01 Böhme Gernot, Aisthetik - Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S54
- 02 Luhmann Niklas, Aufsätze und Reden, Reclam, 2001, S219ff.
- 03 Spinoza 1994/1677: 219ff.
- 04 Deleuze 1988, Deleuze/Guattari 1992: 349 ff.
- 05 Deleuze 1988: 65.
- 06 vgl. Deleuze 1988: 28; Deleuze/Guattari 1992
- 07 vgl. Shouse 2005: 1
- 08 Massumi 2010: 28
- 09 Massumi 2010: 70f
- 10 Massumi 2010: 70f
- 11 de Landa 2006: 10
- 12 Deleuze/ Guattari 1992: 346ff.
- 13 Deleuze/Guattari 1992: 325
- 14 Massumi 2010: 201
- 15 Pieper Marianne & Wiedemann Carolin, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 2014, S66ff.
- 16 Brian Massumi, Ontomacht: Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen, Merle Verlag Berlin, 2010, S69ff.
- 17 Metz 1972a, S. 100
- 18 Metz 1972a, S. 93
- 19 Metz 1972b, S. 156, S. 159ff.
- 20 Siegmund 2004, S. 9
- 21 Metz 1972a, S. 20-34
- 22 Vgl. u.a. Cosandey 193
- 23 Vgl. Casetti 2005, S. 30
- 24 Rancière 2003, S. 20
- 25 Vgl. Foucault 1966, S. 161
- 26 Vgl. auch Müller 1996, S. 140ff.
- 27 Vgl. Rancière 2000, S. 34 Rancière 2003, S. 34f.
- 28 wie etwa Henri Bergson oder Gaston Bachelard und durch sie inspiriert Jean Epstein ab den 1920er Jahren ausführen vgl. Trödler 2007b
- 29 vgl. Metz 1972a, S. 108ff
- 30 vgl. Tröhler 2007
- 31 Jameson 1990, S. 165f.
- 32 Gruppe »Oberflächenphänomene« & Margrit Tröhler, Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Diaphanes, 2008, S151ff.
- 33 Deleuze, Differenz und Wiederholung, Wilhelm Fink, 1992, S. 181f.
- 34 Siehe Jean-François Lyotard, Discours, figure (Paris: Klincksieck, 1971)
- 35 und Gespräche 1953-1974, 314- Siehe Sylvester, 23 und Deleuze, Francis Bacon: Logik der Sensation, 67. Vgl. Kapitel 7 »Sensationskoppelung« der vorliegenden Arbeit zu einer ausführlichen Darlegung der Aspekte, warum Bacon gegenüber dem Klichschee bzw. dem Erzählen von Geschichten abgeneigt ist
- 36 Vgl. Sylvester, 48. Bacon beschreibt darin, dass das, was in der Betrachtung eines Gemäldes als Faktum des Motivs wiedergegeben ist, zwangsläufig als verletzend empfunden wird.
- 37 Sylvester, 18 und Sylvester, Gespräche mit Francis Bacon (München: Prestel, 1982) 19.
- 38 Siehe Deleuze, Differenz und Wiederholung, Kapitel 3 169ff., darin insbesondere 169ff.
- 39 Deleuze, Differenz und Wiederholung, S182
- 40 Vgl. hierzu Deleuze, Differenz und Wiederholung, 181
- 41 Deleuze, Differenz und Wiederholung, 182
- 42 Deleuze, Differenz und Wiederholung, 182
- 43 Siehe hierzu ausführlich Deleuze, Differenz und Wiederholung, 182f.
- 44 Constantin Verevis, »Sensation and Cinema«, Parr, The Deleuze Dictionary 246ff., hier 246
- 45 Bacon zit. nach Deleuze, Francis Bacon: Logik der Sensation, 60
- 46 Lyotard, Discours, figure, 135; hier zit. n. Bogue, Deleuze on Music, Painting, and the Arts, 113
- 47 Vgl. Deleuze und Guattari, Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie, 324. »Das Werden ist real [...]«
- 48 Boundas, »Intensity«, Parr, The Deleuze Dictionary 131f., hier 132
- 49 Deleuze und Guattari, Was ist Philosophie?, 191
- 50 Brian Massumi, »The Autonomy of Affect«, Patton, Deleuze: A Critical Reader 217ff., hier 221
- 51 Deleuze und Guattari, Was ist Philosophie?, 204
- 52 Deleuze und Guattari, Was ist Philosophie?, 196
- 53 Vgl. Deleuze und Guattari, Was ist Philosophie?, 209
- 54 Deleuze und Guattari, Was ist Philosophie?, 198f.
- 55 Deleuze, Francis Bacon: Logik der Sensation, 44
- 56 Deleuze, Francis Bacon: Logik der Sensation, 28f.
- 57 Deleuze, Francis Bacon: Logik der Sensation, 30. der Begriff des Affekts wird in Kapitel 4 »Affektive Logik« ausführlich erklärt.
- 58 Julia Maier, Die Tiefe der Oberfläche, Kulturverlag Kadmos Berlin, 2013, S44ff.
- 59 Gertrud Koch, Die Wiederkehr der Illusion, Suhrkamp, 2016