

Bildformen fordern dazu heraus, Deleuzes Theorie des Zeit-Bilds um die Dimension einer technisch-prozessualen Zeitlichkeit des Bewegtbildes zu ergänzen, die durch Glitches an die Bildoberfläche tritt.

2.1 Ein neues Zeit-Bild

Im letzten Kapitel seines zweiten Kino-Buchs *Das Zeit-Bild*² gibt Gilles Deleuze einen skeptischen Ausblick auf die Zukunft des Kinos. Das »[e]lektronische Bild – also das Tele- oder Videobild, das im Entstehen begriffene digitale Bild« – werde zu einer »Veränderung des Kinos oder zu seiner Ersetzung führen, die seinen Tod bedeutet.«³ Diese Veränderung betrifft für Deleuze insbesondere die räumliche Ausrichtung, wie auch den zeitlichen Formwandel elektronischer und digitaler Bewegtbilder:

Die neuen Bilder haben nichts Äußeres (kein *hors-champ*) mehr und gehen in kein Ganzes mehr ein; vielmehr haben sie eine Vorderseite und eine Rückseite, die sich umkehren, aber nicht übereinander legen lassen; sie verfügen gleichsam über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen. Sie sind Gegenstand einer fortlaufenden Reorganisation, bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann. Die Raumorganisation verliert damit ihre privilegierten Richtungen – allen voran das Privileg der Vertikalen, von dem nach wie vor die Position der Leinwand zeugt – zugunsten eines ungerichteten [*omnidirectionel*] Raums, der unaufhörlich seine Winkel und Koordinaten verändert, seine Vertikalen und Horizontalen vertauscht. Und selbst die Leinwand, auch wenn sie immer noch vertikal aufgehängt ist, scheint nicht mehr auf die Position des Betrachters zu verweisen, wie dies bei einem Fenster oder auch bei einem Bild der Fall ist, sondern stellt eher eine Informationstafel dar, eine undurchsichtige Oberfläche, auf der die »Daten« verzeichnet sind. Information tritt an die Stelle der Natur, und die Überwachungszentrale, das dritte Auge, ersetzt das Auge der Natur.⁴

Obwohl Deleuzes Ausblick auf den ersten Blick etwas kryptisch erscheint, finden sich darin zwei wichtige Aspekte, welche die veränderten Formdynamiken und Zeitlichkeiten elektronischer und digitaler Bewegtbilder⁵ betreffen.

2 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a./M., 1997.

3 Ebd., S. 339.

4 Ebd., Herv. i. O., S. 339f.

5 Malte Hagener diskutiert diese Passage mit Bezug auf den Diskurs des *Post-Cinema*. Dort werden insbesondere die durch die Digitalisierung veränderten Kontexte der Produktion und Rezeption bewegter Bilder diskutiert. Interessanterweise findet die »Instabilität des Films«

Erstens lässt sich Deleuzes Beschreibung entnehmen, dass anstelle des *Rahmens* der *Punkt* zum zeitlich formgebenden Prinzip des Bewegtbildes geworden ist. Diese neuen Bilder befinden sich für Deleuze im Prozess einer »fortlaufenden Reorganisation«, bei der sich das Bild in »einem beliebigen Punkt« verändern und aus jedem seiner Bildpunkte andere Bilder hervorbringen kann. Der Rahmen bildet nicht mehr ihre feste, äußere Grenze, sondern sie entwickeln sich gleichsam aus ihrem Inneren hinaus. Dies erinnert an *glitches*, die als Verpixelungen und blockartige Wucherungen in digitalen Bewegtbildern erscheinen. Der Bildpunkt ist aber nicht nur die treibende Kraft eines ungerichteten Formwandels, sondern auch ein Element zeitlicher Kontrolle. Die Dichte der Bildpunkte bestimmt die Auflösung und damit den visuellen Informationsgehalt digitaler Bilder, deren Form sich bis auf die Ebene der Pixel verändern lässt. *Punktualität* ist damit ein wichtiger Aspekt, der elektronische und digitale Bewegtbilder auf einer materiell-technischen Ebene von den fotochemisch auf einem Zelluloidstreifen fixierten und fest kadrierten Phasenbildern des analogen Films unterscheidet. Aus medienhistorischer Perspektive ist das elektronische Fernsehbild das erste Bewegtbild, das aus dem Aufleuchten und Verlöschen von Bildpunkten entsteht. Mit Blick auf diese technische, ereignishaftige Temporalität stellt es ein wichtiges medienhistorisches Entwicklungsmoment hin zu einer prozessualen Existenzweise digitaler Bewegtbilder dar.

Der zitierten Passage lässt sich noch ein weiterer Aspekt entnehmen, der für die Beschreibung der veränderten Zeitlichkeit elektronischer und digitaler Bewegtbilder relevant erscheint. Deleuze spricht von Bildern, die über »eine Vorderseite und eine Rückseite« verfügen, »die sich umkehren, aber nicht übereinander legen lassen« und somit von einer gewissen *Doppelseitigkeit* gekennzeichnet sind. Dies lässt sich als Differenz zwischen einer audiovisuell wahrnehmbaren »Vorderseite« und einer »Rückseite« des elektronischen Signals oder digitalen Codes verstehen. Natürlich gilt diese Unterscheidung in gewissem Maße bereits für den analogen Film, der als fließendes Bewegtbild auf der Leinwand erscheint, weil 24 Phasenbilder durch einen Projektor laufen und dort von einer Flügelblende intermittierend unterbrochen werden. Schon hier geht das zeitliche Erscheinen des Bewegtbildes, seine audiovisuelle Vorderseite, aus der Prozessierung seiner technisch-materiellen Rückseite, dem Filmstreifen, hervor. Beide »Seiten« sind jedoch als wahrnehmbare Bilder verfasst. In Anschluss an Deleuzes Bemerkung lässt sich daraus das Argument entwickeln, dass sich mit dem elektronischen und digitalen Bewegtbild dieses Verhältnis von Vorder- und Rückseite verändert

auch bei Hagener als Kapitelüberschrift ihren Platz. Vgl. Malte Hagener, »Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke«, in: Gudrun Sommer/Vinzenz Hediger/Oliver Fahle (Hrsg.), *Orte filmischen Wissens*, Marburg, 2011, S. 45–61, dort insbesondere: S. 47 und S. 55.

und sich die zeitlichen Transformationsprozesse zwischen diesen beiden Seiten des Bildes intensivieren. Auch hier stellt das elektronische Fernsehbild eine medienhistorische Zäsur dar, denn dessen materiell-technische Basis ist nicht mehr bildlich verfasst. Fernsehbilder existieren als Signale, die sich durch elektromagnetische Wellen übertragen und dadurch *gleichzeitig* und *live* auf viele heimische Bildschirme übertragen lassen. In seiner Frühzeit existiert das Fernsehbild ausschließlich *live* als eine gewissermaßen prozesshafte Entität, bis das Fernsehen mit den elektromagnetischen Videobändern ein medientechnisch eigenständiges Gedächtnis erhält und seine Speicherung nicht mehr vom Film abhängig ist. Während die materiell-technische »Rückseite« bewegter Bilder beim analogen Film noch stärker objekthaft verfasst ist, wird sie mit dem elektronischen Fernsehbild erstmals zu einem zeitlich wandelbaren Signal, das erst auf dem Bildschirm, durch das ereignishafte Aufleuchten und Verlöschen von Bildpunkten, zu einem sichtbaren Bild wird. Indem man dieses Signal in diskrete Zustände zerlegt und diese durch Zahlenwerte beschreibbar und für einen Computer prozessierbar macht, erhält man einen digitalen Code, der die »Rückseite« digitaler Bewegtbilder darstellt. Elektronische und digitale Bewegtbilder existieren, wie man dieses an Deleuze anschließende Argument weiter ausführen könnte, in der Spannung zwischen einer radikal unbildlichen technischen Rückseite (Signal oder Code) und einer audiovisuellen Vorderseite (Bewegtbild).

In dieser Arbeit soll es aus einer prozess- und medienphilosophischen Perspektive um die Momente gehen, in denen sich die technisch-materielle Rückseite der Bilder nicht reibungslos und verlustfrei in eine audiovisuell stabile Vorderseite überführen lässt. Es sind Momente, in denen Bewegtbilder ihre stabile und gewohnte Form verlieren, beispielsweise durch materielle Abnutzung und Verformung, durch technische Dysfunktionen der jeweiligen Apparate oder Fehler in der digitalen Prozessierung bewegter Bilder. *Instabile Bildformen* werden in dieser Arbeit als Ausdruck einer veränderten technischen Zeitlichkeit begriffen, die sich auf die Zeiterfahrungen in der Wahrnehmung und im Umgang mit Bewegtbildern auswirken. Bei digitalen Bewegtbildern handelt es sich auf einer technischen Ebene weniger um *materiell fixierte Objekte*, sondern eher um *prozessuale Entitäten*, deren audiovisuelle Stabilität von zahlreichen technischen wie mathematischen Prozessierungen abhängig ist. Die in Anschluss an Deleuzes Bemerkungen skizzierte Entwicklung vom filmischen Bewegungsbild als *Objekt* zum Fernsehbild als *Signal* hin zum digitalen Bewegtbild als *Code* wird dabei als eine Entwicklung der *Verzeitlichung* des Bewegtbildes verstanden. Diese soll in den folgenden Analysen anhand konkreter Formen instabiler Bildlichkeit untersucht und in den theoretisch-konzeptuellen Kapiteln dieser Arbeit prozess- und medienphilosophisch reflektiert werden.

Deleuzes skeptischer Ausblick auf die Zukunft des Kinos gerät in der zitierten Passage deutlich zu einer Dystopie. Er spricht davon, dass das Bild nicht mehr

einem perspektivischen »Fenster« entsprechen, sondern eine »Informationstafel« darstelle. Hier zeigt sich der starke Einfluss von André Bazins kinematographischem Realismus auf Deleuzes Philosophie des Films, in dem das filmische Bild als Rahmen (*cadre*) und bewegliches Bildfeld (*cache*) konzipiert wird, das den Blick auf die filmische Welt freigibt.⁶ Die perspektivische Stabilität des Bildes als Rahmen und Fenster ist das Paradigma eines kinematographischen Realismus, dem Deleuze sich hier anschließt, und aus diesem Grund dem inneren, punktuellen Formwandel elektronischer und digitaler Bewegtbilder gegenüber skeptisch bleibt. An dieser Stelle überrascht besonders, dass gerade Deleuze, der in seiner Filmphilosophie das eigenständige Denken des Films und die Spezifik filmischer Formen und Zeitlichkeiten in den Vordergrund stellt, Filmbilder hier an ihrer Repräsentationsfunktion zurückzubinden scheint. Auch Technik wird in der zitierten Passage einem diffus bleibenden Begriff von Natur gegenüber abgewertet, wenn Deleuze davon spricht, dass »Information« an die Stelle von »Natur« trete und das »Auge der Natur« durch das »dritte Auge« der »Überwachungszentrale« ersetzt werde. Warum Deleuze elektronische und digitale Bewegtbilder mit Überwachung und Kontrolle in Verbindung bringt und deren flexiblen Formwandel eher skeptisch betrachtet, wird vor dem Hintergrund eines anderen Textes nachvollziehbar. In seinem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*⁷ arbeitet Deleuze die Beziehung von Zeit, Macht und Formgebung heraus. Für Foucault äußert sich Macht in seiner Analyse der sogenannten *Disziplargesellschaft* über den Raum. Schule oder Fabrik sind dort die konkreten architektonischen und institutionellen »Formen«, innerhalb derer Individuen zu Subjekten gemacht werden. In seiner Beschreibung der *Kontrollgesellschaft* legt Deleuze hingegen den Schwerpunkt auf die Zeit.

Macht äußert sich weniger darin, Individuen räumlich einzuschließen und in Institutionen zu disziplinieren, sondern eher hintergründig und unsichtbar, nämlich dadurch, Formungsprozesse in Gang zu setzen und deren Verlauf zu kontrollieren. Wenn man bedenkt, dass, wie bereits angesprochen, elektronische Signale und numerische Codes die zeitliche Transformation von Bewegtbildern erleichtern und zeitlich intensivieren, werden die Gründe für Deleuzes skeptischen Ausblick bereits hier erkennbar. Seine Beispiele für solche zeitlichen Formungsprozesse sind in dem insgesamt sehr bildreichen Text die Gentechnik,⁸ die fortlaufende Selbstüberarbeitung des Staates durch Reformen oder das fle-

6 Vgl. André Bazin, *Was ist Film? Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und François Truffaut*, Berlin, 2004.

7 Vgl. Gilles Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: Ders., *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt a./M., 1993, S. 254–262.

8 Vgl. Ebd., S. 255.

xibel und vorgeblich mitarbeiterfreundlich gemanagte Unternehmen mit seinen ständigen Fort- und Weiterbildungen.⁹

Gemeinsam ist diesen Beispielen, dass Macht nicht als restriktive Unterdrückung, sondern mit dem freiheitlichen Antlitz progressiver Entwicklung auftritt. Zudem wird Macht anders als bei Foucault nicht über den Raum, sondern in der Zeit ausgeübt, durch die Kontrolle von Prozessen. Und hierbei spielen technische Apparate eine wichtige Rolle. Den Souveränitätsgesellschaften ordnet Deleuze die mechanischen Maschinen, den Disziplinargesellschaften die »energetischen Maschinen« und den Kontrollgesellschaften schließlich die »Informationsmaschinen und Computer« zu.¹⁰ Diesen technischen Dispositiven entsprechen für Deleuze auch neue Formlogiken. Die Institutionen der Disziplinargesellschaften funktionieren als »Gußformen«, die Kontrollgesellschaften hingegen als »sich selbst verformend[e] Gußformen«,¹¹ wie Deleuze schreibt. Macht äußert sich nicht als Zwang in eine Form, sondern als etwas, das flexibel und geschmeidig das Formwerden lenkt und begleitet. Deleuze findet hierfür den Begriff der »Modulation«,¹² von dem aus sich ganz konkrete Bezüge zum elektronischen Fernsehbild herstellen lassen. Technisch bedeutet »Modulation«, dass Information durch die Veränderung eines Wertes des Trägersignals (beispielsweise dessen Amplitude) codiert und übertragen wird. Macht wird im Sinne von Deleuzes These prozessual ausgeübt, dadurch, dass man den Verlauf eines Prozesses steuern kann, indem man Ströme codiert.¹³

Der prozessualen Zeitlichkeit und den Formdynamiken des elektronischen und digitalen Bewegtbildes steht Deleuze also deshalb so skeptisch gegenüber, weil diese für ihn der Machtausübung der Kontrollgesellschaften entsprechen. Durch ihre Existenz als Signal und Code lässt sich das Formwerden elektronischer und digitaler Bewegtbilder einfacher und bis auf die Ebene des Pixels zeitlich flexibler kontrollieren. Mit dem Begriff des »Zeitregimes« bezeichnet Ludger Schwarte die »Strukturierung, Homogenisierung, Technisierung und Kontrolle linearer Zeit«, welche die Zeiterfahrung in der Moderne prägt und dabei abhängig ist von »politischen Formationen, Kulturtechniken, distribuierten Technologien und medialen Standards«.¹⁴ In diesem Sinne kann man von einem *digitalen*

9 Vgl. Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, 1993, S. 257.

10 Ebd., S. 259.

11 Ebd., S. 256.

12 Ebd., S. 256.

13 Deleuze übernimmt diesen Begriff von Gilbert Simondon, der damit ein relationales und wechselseitiges Form-Werden zu denken versucht, das dem hylomorphistischen Schema von Stoff und Form entgegensteht. Vgl. Anne Sauvagnargues, »The Concept of Modulation in Deleuze, and the Importance of Simondon to the Deleuzian Aesthetic. Deleuze, Guattari, Simondon«, in: Dies., *Artmachines*, Edinburgh, 2016, S. 61–85.

14 Ludger Schwarte, *Notate für eine künftige Kunst*, Berlin, 2016, S. 101.

Zeitregime sprechen, in dem digitale Bildtechnologien spezifische Zeitformen der Wahrnehmung und des Umgangs mit digitalen Bewegtbildern prägen. Ein Beispiel hierfür ist die Dominanz der *Echtzeit* in digitalen Bildkulturen, die in den folgenden Analysen noch genauer diskutiert wird, oder auch die Zeitlogik des *Updates*, die gleichermaßen die fortlaufende präsentische Überarbeitung und Aktualisierung der Gegenwart impliziert, die ohne Spuren des Vergangenen bleibt. Auch über die normativen Aspekte von Kompressionsalgorithmen, die nicht nur die digitale Bildzirkulation stabil halten, sondern auch menschliche Wahrnehmung formen, wird in den Analysen noch zu sprechen sein. Mit den Aspekten der *Punktualität* und *Doppelseitigkeit* liefert Deleuzes skeptischer Ausblick auf die Zukunft des Kinos wichtige Anknüpfungspunkte, um über die durch das digitale Bewegtbild gesteigerte *Prozessualität* bewegter Bilder und die dadurch veränderten Zeiterfahrungen nachzudenken und diese in ästhetischer wie auch in politischer Hinsicht zu reflektieren. Instabile Bildformen, so wird noch zu zeigen sein, können sich der Ordnung und Strukturierung durch ein digitales Zeitregime widersetzen und zu anderen Wahrnehmungen und Bildpraktiken herausfordern.

2.2 Dauer als temporale Differenz

Die film- und medientheoretische Innovation der Kino-Bücher von Deleuze besteht in einer Umarbeitung der Zeitphilosophie Henri Bergsons zu einer Philosophie des Films. Insbesondere Bergsons prozessphilosophische Konzeption von Wahrnehmung und Erinnerung in dessen Hauptwerk *Materie und Gedächtnis* (1896) spielt dabei eine zentrale Rolle. Bergson spricht dort im ersten Kapitel von einem sich unaufhörlich wandelnden »Universum« als »Gesamtzusammenhang der Bilder«. ¹⁵ Den Körper begreift Bergson dabei als spezielles, herausgehobenes Bild, das in der Lage sei, durch Wahrnehmung andere Bilder auf sich zu beziehen ¹⁶ und von diesen abzuziehen, was für die Umsetzung der Wahrnehmung in die Ausführung einer Bewegung nicht notwendig sei. ¹⁷ Dies versteht Deleuze kinematographisch – als eine Operation der Kadrierung ¹⁸ und die zeitliche Relation von Wahrnehmung und Bewegung als filmische Montage. Denken und Bewusstsein sind – aus Deleuzes Perspektive – bei Bergson gleichermaßen proto-kinematographisch gedacht. Sie entstehen aus dem Intervall zwischen aufgenommener und ausge-

15 Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg, 2015 [1896], S. 16.

16 Vgl. Ebd., S. 15f.

17 Vgl. Ebd., S. 36–39.

18 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a./M., 1997, S. 91.