

ler hierfür ebenso ein Beispiel wie auch die Bildaufnahme und Verarbeitung, die durch Sensortechniken und Algorithmen zunehmend eigenständig und unabhängig von menschlicher Wahrnehmung ablaufen.¹⁶ Damit bietet Rothöhlers Arbeit wichtige medientheoretische Anknüpfungspunkte für die hier stärker medienphilosophisch perspektivierten Fragen nach der Zeitlichkeit digitaler Bilder.

Die erste der beiden folgenden Analysen beschäftigt sich mit Bill Morrisons *Found-footage-Film Decasia – The State of Decay* (2002), der aus sich zersetzendem Nitratfilm besteht und somit die *Auflösung des Filmmaterials* zu seinem ästhetischen Prinzip macht. Dieser Film begreift Zelluloid ästhetisch als ein fragiles und instabiles Bildmaterial, das eigenständig und eigensinnig sowohl Morrisons künstlerische Praxis wie auch die ästhetische Erfahrung der Zuschauenden beeinflusst. Im Kontext digitaler Bewegtbilder bezieht sich der Begriff der Auflösung nicht auf die Zersetzung und Zerstörung von Material, sondern auf die Menge an Bildinformationen und die damit verbundene audiovisuelle Qualität der jeweiligen Bewegtbilder. »Schlechte« oder »schwache« Auflösung sorgt für verpixelte Bilder, und sie entsteht zeitlich situativ immer dann, wenn Datenverbindungen schwach werden und Bildkompressionsalgorithmen die Informationsmenge der jeweiligen Bilder reduzieren müssen, um deren möglichst flüssige und verlustfreie Zirkulation innerhalb digitaler Infrastrukturen zu gewährleisten. Bei *Data-moshing* handelt es sich um eine künstlerische Praxis innerhalb der zahlreichen Ausprägungen (post-)digitaler Kunst, die solche Auflösungserscheinungen digitaler Bewegtbilder aufgreift. Sogenannte *glitches*, die als kontingente Störungsereignisse während der Prozessierung von Bilddaten auftreten können, werden dabei zu ästhetischen Gestaltungsmitteln, um neue Formen und Bewegungsdynamiken digitaler Bewegtbilder hervorzubringen. Die politische Dimension von *Datamoshing* als ästhetische Praxis liegt darin, durch die gezielte, formgebende oder aber durch die aleatorisch destruktive Manipulation von Bildkompressionsalgorithmen solche Glitches zu produzieren und damit die digitaltechnische Formung von Zeitlichkeit und Wahrnehmung in digitalen Bildkulturen zu unterlaufen. Die zweite Analyse beschäftigt sich mit den Arbeiten *Long Live the New Flesh* (2009) und *Gravity* (2007) des französischen Filmemachers Nicolas Provost, um die ästhetischen und zeitpolitischen Aspekte dieser (post-)digitalen Kunstrichtung herauszuarbeiten.

5.2 Analyse: Bill Morrison: »Decasia: The State of Decay«

Die Instabilität und Materialität filmischer Zeit kommt in Bill Morrisons Film *Decasia: The State of Decay* (2002) in besonderer Weise zum Ausdruck. Dieser Film besteht aus Filmaufnahmen, die auf einem instabilen Trägermedium festgehalten

16 Vgl. Ebd., S. 233–275.

wurden. Es handelt sich um sogenannten Nitratfilm, eine hochbrennbare und sich schnell zersetzende Form des Zelluloids aus der Frühzeit des Films. Es handelt sich somit nicht nur um ein instabiles, sondern unter Umständen auch explosives Bildmaterial.

Decasia: Auflösung des Zelluloids



Zelluloid wurde Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt und gilt als der erste industriell produzierte Kunststoff. Chemisch wird er aus der Synthese von Nitrozellulose, der sogenannten Schießbaumwolle und Campher als Weichmacher gewonnen.¹⁷

Aus medienwissenschaftlicher und medienhistorischer Perspektive ist Zelluloid weitaus mehr als ein passives Trägermedium. Es bildet die materielle Basis und mediale Bedingung der frühen Filmgeschichte und arbeitet, wie in Morrison's Film deutlich wird, auch auf einer ästhetischen Ebene an der audiovisuellen Form und Wahrnehmung dieser Geschichte mit.¹⁸

17 Zur Geschichte der Entwicklung und industriellen Herstellung von Zelluloid: Vgl. Judith Bützer/Kathrin Kessler, *Kunststoff als Werkstoff. Celluloid und Polyurethan-Weichschaum. Material, Eigenschaften, Erhaltung*, München, 2001, S. 13–18, sowie: Robert Friedel, *Pioneer Plastic. The Making and Selling of Celluloid*, Madison, London, 1983, S. 2–23.

18 Insbesondere medienarchäologische Forschungen sind in dieser Hinsicht aufschlussreich. Sie rekonstruieren Mediengeschichte nicht nur als eine Materialgeschichte, sondern auch als eine Gegengeschichte zu linearen Fortschrittserzählungen: Vgl. Siegfried Zielinski, *Archäolo-*

Zelluloidfilm ist aus verschiedenen Substanzen und Schichten aufgebaut. Auf den Zelluloidstreifen wird eine dünne Schicht Gelatine als eine Art Klebeschicht aufgetragen, die das Zelluloid mit der lichtempfindlichen Emulsion aus Gelatine und Silbersalzen verbindet. Diese wird wiederum mit weiteren Gelatineschichten versiegelt, um die Filmbilder gegen Abnutzung zu schützen.¹⁹ Ein solcher aus Nitrozellulose hergestellter Nitratfilm ist leicht entzündlich und verbrennt auch ohne Luftsauerstoff rauchlos und mit hohen Stichflammen. Ab 38 Grad Celsius kann sich das Material sogar selbst entzünden, was für viele Filmarchive, wo Filmrollen in verschlossenen Metalldosen lagern, eine verheerende Wirkung haben kann. Jede Filmvorführung, bei der ein solcher Filmstreifen an der heißen Projektorlampe vorbeiläuft, ist unter Umständen ein gefährliches Ereignis. In einigen Kinos trennen daher Sicherheitstüren den Projektionsraum vom Vorführraum, und spezielle Fallklappen sorgen dafür, dass das Projektorfenster im Falle eines Brandes verschlossen wird. Erst in den 1950er Jahren wird der gefährliche Nitratfilm durch sogenannten Sicherheitsfilm ersetzt, der chemisch statt aus Nitrozellulose aus Zelluloseacetat hergestellt wird. Nitratfilm stellt Filmrestauratoren vor besondere Herausforderungen, denn er zersetzt sich mit der Zeit und setzt dabei giftige Gase frei, die durch ihr Zusammenwirken mit dem Wasser in der Gelatineemulsion die Filmbilder beschädigen und die ganze Filmrolle Stück für Stück zu Staub zerfallen lassen.²⁰ Der Filmrestaurator und Historiker Paolo Cherchi Usai beschreibt diesen Prozess wie folgt:

The film shrinks, and the distance between perforations decreases, making projection impossible and copying problematic. There is a strong pungent smell, the image tends to disappear, and the base takes on a brownish colour. The emulsion becomes sticky and it is difficult to unroll the film. Then eruptions of soft dark matter form on the surface of the reels. In the final phase of decay, the film is reduced to a whitish mass, or even powder.²¹

Solche sich langsam zersetzenden Filmbilder hat Bill Morrison in verschiedenen amerikanischen Filmarchiven²² gefunden und von ihnen im Labor neue Negative erstellen lassen.²³ Er restauriert das Filmmaterial nicht, sondern fixiert dessen

gie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek bei Hamburg, 2002; Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis, London, 2015.

19 Vgl. Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. An introduction*, London, 2000, S. 2.

20 Vgl. Ebd., S. 12.

21 Ebd., S. 12–13.

22 Hierzu gehören unter anderem: The George Eastman House, The Library of Congress, The Museum of Modern Art, University of South Carolina Newsfilm Library.

23 Vgl. Daniel Eagan, *Bill Morrison on Decasia*, 2015, URL: <http://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/decasia.eagan.pdf> (besucht am 07. 06. 2021), S. 3.

Verfall gewissermaßen dadurch, dass er die sich zersetzenden Bilder auf ein stabileres Trägermedium transferiert. Die Kratzer, Blasen und Schwärzungen, die durch den Zerfallsprozess auftreten, begreift Morrison als filmästhetische Gestaltungsmittel, die er noch ohne digitale Bildbearbeitung am Schneidetisch neu arrangiert.²⁴

Seit Ende der Neunzigerjahre arbeitet Bill Morrison mit *found-footage* aus Filmarchiven. Sein erster Film *Film of Her* (1996) verwendet Bildmaterial aus der *Paper Print Collection* der Library of Congress. Auch dieser Film ist mit Blick auf seine Materialität interessant, da die Filmbilder hier nicht von sich zersetzendem Nitratfilm, sondern von Papierrollen stammen. Weil es in der Frühzeit des Films für Zelluloid noch keine Regelung des Copyrights gab, vertrauten viele Filmproduktionsfirmen auf den sicheren Dokumentstatus von Papier. Sie belichteten ihre Filme Bild für Bild auf Papierrollen aus und schickten diese zur Sicherung ihrer Rechte an die Library of Congress. Auch aufgrund des sich zersetzenden Zelluloidfilms ist die aus dieser Praxis hervorgegangene *Paper Print Collection* ein Archiv, in dem zahlreiche, anderweitig verlorene Filme überlebt haben. Andere Experimentalfilmer wie beispielsweise Ken Jacobs haben vor Morrison ebenfalls mit Material aus der *Paper Print Collection* gearbeitet. Jacobs' Film *Tom, Tom the Pipers Son* (1969)²⁵ ist ein ebenso wichtiger Bezugspunkt für Morrisons Arbeiten wie auch *Lyrisch Nitraat* (1991) des niederländischen Filmemachers Peter Delpout.²⁶ Darüber hinaus lassen sich Morrisons *Found-footage*-Filme einer ganzen Reihe experimenteller Filmästhetiken zuordnen, die mit gefundenem Material oder dessen bewusster Zerstörung arbeiten.

Im US-amerikanischen Experimentalfilm gehören hierzu beispielsweise viele der sogenannten strukturalistischen Experimentalfilme²⁷ von Stan Brakhage, Tony Conrad oder auch George Landow, dessen *Bardo Folies* im Abschnitt zur flüssigen und gasförmigen Wahrnehmung bei Gilles Deleuze noch eine Rolle spielen wird. Eine destruktive Materialästhetik hat in Deutschland die *Gruppe Schmelzdahin* in den Achtzigerjahren verfolgt. Die Filmemacher haben Filmmaterial in der Erde vergraben, in Teichen versenkt oder großer Hitze ausgesetzt, um so absichtlich Störungen des Filmmaterials zu produzieren und mit diesen ästhetisch zu arbeiten.²⁸

24 Vgl. Maximilian Le Cain/Barry Ronan, *Trajectories of Decay: An Interview with Bill Morrison*, 2006, URL: <http://sensesofcinema.com/2006/the-films-of-bill-morrison/bill-morrison-interview/> (besucht am 07. 06. 2021), S. 4.

25 Vgl. Ebd.

26 Vgl. Mike O'Brian, *Interview with Bill Morrison*, 2018, URL: <http://takeonecinema.net/2018/interview-with-bill-morrison/> (besucht am 07. 06. 2021).

27 Vgl. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-garde, 1943-2000*, New York, 2002.

28 Eine Übersicht zu experimenteller Materialästhetik und Zelluloid geben folgende Kataloge: Esther Schlicht/Max Hollein, *Zelluloid. Film ohne Kamera*, Bielefeld, 2010; Marente Bloemheu-

Der Titel *Decasia* ist ein Kunstwort aus *Decay* und *Fantasia* nach dem gleichnamigen Disney-Film von 1940.²⁹ Ästhetisch zielt dieser Film weniger auf eine reflexive Bewusstmachung der Materialität seiner Filmbilder, sondern stärker auf die imaginäre Dimension von Vergänglichkeit und Verfall. Von *Decasia* geht eine traumartige und hypnotische Wirkung aus, die auch durch die Filmmusik von Michael Gordon unterstützt wird, mit dem Morrison eng zusammengearbeitet hat. *Decasia* ist auch der Name der Symphonie, die Gordon für diesen Film geschrieben hat. Uraufgeführt wurde *Decasia* 2001 auf der Sinfonietta in Basel als Filmkonzert. Die metallischen, maschinenartigen Rhythmen und die hypnotisch kreisenden und gedehnten Tonfolgen, die für Gordons Komposition charakteristisch sind, stellen eigenständige musikalische Bewegungen dar, die sich mit den Auflösungen und Transformationen der Zelluloidbilder verbinden.

Der Film beginnt mit einer kreisenden Bewegung. In zerkratzt, körnigem Schwarz-Weiß ist inmitten einer Gruppe Männer ein tanzender Derwisch zu sehen.³⁰ Tonlos und mit langsamer Bewegung entfaltet diese erste Einstellung eine fast tranceartige Wirkung, die von den klirrenden, an Glocken erinnernden Klängen noch verstärkt wird, die langsam das Bild füllen. Nach einem Schnitt gleitet der Kamerablick daraufhin durch ein Filmkopierwerk, vorbei an den mächtigen Spulen und dem dunklen Wasser der Entwicklerbäder, aus denen eine Hand die Zelluloidstreifen heraushebt. Durch diese haptische Einstellung meint man fast die kalte Flüssigkeit und das glatte, glitzrige Zelluloid mit den eigenen Händen spüren zu können.

Neben den hellen metallischen Klängen setzen daraufhin dunklere, repetitive Rhythmen ein. Nach einem weiteren Schnitt werden die Filmbilder plötzlich flächig und abstrakt. Man weiß nicht so recht, ob es sich bei den wolkigen Gebilden um Aufnahmen von Rauch und Wasser oder aber um die sich zersetzende Oberfläche der Zelluloidbilder selbst handelt. Der erste Teil von *Decasia* ist von solchen Bildern geprägt, in denen die aufgezeichnete sichtbare Bewegung dessen, was auf dem Bild zu sehen ist, sich mit den Bewegungen des Bildes, seinen materiellen Auflösungserscheinungen, vermischt. Dadurch entsteht eine spezifische Instabilität des Bildes, das zwischen repräsentationaler Bildlichkeit und opaker Materialität oszilliert. Verschiedenste, durch die Zersetzung des Zelluloids ausgelöste Bewegungsdynamiken prägen diese Bilder. Mal laufen blasenartige, abs-

vel/Jaap Guldmond, *Celluloid. Tacita Dean, Joao Maria Gusmao & Pedro Paiva, Rosa Barba, Sandra Gibson & Luis Recoder*, EYE Filmmuseum, Amsterdam, 2017.

29 Vgl. Alex Ross, »America the Baleful«, in: British Film Institut (Hrsg.), *Bill Morrison – Selected Films 1996-2014*, (DVD Booklet), 2015, S. 6–7, S. 6.

30 Dieses Filmmaterial stammt aus dem Fox Movietone Newsreel *Egyptian Dancers* (1928) aus der University of South Carolina Newsfilm Library. Vgl. Eagan, *Bill Morrison on Decasia*, 2015, S. 1.

trakte Formen wie ein Schleier über das Bild. Dann werden die Bilder grobkörnig und versinken im Schwarz, was dazu führt, dass sich verschiedene Bildebenen, die sich nur grob als Vorder- und Hintergrund unterscheiden lassen, miteinander vermischen und wieder auseinandertreten. In manchen Momenten kommt es aber auch zu eigenartigen Schärfungseffekten. Die Filmbilder werden durch die Zersetzung der Emulsion auf ein sehr grafisches Helldunkel reduziert, wodurch Formen und Konturen wie die Flügel eines Schmetterlings oder das Muster eines Kleides reliefartig hervortreten. In manchen Filmbildern kippen die Kontrastverhältnisse um, was an Fotonegative oder Solarisationseffekte erinnert.

Im weiteren Verlauf des Films trennt sich dieses Verhältnis zwischen den bildlichen und den materiellen Bewegungen des Bildes immer klarer voneinander. Im mittleren Teil von *Decasia* dominieren Filmbilder, in denen die Figuren mit den Auflösungserscheinungen zu kämpfen scheinen. Das prägnanteste und oft reproduzierte Filmbild aus *Decasia* zeigt einen Boxer, der vermeintlich auf die blasenartig wabernden Auflösung des Zelluloids einschlägt. Andere Bilder zeigen Bergleute, die einen ihrer Kameraden retten und dabei von den Zerfransungen der Bilder eingeeignet und bedroht werden.

Decasia: Boxer kämpft mit der Auflösung des Zelluloids



Decasia kommt vollständig ohne Offkommentar aus und verzichtet als ein eher an der Materialität des Zelluloids interessierter Experimentalfilm auf Narration, im Sinne einer erzählerischen Figurenhandlung. Dennoch entsteht hier etwas, das im Kapitel zu William James' *Stream of Thought* als eine Dramaturgie

der Form³¹ bezeichnet wurde. *Decasia* ist im Sinne von James' Konzept durch seine Rhythmen, Kontraste und Tendenzen ästhetisch wirksam, deren Zeitlichkeit sich auf einer affektiven Ebene entfaltet. Als Zuschauender bekommt man das Gefühl, sich körperlich in diese Bewegungen hineinversetzen zu können, die Antizipation von Höhepunkten und den Rhythmus von Formgewinn und Verlust zu spüren. Somit entwickelt Morrison eine affektiv wirksame Choreographie dieser Auflösungserscheinungen und ihrer spezifischen Bewegungen, Formen und Qualitäten.

Nach Ansicht von Michael Betancourt, ist *Decasia* nach dem Modell einer zyklischen Zeit von Geburt und Tod organisiert. Nach Betancourt entsprechen dieser Zeitform auch die wiederkehrenden Kreismotive und Kreisbewegungen, wie der Tanz des Derwischs.³² Bis zu einem gewissen Grad lässt sich dies auch an der Abfolge der Auflösungserscheinungen nachvollziehen, die in einer ersten Phase des Films eher blasenartig organisch die Entstehung des Lebens betonen, bis sich dann feste Formen und Figuren herausbilden, die sich mit ihrer Umgebung auseinandersetzen. Gegen Ende wird *Decasia* gewissermaßen wieder amorph und die Aufnahmen von Flugzeugen und Fallschirmspringern suggerieren in Verbindung mit der sich steigernden Musik die Vision eines apokalyptischen Endes.

Durch diese ersten analytischen Beobachtungen zu *Decasia* lassen sich die medientheoretischen und medienphilosophischen Implikationen dieser Materialästhetik näher bestimmen. Morrison versteht die Auflösungserscheinungen in *Decasia* als nichtintendierte Formungsprozesse des sich zersetzenden Filmmaterials und sieht sein »Bildmaterial« damit nicht als passive Materie, über die er mit künstlerischer Souveränität verfügt, sondern als eigenständigen Akteur. Medientheoretisch und medienphilosophisch ist dies relevant, weil Morrison hierdurch seine eigene Position als Künstlersubjekt anders begreift und der Mitarbeit des Materials ästhetisch Raum gibt. Ihm geht es mit seiner Störungsästhetik nicht in illusionsbrechender Art und Weise darum, reflexiv bewusst zu machen, dass es sich hier *nur* um einen Film aus sich zersetzendem Zelluloid handelt. Stattdessen setzt das Filmmaterial selbst ästhetische Effekte frei, die eher in affektivinvolvierender Form die ästhetische Erfahrung der Zuschauenden umordnen können. Zahlreiche Analysen zu *Decasia* stellen das vermeintliche Thema dieses Films in den Fokus der Analyse, nämlich einen nostalgischen Diskurs über den Tod des Kinos und die Obsoleszenz des Zelluloidfilms im Zuge der Digitalisierung. Auch wenn dies durchaus zutreffend erscheint, liegt die Spezifik von Morrisons Materialästhetik gerade darin, die *Nichtintentionalität* und *Kontingenz* der Formen aufzugreifen, die aus der materiellen Zersetzung der Zelluloidbilder entstehen.

31 Vgl. Kap. 4.2.

32 Vgl. Michael Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice. Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*, New York, 2017, S. 118–119.

Diese sind weniger *repräsentational* auf der Ebene des Sichtbaren, sondern eher *affektiv* und *relational* auf einer körperlichen Ebene ästhetisch wirksam. Damit gibt Morrison indirekt auch einen wichtigen Hinweis auf die Ästhetik einer digitalen Bewegtbildkultur, deren Bildbewegungen von Algorithmen gesteuert und geformt werden, die auch unabhängig von menschlicher Subjektivität und Intentionalität operativ sind. Die Erfahrung innerhalb dieser Bewegtbildkulturen ist neben den repräsentationalen Inhalten dieser Bilder besonders stark durch die relational wirksamen Bewegungsdynamiken und Qualitäten geprägt, die von Signalstärken, Übertragungsgeschwindigkeiten und technischen Prozessierungen abhängig sind.

Indem Morrison also die materielle Prozesshaftigkeit analoger Zelluloidbilder ästhetisch aufgreift, entwickelt er neben dem Thema des Verfalls und der Obsoleszenz indirekt auch einen ästhetischen Kommentar auf die veränderte Zeitlichkeit und Ästhetik digitaler Bewegtbildkulturen. Deren Verzeichnungseffekte wie der sogenannte *glitch* werden in der zweiten Analyse noch Thema sein.³³ Anhand der ästhetischen Praxis des *datamoshing* wird es dort neben den ästhetischen noch stärker um die politischen Aspekte der intensivierten Zeitlichkeit digitaler Bewegtbildkulturen gehen.

5.2.1 Found-Footage – Geschichte, Verfall, Verkörperung

Diese ersten analytischen Beobachtungen sollen im Folgenden anhand einzelner theoretischer Positionen zum Experimental- und *Found-footage*-Film theoretisch vertieft werden. Es geht darum, die ästhetischen Aspekte einer filmischen Materialästhetik und das damit einhergehende Verständnis von Historizität und Materialität des Mediums Film herauszuarbeiten. Dabei steht die aufgeworfene Frage nach dem kritischen Potential der affektiven Materialästhetik von *Decasia* im Fokus.

Mit ihrem Buch *Film aus zweiter Hand – Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*³⁴ hat Christa Blümlinger eine komplexe und materialreiche Studie zum Experimental-, Avant-Garde- und *Found-footage*-Film vorgelegt, in der sie die filmästhetische Praxis der Aneignung bereits vorhandenen Filmmaterials untersucht und deren materielle, ästhetische und historische Aspekte herausarbeitet. Filmische Praktiken der Aneignung versteht Blümlinger im Sinne einer »Geschichte zweiten Grades«,³⁵ welche die historischen Kontexte der verwend-

33 Vgl. Kap. 5.3.

34 Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin, 2009.

35 Ebd., S. 25.

ten Bilder reflektiert. Für den Essayfilm,³⁶ den Blümlinger hierfür als Beispiel nimmt, bedeutet die filmästhetische Aneignung von Material auch dessen kritische ästhetische Transformation. Der Essayfilm begreift sein Bildmaterial als historisch gewordenes und in spezifischer Weise geformtes Bildmaterial und reflektiert dies durch seine eigenständige Materialästhetik:

Wenn ein konventioneller Kompilationsfilm aus Bildern Geschichte »macht«, dann eher um des Effekts der Authentizität willen, als um einen Nachweis zu konstruieren. Im Unterschied zum konventionellen Kompilationsfilm wenden sich historisch »denkende« Essayfilme in ihren Sekundärbearbeitungen deshalb immer auch einer Geschichte zweiten Grades zu, nämlich der Kulturgeschichte von Archiven und damit der Diskursgeschichte und Materialität der Filmbilder innerhalb einer Gedächtnisgeschichte. In Zusammenhang mit der Frage nach dem ästhetisch-historischen Denken des Films soll außerdem auf den Umstand hingewiesen werden, daß Filmgeschichte, poetisch einverleibt *durch* Film oder Video, immer anders vorgestellt wird als in schriftlichen Historiographien.³⁷

Essayfilme »denken« für Blümlinger die Historizität ihres Bildmaterials durch einen filmästhetischen Umgang mit dem Bildmaterial. In Anschluss an Deleuze spricht Blümlinger hier dezidiert von einem eigenständigen Denken des Films,³⁸ das in filmischen Bildern und den mit ihnen verbundenen Bildpraktiken stattfindet. Beispiele hierfür sind die Collagierung und Kontrastierung von Bewegtbildern durch Montage, Bildpraktiken der Rekadrierung und Verlangsamung, die materielle Bearbeitung der Filmbilder oder auch die Erzeugung von Kontrasten und Kommentierungen zwischen der Bild- und Tonebene. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass sich medienphilosophisches Denken unter anderem dadurch auszeichnet, dass es die eigenständigen Formen eines Denkens *der* Medien aufgreift und ernst nimmt. In dieser Hinsicht stellt der Essayfilm für Blümlinger ein eigenständig historisch denkendes Bildmedium dar. Das »Schreiben« von »Geschichte« findet hier »*durch*« ein Bewegtbildmedium statt, wie Blümlinger in der zitierten Passage betont. Das heißt, hier wird nicht allgemein *über* Geschichte nachgedacht, sondern das Nachdenken über Geschichte verändert sich in Relation zu den jeweiligen Bildformen und Bildpraktiken *durch* die dieses Denken erfolgt. Die »Geschichte zweiten Grades«, von der Blümlinger

36 Zur Geschichte und Ästhetik des Essayfilms: Vgl. Christa Blümlinger (Hrsg.), *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien, 1992; Sven Kramer/Thomas Thode (Hrsg.), *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*, Konstanz, 2011.

37 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, 2009, Herv. i. O., S. 25.

38 Vgl. Ebd., S. 61.

in der zitierten Passage spricht, ist auch eine Geschichte, die nicht dokumentarisch nach vermeintlich ursprünglichen, wahren historischen Fakten sucht und damit repräsentational gedacht ist. Vielmehr setzt sich der Essayfilm historisch und filmisch denkend mit Geschichte und ihren Bildern auseinander, indem er relational neue Beziehungen zwischen Bewegtbildern oder auch neue ästhetische Beziehungen zwischen Film und Zuschauer herstellt.

Diese gleichermaßen medientheoretisch wie auch filmästhetisch relevanten Aspekte des historisch denkenden Essayfilms ermöglichen auch einen anderen Blick auf Bill Morrisons *Decasia*. Wie geht dieser Film mit dem historischen Gewordensein seiner Filmbilder um? Welches »Geschichtsbild« artikuliert sich hier durch die ästhetische Zusammenstellung der sich zersetzenden Filmbilder?

Blümlinger betrachtet Morrisons Film mit einem eher skeptischen Blick. Ihrer Ansicht nach setzt er sich zu wenig mit dem historischen Kontext dieser Bilder auseinander und verzichtet auf kritische gestalterische Eingriffe. In *Decasia* sieht sie den »melancholische[n] Gestus der Rettung eines Überrests, der uns beim Betrachten in der Gegenwart rührt, weil er aus der Vergangenheit spricht«. ³⁹ Im Gegensatz zu den Filmen von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi, die Blümlinger an dieser Stelle analysiert, fehle es Morrisons *Decasia* – wie sie mit dieser Bemerkung andeutet – an einer bildpraktisch-reflexiven Auseinandersetzung mit den historischen Kontexten der Bilder.

Der Begriff des *Found-footage*-Films erscheint für Blümlinger problematisch, denn es geht dem historisch-kritisch denkenden Essayfilm ja gerade nicht um ein bloßes »Finden« von Bildern, sondern um eine künstlerische Auseinandersetzung. Blümlinger distanziert sich deshalb von dieser Bezeichnung und verwendet den von Sharon Sandunsky geprägten Begriff des »Archivkunstfilms«. ⁴⁰ Dieser hebt hervor, dass die ästhetische und politische Dimension der jeweiligen Filme in einer Reflexion über das Archiv, als ein Medium der Ordnung, Hierarchisierung und Verfügbarmachung von Materialien besteht, das dadurch auch die Formation von Wissen und das (filmische) Schreiben von Geschichte mitbestimmt. Man kann Blümlinger darin zustimmen, dass *Decasia* gerade diese bildpraktisch reflektierende Arbeit am Material fehlt, die nicht nur zersetzte Filmbilder aneinanderreicht, sondern beispielsweise die Kontexte ihrer Entstehung und die damit verbundenen Diskurse filmästhetisch aufarbeitet.

Interessant ist *Decasia* für Blümlinger dennoch unter dem Gesichtspunkt einer Ästhetik des Verfalls. An diesem Film zeige sich der »Übergang vom indexikalischen Status des Filmbildes als bazinianische Mumie hin zu einer der Geschichte entthobenen rätselhaften Ruine.« ⁴¹ Um die Aspekte einer Ruinen-Ästhetik zu ver-

39 Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand*, 2009, S. 151.

40 Ebd., S. 37.

41 Ebd., S. 37.

deutlichen, bezieht sich Blümlinger neben Marc Augés Betrachtungen zur Ruine unter anderem auch auf Walter Benjamins Analyse der Ruine als Allegorie im barocken Trauerspiel. Ihre Ausführungen bleiben gerade an dieser Stelle kursorisch,⁴² obwohl eine nähere Betrachtung von Benjamins Thesen hilfreich sein kann, das mit einer Ästhetik des Verfalls verbundene Geschichtsverständnis aufzudecken.

In dem Text *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* vertritt Benjamin die These, dass sich das barocke Trauerspiel von der griechischen Tragödie dadurch unterscheidet, dass es nicht mehr die schicksalhafte Zeit des Mythos erzählt, sondern über einen Begriff von Geschichte verfügt. Die barocken Allegorien der Trümmerlandschaften und Ruinen zeigen die geschichtliche Zeit im Modus der Vergänglichkeit und sie begreifen für Benjamin damit Geschichte anhand ihrer Spuren, Reste und Fragmente:

Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht »Geschichte« in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel dargestellt wird, ist wirklich gegenwärtig Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang des unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reich der Gedanken, was Ruinen im Reiche der Dinge. Daher der barocke Kultus der Ruine.⁴³

Interessant ist an dieser Passage, dass Benjamin die Ruine in einem doppelten Sinne versteht, einmal als Thema barocker Allegorien und gleichzeitig als Formprinzip der Allegorie selbst,⁴⁴ die »im Reiche der Gedanken«⁴⁵ eine ebenso ruinenhafte, fragmentarische Form darstellt. In Anschluss an Benjamin und als Präzisierung und Korrektur der These von Blümlinger lässt sich sagen, dass *Decasia* filmästhetisch durchaus in der Lage ist, ein kritisches Geschichtsverständnis hervorzubringen. Die »Zeichenschrift der Vergängnis« von der Benjamin schreibt, hat sich hier in die Filmbilder eingeschrieben. Natürlich suggeriert die Versehrtheit der Bilder gerade eine authentische Nähe und auratische Einmaligkeit. Die

42 Vgl. Ebd., S. 36–37.

43 Walter Benjamin, »Der Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schwepphäuser (Hrsg.), *Abhandlungen, Gesammelte Schriften*, Band 1,1, Frankfurt a./M., 1991, S. 203–409, Herv. i. O., S. 353–354.

44 Vgl. Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän, das Trauerspiel, Konstellationen, Ruinen*, Bielefeld, 2010, S. 169–195.

45 Benjamin, »Der Ursprung des deutschen Trauerspiels«, 1991, S. 354.

Filmbilder aus *Decasia* wirken ganz bildlich eingehüllt in den Dunst und Schleier einer verlorenen Frühzeit des Films, und die langen, klagenden Tonfolgen von Michael Gordons Symphonie unterstützen den nostalgischen, sehnsuchtsvollen Charakter dieser Bilder. Der »Sinn«, den diese Bilder ganz unweigerlich ergeben, lässt sich aber nicht reflexiv und distanziert erfassen, und es ist diese vermeintlich unkritische Nähe zum Material, die Blümlinger an *Decasia* missfällt. Der »Sinn« dieser Bilder entsteht auf einer sinnlichen, körperlichen und damit gleichermaßen materiellen Ebene. In dieser Arbeit wurde bereits mit Rückgriff auf Laura Marks' Konzept der *haptic visuality* und Maria Muhles Theoretisierung des Reenactment auf die kritische Dimension solcher affektiven Wirkungen hingewiesen. Ganz ähnlich wie die durch materielle Abnutzungen destabilisierten Videobilder erzeugen auch hier die Zerfallserscheinungen des Zelluloids eine Art ästhetisierende Reibung und Irritation, die sich zeitlich und ästhetisch *zwischen* Bewegtbild und Zuschauerkörper vollzieht. Diese Art der Reibung kann eine kritische ästhetische Erfahrung von Materialität und Historizität entstehen lassen. Und dies stellt die bei Blümlinger hintergründig mitlaufende Annahme in Frage, dass Kritik auf Reflexivität und Distanz beruht, wodurch letztlich auch das Visuelle und Repräsentationale gegenüber dem Körperlichen und Relationalen privilegiert wird. Wie die instabilen Videobilder aus *Flotel Europa* können auch die sich zersetzenden Zelluloidbilder aus *Decasia* ihre kritische Wirkung auf einer affektiven Ebene entfalten.

Durch Olga Moskatovas materialästhetisch orientierte Analyse von *Decasia* lassen sich die ganz eigenständigen *Zeitformen* zeigen, die dieser Film *durch* seine Bewegtbilder als *Bildformen* hervorbringt. Moskatova betrachtet *Decasia* auch vor dem Hintergrund des Diskurses um den Tod des Kinos und versteht dessen Materialästhetik unter anderem als eine nostalgische Reaktion auf die Obsoleszenz des Zelluloidfilms angesichts der Digitalisierung.⁴⁶ Anders als ein Großteil der *Found-footage*-Filme, die eher an der Neukombination des Bildmaterials interessiert seien, gehe es *Decasia* allerdings stärker darum, so Moskatova, die dem Material inhärente Zeitlichkeit herauszuarbeiten.⁴⁷ Moskatova unterscheidet dabei verschiedene Zeitlichkeiten, die nicht so sehr einem Diskurs *über* das Material entstammen, sondern sich *aus* dem Material selbst und aus seiner ästhetischen Gestaltung heraus ergeben. In *Decasia* zeige sich beispielsweise eine Art Zwischenzeit des Übergangs und der Transformation:

Dinge, die im Verfall begriffen sind, befinden sich zwischen Intaktheit und totaler Deformation und markieren damit eine Zeitlichkeit zwischen Vergan-

46 Vgl. Olga Moskatova, »Analoge Nostalgie. Zur Materialästhetik der Verflüssigung im Film«, in: Cassandra Nakas (Hrsg.), *Verflüssigungen. Ästhetische und semantische Dimensionen eines Topos*, Paderborn, 2015, S. 143–159, S. 143–147.

47 Vgl. Ebd., S. 147–148.

genheit und Zukunft, zwischen Form und fortschreitender Vernichtung bzw. Formlosigkeit. Allerdings implizieren unterschiedliche Verfallsarten auch verschiedene Inszenierungen dieser Zeitlichkeit. Risse betonen etwa nicht so sehr eine Ästhetik der Transformation, sondern die eines kontinuierlichen Formverlusts. Sie inszenieren die Irreversibilität der fortschreitenden Vernichtung. Fluide Verfallserscheinungen markieren dagegen stärker den Aspekt der Gestaltwandlung. Sie erreichen keinen endgültigen Formzustand, sondern changieren vielmehr entlang einer Skala unterschiedlich stark ausgeprägter Deformationen und betonen den Schwellencharakter zwischen Form und Formlosigkeit.⁴⁸

Spezifische Zeitformen sind für Moskatova im Material selbst und in dessen ästhetischer Gestaltung angelegt. Diese Beobachtung ist für die vorliegende Arbeit wichtig, weil sie einen medienphilosophischen Perspektivwechsel ermöglicht. Das Material bringt selbst ästhetisch neue Formen von Zeitlichkeit hervor und fordert dazu heraus, sich mit der medienphilosophischen Frage zu beschäftigen, wie Zeit durch Medien konfiguriert wird und spezifische Zeitformen durch Medien hervorgebracht werden. In diesem Sinne weist auch Moskatova darauf hin, dass die »Autodestruktivität« des sich zersetzenden Filmmaterials und die gleichzeitige »Autogenerativität« der daraus hervorgehenden neuen Formen zwei Seiten eines Diskurses von Vergänglichkeit und Lebendigkeit bilden, der gewissermaßen im Material selbst angelegt ist und von Morrison durch das Material hindurch geführt wird.⁴⁹

Komplementär zu Moskatovas Materialästhetik lassen sich die Ausführungen von Jaimie Baron zu einer verkörperten und affektiven Erfahrung von Geschichte durch den *Found-footage*-Film lesen. In ihrem Buch *The Archive Effect – Found footage and the audiovisual experience of history*⁵⁰ beschäftigt sich Baron mit dem *archive affect* als dem Begehren, eine historische Vergangenheit im Modus sinnlicher Präsenz zu erleben. Dass dieses affektive historische Begehren nicht einfach einem distanzierten und reflexiven Geschichtsbewusstsein entgegensteht, wurde bereits an Maria Muhles Ausführungen zum Reenactment gezeigt. In ähnlicher Weise verteidigt auch Jaimie Baron den *archive affect* gegen dessen Abwertung als nostalgische Gefühligkeit.⁵¹

48 Ebd., S. 148–149.

49 Vgl. Ebd., S. 146.

50 Jaimie Baron, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, New York, 2014.

51 Die Arbeit von Dominik Schrey unternimmt eine kritische Diskursgeschichte des Begriffs der *Nostalgie* und beschäftigt sich mit der Nostalgie-Ästhetik analoger Medien in digitalen Bildkulturen. Vgl. Dominik Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin, 2017.

Mit Svetlana Boym, die mit ihrem einflussreichen Buch *The Future of Nostalgia* als eine der Ersten die Nostalgie als ein kritisches und auch zukunftsbezogenes Gefühl betrachtet hat,⁵² unterscheidet Baron eine »restaurative« (*restorative*) von einer »reflexiven« (*reflective*) Form der Nostalgie. Während restaurative Nostalgie an die Wiederherstellung einer für sich vollständigen Vergangenheit glaubt, erkennt die reflexive Nostalgie gerade deren fragmentarischen Charakter an. Sie geht nicht von einem idealen Bild der Vergangenheit aus, sondern nimmt das Vergehen der Zeit als einen transformativen Prozess ernst.⁵³ Dabei betont Baron, auch mit Rückgriff auf Laura Marks,⁵⁴ die körperliche Dimension eines solchen nostalgischen Empfindens. Für Baron ermöglicht gerade die affektive, verkörperte Wahrnehmung der sich auflösenden Zelluloidbilder aus *Decasia* ein auf affektiver Ebene reflexives Verhältnis zur Sterblichkeit des eigenen Körpers:

Watching *Decasia*, we can sense – in a tactile and embodied experience – the physical, material presence and disintegration of the (original) nitrate filmstrip. There is a feeling, that we might reach out and touch that disintegrating filmstrip, if only to watch it fall apart. Moreover, when our own bodies die and fall apart, we know that they will similarly disintegrate, flesh dissolving slowly into earth. *Decasia* thus produces an experience of temporal disparity that not only can be sensed intellectually but also can be felt at the level of the viewer's body.⁵⁵

»[F]lesh dissolving slowly into earth« – solche drastischen Formulierungen unterstreichen eine Ästhetik des Horrors, die in diesem Kapitel auch noch mit Blick auf die sich zersetzenden digitalen Bilder in Nicolas Provosts *Long Live the New Flesh* eine Rolle spielen wird. In der zitierten Passage macht Baron deutlich, dass die Ästhetik des Zerfalls in *Decasia* durch eine ästhetische und mimetische Relation zwischen Zuschauerkörper und Filmbild funktioniert. Durch die haptische, synästhetische Spürbarkeit des Zerfalls der Filmbilder werden auch der Zerfall und die Sterblichkeit des eigenen Körpers für die Zuschauer spürbar, so Baron. In diesem Sinne wäre *Decasia* auch eine Art *filmisches memento mori*, eine Erinnerung an die Vergänglichkeit allen Seins. Diese These lässt sich aber auch unter ein anderes Vorzeichen setzen. Neben der tendenziell melancholisch, nostalgischen Haltung spielt für *Decasia* aus meiner Sicht auch eine Art *filmästhetischer Todestrieb* eine Rolle. Der Zerfall muss in *Decasia* nicht nur melancholisch betrauert, sondern kann von den Zuschauern auch lustvoll genossen werden.

52 Vgl. Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, 2017, S. 86–102.

53 Vgl. Baron, *The Archive Effect*, 2014, S. 130.

54 Vgl. Ebd., S. 130–131.

55 Vgl. Ebd., S. 131.

Aus diesen verschiedenen theoretischen Perspektiven ergeben sich neue Deutungsmöglichkeiten für *Decasia*. Christa Blümlinger muss man darin zustimmen, dass dieser Film im Vergleich zu anderen Archivkunstfilmen keinen besonders komplexen Umgang mit dem Bildmaterial darstellt und dadurch keine reflexiv-kritische Perspektive auf die Entstehungskontexte der Bilder und ihre Bedeutungsproduktion ermöglicht. Dennoch wird mit Blümlinger und durch eine genauere Lektüre von Walter Benjamins Ausführungen zur Ruine deutlich, dass eine Ästhetik des Verfalls auch ein komplexes und kritisches Geschichtsbild hervorbringen kann.

Olga Moskatova zeigt, dass bei *Decasia* spezifische Zeitformen wie die des Übergangs und der Transformation aus dem Material selbst sowie aus dem filmästhetischen Umgang mit diesem Material entstehen. Aus dieser Perspektive scheint weniger problematisch, dass *Decasia* keinen Diskurs über sein Material entwickelt, was Blümlinger bemängelt hat. Vielmehr arbeitet Morrison, mit Moskatova betrachtet, gerade mit der eigenständigen Aktivität der sich zersetzenden Zelluloidbilder und deren spezifischen bildlich-materiellen *Zeitformen*.

Mit ihrer Theoretisierung eines *archive affect* macht Jaimie Baron auf die affektive und körperliche Dimension der filmästhetischen Erfahrung historischer Zeit aufmerksam. Ein Mitfühlen und sich Einfühlen in den Verfall der Bilder erzeugt nach Baron auch eine neue Sensibilität für die Fragilität und Sterblichkeit des eigenen Lebens. Damit liefert sie einen wichtigen Gegenpol zu einer vorschnellen Privilegierung von Reflexivität und Distanznahme als den vermeintlich alleinigen kritischen Modi eines filmästhetisch vermittelten Geschichtsverständnisses. *Decasia* kann somit auch in seiner kommentarlosen Präsentation von sich zersetzendem Nitratfilm auf einer stärker affektiven Ebene kritisch wirksam werden und damit auch die Dichotomie und Hierarchie von Reflexivität und Affektivität unterlaufen.

5.2.2 Flüssige und gasförmige Wahrnehmung

Im zweiten Band der Kino-Bücher, dem *Bewegungs-Bild*, im Kapitel zum *Wahrnehmungsbild* entwirft Deleuze eine materialistische Filmästhetik, die ästhetische Formen einer flüssigen und gasförmigen Wahrnehmung beschreibt. Dabei lassen sich drei Ebenen von Materialität unterscheiden. Zum einen beschäftigt sich Deleuze mit den ästhetischen Affinitäten des Films zu Elementen wie Wasser, Luft und Erde und deren Bewegungen und Formdynamiken. Zudem spielt die Materialität des Filmbildes und dessen Verformung und Auflösung eine wichtige Rolle. Diese beiden Aspekte sind schließlich mit Blick auf die ästhetische Erfahrung der Zuschauenden mit einer Auflösung und Überschreitung fest gefügter Wahrnehmungsstrukturen durch das Medium Film verbunden. Film bringt für Deleuze durch seine Wahrnehmungsbilder andere *Aggregatzustände der Wahrneh-*

nung hervor und provoziert dadurch auch eine Irritation und Transformation der menschlichen Wahrnehmung und der Ordnungen und Hierarchien des Sinnlichen.

Schwierig und gleichzeitig produktiv ist an Deleuzes filmischen Wahrnehmungskonzepten, dass er die Unterscheidung zwischen Filmbildern als *Repräsentationen materieller Zustände* und Filmbildern als *materiellen Objekten* verwischt. Filmbilder sind für Deleuze nicht vorrangig Bilder *von etwas*, Bewegtbilder von einer beweglichen Materie, sondern sie *sind etwas*, nämlich filmische Konfigurationen von Materialität. Dies spiegelt sich auch in einer relationalen Konzeption von Subjektivität und Objektivität wider, die Deleuze von Bergson übernimmt. Subjektivität entsteht, wie Bergson im ersten Kapitel von *Materie und Gedächtnis* gezeigt hat, dadurch, dass ein besonderes Bild – für Bergson der Körper – andere Bilder auf sich bezieht.⁵⁶ Objektivität ist dort gegeben, wo alle Bilder auf gleicher Ebene miteinander interagieren. Subjektivität entsteht hingegen durch eine perspektivierende Form der Wahrnehmung, die andere Bilder relational auf sich bezieht.⁵⁷ An diese Bergson'sche Konzeption von Wahrnehmung anschließend, versteht Deleuze Wahrnehmung und Subjektivität nicht als repräsentational, beispielsweise als ein Bewusstsein, das Bilder *von etwas* enthält, sondern als *relational*, als einen Prozess der Zentrierung und Perspektivierung. Diese *relationale Konzeption* von Wahrnehmung und Subjektivität ermöglicht Deleuze, einen Wahrnehmungsbegriff zu entwickeln, der eigenständige Formen einer *filmischen Wahrnehmung* beschreiben kann. Vor diesem Hintergrund wird auch die folgende sehr komplexe Passage verständlich:

Das Ding ist Bild, und in diesem Sinn nimmt es sich selbst und alle anderen Dinge wahr, insoweit es ihrer Einwirkung ausgesetzt ist und darauf auf allen seinen Seiten und in all seinen Teilen reagiert. Ein Atom zum Beispiel erfährt unendlich viel mehr als wir selbst, es erfährt im Grenzfall das gesamte Universum: Ausgangspunkt der Einwirkungen, denen es ausgesetzt ist, bis zu dem Punkt, den die von ihm ausgehenden Reaktionen erreichen. Kurz, Dinge und Wahrnehmungen sind *Erfassungen*; allerdings sind die Dinge totale und objektive Erfassungen, während die Wahrnehmungen partielle, parteiische, subjektive Erfassungen sind.⁵⁸

In dieser Passage wird deutlich, dass Deleuze einen relationalen Wahrnehmungsbegriff entwickelt, der Wahrnehmung nicht notwendig mit Bewusstsein und Subjektivität assoziiert. Deleuze verwendet hier den Begriff der *Erfassung*, womit er

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

57 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a./M., 1997, S. 110.

58 Ebd., Herv. i. O., S. 94.

sich implizit auf Whiteheads Begriff der *prehension* (dt. »Erfassung«) bezieht.⁵⁹ Deleuze spricht hier davon, dass auch ein Atom über »Wahrnehmung« verfügt, indem es die Einwirkungen anderer Atome aufgreift und selbst auf andere Atome einwirkt. Subjektiv oder besser subjektiviert wird diese Wahrnehmung, wenn sie nicht alle Einwirkungen aufnimmt, sondern die Einwirkungen anderer Dinge nur »partiell[l] und parteiisc[h]«⁶⁰ erfasst. Subjektivität ist für Deleuze somit nicht eine Wahrnehmung von etwas, die ein repräsentationales Modell zweier Realitätsebenen voraussetzt. Vielmehr geht es ihm darum, verschiedene Formen der *Subjektivierung* als eine Herausbildung von Subjektivität durch die Relationierung von Bildern zu denken. Whiteheads Konzeption von Wahrnehmung als *prehension* wird im dritten Theoriekapitel dieser Arbeit noch eingehend diskutiert werden.

Von dieser veränderten, relationalen Konzeption von Wahrnehmung und Subjektivität aus kann Deleuze dann auch von einer spezifisch filmischen Wahrnehmung sprechen. Denn Film tut nicht mehr und nicht weniger, als Bilder durch Relationierung zu objektivieren oder zu subjektivieren, beispielsweise durch die Relationen der Montage, die Bilder dem Bewusstsein einer Figur zuordnet. Subjektivierung kann filmisch auch durch die Bewegung und perspektivische Ausrichtung der Kamera erfolgen. In *Decasia* äußert sich »Wahrnehmung« als eine Form von Relationalität noch in ganz anderer Form. Wahrnehmung ist hier auch als eine *Affizierung des Materials* durch die jeweiligen Umstände seiner Lagerung und als dessen chemische Eigenaktivität zu verstehen.

Wie zu Beginn dieses Abschnitts angemerkt wurde, verschränkt Deleuze mit Bezug auf das Filmbild die Ebenen von Repräsentation und Materialität miteinander. Er unterscheidet nicht zwischen Bildern *von* einer beweglichen Materie und den Bildern selbst *als* beweglicher Materie. Dies hängt, wie gezeigt, mit einer relationalen Konzeption des Wahrnehmungsbegriffes zusammen, die Deleuze von Bergson und implizit auch von Whitehead übernimmt. Diese Nichtunterscheidung zwischen der Repräsentation des Filmbildes und seiner Materialität ist auch für Deleuzes Konzeptionen einer *flüssigen* und *gasförmigen* filmischen Wahrnehmung wichtig. Wie John Johnston in seiner Lektüre dieser Wahrnehmungskonzepte betont, gehe es Deleuze darum, die Auflösung und Transformation menschlicher Wahrnehmung durch ein »maschinesisches Sehen« zu denken.⁶¹

59 Im frz. Original: »Bref, les choses et les perceptions de choses sont des *préhensions*, mais les choses sont des *préhensions* totales objectives, et les perceptions de choses, des *préhensions* partielles et partiales, subjectives.«, Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. cinéma 1*, Paris, 1983, S. 94.

60 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, 1997, S. 94.

61 Vgl. John Johnston, »Machinic Vision«, in: *Critical Inquiry*, (26) 1 (1999), S. 27–48.

Aus *Tausend Plateaus*⁶² übernimmt Johnston den Begriff des Maschinischen und die von Deleuze und Guattari beschriebenen Bewegungen der Deterritorialisierung und Reterritorialisierung.⁶³ Mit Bezug auf Deleuzes Buch *Francis Bacon – Logik der Sensation*⁶⁴ und die Kino-Büchern, sieht Johnston⁶⁵ die Aufgabe der Kunst bei Deleuze und Guattari darin, transformierend auf normale Wahrnehmungsweisen zu wirken:

Obviously, art presupposes a deterritorializing of perception, a freeing not only of the thing seen but the act of seeing itself from any specific context or purpose; whatever use to which we then put art would be a recoding or reterritorialization. [...] Following (and extending) Deleuze, I want to say that machinic vision is not so much a simple seeing with or by means of machines – although it does presuppose this – as it is a decoded seeing, a becoming of perception in relation to machines that necessarily also involves a recoding.⁶⁶

Was Johnston als »machinic vision« bezeichnet, ist, wie er in dieser Passage hervorhebt, nicht allein als ein Sehen mit Hilfe technischer Apparate zu verstehen, sondern als eine De-/Rezentrierung und De-/Recodierung der Wahrnehmung, die erst durch die eigenständige und spezifische Wahrnehmungsweise eines technischen, filmischen Sehens ermöglicht wird. Es geht hier um ein Anders-Werden der Wahrnehmung, ein »becoming of perception in relation to machines«, wie Johnston hier schreibt.⁶⁷

Im Kapitel zum Wahrnehmungsbild beschreibt Deleuze Formen einer *flüssigen* filmischen Wahrnehmung anhand des französischen Kinos des *Poetischen Realismus* der Zwischenkriegszeit und der Filme von Jean Epstein, Jean Renoir und Jean Grémillon. Deren Vorliebe für das Wasser und Geschichten, die am Meer angesiedelt sind, hängt für Deleuze mit einem ästhetischen Gespür für spezifisch filmische Formen und Bewegungen der Materie, dem *photogénie*, zusammen.⁶⁸ Als Bewegungsbild findet der Film gerade in der Beweglichkeit des Wassers seine ästhetische Entsprechung:

62 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 1992.

63 Vgl. Johnston, *Machinic Vision*, 1999, S. 28.

64 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, Paderborn, 2016.

65 Vgl. Johnston, *Machinic Vision*, 1999, S. 33–38.

66 Ebd., S. 28–29.

67 Eine ähnliche Interpretation von Deleuzes und Guattaris Kunst- und Technikverständnis findet sich auch bei Voss: Vgl. Christiane Voss, »Kinematographische Subjektkritik und ästhetische Transformation«, in: Aljoscha Weskott u. a. (Hrsg.), *Félix Guattari – Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, Berlin, 2011, S. 53–63, sowie: Dies., *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, Paderborn, 2013, S. 279–287.

68 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, 1997, S. 110.

Zunächst ist gerade das Wasser das Milieu par excellence, aus dem man die Bewegung des Bewegten oder die Beweglichkeit der Bewegung selbst gewinnen kann; von daher die visuelle und akustische Bedeutung des Wassers bei der Suche nach rhythmischen Gestaltungen.⁶⁹

Mit der filmästhetischen Vorliebe für die Bewegung und die Beweglichkeit des Wassers verbinden sich in diesen Filmen für Deleuze auch politische Aspekte. Mit dem Begriff des Milieus verweist Deleuze hier auf die enge Beziehung zwischen den Menschen und ihrer konkreten Umgebung, aus der er auch das revolutionäre Potential eines beweglichen und bindingslosen »Seevolkes«⁷⁰ ableitet, das »zur Aufdeckung und Transformation der in einer Gesellschaft auf dem Spiel stehenden ökonomischen und kommerziellen Interessen imstande ist«. ⁷¹ Jean Grémillon widersetzt sich mit seiner Vorliebe für die existentielle Dynamik und Gewalt des Meeres nach Ansicht von Deleuze auch den ideologischen Idealen von Bodenständigkeit, Heim und Familie des faschistischen Vichy-Frankreich.⁷² Die Ästhetik des Fluiden⁷³ ist somit für Deleuze auch an eine spezifische soziale und politische Existenzweise gebunden, die diese Filme nicht ohne Grund in dieser Form inszenieren.

Den filmästhetischen Bezugspunkt für die *gasförmige Wahrnehmung* bilden bei Deleuze die Montagepraktiken von Dziga Vertov und der amerikanische Experimentalfilm. Insbesondere Vertovs »Kino-Glaz« ist für Deleuze Ausdruck einer Rückkehr des Films zur dezentrierten Wahrnehmung eines sich prozesshaft wandelnden Universums. Vertovs Kino-Auge sei nicht als technische Prothese, als Erweiterung des menschlichen Auges zu verstehen, sondern als »reine Sicht eines nicht-menschlichen Auges, eines Auges, das in den Dingen wäre«. ⁷⁴ Für Deleuze realisiert Vertov das »materialistische Programm«⁷⁵ des ersten Kapitels von *Materie und Gedächtnis* indem er, jenseits menschlicher Subjektivität, das Kameraauge in die Materie und ihre prozesshafte Dynamik zurückführt. Man könnte sagen, dass sich auch *Decasia* in ähnlicher Weise der Idee verschreibt, mit filmästhetischen Mitteln eine dynamische und prozesshafte Materie zu inszenieren, die über eigenständige und eigenwillige Dynamiken verfügt und die Ordnung und Zentrierung der menschlichen Wahrnehmung ästhetisch aufbricht. Die Hervorbringung einer gasförmigen Wahrnehmung bei Vertov resultiert für Deleuze

69 Ebd., S. 111.

70 Ebd., S. 112.

71 Ebd., S. 112.

72 Vgl. Ebd., S. 112.

73 Vgl. Franziska Heller, *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*, München, 2010.

74 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, 1997, S. 115.

75 Ebd., S. 116.

insbesondere aus einem veränderten Umgang mit dem Intervall. Vertov versteht das Intervall weniger als zeitliche Relation zwischen Einstellungen, sondern führe es vielmehr in das einzelne Bild ein. Vertov zerlege die Bewegung in Phasenbilder oder rekonstruiere sie aus einer Reihe von Photogrammen. Für Deleuze legt Vertov damit das Photogramm als das differentielle Element des filmischen Bewegungs-Bildes frei:

Denn für Vertov ist das Photogramm nicht einfach ein Rückgriff auf das Foto: es gehört zum Film, weil es ein genetisches Bildelement, das differentielle Element der Bewegung ist. Es »beendet« die Bewegung nicht, ohne zugleich das Prinzip ihrer Beschleunigung, ihrer Verlangsamung oder Veränderung zu sein. Es ist Vibration, elementare Erregung, aus der sich die Bewegung des Augenblicks zusammensetzt, das *clinamen* des epikureischen Materialismus.⁷⁶

Vertovs ästhetischer Blick auf die filmische Bewegung hat gewissermaßen eine feinere zeitliche Auflösung. Auf einer mikrozeitlichen Ebene begreift er das Photogramm als das »genetische Bildelement«⁷⁷ des Bewegungs-Bildes, das sich aus einer Abfolge von Phasenbildern zusammensetzt. Durch Beschleunigung oder Verlangsamung, indem er den Fluss der Bilder in seine einzelnen Elemente zerlegt, arbeitet Vertov für Deleuze das differentielle Moment der Bewegung heraus. Deleuze benutzt an dieser Stelle den Begriff des *clinamen*, der im epikureischen Materialismus die abweichende Bewegung beschreibt, die das Werden einer Form erzeugt. Im ersten Theoriekapitel zu Deleuzes Konzept der abweichenden Bewegungen wurde hierauf bereits eingegangen. Wie in der zweiten Analyse dieses Kapitels noch gezeigt werden wird, beschäftigt sich auch *datamoshing* mit dem *glitch* als der ereignishaften, abweichenden Bewegung, um diese gegen die Zeitordnung und Bewegungskontrolle digitaler Bildkulturen in Stellung zu bringen.

Für Deleuze löst sich das Wahrnehmungsbild in der von ihm beschriebenen Entwicklung vom *flüssigen* zum *gasförmigen* Zustand zunehmend auf. Den Endpunkt dieser Auflösung bildet am Schluss des Kapitels der amerikanische Experimentalfilm. Hier wird dann auch ganz deutlich, dass für Deleuze mit der Auflösung der Filmbilder auch eine ästhetische Auflösung gewohnter Formen und Hierarchien der menschlichen Wahrnehmung einhergeht.

Bei Stan Brakhage fasziniert Deleuze der filmästhetische Versuch, Formen einer präsubjektiven Wahrnehmung zu generieren, und Michael Snows aleatorisch entfesselte Kamera in *La région centrale* (1971) erzeugt für ihn eine Dezentrierung der menschlichen Wahrnehmung durch die Bewegung der Kamera.⁷⁸ Den wichtigsten Bezugspunkt bildet für Deleuze aber George Landows *Bardo Folies* (1966),

76 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, 1997, Herv. i. O., S. 118.

77 Ebd., S. 118.

78 Vgl. Ebd., S. 120.

der mit der materiellen Auflösung des Zelluloids arbeitet.⁷⁹ Von der Affinität des poetischen Realismus für das Wasser, über Vertovs gasförmige Auflösung des Bewegungsbildes in Photogramme laufen Deleuzes Ausführungen gewissermaßen auf Landows Film zu. Hier sind die Ebenen der Repräsentation beweglicher Materialität durch filmische Bilder von der Materialität der Filmbilder selbst nicht mehr zu trennen.

Während im vorigen Abschnitt nachgezeichnet wurde, wie *Decasia* sich ästhetisch mit der Instabilität und Prozessualität der sich zersetzenden Zelluloidbilder auseinandersetzt, sollte Deleuzes Konzeption des filmischen Wahrnehmungsbildes daraufhin zeigen, dass Formen einer eigenständigen und spezifisch filmischen Wahrnehmung in der Lage sind, die menschliche Wahrnehmung ästhetisch zu dezentrieren und zu transformieren.

5.3 Analyse: Nicolas Provost – Datamoshing und Glitch

Anfang der Zweitausenderjahre entsteht mit dem sogenannten *datamoshing* oder der *glitch art* eine Ästhetik und künstlerische Praxis (post-)digitaler Kunst, die mit Instabilitäten und »abweichenden Bewegungen« des digitalen Bewegtbildes arbeitet und die spezifische Ästhetik und Zeitlichkeit digitaler Bildkulturen reflektiert.⁸⁰ Dies soll im folgenden Abschnitt mit Bezug auf die Datamoshing-Clips des belgischen Künstlers und Filmemachers Nicolas Provost dargestellt und diskutiert werden. Nach einer kurzen Einführung zur Entwicklung von *datamoshing* und der Analyse von Provosts Arbeiten geht es darum, die Funktionsweise von Kompressionsalgorithmen als Aspekt eines *digitalen Zeitregimes*⁸¹ zu beschreiben, um daran anschließend die politische Dimension von *datamoshing* zu diskutieren.

Der Künstler und Theoretiker Michael Betancourt zeichnet in seiner Arbeit *Glitch art in Theory and Practice*⁸² die Beziehungen zwischen *datamoshing* und der Tradition eines materialästhetisch orientierten Experimentalfilms nach, dessen

79 Vgl. Ebd., S. 121–122.

80 Als wichtige Publikationen zu *datamoshing* und *glitch art*: Vgl. Mark Nunes (Hrsg.), *Error Glitch and Jam in New Media Cultures*, London, New York, 2011; Peter Krapp, *Noise Channels. Glitch and Error in Digital Culture*, Minneapolis, London, 2011; Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice*, 2017. Darüber hinaus lässt sich *datamoshing* einer Ästhetik der Störung zuordnen: Vgl. Kerry Brougher, *Damage control. Art and Destruction since 1950*, München, Washington, 2013; Sylvère Lotringer/Paul Virilio (Hrsg.), *The Accident of Art*, Cambridge (Mass.), London, 2005; Sven Spieker (Hrsg.), *Destruction, Documents of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.), London, 2017.

81 Zum Begriff des *Zeitregimes*: Vgl. Ludger Schwarte, *Notate für eine künftige Kunst*, Berlin, 2016, S. 77.

82 Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice*, 2017.