

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.

fürter Bewegung.¹⁹ Denken ist somit ein zeitliches, kinematographisches Moment, das aus dem Intervall als Abstand zwischen Bildern hervorgeht. In seiner Theorie der Erinnerung arbeitet Bergson aus, wie die Bilder der Vergangenheit durch dieses Intervall in die Gegenwart der Wahrnehmung eindringen. Dieses Eindringen von Erinnerungsbildern, das die sensomotorische Verkettung der Bilder unterbricht, sieht Deleuze als Heraufkunft eines Kinos des Zeit-Bildes, in dem Zeit nicht mehr an die Bewegung der Figuren und die Dramaturgie der Handlung gebunden ist, sondern verschiedene Zeit- und Bildebenen miteinander in Relation treten und eine komplexe Gleichzeitigkeit und Verschmelzung von Gegenwart und Vergangenheit erzeugen.²⁰

Deleuzes Filmphilosophie nutzt also die theoretischen Übertragungsleistungen von Bergsons Metaphern für eine Philosophie des Films. Wenn Bergson in einem metaphorischen Sinne von Bildern spricht, begreift Deleuze dies als Anknüpfungspunkt für die philosophische Beschreibung filmischer Bilder. Zudem bezieht er sich auf Bergsons prozessuale und relationale Konzeption von Wahrnehmung, Bewusstsein und Erinnerung, um filmische Operationen wie Kadrierung oder Montage als ein spezifisches Denken des Films beschreiben zu können. Damit löst sich »Denken« von einer anthropozentrischen Reduktion auf das menschliche Subjekt. Denken wird von Deleuze als Relationierung und Synthesenbildung²¹ begriffen, die, wie er in den Kino-Büchern ausführt, auch zwischen Filmbildern stattfinden kann. Wie wenige andere Theoretiker des Kinos nimmt Deleuze den Film als Medium eines Denkens ernst, das sich in filmischen Operationen wie Kadrierung, Schärfewechsel oder der Montage vollzieht. Diese Aspekte machen Deleuzes Filmphilosophie für medienphilosophisches Denken relevant und begründen eine bewegtbildphilosophische Methodik, der sich auch diese Arbeit in ihren Analysen, wie auch in ihren medienphilosophischen Vorträgen, anschließt.

Nach Lorenz Engell besteht die Besonderheit der Kino-Bücher darin, dass sie den Film selbst als ein philosophisch denkendes Bildmedium erst nehmen,²² weshalb Engell dezidiert von einem eigenständigen »Denken des Films«²³ spricht. David N. Rodowick bezeichnet den Film bei Deleuze als eine »artificial intelligence«,²⁴ die zur Schaffung philosophischer Begriffe beitrage, wie Deleuze und Guattari es in ihrem gemeinsamen Buch *Was ist Philosophie* gefordert hatten. Für Engell hebt Deleuze die Eigenständigkeit des Films als Medium hervor, weil er

19 Vgl. Bergson, *Materie und Gedächtnis*, 2015 [1896], S. 22f.

20 Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, 1997, S. 64–95 und S. 132–168.

21 Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München, 2007, S. 110–118 und S. 264–271.

22 Vgl. Lorenz Engell, *Bilder des Wandels*, Weimar, 2003; Ders., *Bilder der Endlichkeit*, Weimar, 2005; Ders., *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz, 2010.

23 Lorenz Engell, »Die optische Situation«, in: Lorenz Engell/Birgit Leitner (Hrsg.), *Philosophie des Films*, Weimar, 2007, S. 214–237, S. 214.

24 David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge (Mass.); London, 2007, S. 7.

spezifisch filmische Bildoperationen analysiert, anstatt Begriffsmodelle der Linguistik oder Semiotik auf Filmbilder zu applizieren, wie es in der Filmtheorie seiner Zeit Methode war.²⁵ Vielmehr hat Deleuze die Absicht, eine »Taxonomie« filmischer Bilder zu entwickeln, d. h. wie ein Biologe oder Botaniker spezifisch filmische Formen des Wahrnehmens, Affizierens, Erinnerens usw. zu systematisieren.

Ein wichtiges Bild bei Bergson, das einen Anknüpfungspunkt für Deleuzes filmphilosophische Lektüre bildet, ist dessen Beschreibung des kinematographischen Charakters der menschlichen Wahrnehmung. An diesem theoretischen Bild zeigt sich, dass Bergson und mit ihm auch Deleuze »Wahrnehmung« als eine Operation der Kadrierung beschreiben und damit auch das Formwerden des filmischen Bewegtbildes vom Prinzip des Rahmens her denken. Der Film berührt für Bergson ein gewissermaßen sensibles Grundthema seiner Prozessphilosophie – die Reduktion der Zeit auf den Raum. Indem der Film die lebendige, sich kontinuierlich wandelnde Wirklichkeit in Einzelbilder zerschneidet, produziert er für Bergson eine falsche Zeit, die eigentlich Raum ist. In *Schöpferische Evolution* kommt Bergson durch diese skeptische Betrachtung zu einer medienphilosophisch interessanten Analogisierung von menschlicher und technisch-filmischer Wahrnehmung:

Anstatt uns an das innere Werden der Dinge zu heften, positionieren wir uns außerhalb von ihnen, um ihr Werden künstlich wieder zusammenzusetzen. Wir halten quasi momenthafte Anblicke der vorüberziehenden Realität fest und, da sie für diese Realität charakteristisch ist, genügt es uns, sie über ein abstraktes, gleichförmiges, unsichtbares Werden zu stützen, das sich auf dem Grund des Erkenntnisapparats vollzieht, um das, was an jenem Werden selbst charakteristisch ist, zu imitieren. Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung und Sprache pflegen im allgemeinen so vorzugehen. Ob es sich darum handelt, das Werden zu denken oder es auszudrücken oder es selbst wahrzunehmen, wir machen kaum je etwas anderes, als eine Art inneren Kinematographen in Gang zu setzen. Man würde also alles Vorangegangene zusammenfassen, wenn man sagte, daß der *Mechanismus unseres gewohnten Denkens kinematographischer Natur ist*.²⁶

Bergson begründet seine prozessmetaphysische Annahme eines »inneren Werdens« der Dinge epistemologisch. Dieses Werden, das Bergson an vielen Stellen einer Dynamik des *Fließens* gleichsetzt, bleibe der menschlichen Wahrnehmung

25 Vgl. Lorenz Engell, »Bewegen, Denken, Sehen. Der Kinematograph als philosophische Apparatur bei Henri Bergson und bei Gilles Deleuze: Eine Einführung«, in: Ders., *Playtime. Münchener Filmvorlesungen*, Konstanz, 2010, S. 113–137, S. 114.

26 Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*, Hamburg, 2013 [1907], Herv. i. O., S. 345f.

entzogen, weil diese kinematographisch funktioniere. Wie der Kinematograph die zeitlich fließende Bewegung in Einzelbilder zerlege, so zerschneidet für Bergson auch die menschliche Wahrnehmung das fließende Werden der Dinge in Einzelbilder. In *Materie und Gedächtnis* setzt Bergson die Wirklichkeit mit der »Kontinuität des Werdens« gleich und beschreibt sie dort beispielsweise als eine »im Fluß begriffene Masse«. ²⁷ Die menschliche Wahrnehmung sei ein »quasi momenthafter Schnitt«, ²⁸ der diese Zeitlichkeit verräumlicht und verfestigt. Bergsons Analogisierung von menschlicher und kinematographischer Wahrnehmung zeigt aus einer medienphilosophischen Perspektive nicht nur, wie stark philosophisches Denken von den technischen Apparaturen ihrer Zeit beeinflusst ist. Bergsons Rede von einem »inneren Kinematographen« ermöglicht, wie Deleuze zeigt, auch umgekehrt eine andere philosophische und ästhetische Betrachtung des Films.

Deleuze dreht Bergsons Skepsis gegenüber dem Film und der modernen Naturwissenschaft um, die für Bergson gleichermaßen die Zeit messend und verräumlichend verfährt. Beide richten ihren Blick, ganz im Sinne Bergsons, so Deleuze, auf die Hervorbringung des Neuen. Zwar bestehe der Film rein technisch betrachtet aus Einzelbildern, aber in der Wahrnehmung des Zuschauers sei er immer schon ein *Bewegungs-Bild*, ²⁹ das sich ganz im Sinne des Zeitkonzepts der »Dauer« kontinuierlich und qualitativ wandle. Auch auf der technischen Ebene des Films gehe Bergsons Skepsis genau in die falsche Richtung, so Deleuze. Das Filmbild sei ein »Durchschnittsbild«, ³⁰ das mit der technisch festgelegten Frequenz von 24 Bildern pro Sekunde in eine sich kontinuierlich wandelnde Wirklichkeit gesetzt werde. Diese Produktion von Durchschnittsbildern entspricht nach Deleuze zwar der verräumlichenden Methode der Naturwissenschaft, die Bergson kritisiert, allerdings folge sie dabei gerade einer modernen Konzeption von Bewegung und Zeitlichkeit, die – ganz im Sinne Bergsons – das Werden und die Entstehung des Neuen hervorhebe.

Für das Weltbild der Antike, so erklärt Deleuze, verkörpere sich Zeit in den »Posen« als herausgehobene Momente der Bewegung, die auf transzendente Formen verweisen. ³¹ Die neuzeitliche Wissenschaft hingegen begreife die Zeit nicht anhand dieser herausgehobenen Momente, sondern messe Zeit durch die Setzung von Schnitten und die Teilung der Bewegung nach festgelegten Intervallen. In diesem Sinne sei auch der Film ein »Durchschnittsbild«, das statt der herausgehobenen Momenten den »beliebigen Moment« zum Maß der Bewegung und

27 Bergson, *Materie und Gedächtnis*, 2015 [1896], S. 178.

28 Ebd., S. 178.

29 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, 1997, S. 15.

30 Ebd., S. 14.

31 Ebd., S. 17.

zum singulären, zeitlichen Moment seiner Veränderung mache.³² Dies werde in Mareys und Muybridges chronophotographischen Experimenten deutlich, so Deleuze, die mit Hilfe von Durchschnittsbildern den Moment herausarbeiten, in dem sich alle Hufe eines Pferdes im Galopp in der Luft befinden.³³ Bergson habe deshalb völlig zu Unrecht die moderne Naturwissenschaft und das Kino für eine messende Reduktion der Zeit auf den Raum verantwortlich gemacht.³⁴ Im Gegenteil sei das Bewegungs-Bild des Films als »Durchschnittsbild« auf das »beliebige Moment« und dessen Singularität ausgerichtet, auf den Punkt, an dem das Neue entstehe, das für Bergsons Prozessphilosophie so zentral sei.³⁵ Das »beliebige Moment« tritt bei *instabilen Bildformen* in ähnlicher und doch ganz anderer Weise auf: nicht als zeitlich-technischer Bezugspunkt des Phasenbildes, sondern als Abweichung und Störung, die innerhalb der technischen und mathematischen Prozessierung analoger und digitaler Bewegtbilder auftreten kann. Es ist dabei ein zeitliches Moment und zugleich ein Moment im Sinne einer Bewegungs- und Richtungsänderung, die das Formwerden instabiler Bewegtbilder prägt und neue audiovisuelle Zeitlichkeiten freisetzt.

In Bergsons Analogisierung von menschlicher Wahrnehmung und dem Kinematographen sieht Deleuze auch einen Vorsprung des Bergsonismus gegenüber der Phänomenologie. Anders als diese ermögliche Bergsons Philosophie, den Film nicht als künstliche Erweiterung der menschlichen Wahrnehmung, sondern als eigenständige Form des Wahrnehmens und Erinnerns zu denken. Weil die menschliche Wahrnehmung nach Bergson immer schon kinematographisch funktioniert, kommt ihr, anders als in der Phänomenologie, nicht das Primat einer ursprünglichen, natürlichen Wahrnehmung zu. Die philosophische und ästhetische Leistung des Films bestehe gerade darin, ein eigenständiges technisches Sensorium zu sein und sich von der menschlichen Wahrnehmung zu lösen. Die Phänomenologie hingegen werte den Film als äußerliche und künstliche Technik ab und privilegiere die menschliche Wahrnehmung und deren körperliche Verankerung, so Deleuze.³⁶ Darüber hinaus merkt er an, dass Bergson bereits vor seiner expliziten Kritik am Kinematographen die Wahrnehmung selbst als kinematographisch verstanden hatte, und zwar schon 1896 in *Materie und Gedächtnis* und damit etwa zeitgleich oder, wie Deleuze meint, sogar vor der Erfindung des Kinematographen.³⁷

32 Vgl. Ebd., S. 18–19.

33 Vgl. Ebd., S. 19.

34 Vgl. Ebd., S. 15f.

35 Vgl. Ebd., S. 21.

36 Vgl. Ebd., S. 85f.

37 Vgl. Ebd., S. 15.

Zwar betrachtet Bergson das Kino skeptisch, aber indem er die menschliche Wahrnehmung als immer schon kinematographisch beschreibt, ermöglicht seine Philosophie vermittelt durch Deleuzes Lektüre, den Film als ein eigenständiges technisches Sensorium ernst zu nehmen. Die große theoretische und medienphilosophische Neuerung der beiden Kino-Bücher besteht darin, dass Deleuze durch seine Umarbeitung der kinematographisch gedachten Wahrnehmungs- und Zeitphilosophie aus *Materie und Gedächtnis* Wahrnehmung, Affektivität und Erinnerung aus einer nichtanthropozentrischen Perspektive als filmische Bildprozesse und Bildoperationen beschreiben kann.

An dieser Stelle kann die Deleuze'sche Filmphilosophie und deren konkrete Beschreibung einzelner Bildformen wie das »Wahrnehmungsbild«, das »Affektbild« oder das »Kristallbild« nicht in ihrer vollen Komplexität nachvollzogen werden, auch weil sich diese Arbeit nicht mit fiktionalen Spielfilmen auseinandersetzt, an denen Deleuze seine Filmphilosophie größtenteils entwickelt. Während es Deleuze in den Kino-Büchern um die zeitlichen Brüche und Verschiebungen innerhalb der filmischen *Repräsentation* geht, bringen instabile Bildformen insbesondere die zeitlichen Verschiebungen auf der Ebene der *Materialität* bewegter Bilder zum Ausdruck. Vor diesem Hintergrund soll in diesem und den folgenden Abschnitten der Frage nachgegangen werden, welche Beschreibungsmöglichkeiten Deleuzes Filmphilosophie für den zeitlichen Formwandel elektronischer und digitaler Bewegtbilder bietet, und dies vor dem Hintergrund digitaler Zeit- und Kontrollregime. Hierfür erscheint relevant, dass Deleuze den Film als ein Medium der Produktion einer zeitlich gedachten Form der Differenz denkt, wie schon aus seinen Bemerkungen zum filmischen Bild als Bewegungsbild deutlich wurde. Obwohl Bergson so skeptisch gegenüber dem Film geblieben ist, handelt es sich doch insbesondere bei Filmbildern um Bilder eines zeitlichen Werdens, die gerade die Momente des Wandels freistellen.

In einem frühen Aufsatz von Deleuze zur Bergson'schen Prozessphilosophie zeigt sich deutlich, dass er Bergsons Zeitkonzept³⁸ der »Dauer« als eine spezifische Form temporaler Differenz konzipiert. Dieser Aufsatz von 1956 trägt den mit Blick auf die späteren Arbeiten von Deleuze zu Bergson programmatischen Titel: *Der Begriff der Differenz bei Bergson* (1956).³⁹ Er schreibt dort:

38 »Deleuzes Difference is Bergsonian«, wie Elizabeth Grosz knapp konstatiert. Vgl. Elizabeth Grosz, *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Durham, London, 2011, S. 43.

39 Vgl. Gilles Deleuze, »Der Begriff der Differenz bei Bergson«, in: David Lapoujade (Hrsg.), *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, Frankfurt a./M., 2003, S. 44–76.

[D]ie Dauer ist das, was differiert, und was differiert, ist nicht mehr das, was von anderem differiert, sondern das, was von sich differiert. Was differiert, ist selbst zum Ding, zur *Substanz* geworden.⁴⁰

Differenz wird hier nicht als Differenz von *etwas* anderem, als dialektischer Gegensatz begriffen.⁴¹ Differenz ist *selbst etwas*, das »von sich differiert«,⁴² ein zeitlicher Prozess der Differenzbildung⁴³ und kein statischer Gegensatz. Sehr deutlich zeigt sich in der zitierten Passage der prozessphilosophische Zug von Deleuzes Differenzbegriff, der nicht die ontologische Stabilität der *Substanz* privilegiert, sondern darauf abzielt, *Sein als Prozess eines zeitlichen Werdens* zu denken. Dies erscheint für die medienphilosophische Betrachtung der Zeitlichkeit bewegter Bilder und insbesondere für die zeitphilosophischen Implikationen instabiler Bildformen aufschlussreich. Wie zu Beginn dieses Kapitels gezeigt, lässt sich die Entwicklung des digitalen Bewegtbildes vom Bild als Objekt, Signal und schließlich als Code als eine Prozessualisierung der Bewegtbildmaterie verstehen. Insbesondere digitale Bewegtbilder, die durch die medialen Prozesse ihrer technisch-mathematischen Prozessierung transformiert und fortlaufend stabilisiert werden, existieren als *prozessuale Entitäten*. Mit dieser technisch-mathematischen *Prozessualität* steigert sich die zeitliche *Differentialität* von Bewegtbildern. Mit und gegen Deleuze lässt sich somit sagen, dass sich temporale Differenz hier auf einer technisch-materiellen Ebene vollzieht, die in den Kino-Büchern nur an wenigen Stellen in die Analysen der jeweiligen Filme und Bildtypen einbezogen wird. Der Formwandel digitaler Bewegtbilder ist zudem nicht mehr über ihren äußeren Rahmen und die ihm zugehörigen ästhetischen Operationen von Kadrierung und Montage definiert, sondern erfolgt gewissermaßen aus dem Inneren der Bilder heraus, punktuell und doppelseitig aus der technischen Transformation von Signalen und Codes zu sichtbaren Bildern. Die Störungen, Abweichungen und Abnutzungen, die bei diesen Bildprozessen auftreten, bringen instabile Bildformen als differentielle Bildformen hervor. Wie in den Analysen der noch folgenden Kapitel gezeigt wird, sind instabile Bewegtbilder in besonderer Weise *werdende Bewegtbilder*, die in intensiver Weise »von sich« differieren und dadurch eigensinnige und widerständige Formen hervorbringen können, die sich nicht umstandslos dem Zeitregime der Kontrollgesellschaften unterwerfen.

40 Ebd., Herv. i. O., S. 53.

41 Schon hier wird Deleuzes antihegelianische Konzeption von Differenz deutlich, die später in *Differenz und Wiederholung* ausgearbeitet wird. Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 2007, S. 69–70.

42 Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*, Hamburg, 1989, S. 53.

43 Bei Derridas *différance* handelt es sich um eine in ähnlicher Weise temporal verfasste Differenz.