

2.3 Abweichende Bewegungen

Das Kino des Zeit-Bildes entwickelt sich aus der filmphilosophischen und filmhistorischen Perspektive von Deleuzes Kino-Büchern aus einem Bruch der audiovisuellen und narrativen Beziehung von Bewegung und Zeit. Das Kino des Bewegungs-Bildes, zu dem das Aktionskino des klassischen Hollywood gehört, ist noch ganz darauf ausgerichtet, die Wahrnehmung und Handlung der Figuren audiovisuell aufeinander zu beziehen, beispielsweise durch das Schuss-Gegenschuss-Prinzip oder das Unsichtbarmachen von Schnitten durch die geordnete Anordnung und Abfolge von Einstellungsgrößen und Aufnahmewinkeln. Ziel ist es, den audiovisuellen Fluss der Filmbilder und mit ihnen auch die raumzeitliche Kohärenz der filmischen Narration sicherzustellen. »Zeit« wird im Kino des Bewegungs-Bildes, »indirekt« repräsentiert, wie Deleuze es ausdrückt, da sie auf die Bewegung und Handlung der Filmfiguren und die Dramaturgie der filmischen Narration bezogen bleibt.⁴⁴

Mit dem Kino des Zeit-Bildes, das filmhistorisch für Deleuze nach dem Zweiten Weltkrieg und mit dem italienischen Neorealismus einsetzt, kommt es zu einem Bruch dieser zeitlichen Beziehungen. Es treten Filmfiguren auf, die nicht mehr, wie noch im Kino des Bewegungs-Bildes, aktiv und zielgerichtet ihre Wahrnehmungen in Handlungen umsetzen, aus denen sich die übergeordnete narrative »Handlung« des Films ergibt. Stattdessen irren sie umher, scheinen keine festen Ziele zu haben und reagieren ausdruckslos und bisweilen gelangweilt auf die filmische Welt, die sie umgibt.⁴⁵ Es kommt, wie Deleuze mit Rückgriff auf Bergsons prozessphilosophisches Wahrnehmungsmodell schreibt, zu einer »Lockerung dieser sensomotorischen Zusammenhänge«.⁴⁶ Auch auf der Ebene der filmischen Narration werden zeitliche Beziehungen brüchig. Lange Einstellungen, in denen wenig passiert, zeigen keine Handlung, sondern sind eher »optisch[e] und akustisch[e] Situationen«⁴⁷, die den Lauf der Zeit für die Zuschauenden sichtbar und spürbar machen. Im Kino des Zeit-Bildes ist filmische Zeit somit sowohl auf einer audiovisuellen Ebene der Filmbilder wie auch auf der Ebene der filmischen Narration nicht mehr an die Bewegung und deren Repräsentation gebunden, sondern wird von den Bildern selbst freigesetzt. Während das Kino des Bewegungsbildes darauf angelegt ist, die Zuschauenden zu bewegen, so beschreibt es David Rodowick, zielt das Kino des Zeit-Bildes darauf ab, sie mit Uneindeutigkeit zu konfrontieren und so zum Denken zu bewegen.⁴⁸ Neben

44 Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, 1997, S. 37.

45 Vgl. Ebd., S. 11–26.

46 Ebd., S. 14.

47 Ebd., S. 242.

48 Vgl. David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, London, 1997, S. 84.

dieser neuen Form der Zuschaueradressierung entwickelt sich auch eine andere Form der Repräsentation von Zeit. »Der moderne Film bildet Zeit nicht mehr ab, sondern aus«, wie Lorenz Engell schreibt.⁴⁹ Es handelt sich um eine neue Form von »Darstellung«, die nicht mehr im Sinne einer Abbildung oder Aufzeichnung von Zeit, sondern, wie Engell erläutert eher als ein »Herausstellen« oder auch »Freistellen« der Zeit funktioniert.⁵⁰ Deleuze spricht in diesem Kontext von der Freisetzung einer genuin filmischen Zeit, die sich von der Repräsentation der Bewegung und der Dramaturgie der Narration löst, von sogenannten *abweichenden Bewegungen*:

Außerdem muß es sich um eine normale Bewegung handeln: nur unter der Voraussetzung, daß Normalbedingungen gegeben sind, kann die Bewegung sich die Zeit unterordnen und aus ihr eine Zahl machen, die sie indirekt mißt. Was wir hier Normalität nennen, ist die Existenz von Zentren: Mittelpunkten von Kreisbewegungen, Gleichgewichtspunkte gegenläufiger Kräfte, Schwerpunkte von Gegenständen, Beobachtungszentren für einen Zuschauer, der in der Lage ist, die Gegenstände zu erkennen oder wahrzunehmen und ihnen die Bewegung zuzuordnen. Entzieht sie sich wie auch immer der Zentrierung, so handelt es sich um eine anormale oder abweichende Bewegung.⁵¹

Normale Bewegungen versteht Deleuze hier als gerichtete Bewegungen, die Zentrierungen zulassen, Perspektiven etablieren und Achsen ihrer Entwicklung ausbilden. Nur solche normalen Bewegungen können sich »die Zeit unterordnen« und sie zu einer »Zahl«, also zum Maß der Bewegung machen. Deleuze erneuert an dieser Stelle Bergsons Kritik einer Reduktion der Zeit auf den Raum. Für Bergson ist die Zeit als *Dauer* gerade nicht das räumliche Maß der Bewegung, sondern ein Prozess des Werdens, der unvorhersehbar Neues hervorbringt.⁵² Wie im vorigen Abschnitt gezeigt wurde, versteht Deleuze dies als eine Form *temporaler Differenz*, als etwas, das »von sich« differiert. Auch bei den abweichenden Bewegungen, von denen Deleuze hier spricht, handelt es sich nicht um Bewegungen, die *von etwas* abweichen, sondern die sich *als etwas*, als zeitliches Moment der Abweichung, der Zentrierung und Ausrichtung der Bewegung entziehen. Durch die abweichenden Bewegungen erhält die Zeit, wie Deleuze in Anschluss an die zitierte Passage weiter schreibt, »die Gelegenheit, direkt zu erscheinen und ihre

49 Engell, »Bewegen, Denken, Sehen. Der Kinematograph als philosophische Apparatur bei Henri Bergson und bei Gilles Deleuze: Eine Einführung«, 2010, S. 130.

50 Ebd., S. 130.

51 Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, 1997, S. 55.

52 Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Hamburg, 2016 [1889], S. 89–91.

Abhängigkeit von der Bewegung abzuschütteln oder umzukehren.«⁵³ Abweichende Bewegungen entsprechen dem Bruch der sensomotorischen Beziehungen im Kino des Zeit-Bildes, den ruhe- und richtungslosen Bewegungen der Filmfiguren, der Auflösung klarer psychologisch motivierter Ziele und den zeitlichen Brüchen innerhalb der filmischen Narration. Mirjam Schaub bezeichnet in diesem Zusammenhang die abweichenden Bewegungen als Inbegriff einer »autochthonen, achronologischen, unmenschlichen Zeitlichkeit der Bilder.«⁵⁴ Auch instabile Bildformen entstehen aus abweichenden Bewegungen, die anders als bei Deleuze nicht allein auf der Ebene der *Repräsentation*, sondern auf der Ebene der *Materialität* bewegter Bilder anzusiedeln sind. Die Abnutzung der VHS-Kassetten führt beispielsweise in *Flotel Europa* zu sogenannten *Drop-outs*, zu einem »Ausfall« von Bildinformation, der sich als weiße Linie oder Verzerrung im Videobild manifestiert. Eine materielle Abnutzung unterbricht und destabilisiert hier den normalen, elektromagnetischen Fluss von Bildinformation und bringt damit ereignishafte, instabile Bildformen hervor. Im Sinne von Lorenz Engell kommt es hier zu einer »Darstellung« von Zeit, als »Herausbildung«, und dies auf einer materiell-technischen Ebene, auf der sich, wie Schaub es nennt, die »unmenschlich[e] Zeitlichkeit der Bilder« manifestiert.

Ähnlich und doch anders verhält es sich mit den *glitches*, die als ereignishafte Störungsphänomene während der mathematisch-technischen Prozessierung von digitalen Bewegtbildern auftreten. Die digitale Ästhetik des *datamoshing* nutzt diese abweichenden Bewegungen, um sich in Form künstlerischer Kritik mit dem Zeit- und Kontrollregime digitaler Bewegtbildkulturen auseinanderzusetzen. Abweichungen entstehen dabei weniger auf einer materiellen Ebene, sondern innerhalb des algorithmischen Prozesses der Verarbeitung von Bildinformation, die dann zu kantigen Verzerrungen oder sich plastisch-amorph formenden Voxelungen führt. In den noch folgenden Analysen werden diese und andere instabile Bildformen, die aus abweichenden Bewegungen entstehen, genauer betrachtet werden.

Für Deleuzes Zeitphilosophie und seine temporale Konzeption von Differenz, haben die abweichenden Bewegungen auch über die Kino-Bücher hinaus eine wichtige Funktion. David Lapoujade erklärt sie sogar zu dem zentralen Thema von Deleuzes Philosophie:

Was Deleuze vor allem interessiert, sind die abweichenden Bewegungen [mouvements aberrants]. Bei Deleuzes Philosophie handelt es sich um eine Philosophie der abweichenden Bewegungen oder der »erzwungenen« Bewegungen. Es handelt sich um den strengsten und systematischsten,

53 Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, 1997, S. 55.

54 Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München, 2003, S. 119.

aber auch um den übersteigerten Versuch, die abweichenden Bewegungen auszumachen, welche die Materie, das Leben, das Denken, die Natur und die Geschichte der Gesellschaften durchziehen.⁵⁵

Für Lapoujade zählen hierzu eine ganze Reihe weiterer Deleuze'scher Konzepte und theoretischer Figuren, wie die Figur des Schizo in den psychoanalysekritischen Schriften von Deleuze und Guattari oder die Bewegungen der Verschiebung und Verkehrung des Sinns (im Sinne der frz. Doppelbedeutung von *sens* als ›Sinn‹ und ›Richtung‹) in Deleuzes *Logik des Sinns*.⁵⁶

Einen wichtigen theoretischen Bezugspunkt für Deleuzes Konzept der abweichenden Bewegung bildet das Konzept des *clinamen* in der atomistischen Naturphilosophie von Lukrez' *De rerum natura*,⁵⁷ auf das er sich jedoch meistens eher kursorisch⁵⁸ bezieht. Bei diesem Buch handelt es sich um ein literarisch-philosophisches Lehrgedicht, in dem Lukrez seinen Lesern die materialistische Weltanschauung Epikurs und der antiken Atomisten Leukipp und Demokrit nahebringen will. Das poetische Bild, mit dem Lukrez das Konzept des *clinamen* veranschaulicht, ist das eines Regens aus Atomen, die in streng paralleler Bahn in eine kosmische Leere fallen:

Die Urelemente werden von der ihnen eigenen Schwere in gerader Linie durchs Leere nach Unten bewegt, und doch: Zu völlig unvorhersehbarer Zeit, an ebenso unvorhersehbaren Orten weichen sie um ein Weniges ab von ihrer geraden Bahn, gerade soviel, dass du von einer Änderung ihrer Bewegung sprechen kannst. Läge diese Abweichung nicht in ihrer Natur und wäre sie ihnen nicht möglich, alles würde, wie Regentropfen, unausweichlich durchs bodenlos Leere nach unten fallen: Niemals käme es dann zum Zusammenprall von Urelementen, kein Stoß würde bewirkt – und nichts hätte die Natur je hervorgebracht.⁵⁹

55 Übersetzung N. O. Im frz. Original: »Ce qui intéresse avant tout Deleuze, ce sont les mouvements aberrants. La philosophie de Deleuze se présente comme une philosophie des mouvements aberrants ou des mouvements ›forcés‹. Elle constitue la tentative la plus rigoureuse, la plus démesurée, la plus systématique aussi, de répertorier les mouvements aberrants qui traversent la matière, la vie, la pensée, la nature, l'histoire des sociétés.« David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, 2014, S. 9.

56 Vgl. Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt a./M., 2003.

57 Der Begriff des *clinamen* wird in der poststrukturalistischen Philosophie von unterschiedlichen Theoretikern aufgegriffen, um eine Theorie des Ereignisses zu begründen. Einen wichtigen Beitrag leisten hierzu die Spätschriften Althussers zu einem »aleatorischen Materialismus«. Vgl. Louis Althusser, »Der Unterstrom des Materialismus der Begegnung«, in: Franziska Schottmann (Hrsg.), *Materialismus der Begegnung*, Zürich, Berlin, 2010, S. 21–67.

58 Vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, 1997, S. 118 sowie: Ders., *Logik des Sinns*, 2003, S. 328f.

59 Lukrez, *Über die Natur der Dinge*, München, 2017, S. 77.

Das *clinamen* steht für die zeitliche Kontingenz der Abweichung zu »völlig unvorhersehbarer Zeit, an ebenso unvorhersehbaren Orten«. Und es ist eine minimale, mikrozeitliche Abweichung »um ein wenig«. Das *clinamen* ist *kontingent*, *minimal* und zudem *generativ*, denn in der Lukrez'schen Naturphilosophie begründet es den Ursprung der Welt als einen Sprung, als *Ereignis* der Abweichung. Hier liegt der prozessphilosophische Aspekt der antiken materialistischen Naturphilosophie. So etwas wie »Welt« wird darin nicht als Gesamtheit gegebener Formen und Strukturen verstanden, sondern als ein generativer Werdensprozess, ausgelöst durch Ereignisse der Abweichung. Deleuze interessiert daran, wie schon mit Bezug auf Bergsons Begriff der Dauer, eine temporale Konzeption von Differenz. Das *clinamen* ist keine äußere Störung, die den Regen der Atome durcheinanderbringt, sondern ein Spinozas *Conatus* ähnliches »Differential der Materie«. ⁶⁰

Instabile Bildformen entstehen aus den ereignishaften Abweichungen, die innerhalb der mechanischen und elektronischen Prozesse analoger Bewegtbilder oder auch innerhalb der mathematischen Rechenoperationen digitaler Bewegtbilder auftreten. Und sie treten in digitalen Bildkulturen in gesteigertem Maße auf, da digitale Bewegtbilder als Code existieren, der bei allen medialen Operationen der Produktion, Speicherung, Prozessierung und Übertragung zahlreichen zeitintensiven Umformungsprozessen unterworfen ist. Deleuzes Konzept der *abweichenden Bewegung* ermöglicht diese *Glitches* zeitphilosophisch zu durchdenken. Indem sie sich der Ordnung und Ausrichtung einer Bewegung entziehen, stellen *abweichende Bewegungen* auch eine Art Replik auf Deleuzes skeptischen Ausblick auf die Zukunft des Bewegtbildes dar. Die neuen Zeitlichkeiten und Formdynamiken elektronischer und digitaler Bewegtbilder hatte Deleuze mit der zeitlich fundierten Machtlogik der Kontrollgesellschaften in Beziehung gebracht. Mit der neuen technischen Zeitlichkeit digitaler Bewegtbilder, die insbesondere auf einer technisch-materiellen Ebene neue Zeit-Bilder darstellen, erweitern sich aber nicht nur die Möglichkeiten zeitlicher Kontrolle. Es häufen sich auch die abweichenden Bewegungen, die instabile Bildformen hervorbringen und damit nicht nur auf die Fragilität des digitalen Zeitregimes hinweisen, sondern auch neue eigensinnige ästhetische Formen und Erfahrungen freisetzen, die in den folgenden Analysen genauer untersucht werden.

60 Deleuze, *Logik des Sinns*, 2003, S. 329.