

Michaela Ott

Experimentelle Filmästhetik

Was zwingt uns hier und heute, das ästhetische Experiment zu denken? Zunächst die Erfahrung, dass wir in der Moderne, verkürzt gesagt, ohne Erfahrung und Erfindung von Neuem nicht lebensfähig sind. Hebt doch die Neuzeit mit der Forderung des Philosophen Francis Bacon (1561-1626) nach experimenteller und unvoreingenommener Naturforschung an: Natur wird von ihm als Herausforderung verstanden, die es durch Klugheit und List zu meistern gilt. In *Novum organon scientiarum*¹ (1620) entwickelt er die Methode der „ars inveniendi“, des induktiven Experiments samt Beobachtung und Schlussfolgerung, das er als Instrument humaner Selbstbehauptung preist und der empirischen Naturforschung den Weg bahnt.

Trotzdem wird im 19. Jh., wo wie nie zuvor objektive Wahrheit für die wissenschaftliche Forschung beansprucht wird, dieses Selbstverständnis destruiert. Für Nietzsche und seine Einsicht in den Verlust des absoluten Bedeutungs- und wahrheitsstiftenden Referenzrahmens erscheint das wissenschaftliche Ergebnis ob der gedanklichen und wertsetzenden Vorannahmen, der technikbedingten und menschlichen Erkenntnisgrenzen zwangsläufig wahrheitsrelativ und kontingent. Damit erwirbt es für ihn einen Status, den er als ästhetischen bezeichnet und mit Kunst auf eine Stufe stellt: „Sobald wir die absolute Wahrheit l e u g n e n, müssen wir alles *absolute Fordern* aufgeben und uns auf *Aesthetische Urtheile* zurückziehen. *Dies ist die Aufgabe* – eine Fülle ästhetischer gleichberechtigter *Werthschätzungen* zu creiren: jede für ein Individuum die letzte Thatsache und das Maaß der Dinge“ (471).²

Obwohl sich die heutige Physik in ihren kosmologischen Spekulationen zum „Multiversum“ wie nie zuvor künstlerischen Denkweisen annähert und Bezeichnungen wie „dunkle Energie“ aus Sciencefictionfilmen entlehnt, verstehen die meisten Naturwissenschaftler das Experiment nach wie vor als Wiederholung und Bestätigung von Naturgesetzen, selbst wenn das Objekt für die Beobachtung aus dem Kontext isoliert und präpariert werden muss³. Das künstlerische

¹ Vgl. Francis Bacon, *Novum organum and associated texts*, Oxford, 2004.

² Friedrich Nietzsche, „Nachgelassene Fragmente“, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. G. Colli/M. Montinari, Bd. 9, München 1999, S. 471.

³ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a. M. 2006. Er spricht in dieser Publikation davon, dass die wissenschaftliche Arbeit heute in der „noumenalen Zurichtung von Phänomenen“ bestehe, die selbst technisch hergestellt seien. Im Falle der Elektronenmikroskopie gehe diese Zurichtung so weit, dass das zu beobachtende Objekt nicht nur präpariert, sondern im Beobachtungsprozess absorbiert und vernichtet wird; insofern konstituiert die

Experiment, genau gegenläufig dazu, versteht sich als weitgehend ergebnisoffenes Verfahren, das die Wiederholung zum Prinzip der Differenzbildung erheben und neue, deutungsunbestimmte ästhetische Artikulationen erzielen will. Der Maler Francis Bacon (1909-1992) raubt daher den von ihm Porträtierten ihre personale Kontur, stellt sie in ihrer unbekanntem Fleischlichkeit und unbestimmten Affektivität aus und gelangt darüber zu neuen malerischen Darstellungen.

1. *Hervorbringung des Neuen*

Bekanntlich hebt die wissenschaftliche Nobilitierung der Ästhetik bei Alexander Baumgarten um 1750/1758 mit der Forderung nach der Ergänzung der Vernunftlogik durch eine „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“⁴ (IX) an. Die „Logik der unteren Erkenntnisvermögen“ (XXVI), wie sie Baumgarten in seiner noch lateinisch verfassten *Aesthetica* zu entwickeln sucht, stellt indes keine kritische Selbstanalyse der menschlichen Vermögen dar. Die „unteren Erkenntnisvermögen“ werden vielmehr aus dem Charakter eines „schön Denkenden“, eines „glücklichen Ästhetikers“ (§27) hergeleitet, bei welchem eine „natürliche Veranlagung der ganzen Seele zum schönen Denken“ (§28) vermutet wird. Der „angeborene anmutige und geschmackvolle Geist“ (§29) des schön Denkenden soll Aufschluss geben über eine „natürliche Ästhetik“ (§28), wobei Baumgarten unterstreicht, dass „die bedeutenderen unteren Vermögen“ für die oberen „als unerlässliche Bedingung erfordert“ (§41) werden. Da Baumgarten von der Angeborenheit der Anlagen zumindest bei ausgewählten Einzelnen überzeugt ist, stellt er keine Überlegungen zur Genese von Einbildungskraft, „feiner Einsicht“, Wiedererkennen und Gedächtnis, ja nicht einmal des „feinen Geschmacks“ an, um welchen er das seit Aristoteles' *Peri Psyches/Über die Seele* ausformulierte und überlieferte Vermögensspektrum ergänzt.

Die „sinnliche Erkenntnis“ (cognitio sensitiva) als solche nennt er - in Nähe zu Leibniz - „die Gesamtheit der Vorstellungen, die unter der Deutlichkeit verbleiben“ (§17), was besser wiederzugeben wäre als „Komplex von Vorstellungen“, die „innerhalb (infra) oder diesseits der Unterscheidung subsistieren“. Gemeint ist damit, dass die sinnlichen Vorstellungen, weil zu mannigfaltig und nicht klar und distinkt in Erscheinung tretend, daher „subsistierend“ und nicht existierend genannt, keiner wissenschaftlichen Unterscheidung zugänglich sind. Aus

Technologie das zu Beobachtende nicht nur für den kurzen Moment der Beobachtung, sondern destruiert es auch. „Suchbegriffe“ erhalten innerhalb dieser Erkenntnisbedingungen konstituierenden Wert, da sie in das Noch-Nicht-Gewusste hineinragen und Affizierungen epistemologischer Natur hervorrufen, weshalb er sie auch „Attraktoren“ nennt.

⁴ Alexander G. Baumgarten, *Ästhetik*, lat.-deutsch, Hamburg: Meiner Verlag, 2007.

diesem Grund unternimmt Baumgarten ebenso wenig wie später Kant eine Analyse der Sinnlichkeit der Erkenntnis, obwohl letzterer die menschlichen Vermögen in sinnlicher Anschauung, die von Erscheinungen in Raum und Zeit affiziert wird⁵, grundgelegt wissen will. Weder er noch Baumgarten entwickeln eine Logik des Sinnlichen, insofern sie sich weder um eine philosophisch-anthropologische Grundlegung der genannten Vorstellungskomplexe noch um eine Erläuterung von deren Entfaltung zu unterscheidbaren Sinnesdaten und der sich ausformenden Sinnesorgane bemühen. Stattdessen listet Baumgarten natürlich genannte Veranlagungen (ab §29) auf; deren unterste nennt er das Vermögen „scharf zu empfinden“. Dieses „sentire“, dieses „Empfinden“, erscheint interessanterweise als zwiefältiger, sowohl äußerer wie innerer Sinn, der einerseits den Grundstoff des schönen Denkens bereitstellen und andererseits mit dem inneren Sinn die Veränderungen und Wirkungen der übrigen Vermögen lenken soll. Baumgarten fordert für diesen Vorgang eine gewisse Empfindungsintensität, damit nicht nur das Sinnesdatum rezipiert, sondern die von ihm ausgelöste Veränderung durch den inneren Sinn gesteuert werden kann (§30). Das Empfinden dürfe gleichwohl nicht zu stark sein, um die mit ihm einhergehenden heterogenen Gedanken nicht zu überlagern bzw. zu „unterdrücken“. An dieser zwiefältigen Schnittstelle wechselseitiger Voraussetzung von virtueller Empfindsamkeit und aktuellem Sinnesdatum setzen jene späteren philosophischen Reflexionen ein, die die wechselseitige Hervorbringung von Sinnesdatum und Sinnerorgan und die plastische Ausformung der Sinnlichkeit in Abhängigkeit von inneren Dispositionen und äußeren Reizzuflüssen zu erläutern suchen.

Mit der Skizze der Vollkommenheit der menschlichen Anlagen beim glücklichen Ästhetiker liefert Baumgarten dagegen eine erste Psychologie des Genies (§43), unter welche er Platon und Leibniz ebenso wie Orpheus subsumiert. Der Genius soll durch eine mehr als gewöhnliche Erregtheit und ein besonderes Verhältnis der Begehrungsvermögen zueinander charakterisiert sein: durch ein „angeborenes ästhetisches Temperament“ (§44). Zudem erscheint er - in Vorwegnahme romantischer Ideale - nicht nur körperlich, intellektuell, moralisch, sondern auch psychisch privilegiert durch eine „angeborene Grösse des Herzens“ (§45). Baumgartens Genie weist sich noch nicht wie bei Kant durch regelsetzende Leistungen aus, ist noch kein Gesetzgeber der Natur. Vielmehr empfiehlt ihm Baumgarten zum Zweck der Abstimmung von Gemüt und Geist ästhetische „Übungen“ (§47ff.) und eine ergänzende „ästhetische Lehre“ (§62). Mit deren Hilfe könnten seine Begabungen, daran begeistert sich Baumgarten selbst, in die Verfassung „ästhetischer Begeisterung“ (§78) versetzt werden, in

⁵ Der Affizierung weist Kant indes keine grundlegende Funktion für die Ausbildung der menschlichen Vernunft zu, schon weil er keine genealogische Erklärung der Vermögen liefert, obwohl diese von der Erfahrung angestoßen sein sollen. Aus der Ausübung der Vernunft verbannt er Affekte bekanntlich als unzutraglich, ja schreibt ihnen in den späten Schriften zur Anthropologie eine das Individuum versklavende Wirkmächtigkeit zu.

eine Verfassung mithin, in der eine „aufgeweckte Natur“ die Sinneserkenntnis an schönen Gedanken sich aufrichten und „durch die in Erscheinung tretende Übereinstimmung als höhere leben“ lässt. Er skizziert hier einen Vorgang der Steigerung der Sinnlichkeit durch erhebendes Denken, wodurch das Genie mit „schöner Erregung des Gemüts und Entflammung, innerem Drang, Entzückung, Furor, Enthusiasmus“, ja „göttlichem Geist“ inspiriert werden soll. Diese Erregung gewähre dann – hier wird sie für unsere Fragestellung interessant - „Dinge“, die „uns selbst und noch viel weniger anderen voraussehbar“ (§80), mithin unbekannt erscheinen. Aus der „Begeisterung des Geistes“ (§128) entspringen Themen entlang der Frage: „habe ich ein gegebenes Thema oft empfunden“ (§140).

Das Neue, so lässt sich zusammenfassend festhalten, folgt hier aus der psychophysischen Verfassung „höchster ästhetischer Grossmut“ (§394), die einen gebildeten Geist mit allumsorgendem Herzen zu künstlerischer Kreation und zu Denken auf höchstem Niveau befähigt. Die ästhetische Wahrheit, die sinnlich zu erkennen ist (§423), ist eine subjektive: „Die Wahrheit der im strengsten Sinn wahren Dinge ist nur insoweit ästhetische Wahrheit, insofern dieselben sinnlich wahrgenommen werden, durch Empfindungen oder durch Einbildungen“ (§444) und andere Vermögen mehr. Das Neue ist hier Ergebnis eines Intensivierungsprozesses menschlicher Veranlagungen.

2. *Grundlegung des Sinnlichen*

Mit der Begründung der Ästhetik in einer Mischung aus angeborener Exzellenz und ästhetischer Selbstmodellierung weicht Baumgarten einer kritischen Analyse der Sinnlichkeit aus, welche die „unteren Erkenntnisvermögen“ als Bedingung der Möglichkeit der „höheren“ Vermögen ausweisen müsste. Damit fällt er unseres Erachtens hinter einen der ersten Texte der westlichen Philosophiegeschichte, Platons *Symposium* zurück, der in einer Art verbalem Initiationakt Sokrates' erotische Besetzung und ästhetische Begeisterung für die Liebe zu den Ideen und zur Weisheit vorführt. Der Dialog inszeniert kunstnah nach, wie Sokrates durch die Seherin Diotima, die aus ihm spricht und ihn zu einem doppelzüngigen Eintritt in die symbolische Ordnung veranlasst, zum Begehren der anderen und zur unstillbaren Suche nach Weisheitsliebe begeistert wird. Das Sprechen wird als mehrfacher Affizierungsvorgang performiert, in dem Eros als Mittler zwischen Unwissen und Wissen von Diotima, der Mittlerin zwischen Menschlichem und Göttlichem, in Sokrates gezeugt wird, der, affiziert von Diotimas Rede, zum Mittler zwischen den eigenen Vermögen und zum die Wahrheitssuche in sich und anderen Zeugenden wird.

In Übereinstimmung mit diesen platonischen Einsichten, die die philosophische Reflexion in einem mehrfach übertragenen Begehren angestoßen und durch dieses befördert zeigen - welches im übrigen auch die Selbstaffizierung des philosophischen Diskurses in Momenten der Neuaufladung durch Furor wie etwa bei Giordano Bruno bis heute vorantreibt -, wird hier von der Annahme der Grundlegung der Vermögen in sinnlichen Vollzügen und damit von einer genetischen und transzendentalen Priorität des Ästhetischen ausgegangen. Zu diesem Zweck gilt es freilich Sinnlichkeit kritisch zu begründen, und zwar in passiv-aktiven Affizierungsvorgängen, die nicht von vornherein als anthropomorph strukturiert zu denken sind. Das 20. Jahrhundert bietet bekanntlich verschiedene phänomenologische, psychoanalytische und poststrukturalistische Erklärungsansätze für die Genese primärer Sinnlichkeit auf. Von Husserls „passiver Synthesis“ oder Freuds Annahmen zu unbewussten Markierungen des Individuums bis hin zu Merlau-Pontys und Deleuzes Ausführungen zu unpersönlichen und präindividuellen Affizierungsvorgängen kennt es eine Reihe immer tiefer greifender Begründungsversuche, die zu erläutern suchen, wie überhaupt etwas werden kann und nicht vielmehr nichts. Interessanterweise erscheint Affizierung bereits bei Freud als in unvordenkliche Zeiten zurückweisender Vorgang, der nicht festgestellt, sondern nur aus seinen Wirkungen erschlossen werden kann. Die Annahme eines verborgenen „Urknalls“ der Affizierung formuliert sich bei Freud als Annahmen der Innervation phylogenetischen Erbes oder ontogenetischer Kindheitserlebnisse, als Einschreibung traumatisierender Ereignisse oder nicht-erinnerbarer Verführungserlebnisse im individuellen Seelenleben aus⁶.

Husserl leitet seinerseits aus dem „Phänomen der Affektion“ (148)⁷ Annahmen zu „passiven Synthesen“ des Ich ab, die in „reiner Passivität sich herstellen“ (76). Er begründet den Affizierungsvorgang interessanterweise damit, dass uns in der lebendigen Gegenwart „eine ganz eigentümliche Leistung (entgegentritt), nämlich die der Weckung von Verborgenen, in impliziter Intentionalität Eingehülltem“ (85). Die Leistung dieser Passivität und insbesondere der untersten Stufe der „hyletischen Passivität“ bestehe darin, „für das Ich ein Feld

⁶ Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge, in: Studienausgabe, Bd. I, Frankfurt a. M.: Fischer, 2000, S. 34-447. So könnten unbewusste Besetzungen auf „zufällige Erlebnisse der Kindheit“, auf „konstitutionelle Anlagen“ oder sogar auf „Nachwirkungen der Erlebnisse früherer Vorfahren“ (353) zurückgehen. Auch die Hypothese zur Existenz von Urphantasien als zeitlich entrückte Primäraffizierer wird in diesen Vorlesungen erneut aufgeboten, insofern er deren Fortwirkung beobachten zu können glaubt, ohne die Urerlebnisse selbst nachweisen zu können: „wenn der Kranke sich solche Phantasien geschaffen hat, ... (hat) diese Tatsache kaum geringere Bedeutung für seine Neurose, als wenn er den Inhalt dieser Phantasien wirklich erlebt hätte“ (359). □

⁷ Vgl. Edmund Husserl, „Analysen zur passiven Synthesis“, in: ders., Husserliana, Bd. XI, hg. v. M. Fleischer, Den Haag: M. Nijhoff, 1966.

vorgegebener und in weiterer Folge eventuell gegebener Gegenständlichkeiten zu schaffen. Was sich konstituiert, konstituiert sich für das Ich“ (162)⁸.

Diese Bindung vorbewusster Sinnlichkeit an ein vorgegebenes Ich beanstandet Deleuze als unkritische Analyse und sucht im Gegenzug die Konstitution primärer Sinnlichkeit zu erläutern als Vorgänge, die an kein gegebenes Ich, ja nicht einmal an ein menschliches Wesen gebunden sind. Das Unvordenkliche primären Affizierungsgeschehens lässt er mit Merleau-Ponty mit der Bedingung der Möglichkeit von Werden schlechthin, mit der Konstitution von Zeitlichkeit beginnen. Zeit, die sich qua Definition unendlich vorausläuft und nachfolgt und in fortgesetzten Synthesen des Sinnlichen wiederholt, wird als erster Modus von Affizierung gedacht. Im Sinne der Konzeption eines nicht-dogmatischen Ersten bedarf es der paradoxen Annahme eines (Selbst)Vorlaufs desjenigen, das sich quasi-begründet nach Art des Bewusstseins, das im Unbewussten quasi-grundgelegt ist. Für Merleau-Ponty ist Zeit daher notwendig eine Zwiefalt aus Affizierendem und Affiziertem, eine „Affektion ihrer selbst durch sich selbst“, die sich vorausläuft, um sich zeitigen zu können und in der Zeitigung konstituiert. Er schreibt ihr ein gleichsam organisches Drängen zu: „der Andrang der Zeit (ist) nichts anderes als der Übergang von Gegenwart zu Gegenwart“ (484)⁹ und wird „Andrang und Übergang zur Zukunft hin“. Auf dass menschliche Sinnlichkeit möglich werde, bedarf es dieser konstitutiven Synthesen von Zeit und primären Sensibilia aus Licht, Wärme, Minimalmaterialität, die ein Feld des differentiellen Sinnlichen konstituieren. Als nicht-anthropomorphe, unpersönliche und präindividuelle Mikrosynthesen und metamorphotische Verlaufsformen, die nicht auf menschliche Vermögen ausgerichtet und von diesen nicht erfassbar sind, werden sie als „Virtuelles“ bezeichnet: „Das Virtuelle steht nicht dem Realen, bloß dem Aktuellen gegenüber. Das Virtuelle besitzt volle Realität, als Virtuelles. Vom Virtuellen muss genau das gesagt werden, was Proust von den Resonanzzuständen sagte: Sie seien 'real, ohne aktuell zu sein, ideal ohne abstrakt zu sein'; und symbolisch ohne fiktiv zu sein“ (264)¹⁰. Weit entfernt vom digitalen, binär strukturierten Virtuellen, ist dieses ästhetisch zu nennende Virtuelle die Kreation schlechthin. Denn sein immanentes Wiederholungs- und Steigerungsprinzip setzt eine unbegrenzte Mannigfaltigkeit von Werdensprozessen frei, die sich als fortgesetzte Differenzierungen realisieren, als notwendige Hervorbringung von

⁸ „und es soll sich schließlich eine voll-wirkliche Umwelt konstituieren, in die das Ich hineinlebt, hineinwirkt, von der es andererseits beständig motiviert ist. Für das Ich ist bewusstseinsmäßig Konstituiertes nur da, sofern es affiziert. Vorgegeben ist irgendein Konstituiertes, sofern es einen affektiven Reiz übt, gegeben ist es, sofern das Ich dem Reiz Folge leistet, aufmerkend, erfassend sich zugewendet hat“ (162). Trotz der Tatsache, dass Intentionalität von Affektion abhängig erklärt wird, wird von einem bereits konstituierten Ich ausgegangen, dem die passive Synthesis vor allem Wahrnehmungs- und Motivationsanreize bietet.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter, 1966.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink Verlag, 1992.

Neuem. Differenzierung des vorgängig Differentiellen, t/z (265), ist Deleuzes Gegenformel gegen Kants Bestimmung der regulativen Ideen als des „Unbedingten“ der Vernunft. Der „Grund der Synthesis des Bedingten“¹¹, das Virtuelle als anders gedachte „Idee“ (217ff.)¹², begründet und bestimmt sich in eben jener paradoxen Figur der Zeitigung in/der Zeit. Da der passiv-aktive Vorgang der (Selbst)Affizierung weitere Affizierungen nach sich zieht und Steigerungs- und Überstiegsvorgänge freisetzt, konstituiert sich Ästhetik als genetisches und transzendentes Prinzip zugleich: als Bedingung der Möglichkeit des Sinnlichen überhaupt und daraus hervorgehender menschlicher Sinnlichkeit: „In Wirklichkeit wird der Empirismus transzendental und die Ästhetik eine apodiktische Disziplin, wenn wir im Sinnlichen direkt das auffassen, was nur empfunden werden kann, das Sein selbst *des* Sinnlichen: die Differenz, die Differenz im Potential, die Intensitätsdifferenz als *ratio* des qualitativ Verschiedenen. (...) Die intensive Welt der Differenzen, in der die Qualitäten ihre *ratio* finden und das Sinnliche sein Sein, ist eben der Gegenstand eines höheren Empirismus. (...) Die Differenz steht hinter jedem Ding, hinter der Differenz aber gibt es nichts“ (84).

Die Leinwand der Welt ist voll, formuliert Deleuze angesichts der Gemälde von Francis Bacon diese Annahme noch einmal anders. Denn jede auf Bacons Leinwänden erscheinende Figur bedeutet Auswahl aus der differentiellen Fülle, bedeutet Wegnahme des Geläufigen, Subtraktion der wiedererkennbaren Gesichtszüge, bedeutet Hervorholung eines tiefer liegenden, unbekanntem fleischlichen Affekts. Jedes Kunstwerk, das die Wiederholung der virtuellen Mannigfaltigkeit zu seinem Prinzip erhebt, kombiniert die von Baumgarten herausgestellten „beiden Bedeutungen der Ästhetik“, indem es „das Sein des Sinnlichen offenbart und das Kunstwerk als Experiment erscheinen“ (97) lässt.

Die Ausbildung anthropomorpher Sinnlichkeit als Teilvorgang dieser Affizierungsvorgänge wird dann notwendig als sich ebenfalls vorauslaufend und fortgesetzt anders synthetisierend gedacht. Uns in unbewussten Zeitsynthesen konstituierend sind „wir selber nichts anderes als das Entspringen der Zeit“ (486)¹³. Auch diese Sinnlichkeit entsteht als affiziert-affizierende Zwiefalt, als passiv-aktive Synthesen, wie Baumgarten richtig gesehen hat, in einem Prozess wechselseitigen Einfangens organischer Empfindungsdisposition und von außen kommender Sinnesdaten in Koevolution mit den kulturellen und medialen Bedingungen der jeweiligen Zeit. „Das Auge bindet das Licht, es ist selbst gebundenes Licht. Dieses Beispiel zeigt hinreichend die Komplexität der Synthese. Denn es gibt zwar eine Reproduktionstätigkeit, deren Gegenstand die zu bindende Differenz ist; in einer tieferen Schicht aber gibt es eine

¹¹ Immanuel Kant, KDV, in: Werke in zehn Bänden, Bd. 4, B 380.

¹² Deleuze, Differenz und Wiederholung.

¹³ Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung.

Leidenschaft der Wiederholung, aus der eine neue Differenz entsteht (das gebildete Auge oder das sehende Ich). Die Erregung als Differenz war schon die Kontraktion einer elementaren Wiederholung. In dem Maße, wie die Erregung ihrerseits Element einer Wiederholung wird, wird die kontrahierende Synthese auf eine zweite Potenz angehoben, die eben durch die Bindung oder Besetzung repräsentiert ist“ (130)¹⁴. Die Konstitution des „biopsychischen Lebens“ leitet Deleuze noch einmal aus dem virtuellen Feld des Sinnlichen her, in dem sich „Intensitätsdifferenzen in Form von Erregungen hier und dort verteilen“ (130). In Nähe zu Freuds Konzeption des Unbewussten skizziert er die Bildung der menschlichen Vermögen als Leistung des unbewussten Lustprinzips, das einerseits aus den Erregungen hervorgehen und andererseits die Minimalsynthesen der Erregung in einem „zugleich quantitativen wie qualitativen Prozess“ binden und besetzen soll. In zeitlich immer umfassenderen Wiederholungen soll es die Erregungszonen, wie später auch Melanie Klein im Hinblick auf die frühkindliche Entwicklung ausführt, zunehmend integrieren, zu einem Ganzen „vernähen“ und eine Oberfläche des Sinnlichen, das „Sein des Sinnlichen“ ausbilden. Damit konstituiere es eine erste „transzendente Ästhetik. Wenn uns diese Ästhetik profunder als die Kantische erscheint, so aus folgenden Gründen: Mit der Definition des passiven Ichs durch bloße Rezeptivität gab sich Kant bereits die fertigen Empfindungen vor, indem er sie nur auf die Form a priori ihrer als Raum und Zeit bestimmten Repräsentation bezog. Damit vereinheitlichte er nicht nur das passive Ich, indem er es sich versagte, den Raum nach und nach zusammenzusetzen, damit beraubte er nicht nur das passive Ich jeglicher synthetischen Kraft (...), sondern er riß überdies die beiden Teile der Ästhetik auseinander, das objektive Element der Empfindung, das durch die Form des Raums verbürgt wird, und das subjektive Element, das in Lust und Schmerz verkörpert ist“ (132). Deleuze versteht dagegen die Rezeptivität als „Bildung lokaler Ichs“ und damit als Minimalaktivität von „Betrachtung und Kontraktion“ (132). Die Integration der passiven Synthesen ist in diesem Sinn bereits „Kontraktion zweiten Grades“, Vorgang der Gewohnheitsbildung dank eines gewissen Minimalakteurs, eines „partiellen, larvenhaften, betrachtenden und kontrahierenden Ichs“ (130f.). In ihrer fortgesetzten Kontraktion erstellen die Larvenichs weitere Oberflächenbildungen, ermöglichen die zeitlich umfassendere Synthese des Gedächtnisses und spätere komplexere Synthesen der Reflexion im aktiven Ich: „Die passiven Ichs waren bereits Integrationen (...); das aktive Ich ist ein globaler Integrationsversuch“ (132). Auch die Ausbildung der menschlichen Vermögen erscheint dann als Steigerungs- und (Selbst)Überwölbungsvorgang: Wie das Sein des Sinnlichen an seine Empfindungsgrenze

¹⁴ Deleuze, Differenz und Wiederholung.

getrieben wird, so entfalten sich die „höheren“ Vermögen als Folge passiv-aktiver Reaffizierungen in „qualitativen Sprüngen“: Das Empfinden setzt Wahrnehmungs- und Vorstellungsprozesse frei, die kraft eines „qualitativen Sprungs“ (Freud) zu Denkvorgängen werden und qua fortgesetzter Affizierung ihrerseits an den Rand ihrer Potenz, hin zum Ungedachten und Undenkbaren treiben. Darin „gegenverwirklichen“ sie das differentiell Virtuelle und werden zwangsläufig zum ergebnisoffenen und deutungsunbestimmten Experiment.

3. Experiment der Kunst

Kunstwerke, die auf die Bedingung der Möglichkeit ihrer Setzungen reflektieren, beziehen sich – wie unbewusst auch immer - auf das ästhetisch Virtuelle und wählen in ihrer medialen Aktualisierung bestimmte sinnliche Zeichenregime aus. In ihrem zwiefältigen Modus der Auslieferung und Auswahl, in ihrem affiziert-affizierenden *Procedere* gelangen sie zu Mischartikulationen zwischen Dokumentation und Fiktion. Experimentell werden sie dann, wenn sie ihr sinnliches Verfahren aus der gewählten Problemstellung entwickeln und das sich abzeichnende Problem als Verlaufsform, als kontingente und metamorphotische Figur performieren, die sich im Werden tendenziell auflöst und im Verlöschen erneut figuriert. Sukzessive Bestimmung des Problemfeldes bei gleichzeitigem Unbestimmt-Werden ist das Kennzeichen experimenteller Kunst: die Freisetzung sinnlicher und sinngebender Zeichen, die ein Problem aufwerfen und als bedenkenswert vorstellen, zugleich die Unmöglichkeit seines Zu-Ende-Darstellens und Denkens präsentieren.

Dem Film kann dieses Unbestimmt-Werden auf privilegierte Weise gelingen, insofern er in seinen zeitbildlichen Konstruktionen nicht nur optische Einblicke in molekulares Gewimmel bieten oder in intervallbildenden Montagen neue Zeitdynamiken generieren, sondern die Virtualität von Werden und Vergehen auch in der einzelnen Einstellung vorführen und die Affektbilder zu einem unpersönlichen und nicht-individuellen Affekt steigern kann. Dank der Affizierung der filmischen Aufnahme durch nicht-anthropomorphe Daten wie Licht, Farbe und Töne, aber vor allem dank deren Weiterbearbeitung in den entsprechenden medialen Verfahren kann Filmen die ästhetische Darlegung sinnlicher Logiken gelingen. Hierzu bedarf es angesichts der heutigen technischen Bedingungen allerdings weiterer methodischer Vorkehrungen: Denn um dem ästhetischen Virtuellen und seiner Differentialität mit dem digitalen Virtuellen zu entsprechen, muss sich auch dieses auf seine binarisierte Struktur hin durchdringen, muss seine Strukturen und Grenzen offen legen. Die in den Affektbildern eingefangene Sinnlichkeit muss ihre Zurichtung mitausstellen und weiter differenzieren, in

Weisen der Wiederholung und Zeitdehnung, der Verunschärfung von Ton und Bild und der Ausstellung der medialen Struktur bis hin zur Exposition des Videoschnees.

Ein solches filmisches Verfahren präsentiert der Film *Passing Drama* (1999) von Angela Melitopoulos. Die griechischdeutsche Filmemacherin skizziert hier Bruchstücke der Leidensgeschichte der Griechen seit Beginn des 20. Jh., ihrer Vertreibung aus Kleinasien, ihrer Flucht und Internierung, ihrer Wege als Zwangsarbeiter nach Österreich, als Gastarbeiter nach Deutschland und in die Gegenrichtung zurück. Da ihr Film die Marginalisierung der Griechen zum Anlass seiner filmsprachlichen Recherche macht, trägt er die Marginalisierung in seine Artikulation mit ein und durchleuchtet die geläufigen Ausdrucksweisen auf das Nicht-Erzählte und das Nicht-Erzählbare hin. Im Geläufigen kehrt er das untergründige Stottern, im Bild das Nicht-Abbildbare hervor. Die Brüchigkeit und Lückenhaftigkeit der minoritären Erzählung führt zwangsläufig zu einem visuellen und auditiven Experiment.

Auffallend an der Struktur des Films ist sein Verfahren, das Traumatisierende und Disruptive der kollektiven Geschichte, die sparsamen und stereotypen Aussagen der Zeitzeugen, in lückenbildende Montagen und ein Sprechen der Dinge zu übersetzen. Das untergründige Fortdauern der Tragödie evoziert er in Serien taktiler Affektbilder, in Nahaufnahmen sprudelnden Wassers oder abstrakt vergrößerten Lichtgeflunkers ebenso wie in uneindeutigen Tonkollagen. Da eine narrative Rekonstruktion der Leidensgeschichte nicht möglich erscheint, entwirft er ein Gewebe aus Nahaufnahmen von Mikrostrukturen, Handgriffen und Wanderungsbewegungen, von Satzketten und Tonfragmenten. Erst nach und nach formen sich einzelne Sätze aus, tritt das schwer Mitteilbare der Geschichte in knappen personalen Aussagen hervor. Häufig bleiben diese aber erneut in der Luft hängen, fließen in unscharfe Einstellungen aus und kombinieren sich zu einem unbestimmten Affekt...

Die Handgriffe einer der ersten weiblichen Figuren der europäischen Kulturgeschichte, Penelopes, eröffnen den Film; deutlich wird, dass sie noch immer am unvordenklichen Gewand kultureller Artikulation weben, an der horizontalen Einfädelung neuer Erzählfäden in die vertikal vorgegebene Struktur. Im Wechsel mit angedeuteten Auflösungsprozessen kehren die Webvorgänge wieder und künden von der Notwendigkeit, den Erzählfaden über die Erinnerungslücken hinweg zu knüpfen und im visuell und auditiv sich Abzeichnenden jenes zu Grunde liegende unpersönliche Affizierungsgewebe aufscheinen zu lassen, das das Problem des Tradierens selbst in den Blickpunkt rückt.

Dank seiner radikalen Umsetzung gelingt es diesem Essayfilm, die persönliche Besessenheit auf eine unpersönliche Besessenheit, das digitalisierte Virtuelle auf das differentielle Virtuelle hin zu öffnen. Indem Melitopoulos ihre persönliche Affizierung durch ein bestimmtes Leid in

eine kinematografische Methode verwandelt und die geringfügigen Empfindungen und Erinnerungen zu abstrakten Affektbildern verdichtet, artikuliert sie die politische Frage nach der sinnlichen Zurichtung von Empfindung, Wahrnehmung, sprachlichen und bildgebenden Vermögen unter den gegebenen medialen Bedingungen. Politisch wird ihr Film in der Weise, dass er an vorgegebenen ästhetischen Ausdrucksweisen ebenso wie an deren medienbedingten Kerbungen rüttelt, neue Möglichkeiten des Erzählens aufzeigt und im Unbestimmtwerden des Affekts andere Aktualisierungen des Virtuellen denkbar werden lässt.